

CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 14

***Erotismo y violencia en la narrativa hispana
de los últimos veinte años***

December 2005

TABLE OF CONTENTS

Erotismo y violencia en la narrativa hispana de los últimos veinte años

- Dolores Alcaide Ramírez
I'm Hispanic, not Black: Raza, locura y violencia en Geographies of Home de Loida Maritza Pérez
- José Luis Bellón Aguilera
Cuerpo, sexualidad y fea burguesía: Tríbada o la teodicea de la cotidianidad.
- Rita De Maeseneer
"El Bucán de los Bucanes" y des mangeailles de sauvage: sobre dos festines en Alejo Carpentier
- Cécile François
El eros destructor: de la pulsión escópica al atropello. Erotismo y violencia en Beltenebros de Antonio Muñoz Molina
- Claudia Macías Rodríguez
El doble tiranicidio de Trujillo en La fiesta del chivo de Vargas Llosa
- H. J. Manzari
Violence and the Seduction of History in Musiquito: Anales de un déspota y de un boquerista
- Gonzalo Navajas
Transnational Aesthetics: literature and Film Between borders
- Jodie Parys
The Body as Weapon: HIV as Revenge
- Marcelo Paz
La domesticidad del horror en dos novellas de Griselda Gambaro
- Julio Quintero
El "suburbio del ídolo" de Héctor Rojas Herazo desde una lectura del rizoma
- Xochitl E. Shuru
Erotica, Marginalia, and the Ideology of Class Voyeurism in Rosario Tijeras by Jorge Franco
- Juan C. Toledano Redondo

Pubis Angelical: entre la violencia de género y el fin del tiempo

Ensayos/Essays

- Jorge Camacho
Hechos sangrientos: José Martí y los dementes religiosos de sus escenas norteamericanas
- M. Ana Diz
Reflexiones sobre Babel
- Francisco García
El libro de viajes, la figura del visitador y la reescritura literaria del acto jurídico en El lazarillo de ciegos caminantes
- Kiley Guyton
Lúcia Murat's Brave New Land as an Anti-Foundational Fiction
- David T. Haberly
Facundo in the United States: an Unknown Reading
- Isabelle Tauzin
Lo grotesco en El Chulla Romero y Flores
- Beatriz Urraca
Una vida de novela: Martha Mercader and the Contemporary Argentine Historical Novel

Notas/Notes

- Mónica Botta
Bar Ada, de Jorge Leyes y la Guerra de las Malvinas en la ficción teatral
- Luis Cano
Metaforización de la violencia en la nueva narrativa colombiana
- Victoria L. McCard
Salvador Dalí or the Persistence of Memories -True and False
- Jesús Menéndez
La babelización de España

Reseñas/Reviews

- Gladys Ilarregui
Los mapas que giran: Leaving de Sergio Waisman
- Pablo Pintado-Casas
Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer. 1966-1997
- Pablo Pintado-Casas
Momentos cumbres de las literaturas hispánicas. Introducción al análisis literario

Entrevistas/Interviews

- Samuel Manickam
Interview with Debra Castillo

**Sección Especial. Erotismo y violencia en la
narrativa hispana de los últimos veinte años**

**"I'm Hispanic, not Black": Raza, locura y violencia en
Geographies of Home de Loida Maritza Pérez**

[Dolores Alcaide Ramírez](#)

Purdue University

Geographies of Home (1999) es la primera y única novela hasta la fecha de Loida Maritza Pérez, una afro-dominicana nacida en 1963 que se trasladó con su familia a Nueva York cuando era muy pequeña. La novela cuenta la historia de una familia de afro-dominicanos afincada en uno de los barrios marginales de Brooklyn y combina distintos puntos de vista narrativos, entre los que destacan los de Papito y Aurelia, los padres que emigraron a los Estados Unidos buscando una vida mejor para sus 14 hijos, y los de Iliana, Marina y Rebeca, tres de las hijas de la pareja que deben enfrentarse al desplazamiento, la discriminación racial y la búsqueda de su propia identidad en una sociedad a menudo implacable.

Pérez realiza una escritura en la que nociones estáticas de raza, género, sexualidad e identidad nacional se cuestionan junto con la violencia a la que es sometido el cuerpo de la mujer afro-hispana en los Estados Unidos. Fundamentalmente, esta novela pone al descubierto las conexiones entre diferentes tipos de hegemonías (las "hegemonías dispersas" de las que Inderpal Grewal [1994] hablaba) que intentan oprimir a la mujer negra. Por una parte, el patriarcado existente tanto en el nacionalismo dominicano como en el estadounidense, así como el racismo inscrito en los conceptos de nación, llevan a las protagonistas de esta obra al borde del suicidio, la auto-destrucción y la violencia contra el propio cuerpo. Pérez realiza, por lo tanto, una escritura violenta en la que se pone de relieve el trauma de vivir entre naciones, entre hegemonías, entre sistemas de poder que intentan fijar la identidad. Se establecen así lo que Grewal y Caren Kaplan llaman, "prácticas feministas transnacionales," que ponen al descubierto los nexos de unión entre las distintas hegemonías. Por otra parte, surgen también "subjetividades diaspóricas" (Emma Pérez) que subvierten las dicotomías típicas del pensamiento occidental, que se mueven entre espacios y cruzan fronteras de identidad, como las que encontramos en los personajes de Aurelia y, sobre todo, Iliana, su hija. Estos personajes intentan encontrar una identidad propia, mirando de manera positiva sus orígenes africanos (en el caso de Aurelia, volviendo a la magia y los rituales religiosos del vudú dominicano y en el de Iliana, admitiendo el color negro de su piel).

Este artículo se centra en la superposición de raza y violencia en Iliana y sobre todo en Marina, uno de los personajes más interesantes y, al mismo tiempo, más ambiguos, de esta novela. Marina es la hija solterona, extremadamente religiosa y loca de Papito y

Aurelia. Su locura es, por una parte, una respuesta a la violencia de la colonización y al racismo internalizado producto de ésta puesto que, como veremos más tarde, ella odia los rasgos físicos de herencia africana que encuentra en su cuerpo. Pero por otra, también la locura puede ser una respuesta a la opresión ejercida por el patriarcado sobre el cuerpo de la mujer, que intenta fijar sus papeles dentro de la esfera doméstica como madre y esposa. En este sentido, cualquier mujer que se salga del papel impuesto sobre ella por la sociedad patriarcal será calificada de "loca" e institucionalizada en un manicomio. Casos como estos abundan en la literatura escrita por mujeres (1) y en la vida real, sólo basta dirigir la mirada a las Madres de la Plaza de Mayo, o las "locas" de la Plaza de Mayo, como fueron llamadas por algunos, puesto que llevaron el papel de madre a la esfera pública, en vez de dejarla en la privada (Taylor, 187).

Diversas autoras feministas han discutido la asociación de mujer y locura en la sociedad patriarcal. Phyllis Chesler, por ejemplo, denuncia el doble standard existente en psiquiatría, según el cual las mujeres que presentan conductas contrarias al papel femenino que tradicionalmente se les ha asignado son calificadas de locas o esquizofrénicas, pero, por otra parte, las características "femeninas" (dependencia, depresión, emotividad, sumisión, pasividad) son altamente devaluadas en la sociedad patriarcal. De modo que, "for a woman to be healthy she must 'adjust' to and accept the behavioral norms for her sex even though these kinds of behavior are generally regarded as less socially desirable. [...] Female adolescents and adults run serious risks when they persist in 'male' activities" (68-9). Para Chesler, la locura entonces presenta dos formas: o bien es "the acting out of the devalued female role or the total or partial rejection of one's sex-role stereotype" (56). Es decir, las mujeres generalmente entran en el manicomio bien por presentar comportamientos "femeninos" como depresión, intentos de suicidio o paranoia, o bien por presentar actitudes violentas y agresivas y, por lo tanto, "masculinas," como es el caso de las esquizofrénicas.

Sandra Gilbert y Susan Gubar, en su ya legendario trabajo sobre las mujeres escritoras del siglo XIX en Inglaterra, *The Madwoman in the Attic* (1979), también discuten cómo la aparición constante de locas en las novelas de autoras femeninas funcionaba como mecanismo para producir dobles de las propias escritoras; era su forma de subvertir el orden patriarcal y dar cabida a su protesta e ira frente a la opresión que sufrían. Sin embargo, Marta Caminero-Santangelo cuestiona el poder subversivo y de resistencia de la locura. Dentro de la dicotomía razón/ locura del pensamiento occidental, el hecho de que muchas feministas interpreten la locura como espacio subversivo y a la loca como mujer que voluntariamente rechaza la razón, no hace más que reinscribir esta dicotomía, que, al fin y al cabo, inserta a la mujer dentro del espacio de la irracionalidad (1-2). Para Caminero-Santangelo, la figura de la loca es tan atractiva porque ofrece la ilusión de poder, pero, en última instancia, el final de este personaje es quedar reducido a la impotencia y al silencio, como en el caso de Bertha Rochester, la más célebre loca del ático: "Madness is ultimately complicit with what Teresa de Lauretis calls 'technologies of gender,' and provides the illusion of power while locating the mad (non)subject outside the sphere where power can be exerted" (4). Esta autora también analiza la relación entre racismo y locura en ciertas autoras africano-americanas y latinas contemporáneas, llegando a la conclusión de que estas escritoras, aunque incluyen constantemente a mujeres locas en su narrativa, no las presentan como modelos de

subversión y resistencia sino que, como en el caso de Toni Morrison y su personaje de Pecola Breedlove en *The Bluest Eyes*, la locura del personaje significa una asimilación de los paradigmas racistas de belleza y, por lo tanto, constituye "the inability to construct a counternarrative of any sort" (132).

En el caso de Marina, sin embargo, la situación es más complicada y ambigua de la que Caminero-Santangelo describe puesto que su locura surge de la confluencia de varias formas de opresión: por una parte, está el racismo internalizado que produce en ella un gran desprecio por su propio cuerpo y su herencia africana; por otra parte, su locura también surge como consecuencia de la opresión patriarcal de la sociedad en la que vive y que asigna un papel definido a la mujer. Lo interesante de Marina es que, por una parte, reproduce el sistema racista y patriarcal de la hegemonía euro-americana, la cultura dominicana así como de la Iglesia Adventista (a la que su familia pertenece), con su clara definición de los roles de género, pero, por otra parte, lleva el papel típico de la mujer como reproductora de la tradición y del patriarcado a tal exceso que acaba subvirtiendo el poder de estas hegemonías. Marina es la persona más religiosa de toda la familia, llegando casi al fanatismo, y la que defiende el rol tradicional de la mujer, y todavía más, la propia definición biológica de "mujer", a capa y espada. Pero, al mismo tiempo, su esquizofrenia la sitúa al margen del patriarcado. Si seguimos las ideas de Chesler, la conducta de Marina la "masculiniza" de algún modo ante los ojos de la hegemonía patriarcal: su violencia y agresividad la sitúan dentro de los comportamientos "masculinos" mientras que sus intentos de suicidio la sitúan dentro de los comportamientos "femeninos". Se trata, pues, de un personaje altamente complejo que está dentro y fuera del patriarcado a un tiempo: representa las ideas hegemónicas de la sociedad estadounidense y dominicana con respecto a los roles de género, la sexualidad y la religión llevadas al extremo pero, precisamente con su exceso y su actitud "masculina" de violencia, se sitúa al margen de la sociedad.

Racismo internalizado y violencia colonial

Para ver el racismo internalizado de Marina y la locura relacionada con éste, no tenemos que ir muy lejos. Casi al comienzo de la novela aparece una escena estremecedora del impacto de la violencia colonial sobre el cuerpo de la mujer afro-caribeña. Marina revive, de una manera casi física, la violación sufrida a manos de un hombre negro, una especie de adivino al que ella visitó para que predijera su futuro. Esa experiencia traumática la trastorna de tal manera que se vuelve loca y tiene constantes alucinaciones. Marina empieza a ver visiones del mal que acecha su casa, entre ellas, las del hombre negro, que repite la violación en su cuerpo una y otra vez. En el cuarto de baño de su casa, Marina coge un estropajo Brillo y una lata de Lysol e intenta eliminar el olor nauseabundo que despiden su cuerpo, frotándolo una y otra vez con una violencia desmedida: "Determined to rid herself of the odor and to reclaim her defiled body, she reached soapy fingers into the folds between her legs. [...] She meticulously scoured herself with Brillo, lingering behind her knees, under her arms, in the inside of her elbows. When her skin blistered and she could stand the pain no more, she stepped from the stall and sprayed herself with Lysol" (18-9).

Marina intenta reclamar su cuerpo perdido al ser sometido a semejante acto de violencia, pero la única manera que tiene de hacer esto es exponerlo a más violencia, esta vez por su propia mano. ¿Qué lleva a Marina a actuar de esta manera? ¿Se trata únicamente de la reacción lógica de una mujer violada, tratando de "limpiarse" y así borrar de su cuerpo toda huella de su violador? ¿O hay algo más, un componente racial, quizás? No olvidemos que el violador es un hombre negro y ella es descrita como una mulata de piel casi tan clara como la de su cuñada Laurie, que es blanca. Recordando la escena previa a su violación, Marina habla de su sorpresa cuando, desafiando las leyes de su congregación, la Iglesia Adventista del Séptimo Día, va a ver a una pitonisa y en lugar de una mujer con un turbante, encuentra a un hombre negro "with dreads coiled tight as if to strike" (17), un hombre que le asegura que en su futuro amoroso hallará a un "dark stranger like himself" (17). Marina rechaza rápidamente la idea de que ella pueda sentirse atraída por un hombre negro y corrige al medium: no, no un hombre negro, seguramente uno blanco o al menos un hispano de piel clara como la de ella. Es entonces cuando el hombre negro, enfurecido por su reacción, la viola.

La violencia ejercida sobre el cuerpo de Marina, ya sea por su propia mano o por la de un fantasma negro (no está claro en la novela si realmente fue violada o si es una alucinación causada por su esquizofrenia), no es nada nuevo si miramos la historia de colonización de los países caribeños. La violencia ha estado inscrita en el cuerpo del Otro desde el principio de la colonización del Nuevo Mundo, pero especialmente en el cuerpo negro de los esclavos africanos que fueron forzados a dejar sus hogares. Convertidos en objetos carentes de voluntad, fueron desposeídos de su propio cuerpo, como señala Coco Fusco. Esta autora, en su artículo titulado "The Bodies that Were not Ours" describe el proceso por el cual el hombre y la mujer negros tratan de poseer de nuevo sus cuerpos, que durante siglos no perteneció, sino al amo blanco: "Black people's entry into the symbolic order of Western culture hinged on the theft of their bodies, the severing of will from their bodies, the reduction of their bodies to things, and the transformation of their sexuality into an expression of otherness" (5).

La experiencia violenta y traumática de la esclavitud todavía hoy tiene su influencia sobre los cuerpos de los negros, no sólo en los Estados Unidos sino en todo el Caribe. Franz Fanon describe la situación del hombre negro colonizado, enfatizando la violencia que se produce en la mente de este hombre cuando tiene que confrontar la realidad de que su color de piel es negro pero ha sido educado para pensar como blanco. Esto produce una fragmentación de su identidad que lo lleva a un auto-desprecio. Fanon argumenta que el resultado de esto es un racismo internalizado, el deseo de hombres y mujeres negros de "mejorar la raza," casándose y teniendo hijos con personas blancas o con gran parte de sangre blanca en las venas. El racismo internalizado no es otra cosa que una forma de violencia contra la propia identidad, el propio cuerpo, cuyo color delata sus orígenes.

Marina sufre de este racismo internalizado. Para ella, el mal está simbolizado por todo lo que es negro. (2) Al principio del capítulo 2, cree ver gigantescas arañas negras caminando por la cocina y en un intento por acabar con ellas, prende fuego a la habitación. Sólo después de un rudo forcejeo con su padre, Marina deja de luchar contra estos seres imaginarios. Estas arañas no son otra cosa que una manifestación del miedo

racial imbuido en ella. Cuando revive en su mente la violación de la que aparentemente fue objeto, dice: "No flat-nosed, wide-lipped nigger would claim her soul. No savage with beads dangling from his neck" (17). El hombre negro como salvaje, ser primitivo y animal sexual es estereotipo que ha venido circulando por Occidente desde el siglo XIX, con la clasificación positivista de las razas. No es extraño entonces que Marina use estos mismos adjetivos para describir al hombre negro. Estas palabras, en boca de una mujer blanca, representaría la ansiedad racial inscrita en el inconsciente del hombre blanco. Sin embargo, en boca de una mulata, representan la internalización de un racismo que amenaza con acabar con la integridad física, no sólo emocional, de Marina.

Como señalaba Fanon, la sociedad colonial convence a la mujer mulata de que ella es superior al hombre negro debido a la proximidad de su piel al color blanco, evidentemente el ideal. Marina presume de su piel casi blanca y sabe que todas sus hermanas la envidian por esto, pero a medida que la locura hace presa en ella, empieza a confrontar su imagen en el espejo y nota todos los rasgos de herencia africana que posee y que marcan su cuerpo como inferior: "Before, she had been able to manipulate her reflection so as to see only her pale skin shades lighter than any of her sisters' and only slightly darker than Gabriel's wife. That skin color had blinded her to her kinky, dirt-red hair, her sprawling nose, her wide, long lips. Now those features appeared magnified, conveying to her eyes that she was not who she'd believed" (18). Este momento de auto-revelación en frente del espejo es uno que se repite a lo largo de la novela. El espejo se convierte en un aparato que permite descubrir la propia identidad, ya que se produce un distanciamiento al tratar de mirar con objetividad el propio cuerpo. Esta identidad que ahora Marina descubre no es la suya no es otra que la identidad blanca con la que ha estado disfrazándose hasta ese momento. Al mirarse en el espejo, Marina descubre lo que se ha estado ocultado durante mucho tiempo: la unión de blanco y negro en su cuerpo. El espejo, frente a la hegemonía euro-americana, que intenta imponer sólo una identidad racial definida en los cuerpos, refleja una identidad otra que no cabe en las clasificaciones existentes: Marina es blanca y negra o mejor dicho, ni lo uno ni lo otro. En este caso, es la locura que se ha apoderado poco a poco de ella la que hace que Marina se vea realmente en el espejo. La locura de Marina cobra así ambigüedad ya que, por una parte, con la repetición mental de su violación, pone al descubierto su propio racismo y la ansiedad racial propia de la hegemonía eurocentrista, pero, por otra parte, también le hace abrir los ojos a su propio cuerpo y los rasgos de herencia africana que la marcan como el Otro. Desafortunadamente, el encuentro de Marina con el espejo resulta en violencia y fragmentación puesto que Marina rehúsa aceptar una identidad racial movable, entre el blanco y el negro.

Ahora la escena del cuarto de baño cobra una nueva significación porque, además de ser producto de su deseo de limpiar las huellas de la violencia ejercida sobre su cuerpo por un hombre negro, se trata del deseo de borrar de ese mismo cuerpo las marcas de su propia africanidad, que ahora aparecen amplificadas ante sus ojos. Marina siente tal desprecio por sí misma, tal repulsión que percibe un olor nauseabundo que sale de su cuerpo, confirmando que "something putrid had been implanted deep inside her and emitted its stench through all her pores" (18). El mal olor ha sido tradicionalmente asociado a la gente de raza negra por una ideología racista occidental. La afro-

puertorriqueña Mayra Santos Febres tiene un cuento a propósito de esta idea. Curiosamente, el personaje principal de "Marina y su olor" se llama también Marina pero, al contrario que la nuestra, ésta es una joven mulata con gran auto-estima y la facultad de producir todo tipo de olores con sólo pensar en ellos. En Santos Febres, la protagonista tiene control sobre su cuerpo y su imagen y, además, es apreciada en su comunidad. Esta Marina manipula y subvierte el estereotipo de que los negros huelen mal. De hecho, cuando el hijo blanco de su patrona intenta chantajearla sexualmente, ella lo rechaza drásticamente. Esto junto con los constantes insultos de "negra apestosa" de su patrona (48), hace que Marina decida vengarse produciendo un olor tan terrible, tan apestoso que deja al hijo de su patrona medio muerto. Sus últimas palabras son un mensaje de venganza y afirmación al mismo tiempo: "¡Para que ahora digan que los negros apestan!" (50) Marina usa el estereotipo de mal olor impuesto sobre ella por una sociedad blanca y racista como arma para vengarse de aquellos que la oprimen. Frente al uso subversivo del olor en Santos Febres, Marina en la novela de Pérez, es incapaz de la misma fuerza ya que su auto-estima depende de su identificación como blanca. En el momento en que se reconoce en el espejo como negra también, el mal olor aparece lógicamente asociado a la imagen que ella tiene de los negros y, por lo tanto, intenta hacerlo desaparecer, sin éxito, con Lysol. (3)

La violencia hacia su propio cuerpo, la locura que lleva a Marina a percibir arañas negras en la cocina de su casa, a ver un fantasma oscuro tratando de violarla cada vez que cierra los ojos, quedando sólo el reflejo de su pelo africano, sus labios gruesos y su nariz ancha cada vez que los abre, es el resultado de un sistema de opresión que durante siglos ha estado transmitiendo el mensaje de que lo negro es inferior, salvaje, primitivo, a una sociedad colonizada.

Marina se niega a reconocer parte de su identidad, porque durante siglos esa identidad ha sido denigrada. En el contexto histórico de la República Dominicana, esta forma de racismo es parte de la propia identidad nacional. Fernando Valerio-Holguín describe cómo en este país se estableció un discurso nacional que conscientemente distinguía racialmente a la población de Haití de la de la República Dominicana. Hay que recordar que Haití, con una mayoría de población negra, representaba una verdadera amenaza para el gobierno criollo de la República Dominicana. El miedo a que la mayoría de la población negra de la isla se movilizara, como hicieron los haitianos, y tomara control del gobierno hizo que la élite dominicana estableciera un discurso nacionalista basado en la herencia española y la blancura de los dominicanos frente a la raza negra y, por ende, el primitivismo de los vecinos. Este discurso primitivista que, según Valerio-Holguín, los dominicanos tomaron prestado de los europeos, en su representación del Otro, concibe el mundo en términos binarios, donde todo lo positivo pertenece a los dominicanos y todo lo negativo a los haitianos: "Of the binary oppositions good/bad, rational/irrational, civilized/savage, cultural/natural, many Dominicans expel from themselves the second term and project it upon the Haitians as a defense mechanism" (76). Paradójicamente, todos los estereotipos que, según los dominicanos, describían a los haitianos (animales, caníbales, salvajes, violentos, ladrones, cerca de la naturaleza, promiscuos) eran los mismos usados por los europeos para describir al Otro, sobre todo a los caribeños (76). El discurso primitivista de la República Dominicana ha hecho que la gente de este país no se considere negra, sino "Indians' or mestizos descended from

Spaniards and Taino Indians" (79). Es decir, el negro está totalmente fuera de la idea de nación y, por ende, también el loco puesto que lo racional sería una característica de dominicanidad frente a la irracionalidad de los haitianos. Es decir, en este concepto de nación, de dominicanidad, Marina estaría doblemente al margen (triplemente, si consideramos su papel de mujer).

La deshumanización de los haitianos, su transformación en seres primitivos y en una amenaza para la nación de la República Dominicana dio la justificación necesaria a Trujillo para la masacre de 1937, en la que miles de haitianos fueron eliminados de la frontera entre los dos países. Según Valerio-Holguín, con esta masacre, "Trujillo succeeded in reestablishing the Dominican people's imaginary Hispanism and in 'cleansing' the nation of such impure elements as the religion, language, and customs of our neighbors, the Primitives" (83). De esta manera, dominicano vino a ser sinónimo de descendiente de españoles y, por lo tanto, blanco, en oposición a Haitiano, que equivaldría a Africano, negro, salvaje. Dawn Stinchcomb señala cómo la identidad de los dominicanos en el siglo XIX admitía únicamente a dos grupos: los blancos (que incluirían también a los mulatos de piel clara) y los blancos de la tierra (los mulatos de piel más oscura). Con respecto a los negros (esclavos o hijos de esclavos), su existencia fue borrada del discurso dominicano (3). Sin embargo, a pesar de los esfuerzos del gobierno por eliminar los rasgos africanos de su población (por medio de la mezcla racial y animando la inmigración de europeos), la única solución de blanqueamiento para la élite dominicana fue la imposición de una retórica racista que redefiniera "lo blanco" (5). Según esta ideología racista fuertemente afincada en la identidad dominicana, lo hermoso, lo que es físicamente atractivo, son rasgos considerados como europeos: labios finos, pelo liso y piel de color claro. Los rasgos opuestos (pelo rizado, labios gruesos y piel oscura) son descritos como "*ordinarios, malos* or *haitianos* and would therefore be the definition of blackness" (5). (4)

En la República Dominicana, más que en otros países del Caribe, la identidad nacional entonces se basa en una identidad racial blanqueada por lo que, para Marina, ser negra y ser dominicana entrarían en oposición. Sin embargo, en la isla, era posible borrar su identidad negra sin mayor repercusión. Pero en el momento en el que se desplaza a los Estados Unidos, ya no es posible eliminar el color de su piel. La estructura fuertemente racializada de la sociedad estadounidense pone de manifiesto la Otredad del cuerpo. Es en los Estados Unidos donde sus identidades entran en conflicto ya que para la mayoría blanca, el cuerpo de Marina está marcado obviamente con los signos raciales negros. Podríamos decir que su locura es una reacción a este deseo de la sociedad hegemónica euro-americana de fijar su identidad dentro del binarismo blanco-negro, en el que el segundo término es inferior al primero. El resultado de la imposición de una clasificación estática sobre cuerpos en constante movimiento, que evaden una clara clasificación, produce violencia y locura. Loida Maritza Pérez usa la locura de este personaje para subvertir el poder hegemónico racial occidental. La reacción racista de Marina es tan excesiva, tan violenta, que por medio de ella la autora critica al propio sistema racista que la produce.

Toda la familia está obsesionada, en realidad, con el cuerpo y los rasgos físicos que se consideran europeos. (5) Loida Maritza Pérez dedica mucha atención a las

descripciones físicas de los personajes. Por ejemplo, Marina, a pesar del color claro de su piel (o precisamente por eso) es objeto de burla constante por parte de sus hermanas, sobre todo Beatriz, debido a "her babbon nose and nigger lips" (42), mientras que Iliana, a pesar de tener unas mejillas cinceladas y "a nose her sister envied as 'white'"(41) se considera la más fea de todas. Hay un sentimiento de insuficiencia e inadecuación en todos ellos. Quizás por eso Gabriel, uno de los hermanos mayores, se casó con una mujer blanca, Laurie. Gabriel consideraba que las mujeres negras eran "the ugliest, loudest and most demanding" (107) y su sueño era tener una mujer blanca para sí. Paradójicamente, Gabriel interpretó la falta de entusiasmo sexual de Laurie como signo de modestia, lo cual encajaba dentro del estereotipo racista que sitúa a la mujer blanca como pura e inocente, mientras que la mujer negra es promiscua y sexual. Claudette M. Williams, en su análisis de la imagen de la mulata y la mujer negra en la poesía del Caribe hispánico muestra cómo el estereotipo de la mujer de color como ser sexual frente a la mujer blanca desexualizada data del siglo XIX, de la época del Romanticismo. La sensualidad de la mujer negra "depended for its expression on the contrasting coldness of the 'fair lady'" (48) Pero incluso antes, en el siglo XVIII, Europa ya percibía el cuerpo de la mujer africana como atávico y en contacto con el mundo animal: un ejemplo de esto estaría en la exhibición de una mujer Hotentote ante la sociedad decimonónica de Inglaterra como "a spectacular example of anatomical abnormality and sexual deviance" (53). Esta mentalidad racista informa el discurso de Gabriel, al que le gusta contar un chiste en el que hay tres mujeres: una latina, una negra y una blanca. La gracia del chiste reside en cómo las tres mujeres hacen el amor. La latina susurra "Ay Papito! Ay Papito," la negra grita "Give it to me mother fucker! Give it to me now!" y la blanca simplemente susurra "some nonsense" (107). El hecho de que Gabriel se haya casado con la mujer blanca muestra claramente cuál de los tres métodos es el más adecuado, según él. En su discurso se mezcla el racismo internalizado y también el machismo. No sólo es mejor una mujer blanca (por ser superior en belleza) sino también la mujer blanca es más refinada, más dócil, más modesta. Sin embargo, en el caso de Laurie, el estereotipo de modestia y pureza es, irónicamente, llevado al extremo pues Laurie evade toda intimidad con su marido hasta dos años después de casados y Gabriel termina teniendo una aventura con la esposa de su hermano.

El racismo no se produce solamente dentro de la propia familia. La sociedad racista norteamericana está representada por el ejemplo de abuso verbal al que es sometida Iliana en su universidad. La novela empieza precisamente cuando Iliana regresa a su habitación en la residencia universitaria y se encuentra con la palabra "Nigger" escrita sobre la puerta. No se trata de un hecho aislado sino de algo que se ha venido repitiendo una y otra vez y que hace que Iliana se sienta aislada y desplazada en el mundo académico. El hecho de que este episodio se encuentre al principio del texto es significativo puesto que el racismo establece el tono de la novela.

Iliana también relata un incidente que le ocurrió con su cuñada Laurie un día en el que iban en el autobús. Ante la mortificación de Iliana, Laurie sacó un cepillo y empezó a peinarse, molestando con su pelo a una mujer sentada a su lado. La mujer esperó pacientemente a que Laurie terminara pero en vista de que estaba prolongando el acto demasiado, le quitó furiosa el cepillo y lo tiró al suelo. Una vez fuera del autobús, Laurie dijo: "Damned kinky-headed bitch! [...] Probably jealous of my hair!" (108). El

pelo es uno de los rasgos físicos más prominentes (tan visible como el color de la piel) que señalan claramente la diferencia racial, según Kobena Mercer (101). Dentro del binarismo estético con el que la conciencia racista divide el mundo, "good hair" es el pelo de una persona negra que parece europeo, es decir, liso, no demasiado rizado ni ondulado. Mercer señala cómo el pelo de la gente negra ha sido estigmatizado y devaluado históricamente como "the most visible stigmata of blackness, second only to skin" (101). En este caso, Laurie establece una diferencia entre ella y la mujer (que sólo después de su comentario despectivo es identificada como negra) en base a su pelo. El hecho de que Laurie no reconozca el verdadero motivo de la furia de la mujer y que lo relacione con unos presuntos celos por su cabello nos muestran el racismo de Laurie que, aunque casada con un mulato, establece claramente su superioridad racial frente a la familia de su marido. Su comentario también nos lleva a la ideología racista que produce una jerarquía estética en la que todo lo blanco (junto con características presuntamente europeas, como pelo liso) estaría en la categoría de "bello," mientras que lo negro estaría condenado para siempre a la categoría de "feo." (6)

Mercer señala también cómo para los hombres y mujeres negros el peinado es algo muy importante y cómo en los años 60 se establecieron movimientos de resistencia que pusieron el pelo como símbolo de africanidad. De esta manera el peinado afro y los "dreadlocks" desempeñarían la función de proclamar la africanidad y el orgullo racial de gentes de herencia africana. (7) Sin embargo, este crítico señala que en realidad, estos peinados no serían realmente africanos sino una reinterpretación creada en la diáspora de lo que sería África. Si una persona de ese continente viera esos peinados, los interpretaría como pertenecientes al "Primer Mundo". El peinado que los africanos usan es muy elaborado también pero utilizan sobre todo trencitas y cuentas de manera muy intrincada a imitación de los tejidos (111). Esto es precisamente lo que vemos cuando Iliana trenza el pelo de sus sobrinitas, las hijas de su hermana mayor, Rebeca. Iliana les trenza el pelo con miles de pequeñas trenzas que identifican a los niños con la cultura africana inmediatamente. Esta parece ser la práctica habitual en el hogar de esta familia dominicana y esto nos lleva a pensar que es una práctica relacionada con su pasado africano, una de las pocas que todavía perduran entre sus rituales. A pesar del dolor que la pequeña Soledad muestra mientras está siendo peinada, al final, cuando se mira en el espejo y ve su imagen, "a grin broke across her face at the sight of her dozens of braids weighted by brightly colored beads" (257). Teniendo en cuenta que estos niños han sufrido lo indecible a manos de un padre que abusa físicamente de su madre y una madre que no deja de volver con su marido una y otra vez a pesar de todos los abusos, una sonrisa es muy significativa, especialmente en la pequeña Soledad, la más seria de las niñas. Estos niños han sido traumatizados por la violencia en la que viven, pero por un momento, son felices al ver su imagen en el espejo y saberse bellos por una vez. El peinado se convierte así en un símbolo de belleza y orgullo étnico también. En este caso, el espejo se convierte en instrumento de afirmación de belleza e identidad racial de los protagonistas, en vez de fragmentación y violencia, como ocurrió con Marina.

¿Hispana o negra?

La dicotomía hispano-negro se reproduce constantemente en los Estados Unidos y es otra forma que la hegemonía euro-americana tiene de clasificar de manera monolítica y

estática los cuerpos-otros de los inmigrantes. A propósito de esto, Silvio Torres-Saillant cuenta una anécdota que le pasó mientras estaba enseñando en una universidad de Nueva York. Un grupo de profesores africano-americanos estaba trabajando para formar un comité de profesorado negro y, al parecer, había división en el grupo acerca de si incluir a Torres-Saillant o no puesto que sí, por una parte, su piel era oscura, por la otra, venía de un país de habla hispana. De modo que decidieron darle el beneficio de la duda y dejarle decidir a él mismo. Uno de sus colegas le hizo la siguiente pregunta: "Do you consider yourself more black than Hispanic or more Hispanic than black?," a la cual Torres-Saillant no supo qué contestar. Su indecisión para definirse como uno u otro despertó la sospecha de su colega africano-americano por lo que, lógicamente, nunca más supo del comité (141). Según Torres-Saillant, esta es la situación de muchos dominicanos en los Estados Unidos, especialmente los de piel oscura, que se ven forzados a elegir entre binarismos de identidad que su propia experiencia desmienten (142). Lo cierto es que Torres-Saillant no pudo contestar a esa pregunta porque su identidad estaba formada tanto por su idioma español y la cultura hispana como por su herencia africana. Sin embargo, en los Estados Unidos, tiene primacía, en este contexto, el binarismo racial blanco-negro.

En *Geographies of Home*, tenemos una escena que reproduce la situación anterior. En una conversación con su hermana Iliana, Marina niega su identidad negra diciendo: "I'm Hispanic, not black". Incluso cuando Iliana le pregunta de qué color es su piel, ella reafirma: "I'm Hispanic!" El hecho de que Marina elija la identidad hispana, es sintomático del discurso colonizador que está inscrito en este personaje. Según Suzanne Oboler, el término hispano es usado por el Censo del gobierno de los Estados Unidos para designar a una cantidad muy heterogénea de culturas. Es típico de la hegemonía euro-americana el intentar etiquetar grupos subordinados con un término que los haga homogéneos y borre sus diferencias culturales (4). Si Marina se identifica con este término es porque asume una identidad ficticia creada por los que están en el poder y, al mismo tiempo, le sirve para evadir la cuestión de identificarse como negra. Al usar un término cuyo énfasis está en el origen español (y por ende, blanco) de un grupo de personas, Marina borra de sí misma su identidad negra.

Marina también critica los gustos en hombres de su hermana Iliana porque piensa que ella prefiere a un "big black stud" en lugar de a un hombre blanco. Para ella, los hombres negros son "lazy as shit and undependable" (39). Iliana no está de acuerdo con esta actitud y piensa que surge de un racismo internalizado en su hermana: "Look at yourself. You're suffering from the same thing they [her brothers] are, thinking anything lighter must be better" (38). En contraposición a Marina, Iliana se define a sí misma como negra, quizás porque no tiene otro remedio ya que en la universidad a la que va, al norte de su estado, ha sufrido el racismo constante de sus compañeros. Iliana sabe que, se identifique como se identifique, el mundo exterior la va a percibir como negra. Además, el color de su piel es obviamente más oscuro que el de su hermana por lo que no puede engañarse a sí misma (como hace Marina) fingiendo no ver los rasgos africanos en su cuerpo. Parece ser que la sociedad norteamericana no sabe cómo encajar a los afro-hispanos ya que ese término resulta contradictorio en sí mismo puesto que incluye dos clasificaciones "raciales" opuestas: hispano y negro. Iliana, cuando su familia vivía en el apartamento de Pennsylvania Avenue, un barrio donde apenas había

dominicanos, hubiera dado lo que fuera por parecerse a las puertorriqueñas o a las chicas afro-americanas, de esa manera habría encajado perfectamente en uno u otro grupo. Pero la realidad es que su apariencia física la situaba en el grupo afro-americano pero su idioma y su cultura la encajaban en el puertorriqueño. Los dos grupos la criticaban por unirse a uno u otro, como si tuviera que decidir entre su identidad racial o su identidad cultural. Sus amigas negras pensaban que al definirse como hispana, en realidad Iliana se estaba dando aires de superioridad: "What you talking about, girl? they'd ask. We don't care where you come from! You be black like us!" (190), mientras que sus amigas puertorriqueñas la consideraban una de los suyos debido al idioma, "Nah, you speak Spanish. You one of us" (190). Durante toda su vida Iliana se ha sentido escindida entre las dos identidades, imposible de formar parte ni de una ni de otra cómodamente. Lo que Loida Maritza Pérez nos muestra en Iliana es una "subjetividad diaspórica" (Emma Pérez), una subjetividad que se mueve entre diferentes categorías, incapaz de establecerse en sólo una. (8) La mera existencia de Iliana, con su piel oscura pero su idioma español, desafía los sistemas de clasificación nacionales y raciales, a menudo monolíticos y estáticos, que intentan fijar la identidad de una persona dentro de un grupo específico. Iliana se mueve entre espacios, entre identidades. Esta experiencia es traumática para ella porque siempre experimenta un sentimiento de inadecuación, vaya donde vaya, pero al fin y al cabo, eso es lo que le da su flexibilidad para pasar de un espacio a otro. Cuando Iliana habla con Marina acerca del color de su piel, se da cuenta de que su hermana ha elegido pertenecer únicamente al espacio que niega su raza y la identifica con su idioma. Al hacer énfasis en el color, Iliana elude una clasificación fácil en sólo una de las dos categorías y acepta las dos como parte de su subjetividad.

Conclusión

En *Geographies of Home*, Loida Maritza Pérez establece una relación entre distintas "hegemonías dispersas", como son los patriarcados y el racismo inscritos en el concepto de nación tanto de los Estados Unidos como de la República Dominicana. Al mismo tiempo, Pérez hace hincapié en la violencia existente en los movimientos transnacionales de los personajes. El choque de diferentes formas hegemónicas sobre el cuerpo de los inmigrantes va a producir siempre trauma y violencia. A través del personaje de Marina, Pérez se muestra crítica de estas relaciones de poder. Con su locura, Marina pone al descubierto las conexiones entre estas hegemonías pero, al mismo tiempo, es incapaz de escaparse de ellas. Si bien su locura la sitúa fuera de la nación, sin embargo, por otra parte, Marina está dentro de esos sistemas de poder ya que se erige en su principal representante, como cuando enfatiza su cultura hispana (blanca) por encima del color de su piel. De modo que usa la violencia sobre su propio cuerpo para tratar de fijar, en una identidad estable y homogeneizante, las subjetividades diaspóricas, inestables y en movimiento, que su hermana Iliana, por otra parte, muestra. Iliana se mueve entre diferentes identidades: entre los géneros masculino y femenino, las razas hispana y negra, la cultura dominicana y la americana, sin dejarse encasillar fácilmente en ninguna de éstas. Es esta posición, en última instancia, la que Loida Maritza Pérez enfatiza. La locura de Marina, a pesar de poner de relieve para el lector la incongruencia existente en los sistemas jerárquicos de clasificación, los intentos de homogeneización y encasillamiento de sujetos en movimiento, no puede salvarla a ella

misma. Marina es incapaz, al contrario que su hermana Iliana, de luchar contra la opresión. Todo lo contrario, acaba aliándose a esta y la ejerce contra su propio cuerpo y el de su hermana. Sin embargo, la violencia no la llevará a ninguna parte puesto que al final, Marina acaba en un sanatorio. Esta vez, al contrario que las novelistas inglesas del siglo XIX, su locura no es un acto de rebelión, sino de aceptación y reproducción de los sistemas hegemónicos patriarcales y racistas. Sólo Iliana, mediante la aceptación de sus subjetividades en movimiento, será la que pueda superar la violencia de vivir entre naciones, entre géneros y entre opresiones.

Notas

(1) Ejemplos de cómo el patriarcado puede llevar a la locura podemos verlos tanto en escritoras estadounidenses como latinoamericanas. Por ejemplo, en "The Yellow Wallpaper," de Charlotte Perkins Gilman, un clásico de la literatura feminista, vemos los efectos del control opresivo de una sociedad patriarcal que pretende fijar el papel de la mujer en la esfera doméstica. El esposo-doctor de la protagonista de esta historia, la cual sufre de una depresión después de dar a luz, le niega la escritura a su mujer como forma de expresión puesto que una excesiva imaginación puede ser perjudicial para ella. El hecho de que tenga que estar encerrada en su habitación, casi sin ningún ejercicio físico, hace que empiece a ver una silueta en el papel del cuarto, para acabar descubriendo la imagen de una mujer atrapada, que no es otra cosa que la propia imagen de la protagonista, encerrada en un mundo sin libertad para la mujer. Otro ejemplo de la opresión patriarcal sobre la mujer podemos verlo en el cuento de Clarice Lispector "The Imitation of the Rose," donde una ama de casa acaba sumiéndose en la locura debido a lo insípido y reducido de su papel como esposa. La locura se convierte para ella en su única forma de rebelión.

(2) Esta visión del mal en todo lo negro también tiene sus raíces en la extrema religiosidad de Marina. Aunque su familia no pertenece a la religión católica sino a la Adventista (que, por otra parte, es todavía más estricta y aún más jerarquizada patriarcalmente), podemos ver cierto paralelismo entre su extrema religiosidad y su deseo de "purificar" su cuerpo con el Lysol con las monjas místicas del Nuevo Mundo de los siglos XVII y XVIII. A menudo, en sus experiencias religiosas, estas monjas tenían visiones de Dios (de la misma manera que Marina también las tiene) así como del demonio, que a menudo está representado por imágenes erotizadas de un joven mulato o negro. La aparición de un hombre negro (el Demonio) es una de las tentaciones que las monjas a menudo describen en sus *Vidas*. Esto sucede, por ejemplo, en la Autobiografía espiritual de María de San José, que tiene la visión de un joven mulato reclamando su posesión de la propia María de San José. El negro pasa a ser así símbolo sexual, encarnación del demonio y, por lo tanto, debe combatirse. Por su parte, la monja chilena del siglo XVIII Ursula Suárez describe cómo un día, mientras se miraba en el espejo, vio a un negro muy feo en lugar de su imagen. Se trataba del Demonio, evidentemente. De la misma manera, la imagen de un hombre negro persigue a Marina, que al final acaba viendo todo lo negro como encarnación del mal, incluso lo negro de su propia piel. Al igual que Ursula, que escuchaba voces en su cabeza (Dios, según ella, quizás esquizofrenia para nosotros hoy en día) Marina también escucha voces y siente que Dios guía su mano. Al contrario que estas monjas, sin embargo, que buscaban un

espacio de subversión a través de sus éxtasis místicos y su comunicación directa con Dios, las voces que Marina escucha la llevan a atacar a su propia hermana y a todos aquellos que no siguen las estrictas reglas patriarcales de la Iglesia Adventista.

(3) Por supuesto, hay una diferencia fundamental entre Mayra Santos Febres y Loida Martiza Pérez. Mientras que la primera sigue viviendo en la isla y sus desplazamientos se limitan a estancias de relativamente poca duración en los Estados Unidos, Pérez emigró de su país cuando era una niña y, por lo tanto, sufrió las consecuencias del desplazamiento, el racismo y la fragmentación de la identidad. No es de extrañar, entonces, que Pérez muestre una visión mucho más fatalista de la condición de ser mujer, negra e inmigrante.

(4) Para otras interpretaciones de la identidad nacional en la República Dominicana y la construcción del haitiano como ser primitivo ver Silvio Torres-Saillant, "The Tribulations of Blackness: Stages in Dominican Racial Identity," *Latin American Perspectives*, vol. 25, 3, 1998: 126-146 y Lauren Derby, "Haitians, Magic, and Money: Raza and Society in the Haitian-Dominican Borderlands, 1900 to 1937," *Comparative Studies in Society and History*, vol. 36, 3, Jul. 1994: 488-526.

(5) Esta idea prevalece no sólo en la República Dominicana sino en todo el Caribe y su diáspora. Yasmin Hernández, una pintora afro-puertorriqueña de Nueva York, por ejemplo, cuenta cómo cuando tenía cinco años, cubrió su cuerpo con loción y anunció a toda su familia que era blanca. Evidentemente, Hernández, incluso a tan temprana edad, ya había asumido que el estándar de belleza situaba lo blanco como superior, así como que el pelo rizado era "pelo malo." En su caso, una vuelta a sus orígenes y una aceptación de todas las fuentes de su identidad (española, indígena y negra) la llevaron a una reevaluación de su físico y de su herencia cultural, que es la que refleja en su pintura.

(6) Kobena Mercer señala cómo el nombre "Caucásico" para definir al hombre blanco surgió en el siglo XVIII con la Ilustración y su deseo de clasificar todos los seres vivos de manera científica. Fredrich Blumenbach usó esta palabra porque él creía que las montañas del Cáucaso eran de donde provenían las especies europeas más hermosas. De este modo, "the very arbitrariness of this originary naming thus reveals how an *aesthetic* dimension, concerning blackness as the absolute negation or annulment of 'beauty,' has always intertwined with the rationalization of racist sentiment" (102). Desde el propio origen de la palabra, pues, surge la idea institucionalizada de lo blanco como lo más hermoso y, por ende, lo no-blanco como inferior en la escala de belleza estética.

(7) Es significativo que Marina identifique a su violador como un hombre negro con "dreadlocks." No sólo el color de su piel, sino también su peinado lo sitúan, pues, dentro de este imaginario racista eurocentrista en la mente de Marina.

(8) Iliana también muestra una subjetividad diaspórica al moverse entre el género femenino y el masculino. Aunque este artículo se centra fundamentalmente en la raza, la cuestión del género es una muy importante en la novela. Iliana es descrita

constantemente con una apariencia masculina. No le gusta ponerse ropa "femenina" como faldas y a veces en la calle la confunden con un "drag queen". Además, es la única mujer de su familia que está en la universidad y que, por lo tanto, ha accedido al mundo "masculino" de afuera de la casa. La ambigüedad sexual de Iliana, junto con su ambigüedad racial, la convierten ciertamente en un personaje con una subjetividad diaspórica. Marina, de nuevo, funciona en la novela como el instrumento regulador de la sociedad, intentando imponer sólo una identidad en su hermana. Por eso, una noche, en pleno apogeo de su locura, Marina viola a su hermana Iliana, intentando encontrar el "pene" que eliminará su ambigüedad y la clasificará claramente como hombre. Marina simplemente pone en marcha el deseo de la hegemonía euro-americana (y dominicana también) por fijar identidades que están en constante movimiento. Al final de la novela, sin embargo, Iliana, a pesar de la violación, será la que recupere y acepte su propio cuerpo, reapropiándose de él y convirtiéndolo, junto con su memoria, su hogar.

Obras citadas

Caminero-Santangelo, Marta. *The Madwoman Can't Speak. Or Why Insanity is not Subversive*. Ithaca: Cornell UP, 1998.

Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. New York: Doubleday, 1972.

Derby, Lauren. "Haitians, Magic, and Money: Raza and Society in the Haitian-Dominican Borderlands, 1900 to 1937" *Comparative Studies in Society and History* 36 (3), 1994: 488-526.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove, 1967.

Fusco, Coco. "The Bodies that Were not Ours." *The Bodies that Were not Ours and Other Writings*. London: Routledge, 2001. 3-17.

Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.

Grewal, Inderpal y Caren Kaplan. *Scattered Hegemonies. Postmodernity and Transnational Feminist Practices*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1994.

Hernández, Yasmin. Personal webpage. 15 November 2005 <http://www.yasminhernandez.com/cultural.html>

Mercer, Kobena. "Black Hair/ Style Politics." *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*. New York: Routledge, 1994. 97-128.

Oboler, Suzanne. "Hispanics? That's What They Call Us." Delgado, Richard, and Jean Stefancic, eds. *The Latino/a Condition: A Critical Reader*. New York: New York UP, 1998: 3-5.

Pérez, Emma. *The Decolonial Imaginary. Writing Chicanas into History*. Bloomington: Indiana UP, 1999.

Pérez, Loida Maritza. *Geographies of Home*. New York: Viking, 1999.

Santos Febres, Mayra. "Marina y su olor" *Pez de vidrio*, Río Piedras: Ediciones Huracán, 1996: 41-50.

Stinchcomb, Dawn. *The Development of Literary Blackness in the Dominican Republic*. Gainesville: UP of Florida, 2004.

Taylor, Diana. "Trapped in Bad Scripts: The Mothers of Plaza de Mayo" *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*" Durham

NC: Duke UP, 1997: 195.

Torres-Saillant, Silvio. "The Tribulations of Blackness: Stages in Dominican Racial Identity" *Latin American Perspectives*, 25 (3), 1998: 126-46.

Valerio-Holguín, Fernando. "Primitive Borders. Cultural Identity and Ethnic Cleansing in the Dominican Republic." Trans. Scott Cooper. *Primitivism and Identity in Latin America. Essays on Art, Literature, and Culture*. Eds. Erik Camayd-Freixas, and José Eduardo González. Tucson: The U of Arizona P, 2000: 75-88.

Williams, Claudette M. *Charcoal and Cinnamon. The Politics of Color in Spanish Caribbean Literature*, Gainesville: UP of Florida, 2000.

Cuerpo, sexualidad y fea burguesía:

***Tribada* o la teodicea de la cotidianeidad**

[José Luis Bellón Aguilera](#)

Universidad de Ostrava (República Checa)

Intentaré en este trabajo exponer las claves de *Tribada. Theologiae Tractatus* (1993), del prodigioso novelista Miguel Espinosa (1926-1982), y tantear la posibilidad de llegar a su lógica interna en relación con la representación de la mujer y la homosexualidad femenina. Para la lógica productiva de esta novela, Lucía, la seductora de Damiana — ex-novia de Daniel—, suscita el asombro por antonomasia, una perplejidad que se extiende alrededor de 480 páginas. Es un extrañamiento (en lenguaje espinosiano "pasma") infinito, y parece como si el inconsciente del texto se hubiera encontrado, para enfrentarse en una lucha simbólica sin cuartel, a una otredad radical, inasumible, incomprensible, lo que explica la infinitud del "comento". El texto es un despliegue obsesivo de lenguaje erotizado, un lenguaje que dice describir el ser. La violencia física hace acto de presencia al comienzo del relato, que continúa intentando comprender lo sucedido, convirtiendo el lenguaje en herramienta teórica, proceso en el que se produce al mismo tiempo un efecto de erotización del lenguaje, como si en el tejido de la novela emergiera un goce consistente en repetir compulsivamente un hecho, como si el motor fuera una forma de deseo. En *Tribada* la violencia de su erotismo y el erotismo de su violencia se entremezclan y autoinforman. A pesar de la parodia y la risa rabelesiana (no puede olvidarse esto), la novela inquieta al lector, por el contraste entre la belleza de su estilo y la violencia simbólica que despliega, porque esta novela, como *La fea burguesía* (1990) y como (en cierto sentido) *Escuela de mandarines*(1992), es una venganza.

Nos parece que el inconsciente ideológico de este texto formidable ("formido" significa en latín "miedo") se sustenta sobre una lógica en la que se entrelazan diversos nódulos ideológicos: uno, hipóstasis del yo y (por tanto) de la esfera privada, dos, inconsciente androcéntrico y tres, una concepción de la literatura como lugar teórico. Estos nódulos están impregnados, extrañamente, de elementos afines a una forma de religiosidad expresada en una especie de lenguaje místico-religioso que imita la literatura barroca y medieval, con una presencia insistente de mitemas tales como la carne, el cuerpo como corruptible, la presencia de la muerte, el diablo, el mundo. Por ello subtitulo este trabajo "teodicea", y no es gratuito que la novela se autodenomine "Theologiae Tractatus". La lectura de la novela produce la sensación de que leemos un texto místico-religioso, por el lenguaje sobre todo y sus continuas alusiones a una especie de experiencia mística de la realidad que viene acompañada de una "iluminación", "visión" o "contemplación" del

ser de las cosas, como en una "epifanía" en la que el trabajo del análisis del texto produce – según el texto – un creer conocer de la realidad que lee. Este lenguaje místico tal vez no es solamente una cáscara, una corteza, y aunque lo fuera, constituye un hilo conductor, una pieza fundamental en su dinámica. Volveré sobre ello.

Para el presente trabajo utilizo la edición de Montesinos (1993). Por cuestiones de espacio no puedo enzarzarme en una descripción académica de las ediciones anteriores y posteriores, o la reciente traducción al francés (2005) de Yves Roullière. La novela fue escrita alrededor de los años ochenta y no puede entenderse sin la *La fea burguesa*. Tampoco se trata aquí de hablar de la vida y obra de este novelista excepcional.

Tríbada narra (y lee) la transgresión de Damiana, "fea burguesa" creyente del "Evangelio de la mundanalidad", que abandona a Daniel por Lucía. El hombre, incapaz de entender la infidelidad (que llama "misterio") de su amada, enloquece. En un acceso de ira, irrumpe en casa de Damiana, sorprendiendo a ambas "tríbadas" en plena realización del "acto tribádico"; destroza el cuarto, golpea a Damiana, la insulta. Poco después, se alza a sí mismo como juzgador de lo sucedido, se dedica a comentar lo que llama "el hecho", a inquirir sobre el caso entre sus amistades. Juana, una antigua amante (sin que quede claro si mantuvieron o no "contacto carnal"), comienza a enviarle cartas en las que, por medio del análisis de "el hecho", intenta pacificar la confusión, pasmo y desespero de Daniel. Finalmente, la pareja acaba reuniéndose, triunfando el amor heterosexual.⁽¹⁾

Desde el principio lo privado, la esfera privada, se ha convertido en materia de tratamiento filosófico, metafísico (es un eco del filósofo-mago de la cotidianidad, Martin Heidegger). Asistimos a una hipóstasis de la privacidad, y a una tachadura, por tanto, de lo público. La contradicción aquí reside en que una novela es, una representación pública: la novela quiere pertenecer a la realidad, y de hecho el autor insitió en que los nombres de los personajes y los hechos corresponden a personas y sucesos reales. Es posible que el "él" de la novela (yo soy una novela que describe la realidad) sea radical (yo soy una novela que soy la realidad), de modo que la ilusión de que sólo existe lo privado sea efectiva.

Tríbada. Theologiae Tractatus puede leerse, en una primera cata superficial, como una novela sobre una relación frustrada. "Tríbada" es un término para "lesbiana": "Tribo" en griego antiguo significa "fricar", o "frotar", y denota una actividad del homoerotismo femenino. "Theologiae Tractatus" alude a la concepción espinosiana de "novela de la ultimidad" o "teológica", y obviamente son citas intertextuales de Wittgenstein, Spinoza y la filosofía escolástica. Se presenta como el análisis "teológico" de un asunto privado. Espinosa denominaba a su forma de escribir "novela de la ultimidad" (*Postdata* 51-52), una forma de extrañamiento que busca llegar a la realidad-real, como una especie de hiperrealismo. La novela fue descrita por el mismo autor como un comentario o glosa infinita de un asunto de naturaleza misteriosa, imposible de ser teorizado. El texto intenta incluirse a sí mismo en una nueva tradición, en un nuevo tipo de novela. Al mismo tiempo, sin embargo, fundamenta su teoría estética en la tradición clásica y escolástica. Por la repetición continuada de determinadas situaciones (sobre todo el "misterio" o "el hecho"), por el final, como en una estructura a-b-a, el texto puede

considerarse como una "composición en anillo". Cada carta puede leerse como una pieza individual, ya que (o a pesar de que) el argumento reaparece continuamente, de forma un tanto compulsiva. El cuerpo principal de *Tríbada* son las cartas de Juana a Daniel. En esta novela 'epistolar' (con ecos de Abelardo y Eloísa) la voz que domina el relato es, en su mayor parte, la de Juana; otros escritos firmados por otros personajes reales (incluyendo Espinosa) forman parte de la novela.

El universo literario de Espinosa es el mismo que en *La fea burguesía* con elementos de *Escuela de mandarines*, y de hecho *Tríbada* fue concebida como parte de aquella. El personaje principal es un heterodoxo o exilado interior en una sociedad que no puede comprender, aceptar o de la que, en cualquier caso, no se siente parte. Pero a diferencia de *Escuela*, alegoría y roman-à-clef sobre el franquismo, *La fea burguesía* y *Tríbada* se centran en el análisis de la cotidianeidad, si bien la analítica de *Tríbada*, dentro de la ilusión de la narrativa, gira de forma obsesiva alrededor de una cuestión sexual, como si la novela produjese la idea de una subjetividad cuyo sentido se define en torno a la sexualidad. Ambos textos son una explosión de cotidianeidad. La misma novela lo afirma: "Lo cotidiano es infinito." (*Tríbada* 217).

En la novela, el texto desbroza el lenguaje hablado de los personajes queriendo desvelar la realidad de lo dicho, lo esencial o verdadero del sujeto que habla. La desbordada actividad analítica produce la sensación de que se está buscando algo, un sentido tal vez. No queda muy claro cuál es ese "sentido", pero no sólo para el lector, sino también para la misma novela. En un texto final de la novela, titulado "Daniel" (concretamente el III) y firmado por Alfredo Montoya, se anuncia que la búsqueda por el sentido ha sido infructuosa, pero al mismo tiempo resultado, de la inevitable curiosidad de Daniel, asombrado, loco, y "víctima". El "pasma" del victimado y neurótico Daniel puede leerse como el "radical astonishment" heideggeriano como postura o disposición metodológica (Steiner 31), pero pasado por el tamiz católico: "Daniel es el que quiere saber, el que sabe" (*Tríbada* 396).⁽²⁾ Sin embargo, la búsqueda por el sentido se enmarca en la atmósfera de futilidad y nada de la cotidianeidad. El texto parece decir que sólo existe lo privado, y lo sexual, como parte de la existencia cotidiana y estructura significativa de la identidad subjetiva, es misterio y dolor. Pero podríamos decir también que el dolor y el 'pasma' de Daniel son el resultado de la imposibilidad de controlar la naturaleza femenina.

Los textos de Espinosa oponen dos tipos de subjetividades: una de ellas es una subjetividad que puede denominarse como 'singular'. Seres con interioridad, capaces de leer la nuez del significado escondido tras el velo de la 'apariencia'. Esos sujetos 'especiales', poseedores de una disposición analítica, son generalmente depositarios de una especie de prestigio (o capital) cultural: Lanosa, Godínez, López Martí, Domingo Alberola, en *La fea burguesía*; su situación social marginal revela la dinámica del campo cultural, como 'inverso' del mundo económico, desde el punto de vista de Bourdieu. En *Tríbada* la lógica es la misma o incluso más radical, algo ejemplificable en la relación que los seres auténticos mantienen con el trabajo, como parece sugerir Juan Espinosa:

Según la presentación que de ellos [los personajes que opinan sobre Damiana y Lucía] se hace en el índice onomástico, ninguno tiene, que se sepa, profesión o empleo [...]. Al parecer, la única ocupación de tales personajes consiste en hablar, en hablar sobre Damiana. Ellos representan el ideal de una humanidad no fragmentada por la división social del trabajo, una especie de coro angélico que se realiza aquí, en la tierra, como riguroso círculo lingüístico. (1996: 58-59)

En *Tribada*, hay muchos personajes femeninos ‘singulares’: Amparo Pastor, Carmen Barberá, y, especialmente, la principal interlocutora y narradora, Juana. Los otros sujetos son los vacíos y huecos ‘feos burgueses’, carentes de interioridad (alienados) y plenamente inmersos en la sociedad mercantilizada de consumo o sociedad del espectáculo. Los personajes femeninos son contruidos en torno a la polaridad: Juana / Damiana, si bien la madeja se embrolla un tanto: en un principio, opone Juana, como la ‘iluminada’ enamorada de Daniel, especie de Santa María o Teresa de Jesús, y Damiana, la transgresora, inquieta y narcisista burguesa, especie de Eva —tentada por Lucía, la "cortadora" (castradora), referencia de Lucifer. Pero conforme la novela avanza (a partir de la segunda parte, "La tribada confusa"), se confronta a Damiana con las mujeres de la fea burguesía, como queda bien claro en los relatos ‘Damiana y María’, esta última como el modelo de la mujer prototipo de aquella clase social. Respecto a Lucía, el texto la representa en una especie de no lugar de género. Sin embargo, pese a las contradicciones, todas las mujeres son contruidas desde la mirada masculina.

Imágenes

La trayectoria del texto parte de una situación de reposo (antes de la ruptura) y desemboca en un final de reposo (reunión de los amantes). La última carta de la novela se cierra con el reencuentro: «-Gacelilla, lo que era, es; y lo que será, fue. Damiana amaba, Damiana ama, Damiana amará y Damiana amó a su Daniel. -Tu lo dijiste, mi amor verdadero» (*Tribada* 447). El resultado es un patrón narrativo en ‘anillo’. El argumento de la novela puede resumirse en una línea, pero cada carta, como una cuenta en un rosario, repite el contenido, añadiendo tal vez nueva información, nuevos contenidos sobre el ‘hecho’. Mediante la repetición y adición de elementos se acumulan una serie de *topoi* que forman la mitología o universo literario propio de la novela. Los *topoi* o mitemas del texto atraviesan la narrativa de forma obsesiva, como una compulsión de repetición, insistiendo en la carencia de pensamiento, el vacío de subjetividad y la deformidad moral de los ‘feos burgueses’ y las tribadas.

Esta novela, de acuerdo con algunas referencias contenidas en el texto y algunas afirmaciones hechas por el autor en entrevistas o cartas, se describe a sí misma como ‘mito’. Asimismo, intenta anudarse a la vida real. Al crear un mito y entrelazar el texto con la vida, el relato desea existir eludiendo su carácter fictivo, su carácter de novela; es una novela que se niega a sí misma como tal. La unidad del texto y la vida es apuntalada por la estructura intertextual y metatextual de la novela. Los personajes ‘especiales’

(Daniel, Juana, José López Martínez, Carmen Barberá, Asunción, etc.) intercambian cartas, "comentos", historias, todas las cuales poseen el mismo estilo, la misma retórica. En esta, la tónica dominante es la contemplación, el éxtasis, la intuición, envuelto todo ello en una fraseología de tinte analítico con pretensiones universalistas dentro de la particularidad del caso. El entramado puede compararse a una especie de tejido (*textum*), en el que todos los hilos tienden, estructuralmente, al mismo lugar: el despliegue de una idea de subjetividad 'especial' opuesta a una subjetividad 'inauténtica', como en *La fea burguesía*.

En su representación, estas subjetividades aparecen recubiertas o disfrazadas de un aparato alegórico impresionante que toma elementos de la pintura religiosa del barroco así como de la literatura mística. No sé decir si esas subjetividades producidas por el texto poseen o no un lastre organicista. JC Rodríguez (1990, 1994a y 1994b) ha estudiado en detalle el "organicismo" barroco y medieval, que se vincula a una idea de orden cósmico sacralizado legitimador de un sistema de "sustancias" cuyo lugar había sido ya asignado de entrada (Muzzioli 2002). La sacralización es fuerte en la formación social hispánica en determinadas capas de la sociedad española (con la excepción de sectores de las capas de la burguesía) hasta bien entrado el siglo XX, si bien había ido mutando considerablemente una vez que las relaciones dejaban de ser plenamente feudales. Está claro que no es posible decir que el texto de Espinosa sea "organicista", pero ¿es posible plantear que en sus textos hay componentes o rizomas de esa ideología? La hipótesis de un "organicismo" en Espinosa sería un tanto anacrónica: el organicismo es una ideología propia de unas formaciones sociales desaparecidas con unas formas de subjetividad igualmente desaparecidas. Por eso pienso que puede plantearse la hipótesis de una presencia de rizomas ideológicos, especie de residuos de una formación social anterior, no de un inconsciente organicista. Podría hablarse de catolicismo a secas o de una reinención de la literatura y filosofía medievales (un uso de un Canon cultural determinado). La cuestión es: (a) por qué elige un lenguaje y textos determinados (en este caso la mística, el barroco y el discurso medieval) y (b) decir que es una "corteza" bajo la cual se oculta otra lógica es no tener en cuenta las energías libidinales depositadas o despachadas en la elección de la forma utilizada: ¿o vamos a olvidar el goce en la elección de las formas discursivas elegidas? En cualquier caso, ninguna ideología es un bloque homogéneo. En los textos de Espinosa se encuentran y amalgaman diferentes discursos (catolicismo, trascendentalismo, fenomenología y posmodernismo) propios de la formación social hispánica de transición entre el franquismo y la posmodernidad, además de una hipóstasis de (y de hablar de) la esfera privada. La cuestión de las inversiones simbólicas en el campo literario es tema de otro estudio.

Si la ideología del texto parece coincidir con el organicismo en la obsesión por el cuerpo y por la carne concebida como pecado (en el caso del organicismo) y como sexualidad (en el caso de la novela), puede ser también una traducción y crítica en literatura de la celebración posmoderna de la falta de identidad, de la creencia (utópica) en la posibilidad de re-escribir y re-inventar el yo, en cuyo proceso el cuerpo se convierte en el lugar de la construcción de sí.

No creo en Dios

El 'Contraevangelio' de Damiana da inicio al Capítulo I de la novela:

No creo en Dios» —dice Damiana Palacios, boticaria de cuarenta años. Y habla sin gravedad, entusiasmo ni arrojó. Más que la expresión de una convicción, la afirmación revela una manera de estar en el mundo; equivale a manifestar: «La cuestión de la existencia divina no me interesa. (*Tríbada* 39)

Los nombres de los personajes se refieren a individuos reales, como José López Martí o Carmen Barberá, o tienen un carácter alegórico. La raíz del nombre de Damiana se relaciona con "daemon", que en griego antiguo significa 'divinidad', y que en la tradición cristiana ha derivado a 'demonio'. No sorprende que Damiana niegue a Dios (lo que se repite en otros capítulos, por ej. p. 68). Lucía parece aludir al Tentador, a Lucifer. En el nombre no se encuadra sólo la naturaleza de lo maligno, sino los rasgos físicos monstruosos que la novela aplica continuamente desde el principio a este personaje. Hay que recordar que la fea burguesía es para Espinosa encarnación del mal (en realidad una transvaloración de los valores del campo literario según Espinosa): falso cristianismo o paganismo, adoración del becerro de oro, carencia de pensamiento y ausencia de sentir estético. Ambas lesbianas son 'tríbadas'. Damiana es descrita como pura paradoja y contradicción; en la primera parte de la novela se insiste en las mentiras (*La tríbada falsaria*), pero en la segunda (*La tríbada confusa*) el personaje vive en el desconcierto y en el dolor psíquico. Ambos sucesos (las mentiras, la confusión) justifican tal vez, desde el punto de vista de la estrategia del texto, la ira de Daniel, el análisis, la investigación y presencia de Juana, la mitología de una obra de ficción que no quiere ser mentira, sino real.

En el capítulo I hay una descripción del estilo de vida de Damiana y sus actividades cotidianas, previas al 'hecho' que desencadena el 'comentario' y la 'glosa'. El aburrimiento, el tedio vital y el deseo de cambio constante está siempre presente. Se nos cuenta que, para romper con el *taedium vitae*, Damiana suele ir en coche a la playa o los 'baños termales'. En vacaciones viaja al extranjero, en busca de nuevas experiencias, nuevos paisajes, nuevas relaciones. A su vuelta trae regalos para los amigos, además de una serie de fotografías. El deseo de lo novedoso es juzgado como signo de inconsistencia, de una falta de "consistencia" moral. Para Damiana, viajar y consumir es ser.

Pero la frase 'No creo en Dios' puede interpretarse como una negación de la ley del Padre. Desde una perspectiva de la 'vulgata' feminista, se podría plantear que Damiana no reconoce el patriarcado, el nombre del Padre. *Tríbada* puede ser leída como la representación, desde una posición de kulturkritik, de una sociedad sin Padre, una sociedad pintada como la fantasía de la desaparición de una autoridad que es necesaria pero en la que no se confía. En términos psicoanalíticos, las nuevas subjetividades del capitalismo posmoderno se caracterizarían por un inconsciente caracterizado por la forclusión del nombre del Padre. Negación del Amo que puede rezumar una concepción

del Sujeto como un ser capaz de transformar el mundo con la sola fuerza de su voluntad, una subjetividad capaz, como plantea Slavoj Žižek (1999), de reescribir constantemente y reinventar a placer la narrativa de su propia vida, obviando las condiciones históricas de esa posibilidad. No está claro si se trata de una supuración de los mecanismos del campo cultural o de una concepción presente en el todo social. En otras palabras: ¿nos las vemos con los fantasmas del campo literario y cultural, o con la universalización de esos fantasmas en el todo social?(3)

Damiana no cree en Dios, pero sí cree en todas las formas de superstición popular o filosofías posmodernas de la new age, como el tarot o la quiromancia, lo que denota la curiosidad de una subjetividad inestable o bien una celebración y goce en la falta de identidad. Teniendo en cuenta que el autor ha afirmado que su novela ha sido escrita ‘desde la ultimidad’, como una ‘novela teológica’, podría decirse que, como ha apuntado Toril Moi, este self (‘sí’) integrado (que sin embargo colapsa con el derrumbamiento de su privacidad), es un arrogante ‘phallic self’:

In this humanist ideology the self is the *sole author* of history and of the literary text: the humanist creator is potent, phallic and male – God in relation to his world, the author in relation to his text. (Moi 1985: 8) [cursiva suya]

Creo también que a esta mirada androcéntrica se anuda algo más. Aun cuando la ideología patriarcal reverbere en el discurso de Espinosa, su perspectiva de escritor ‘teológico’, esto es, de aquel que escribe desde la atalaya de la ‘ultimidad’, es la aparición en forma de signo de uno de los ideogramas o mitemas fundamentales del campo literario, algo así como una idée-force: la ideología del autor como *artifex deus*, como ‘creador’ de mundos.

Sin embargo, los análisis de *Tríbada* de un asunto presentado como ‘misterio’ revelan una sospecha sobre el significado social de determinados nombres (lo que podría explicar por qué la palabra ‘lesbiana’ no se usa nunca). Probablemente bajo el cuestionamiento de determinados ‘nombres’ subyace un sentimiento de ‘malestar’ sobre la situación en su conjunto y sobre la naturaleza de la mujer, como si ésta fuese construida por el texto como ‘alteridad radical’. La novela sugiere que lo que está analizando es una situación de abandono, de modo que podría plantearse que no es sólo el despliegue del ‘principio androcéntrico’, sino una lectura (tal vez paródica) de éste; con todo, persiste la sensación de que reina la mirada masculina que nombra las cosas y por tanto dota de existencia, a pesar de los efectos paródicos... o tal vez por el uso del sarcasmo como arma simbólica.

Las mujeres homosexuales son denominadas ‘fricadoras’, ‘gomorrosas’, ‘tríbadas’, ‘tortilleras’, ‘bolleras’. Para el novelista, estas palabras denotan la ‘esencia’, el Ser de las lesbianas. Por el contrario, nombres como lesbiana, homosexual o heterosexual no denotan para el texto el verdadero Ser, sino una actividad.(4) Pero vocativos denigrantes tales como ‘tortilleras’ o ‘bolleras’ son considerados socialmente como insultos; el que Espinosa quiera transformarlos en nombres estético-filosóficos produce más un efecto

paródico de extrañamiento de la realidad que un efecto teórico: también produce violencia simbólica. Pero otros términos, como el de ‘gomorrosas’, se refieren obviamente a la idea de pecado, a la ciudad de Gomorra, moralmente corrompida, sugiriendo la idea de la ciudad moderna como el lugar del ‘mal’ y la confusión (una idea clave en el modernismo que, por otro lado, se percibe p. ej. en *Camino de perfección* de Baroja). Asimismo, ‘Gomorra’ alude a su par complementario, ‘Sodoma’. ‘Gomorrosas’, en la lógica del texto, podría indicar una actividad sexual en la que el falo no es necesario. En cualquier caso el nombre de ‘gomorrosas’ forma parte de la serie de nombres alegóricos que ofrecen una especie de corteza ‘religiosa’ al texto. Estas ‘gomorrosas’ pertenecen a un grupo social estigmatizado.

Monstruos y demonios

El tema del simio aparece por primera vez en ‘Los nombres de Lucía’. Damiana y Lucía comparten nominaciones de ‘simia’ y ‘simio’. La primera es también una ‘mona bella’, ‘monona’, ‘simio de Dios’; Lucía no sólo es un ‘simio de Dios’, sino ‘simio’, ‘simia’, ‘monito’, ‘mono’, ‘monona’, ‘mandril de viso’ (y otros animales tales como ‘mastín’, ‘mastín lloroso’, ‘mastín receloso’, ‘mastín de Damiana’, ‘morrueco’, ‘morrueco de Damiana’). Tanto en *La tribada falsaria* como en *La tribada confusa*, el simio aparece en relación con la ‘nada’ o la pura animalidad, como carencia de humanidad verdadera —esta es construida en la forma de subjetividad especial—: pp. 65, 69, 90, 134, 141, 211, 224, 373-4 (‘Epílogo’), p. ej., p. 87: «No creas, querido mío, que vuestros encuentros y disputaciones representan la liza entre el pecado y la cólera de Dios. Más bien son la gresca entre un mono y un loco cruel, cruelísimo, que intenta atormentar al animal en el potro de la ética.»

La animalidad aparece relacionada asimismo con la genitalidad. Damiana y Lucía son llamadas en numerosas ocasiones ‘tristes genitales’ en sus respectivas secciones del comienzo de la novela (nombres de Damiana y nombres de Lucía). Desde el comienzo del capítulo cuarto (desde la primera carta que Juana envía a Daniel comentando el caso), Juana analiza a Damiana y Lucía, pintándolas como simple genitalidad y vacío: «Como ves, tu tribada habla y se trasluce pura carestía, vacío de Dios, pavor de ella. Se entretiene con el hecho venéreo, como mono con sus genitales, y aposenta su tienda frente a ese ídolo.» (*Tribada* 69). La metáfora del mono reaparece continuamente. Los efectos paródicos son fuertes, pero no queda claro si se pretende hacer una sátira, o el texto habla completamente en serio. Tal vez se trata de una texto entre bromas y veras, pero la dureza contra Lucía y Damiana es formidable (pese a que se suavice un tanto hacia el final). Tampoco queda bastante claro (el texto no lo dice) si Damiana, tras la reunión de la pareja, continuará siendo una ‘simia’: quizás lo único que importa para la lógica del texto es la reunión de la pareja.

La devoción al ‘Evangelio de la mundanalidad’ implica un cuerpo vacío de espíritu, y esto puede verse a través del lenguaje utilizado: «La simia es maldita porque habla, no porque hace; el lenguaje puede resultar más terrible que toda acción, el infierno es palabra.» (*Tribada* 297). Aquí puede observarse la interrelación entre los diferentes temas: el infierno, el contraevangelio, la relación entre el ser y el *logos*, y el cuerpo vacío de espíritu (de lenguaje ‘verdadero’).

En relación con la degradante metáfora del ‘simio’, podemos situar las referencias a los insectos y criaturas similares (pp. 199, 204, 239; 242, 250, 256, 262, 275, 293, 297, 298, 305, 333, 356, entre muchas; el interés en la metáfora del insecto aparece ya en *Escuela de mandarines* (pp. 268 y ss.). El insecto es especialmente desagradable, y tiene una larga tradición en la literatura contemporánea, p. ej. el conocido cuento de Kafka, "La metamorfosis" (o los repugnantes bichos de las novelas de ciencia ficción). Sin embargo en Espinosa puede haber también ecos de las pinturas del Bosco, de las horribles criaturas que atormentan a las almas condenadas en el infierno. Asimismo, la imagen del insecto y de la animalidad parece aludir a una especie de determinismo natural, a una especie de implacabilidad en la lógica del comportamiento de los sujetos no-especiales.

«El infierno es palabra» (*Tríbada* 297) hace referencia al comienzo del Evangelio, pero invirtiéndolo (*verbum caro factum est*). Se trata de un comentario hecho por Amparito Pastor Cos. Poco después, el ‘insecto’ aparece:

La actitud ecuánime y tranquila, un tanto ensoñada y recreada, de la cerecita, aterró mi espíritu, que atisbó el insecto en la mujer, y vio la reducción del suceso humano; ante mis ojos, Damiana fue bajando todas las escalas del ser» –apunta Amparo. Y añade: «No ocurre, Juana, que la alondra de Daniel se defina inmoral o amoral. Acaece, sencillamente, que no resulta hija de Dios; por consiguiente, tampoco nuestro semejante: genitales y tedio la configuran, tiene lo que tiene, y es lo que es.» (*Tríbada* 297)

El pasaje no tiene precio: los elementos comentados aparecen de nuevo engarzados en un tejido perfecto que quiere dar una imagen general, un dibujo en un tapiz. Solo lo animal es amoral, deshumanizado, carente de sentimiento estético y de espiritualidad.

En las cosmogonías cristianas, el Mundo es un lugar de dolor (*valle lacrimarum*), de la caída y destierro del hombre a partir del pecado original, de claras connotaciones sexuales (Eva la tentadora, tentada a su vez por el Maligno). El pecado original sucede por la curiosidad de Eva. Entre el Árbol de la ciencia y el Árbol de la vida, Eva, hechizada por la Serpiente (a este respecto recordar los ojos de Lucía: ‘ojos pisciformes’ (*Tríbada* 36) de la ‘cortadora’, aludiendo a la castración —miedo masculino por excelencia), muerde la manzana. La manzana, a partir del mito del Juicio de Paris, se encuentra en relación con la sexualidad. La expresión ‘El Mundo’, connota la forma en que los pensadores organicistas y escolásticos hablaban de la realidad como falsa y corruptible.

La conclusión del libro tiene lugar con el último de los tres textos firmados por Alfredo Montoya, titulado ‘Daniel’: «Nadie narra el infierno sin ser también infierno» (*Tríbada* 396), es una de las últimas frases de la novela. Tras ella, el texto concluye: «Daniel es el hombre interior, es el hombre victimado, pero también el hombre que inquiera sin cesar. Daniel es el que quiere saber, el que sabe. He aquí la última fuente de

su desdicha» (396). Saber e infierno, pero sorprende el adjetivo "victimado", y parece como si esta conclusión fuera una última vuelta de tuerca.

En *Tríbada*, esta especie de 'psicopatología de la vida cotidiana', es posible establecer una relación entre lo que Brooks llama 'epistemofilia' (o 'scopofilia' freudiana) y la investigación de Daniel (Brooks 1993: xiii, 7, 9, 22, 48, 83, 84, 89, 90, 98). El texto es una búsqueda de sentido de algo que no se comprende, fundamentalmente de la mujer construida como alteridad radical. Brooks (1993) liga la curiosidad o la libido de saber con la energía que sostiene cualquier narrativa, así como la mirada o el deseo de ver y ser visto.

Pero la auto-victimización efectuada por una neurosis, como una cripta en la que el interrogador se encierra, no implica que la interrogación esté libre de estructuras androcéntricas de representación del mundo. En el siguiente pasaje, que transcribe un comentario de Manuel Clavero sobre Lucía intentando ligarse a una adolescente en plena calle, se respira un sentimiento de malestar 'cósmico':

Lucía se alimentará del caldo donde se cuece Clotilde, y comulgará, en ella, con lo cabalmente particular y fuera de toda razón; deglutirá la arbitrariedad, el capricho, el dengue, el antojo, la queja, el lloro, el deleite y el ser en sí, de la jovencita, como las hembras de los insectos antediluvianos comían, a pequeñas dentelladas, la bolsa gelatinosa expulsada por los genitales del macho, y esto será, para ella, un glorioso y gozoso dolor nuevo.»
(*Tríbada* 262)

En este extracto se contienen imágenes de brujería, atavismo, canibalismo, inversión de la Eucaristía ('comulgará con ella'), condenación y bestialismo. La homosexualidad femenina, construida como monstruosidad, aparece unida a imágenes de muerte, naturaleza prehistórica (en la que la cadena de significantes se relaciona con "instinto", "animalidad"), y un componente religioso destacado. A pesar del evidente humor del texto, éste no deja de producir una especie de escalofrío, además de la sensación evidente de la existencia de la locura como lo 'otro' que anega el texto.

El texto mezcla los lenguajes, el análisis, la estetización verbal y un tono místico-religioso. El análisis y las visiones contemplativas (para el texto reales) generan un desenmascaramiento de la corteza de la realidad y revelan la realidad real escondida tras un velo de apariencia: «¿No ves qué maravillas ocurren en el día? El espíritu acecha, como felino; como ardilla, agarra las palabras, las descascara, y devora la escondida semilla.» (*Tríbada* 124). En este pasaje se describe la actividad de la singularidad: la ardilla, en una metáfora hegeliana, es una imagen del método del análisis de la vida cotidiana, que quiere romper la corteza del discurso, su falsa apariencia, para encontrar la semilla, la verdadera esencia.

Damiana, Lucía y otras tríbadas

Damiana es analizada a través de su lenguaje, pero también desde la percepción visual de su cuerpo y sus estilos de vida. Desde los ‘Nombres de Damiana’, el texto gira alrededor de sus gestos, su forma de vestir, su comportamiento, la forma del cuerpo. Transgresora y artista de sí misma, es representada como movimiento perpetuo, en una concepción que nos recuerda las reflexiones de Remaury (2000) sobre el ‘animal interno’ y la ‘belleza malsana’: Damiana es ‘ligerita’, ‘hado de vacaciones’, ‘ambulanta’, ‘ambulativa florecilla’, ‘andanza’, ‘andar en abandono’, ‘avecilla’, ‘gacelilla’, ‘inquieta’, ‘lance sin conclusión’, ‘metamorfosis de lo impropio’, ‘mutación’, ‘ovejita viajera’, ‘pie ligerito’, ‘pie ligero’, ‘sobresalto’, ‘tortillera correntona’, ‘trotera’, ‘trotona’, ‘vagarosa’, ‘zozobra’, e incluso ‘bacante’, imágenes todas que aluden a la mujer como inestabilidad y desorden, irracionalidad y falta de control. La inestabilidad del ser se relaciona con su naturaleza y contrasta con Juana, siempre encerrada en su ‘celda’, escribiéndole cartas a Daniel. En el primer capítulo Damiana es descrita y representada como una persona que dedica su vida a esperar que lleguen las vacaciones para irse al extranjero: «Esta presdestinación vacacional de Damiana me acongoja; la contemplación de su ordenada vaciedad equivale a la visión de la nada. La correntona no es una conciencia, sino un proyecto, un movimiento inexorable; para ella, ir, estar o venir son el mismo caso —ha formulado José López Martí, su implacable historiador.» (*Tribada* 41). Pero la inestabilidad es característica también de las otras trébedas.

El descontrol del deseo genera una especie de experiencia del hedonismo; Juan Pérez Valenzuela habla de Lucía en términos similares, aunque ella es, además ‘fétida’: «El resultado de tanto dinamismo, andanza, mudanza y cambio del objeto anhelado, es, sin duda, el percance. En dos meses sucede a la fétida más accidentes que a nosotros en veinte años.» (*Tribada* 221).

En un café, Juana observa a ‘cuatro ícubas’, cuatro lesbianas cuyos nombres imagina. Además, las nombra, y entre las nominaciones aparecen algunas que he discutido antes, y que aluden también a monstruos de la mitología clásica (en lo que el texto intenta de nuevo la estrategia de la ‘mitificación’): (‘cabezas de perro’, ‘escultura’, ‘serpiente’, ‘semblante triangular’, ‘cabezas de Hidra’); el marco entero es imaginado como inestabilidad, superficialidad y ausencia de ser:

Percibí que las cuatro existían fuera del correr del tiempo y de toda edad y años. Las pasiones dirigidas hacia objetos efímeros y fungibles, siempre en mudanza, como las hembras que las bolleras desean, sitúan a los sujetos en perenne comienzo. (*Tribada* 197)

Damiana y las trébedas son, en definitiva: «Un discontinuo donde resaltan más los espacios entre las cosas que las cosas mismas» (*Tribada* 206), una imagen que connota hueco de sentido y desintegración, individuos que el texto construye como insatisfechos y angustiados por esa insatisfacción, por una imposibilidad de colmar el deseo.

Richard Sennet argumenta que la búsqueda constante de lo nuevo se encuentra en relación con el ideal de ‘sujeto autónomo’ en el capitalismo tardío. Este ideal de

autonomía genera angustia, inquietud, aislamiento: «The belief will make them endlessly unsatisfied and may accustom them to the ways of a soft and enervating state» (Sennet 1993:118). La inestabilidad de Damiana proviene de un ideal de autonomía roto, como si la realidad no pudiera satisfacerla del todo, incluso después de probar lo prohibido por un tabú social. Sin embargo, lo que es significativo de esta fragilidad del deseo ('desire is essentially unappeasable' (Brooks 1993: 210)) es la concepción del texto de la mujer transgresora como un ser inquieto, como una entidad 'otra' para Daniel, Juana, José López Martí, Montoya, *et alii*. Puesto que no hay explicación racional u ontoteológica para el comportamiento de Damiana, el lector es dejado con los cuadros y retablos de su falta de singularidad, de su vacío de ser. Lo desconcertante es que, a medida que el texto va leyendo en Damiana una lógica similar a la de la fea burguesía pero al mismo tiempo diferente, se centra en descortezar a ésta, comparando la 'transgresión' (el estigma social) de aquélla con la institucionalización de la arbitrariedad de la última. Tal vez la inestabilidad y superficialidad de la ética sexual de Damiana sea el correlato de la de los feos burgueses en materia de estilos de vida. Lo que la novela no puede aceptar, quizá, es el cinismo exasperante de los burgueses, al que contraponen la libertad exacerbada de Damiana. En *La tribada falsaria* (1ª parte de la novela), Damiana es igualada a los feos burgueses, como si la dinámica de su comportamiento fuera idéntica. En *La tribada confusa* (2ª parte) parece como si ocurriera lo contrario, como si el texto 'absolviera' a Damiana, sin que quede claro por qué esta 'absolución' tiene lugar:

Ya somos tres, Alfredo Montoya Pedro Martínez Cardona y yo misma, los que preferimos tu espigueta, y aun su Lucía, a las honradas señoras y buenos padres y esposos. ¿Recuerdas que defendí a Damiana frente a mis compañeras de estudio? ¡Cómo me alegra encontrar razones en favor de la uvita, en este caso, decoro nuestro! ¿Será que estamos ligados a ella por privanza de lo espontáneo y universal, es decir, por relaciones entre los espíritus? (*Tribada* 267-268)

Daniel, poco antes de ser abandonado por Damiana, comenta: «Tal vez, en adelante, los actos de Damiana puedan manifestar el infierno» (*Tribada* 56). La circularidad de la novela es establecida desde el comienzo. El resto del texto será un intento de explicar lo sucedido mediante 'glosas' o 'comentarios', la *summa* de estos constituirá un corpus que recoge el Evangelio (burgués) de la Banalidad, un texto que lee a la fea burguesía y su Biblia de la cotidianidad. La reiteración de lugares comunes y la repetición es, probablemente, síntoma de que aquello 'otro' (Damiana y el affaire damianesco) que está siendo investigado no puede apresarse por el lenguaje, produciendo la sensación de 'frustración', como si la imposibilidad de significado siempre no pudiera ser eludida y sólo quedara como nombrable, finalmente, la explotación económica e ideológica de la fea burguesía.

Tal vez en Damiana hay una realización de la 'libertad' subjetiva de forma inaceptable para el código moral dominante, lo cual desenmascara la falsedad de la ideología burguesa.

La diferencia entre Damiana y las madres y esposas ejemplares de la fea burguesía se basa en la disconformidad, que suscita una curiosidad intelectual. La novela parece que encomia (representa como valor) su deseo de independencia de la clase social que el texto detesta sobre todas las cosas. ¿Después de 400 páginas despedazando a las tríbadas, de pronto el texto nos las convierte en "singularidad"? Posiblemente la simpatía, además de una solidaridad entre polos sociales dominados (el escritor es siempre un dominado dentro de los dominantes), nace de una equiparación entre la autonomía del escritor y la 'libertad' de Damiana, ambas situadas frente a la burguesía. Damiana es, además, la chispa que dio lugar a la imaginación creadora de los sujetos 'singulares'. Sin embargo, la novela respira una concepción pesimista de la mujer, como puede verse en el formidable párrafo, tan quevedesco, puesto en boca de Juana:

¡Qué baja es la mujer, Daniel! Unas, como Damiana, son tortilleras y suplicantes de la flor, más de la méntula; otras anhelan sin cesar el brillo de las piedras, piden la horca para quien les descerraja el joyero, y se agrandan cincuentonas, e hinchadas, con dijes sobre las mamas y orejas; [...] Otras se alían con los hijos contra el marido, que lleva constante la mano a la cartera. [...] Otras, regidoras perpetuas, no te permiten mover una silla sin rectificarte: muestran cara de cancerbero y continuo asco. Otras son diputados, y claman por gobernar el mundo conforme a la vulva, en poder amazónico, y no olvidan, empero, lucir las nalgas. [...] Todas mienten, todas son locas, y todas quieren, como Damiana, ser entretenidas: por ello se hacen putas y putos, rameras y tortilleras, pues, al fin de cuentas, su angustia es el aburrimiento.
(*Tribada* 257-258)

Cabe plantearse, con todo, si lo que se contempla aquí tan negativamente es la mujer o, de nuevo, la inautenticidad del ethos narcisista de la fea burguesía.

Mirar es acción

Redimida o no o por la arrogante mística patriarcal, el texto espinosiano representa a la mujer (incluida Juana) no sólo desde su lenguaje, sino desde las imágenes que proyectan sobre el otro y las interpretaciones que provocan. Ambas cuestiones (lenguaje y presentación del cuerpo) se relacionan con la representación que el texto elabora de la relación que tienen los personajes femeninos con los espacios público y privado. Llegados a este punto del análisis, resulta evidente que la obsesión de la novela consiste, fundamentalmente, en hablar de lo privado. La interpretación del affaire tribádico, transformado en 'mito' por la literatura (esto es, valorizado), es compartida por muchos. O bien las fronteras que separan los niveles público y privado han sido rotas o difuminadas, o bien para la literatura sólo existe lo último. Las relaciones que los personajes mantienen con los dos niveles (o su comportamiento en ese nivel literario 'híbrido') son enjuiciadas por el texto oponiendo diversos tipos de personajes

femeninos (como dije más arriba, el juego de oposiciones coteja a Damiana y María y las coloca a ambas frente a Juana).

Las fronteras entre lo privado y lo público aparecen asimismo borradas en la presentación del cuerpo. Los pasajes que describen los gestos y vestimenta de Damiana ('el ser de la fachada', p. 200) son muy numerosos, desde el comienzo de la novela hasta su final. La presentación de su cuerpo, su exterioridad (que se resume en 'narcisismo'), es fundamental, p. ej. : «La tráfaga se evidencia complacida de representar el bulto del ahora, viñeta en boga, y en ello muestra un narcisismo elemental; la entera pasividad del ser, y su inercia, la calma de las apariencias que de sí no salen, es determinación de lo demoníaco.» (*Tribada* 198-199). En el cuerpo de Damiana se critica su 'actualidad' y su intento de transformación, como si ésta intentara mostrar en público su verdad privada: «Repiten el maniquí de las nefandarias de nuestros tiempos, tan a la moda existen, y la contemplación de esta exagerada actualidad produce tristeza y sensación de abrazo con la nada.» (*Tribada* 66). En pasajes semejantes percibimos que para el inconsciente del texto es clave, junto al lenguaje, la presentación pública del cuerpo. La confirmación de esta representación del cuerpo femenino es obtenida en tanto que Juana funciona de la misma manera, pero a la inversa: su cuerpo se circunscribe a la esfera doméstica y las virtudes familiares, si bien la relación con Daniel desconcierta, teniendo en cuenta que él no es su marido.

En la carta 29 transcribe Juana tres escritos (extremadamente irónicos) firmados por Miguel Espinosa y reunidos bajo el título 'Damiana y las gentes'. En el escrito II, Patricio, el portero *aesconditus*, testigo de la privacidad y relaciones de las trébedas, jamás ha comentado nada, lo que desazona a las mujeres:

El portero ve, pero no mira, y esto, que en principio puede valorarse un desaparecer del hombre, acaba por resultar un insoportable aparecer. Cuando Patricio contempla, queda y se acumula en él, formando un ser para-sí, un algo mudo y denso, un saber incommunicable e inmanente, no proclamado, que Damiana y Lucía temen más que todas las injurias. (*Tribada* 185)

El silencio de Patricio es asimilado casi como un insulto, pues se espera que emita un juicio (por tanto una aprobación o una reprobación) sobre el comportamiento de la pareja. Como Dios, el portero puede interpretarse como la mirada del Padre o como el juicio público en general: su silencio es insoportable para Damiana y Lucía, lo cual nos da idea de la importancia que ambas trébedas dan al juicio del otro.

Juana

Para comprender hasta dónde llega la estigmatización revestida de capital cultural del texto, es necesario decir algunas palabras sobre Juana, la interlocutora de Daniel. Juana puede ser definida como la 'mística' descrita por Simone de Beauvoir, que busca «confirmación de la propia subjetividad en un Amo, ya definitivamente divinizado» (Moreno Pestaña 2001: 56). Las referencias intertextuales que contiene el personaje son

múltiples. Por un lado la metáfora elegida para su representación se basa en la literatura española mística del Siglo de Oro: Teresa de Ávila. Por otro lado, el texto deja claro que Juana es también la Azenaia Parzenós de la novela de Espinosa *Escuela de mandarines*, y que el referente real es Mercedes Rodríguez (aunque no se nos recuerda que es Clotilde, esposa de Camilo en *La fea burguesía*). Los aspectos comentados, incluido su querer reconocerse en la mirada masculina (atravesada por la ‘distinción’ y la imposición de forma del campo literario) se perciben en el siguiente pasaje: «Pues yo, Juana, otra Teresa, pienso igual, y grito: "¡No desaparezcas como fundamento de ti y de mí!"» (*Tríbada* 101). Juana es Teresa, Atenea, una especie de madonna o símbolo mariano.

El profesor García Jambrina percibe claramente que la voz de Juana sólo existe desde la justificación (o legitimación) de que la dota Daniel, si bien se centra en la capacitación interpretativa de aquella, su ‘autenticidad’:

El personaje de Juana es el contrapunto de Damiana; no sólo es la principal comentadora del suceso, sino también la que quiere ser nombrada y comentada a cada instante por Daniel —"Coméntame, gozo, coméntanos, coméntate" — para poder reconocerse y *ser*: "Tu tuteo es la forma canónica de comunicarse el ser con el ser; nombras, al que advocas, como si lo conocieras desde la eternidad y él mismo se reconociera al oírte. Pensando en esto, he recordado la tarde en que me sedujiste. Al llamarme, me reconocí y comencé a ser. Nómbrame, Daniel, nómbrame". Para ella, sin duda, la palabra es el *ser*. (García Jambrina 1998: 99-100)

El personaje de Juana, ciertamente, comienza a ser (‘Al llamarme, me reconocí y comencé a ser’) a través del reconocimiento del lenguaje y mirada masculina, buscado ‘fervientemente’ por aquella, y sin la cual, en cierta manera, no halla ‘plenitud’. Frente a Damiana, que ostenta en público su verdad privada, Juana es representada como la encarnación de las virtudes domésticas, una ‘mujer de su casa’, que se considera ‘bien situada entre las cacerolas’ (*Tríbada* 104), y se encierra en su ‘celda’ para escribirle cartas a Daniel y leer las que éste le envía (*Tríbada* 133). Antes de ‘el hecho’, Juana vivía del recuerdo de su relación con Daniel (*Tríbada* 73). Prisionera de su lugar social, Juana proclama su independencia espiritual, la cual se expresa en sus cartas (en la literatura) y en la amistad con los ‘singulares’, entre los cuáles Daniel ocupa lugar primordial. No queda claro si en esa relación entre ambos hubo intercambio sexual, pero al texto no parece importarles demasiado, siendo lo más importante la comunicación ‘espiritual’. Incluso, Juana consiente que Daniel mantenga relaciones con otras mujeres (más jóvenes), y llega a darle dinero: «Para que convides a Elena Carbajo, a Ángeles Hernández o a la novedad que persigas» (*Tríbada* 110). Su cuerpo se muestra públicamente como ‘oculto’, ‘limpio’, en una serie de descripciones que incorporan elementos del Cantar de los cantares y de San Juan de la Cruz: «¿Soy feucha, mi amado, soy oscura e insignificante? ¡Qué bello y hermoso eres, qué pacífico, qué encantador! ¡Cuán poco sabría representarte!» (*Tríbada* 177).

Si es cierto que el texto construye a la mujer como un ente que busca continuamente el reconocimiento masculino, también puede decirse que la relación Daniel-Juana es fundamentalmente 'estética' o 'literaria', como si el amor de ambos fuera una metáfora del arte puro o de la pasión por el arte puro. De este modo, la sumisión de Juana («Te llevaré a mi casa y te entraré en ella. Te serviré, te regalaré, te escucharé, te seguiré, si te levantas; y si te encierras, me echaré a tu puerta» (*Tribada* 177)), esto es, Juana-Azenaia Parzenós, se entiende como una servidumbre a la creación artística e intelectual, a través de cuyos ojos mira también Daniel.

Juana con todo no es sólo la 'mística' que busca el reconocimiento de un Padre espiritualizado a través del misticismo del arte por el arte, sino una mujer con síntomas de histeria, relacionados con su 'comentar' el caso de Damiana. Tras relatar un acceso de vómitos y náuseas a la vuelta de un viaje, cuenta lo siguiente: «Los médicos han dicho que estos accidentes tienen su origen en mi alma, lucecita loca, que trastorna mi cuerpo» (*Tribada* 132). Los desórdenes internos, a los que no deja de ser ajeno Daniel, se enlazan a la sexualidad, pero el texto da giros evitando plantearlo directamente (p. ej. *Tribada* 111).

Pero la sexualidad está presente y es evidente que la novela construye como estigma la homosexualidad, como lo atestigua el sueño en la carta 30, en el que Lucía tienta a Juana (además referencia a la tentación de Cristo por el diablo).

Como se sabe, el mito de 'la caja de Pandora' parece representar a la femineidad como causante de los males que afectan a la humanidad. Remaury (2000) hace una reconstrucción del significado del mito y se mantiene que la caja de Pandora no es otra cosa que su vientre, lo que en definitiva remite a la idea de una perversidad femenina. La respuesta a la oferta de Lucía es la siguiente: «Miro la maleta, colocada a los pies de la ofertante, y digo: "Vine hasta aquí para ser tentada, y no has sabido ofrecerme sino basura".» (*Tribada* 192).

El motor de la necesidad de análisis, de la curiosidad desbordada en *Tribada* es el deseo, un deslizamiento en un mar de significantes que busca comprender lo que rechaza pero al mismo tiempo atrae. Pese a que la violencia física no vuelve a aparecer en la novela tras las primeras páginas, queda la sensación de una amargura y una derrota que empapa la novela en su totalidad, a pesar de la presencia de la risa y la parodia, a menudo deslizada hacia el sarcasmo. Creo que las pretensiones filosóficas en los escritos de Espinosa —"ultimidad", "novela teológica"— son un escudo simbólico. Espinosa estetiza o literaturiza hasta el límite una obsesión patriarcal por la mujer, concebida como lugar de condensación de expectativas masculinas, contraponiendo Juana (especie de María) y Damiana (especie de Eva), y a estas frente a las "marías" de la fea burguesía. Es cierto que la diosa es Azenaia y que Juana es la principal comentadora, como si la mujer fuese depositaria de un saber desconocido que el hombre busca o curiosear. ¿Es posible, por tanto, que los personajes femeninos sean como esos jeroglíficos que condensan sentidos diversos y a veces contradictorios?

Solo en la formación social de transición hispánica de la segunda mitad del siglo XX se comprende la lógica interna de estos textos. Pero junto a la mirada androcéntrica, los

escritos de Espinosa poseen asimismo una parodia de la sociedad mercantilizada o sociedad del espectáculo, además de una veneración de los valores del campo cultural: independencia intelectual, amor por la interrogación y la palabra, desprecio del fetichismo mercantil. Espinosa propone otra forma de vida, basada en la literatura; venera a Atenea, esa diosa masculinizada que regaló un escudo mágico a Perseo para luchar contra la Medusa. Robert Graves analizó las raíces matriarcales del mito y la Medusa dejó de convertirnos en piedra. Pero los perseos existen, y no cesan de fascinarnos: «Nadie narra el infierno sin ser también infierno», dijo Espinosa, tal vez citando a Nietzsche.

Notas

(1). El resumen de García Jambrina es excelente: "De entrada nos encontramos con una "relación de personajes" con mención explícita de los lugares de la novela en que aparecen, así como dos extensas listas de nombres, referidas a Damiana y a Lucía. A continuación viene un primer capítulo, titulado "Damiana", en el que un narrador extradiegético y omnisciente nos hace una presentación fenomenológica de Damiana; un segundo capítulo, titulado "Damiana y Daniel", en el que ese mismo narrador impersonal expone la crisis en las relaciones entre Damiana y Daniel, y las sospechas de este último; y un tercero, con el título de "Damiana, Lucía y Daniel", que consiste en un breve diario íntimo de Daniel en el que éste nos relata la ruptura de sus relaciones con Damiana y el afianzamiento de las existentes entre Damiana y Lucía. Estos tres capítulos ocupan tan sólo unas treinta páginas; el resto de la novela, hasta un total de cuatrocientos ochenta y una, se lo reparten el extensísimo capítulo IV, titulado "Juana y Daniel", en el que encontramos las numerosas cartas de Juana dirigidas a Daniel, dentro de las cuales se recogen otros textos y voces, un "Epílogo", con un texto atribuido a Miguel Espinosa, y un "Comento", donde diferentes voces siguen comentando el suceso." (García Jambrina 96-97)

(2). "Pasma" también en p. 183. Heidegger leído desde el catolicismo: "Heidegger tiene la misma visión del mundo que San Juan Evangelista, el mismo pasmo, la misma angustia, pero sin Dios, y entonces hace fenomenología de la conciencia existencial." (Espinosa en entrevista, *Postdata* 49).

(3). Sucede que los mecanismos de funcionamiento del campo cultural se han extendido, en cierto sentido, al todo social (Moretti (1983) plantea esto). La literatura fue desde su invención en el siglo XVI un lugar privilegiado para la producción del sujeto, pero sucede que la hipóstasis del sujeto en el capitalismo posmoderno ha podido implicar la incorporación de la 'imaginación' o la 'fantasía' en los mecanismos inconscientes con los que los agentes sociales (dependiendo del capital cultural incorporado) leen el mundo: el Amo no se ve, porque está completamente incrustado en la mirada. Como si la 'mirada literaria' (analizada por Juan Carlos Rodríguez (1994a, 1994b)) lo permeabilizara todo. Y puesto que los fantasmas familiaristas son el pilar de las narrativas privadas, no sorprende la proliferación titánica de estos relatos que pretenden, curiosamente, convertirse en públicos, como si sólo ellos existieran, como si el nivel público fuera una mentira. Irónicamente sucede que, de ese modo, es el nivel público el que afirma, sin discusión, esto es, en silencio, su primacía.

(4). Comenta el novelista: 'Lesbiana u homosexual significan una actividad, un hacer, mientras que, a mi juicio, tortillera o bollera significan una forma de ser. Dicho de otra manera: tú no has visto nunca a un fontanero, ni a un arquitecto, y yo digo; "ése es fontanero" y tú piensas "porque hace cosas de fontanería", pero no dices "¡Madre mía, qué fontanero!". Tampoco puedes decir "¡Qué homosexual!". Porque el homosexual o la lesbiana significan una actividad; [...] Me han encantado esas palabras, tortillera, bollera... porque significan el ser y precisamente lo significan porque no tienen referencia... [...] Lo que describo es lo que se ve, lo estético, no la actividad, porque además una actividad no interesa' (*Postdata* 51).

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- Brooks, Peter. *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge (Massachusetts): Harvard U. P., 1993.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the discursive limits of "Sex"*. London & New York: Routledge, 1993.
- Espinosa, Miguel. *Tríbada. Theologiae Tractatus*. Barcelona: Montesinos, 1993.
- . *Escuela de mandarines*. Madrid: Alfaguara, 1992.
- . *La fea burguesía*. Madrid: Alfaguara, 1990.
- . *Tríbada. Theologiae Tractatus*. Murcia: Editora Regional, 1987.
- Espinosa, Juan. *Miguel Espinosa, mi padre*. Granada: Comares, 1996.
- Freud, Sigmund. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. London: Penguin, 1991.
- García Jambrina, Luis. *La vuelta al Logos (Introducción a la narrativa de Miguel Espinosa)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.
- Moi, Toril. *Sexual / Textual Politics*. London & New York: Routledge, 1985.
- Moretti, Franco. *Signs Taken for Wonders*. London: Verso, 1983.
- Muzzioli, Francesco. "Juan Carlos Rodríguez y la poesía del *no*". *Artifara*. Julio-Dic. 2002. 1. 24 Oct. 2005 < <http://www.artifara.com/rivista1/testi/Rodriguez.asp> > [Trad. de Muzzioli, Francesco (2001), *L'alternativa letteraria*, Roma: Meltemi, pp. 101-23 (cap. III)]

Postdata - Palabra sustantiva: homenaje a Miguel Espinosa. Murcia, núm. 4 mayo-junio 1987.

Remaury, Bruno. *Le Beau sexe faible.* París: Grasset, 2000.

Rodríguez, Juan Carlos. *La norma literaria.* Granada: Diputación Provincial de Granada, 1994a.

—. *La literatura del pobre.* Granada: Comares, 1994b.

—. *Teoría e historia de la producción ideológica.* Madrid: Akal, 1990.

Sennett, Richard. *Authority.* New York & London: Norton, 1993.

Sobejano, Gonzalo. "Comento de comentarios". En *Tríbada (Theologiae Tractatus)* (1987): i-xxvi.

Steiner, George. *Heidegger.* Sussex: Harvester Press (Fontana), 1978.

Vázquez García, Francisco & Moreno Mengíbar, Andrés. *Sexo y Razón – Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX).* Madrid: Akal, 1997.

Žižek, Slavoj. "You May! – About the Postmodern Superego". *London Review of Books*, 18/02/99, v. 21: 3-6 (pt. 6).

**"El Bucán de los Bucanes" y *des mangeailles de sauvage*:
sobre dos festines en Alejo Carpentier**

[Rita De Maeseneer](#)

Universiteit Antwerpen

Parece que el tema de la fiesta ha intrigado a muchos pensadores importantes. Freud en *Totem und Tabou*, Bakhtine en *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Roger Caillois en *L'homme et le sacré*, Octavio Paz en el *Laberinto de la soledad*, René Girard en *La violence et le sacré* sentaron las bases de su interpretación: implica abundancia, transgresión, exceso autorizado (es decir caos en el orden, caos controlado), acto colectivo que puede expresar una pertenencia identitaria, liberación y regeneración, suspensión del tiempo en el que el presente adquiere rasgos de plenitud.(1) También son conocidas las grandes ocasiones que dan lugar a celebraciones: sobre todo el ciclo religioso y las festividades civiles ritman su calendario, además de algunos sucesos de tipo personal/familiar. En la obra de Alejo Carpentier se encuentran unas contadas menciones de celebraciones religiosas. Pienso en la fiesta de iniciación de Menegildo en *Ecue-Yambo-O*, en estrecho diálogo con Fernando Ortiz. Luego encontramos algunas fiestas patrias, por ejemplo, en *El recurso del método*, o fiestas en honor del regreso de algún pariente, por ejemplo, de Esteban en *El siglo de las luces*. Otros fragmentos emblemáticos para el tema son el carnaval en Venecia, al que asiste el Amo mexicano disfrazado de Montezuma, en la deliciosa novela corta, *Concierto barroco*, o la aparatosa fiesta inspirada en el París del cambio de siglo en casa de la Tía al comienzo de *La consagración de la primavera*.(2)

La riqueza del tema en la obra carpenteriana es tan grande que no puedo desarrollarlo en toda su complejidad. He optado por limitarme a estudiar dos festines. El término de festín me proporciona una serie de pautas asociativas que me van a guiar en mis elucubraciones. Primero, se combinan fiesta y comida.(3) Suprimiendo el acento obtengo un término francés, *festin*. Mediante el festín/*festin* junto dos polos muy presentes y muy debatidos en el escritor cubano, su herencia hispánica y francesa. La palabra 'festín' resuena también en algunas lenguas germánicas, entre las cuales mi lengua materna, el neerlandés. El vocablo *festijn*, un banquete opíparo, resulta anticuado y rebuscado en mi idioma, lo cual casa bien con la obra carpenteriana, en la que se ha subrayado muchas veces este rasgo estilístico. La etimología sugiere además una linda contradicción: una palabra con sufijo diminutivo, *festino*, fiesta pequeña, vino a significar una comida abundante. Por tanto, el término festín en sus variaciones me procura algunas pistas para acercarme al tema en Carpentier: implica algunas contradicciones, tiene algo alambicado, me permite integrar varias culturas, deja algún

vestigio de mi idioma y por tanto de mí misma, como lectora belga/flamenca bastante periférica respecto a la cultura cubana.

Me voy a detener únicamente en el capítulo 25 que evoca "El Bucán de Bucanes" en *El siglo de las luces*, novela sobre las repercusiones de la Revolución Francesa en el Caribe, y en la comilona del ex Primer Magistrado, el capítulo 20 en la novela del dictador, *El recurso del método*. Es sabido que las dos novelas a las que pertenecen los fragmentos escogidos se diferencian un tanto formalmente, conforme con el contexto temporal y literario en que se sitúan. La novela *El siglo de las luces*, publicada en 1962, es muy tradicional en cuanto a estructura y forma narrativa. Después de un casi silencio de unos diez años Carpentier publica en 1974 *El recurso del método*, a la que ha incorporado algunos rasgos del boom, a la vez que anuncia y se inscribe en el postboom: narratológicamente se produce un juego entre primera y tercera persona y también resalta mucho más la parodia y la ironía. Por esta razón, Roberto González Echevarría considera que Carpentier instala en el seno de sus propios textos a partir de los setenta el tópico de la fiesta, ya que carnavaliza su anterior quehacer literario:

El autor de la última ficción carpenteriana se burla de sí mismo, socava su autoridad proclamando la ausencia de originalidad de sus textos en que ésta supuestamente se basaba. Ahora la intertextualidad y la parodia rigen el discurso, y las maromas y volteretas de la cronología, en vez de ocultarse, se exhiben. Es, en breve, la libertad como la de los esclavos en la "antigua fiesta" del Día de Reyes. ("Fiestas cubanas" 136)

No es mi intención indagar más en este metanivel, mi propósito más modesto consiste en reflexionar sobre las implicaciones de estos dos festines bastante llamativos en la obra carpenteriana y su pertinencia en relación a la poética y el pensamiento carpenterianos a partir de una cuidadosa lectura de los dos fragmentos muy conocidos.

1. "El Bucán de los Bucanes" en *El siglo de las luces*

El siglo de las luces no sólo es novela histórica, sino también un *Bildungsroman* de los adolescentes Esteban y Sofía. En un momento dado en la narración, ubicado después de 1793, Esteban trabaja de escribano de corsarios en una nave, *L'ami du peuple*, que está al servicio de la República Francesa en el Caribe. De esta manera Esteban se aleja del régimen de terror en Guadalupe de Víctor Hugues, su padre espiritual que se convirtió en el Robespierre de las islas. El mismo contexto bucanero parece propicio a la fiesta, ya que reúne varias características siempre observadas en relación a ella. El escribano, metonimia de orden y ley, se desenvuelve en el desorden, el de los corsarios: aunque los corsarios pretenden ampararse en la ley, efectúan algo diferente de una acción militar organizada y llevan una vida bastante poco controlada, de relativa libertad. Además, en estos viajes por el mar se instaura una especie de atemporalidad o eternidad: todos se encuentran "salidos de una temporalidad desaforada para inscribirse en lo inmutable y lo eterno" (SL 212).(4) La actividad de corsario tal como es descrita no parece muy temible, a diferencia de lo que podemos deducir de obras como *Los piratas de*

América (1681), traducción de "De Amerikaensche Zeerovers" (1678) de Alexander Olivier Exquemelin, que sin duda planea como sombra sobre este capítulo. Los corsarios no atracan barcos bien protegidos, tampoco capturan grandes botines que les obligan a conducir las naves hasta Pointe-à-Pitre en Guadalupe. La navegación por el mar caribeño se parece más a un crucero ameno que a una empresa militar: "(...) la escuadrilla (...) más parecía entregada a un viaje de placer que a un quehacer agresivo" (SL 212). Es en este contexto en el que se sitúa el capítulo 24, la bellísima descripción barroca del mar Caribe, esta tan comentada revelación para Esteban que cobra resonancias míticas, metaliterarias, filosóficas, metahistóricas (Zimmermann, Dumas, Cruz, González Echevarría *El peregrino*, Labany ...). A este canto al mar caribeño sigue el relato que me interesa. Entonces el barco del capitán Barthélémy, *L'ami du peuple*, aborda una nave portuguesa y se hace con su ingente carga de vino cuyo inventario tiene que hacer Esteban en su función de escribano. Su presencia solitaria en la cala ante tantos barriles venidos del Mediterráneo y el sabor del vino que prueba a hurtadillas le instan a Esteban –alter ego de Carpentier– a formular la idea del Caribe como un nuevo Mediterráneo. Es otro fragmento muy glosado (Marquez Rodríguez 122-127, Joset, ...) y fundamental para la poética carpenteriana de la celebración del mestizaje y de la transculturación:

En Francia había aprendido Esteban a gustar del gran zumo solariego que por los pezones de sus vides había alimentado la turbulenta y soberbia civilización mediterránea –ahora prolongada en este Mediterráneo Caribe, donde proseguíase la Confusión de Rasgos iniciada, hacía muchos milenios, en el ámbito de los Pueblos del Mar. Aquí venían a encontrarse, al cabo de larga dispersión, mezclando acentos y cabelleras, entregados a renovadores mestizajes, los vástagos de las Tribus Extraviadas, mezclados, entremezclados, despintados y vueltos a pintar, aclarados un día para anocheecerse en un salto atrás, con una interminable proliferación de perfiles nuevos, de inflexiones y proporciones, alcanzados a su vez por el vino que, de las naves fenicias, de los almacenes de Gades, de las ánforas de Maarkos Sestios, había pasado a las carabelas del Descubrimiento, con la vihuela y la tejoleta, para arribar a estas orillas propiciadoras del trascendental encuentro de la Oliva con el Maíz. (SL 222)

A la vez, Esteban se da cuenta de que está desorientado y que su vida ha sido regida por Otro hasta entonces, Víctor Hugues. Contrasta esta meditación solitaria y seria sobre el mestizaje y el sentido de la vida con el festín que se organizará al día siguiente. De esta manera se produce un balanceo pendular: alternan el recogimiento y la efusión. A un movimiento centrípeto, de reclusión, sucede la fiesta como fuerza centrífuga, de expansión, dos movimientos opuestos que la misma fiesta incluye también. El barco pirata hace una escala en la costa de una isla desierta y boscosa, una especie de no-lugar o lugar edénico. El Capitán ordena a los cocineros negros que preparen al aire libre el

cochino salvaje al que se ha dado caza para acompañar a los vinos capturados. Es una de las pocas veces en la obra de Carpentier que la búsqueda y la preparación de la comida está en manos de hombres: la caza es una actividad asociada tradicionalmente con el género masculino y aquí, por falta de mujeres no admitidas a la vida ruda en los barcos, son los hombres –negros, eso sí– quienes se ocupan de la preparación. Veamos de más cerca la descripción:

Después de limpiarlos [los cochinos salvajes] de cerdas y pellejos negros con escamadores de pescado, tendieron los cuerpos sobre parrillas llenas de brasas, de lomo al calor, con las entrañas abiertas –tenidas abiertas por finas varas de madera. Sobre aquellas carnes empezó a llover una tenue lluvia de jugo de limón, naranja amarga, sal, pimienta, orégano y ajo, en tanto que una camada de hojas de guayabo verde, arrojada sobre los rescoldos, llevaba su humo blanco, agitado, oloroso a verde –aspersión de arriba, aspersión de abajo– a las pieles, que iban cobrando un color de carey al tostarse, quebrándose a veces, con chasquido seco, en una larga resquebrajadura que liberaba el unto, promoviendo alborotosos chisporroteos en el fondo de la fosa, cuya misma tierra olía ya a chamusquina de verraco. Y cuando faltó poco para que los cerdos hubiesen llegado a su punto, sus vientres abiertos fueron llenados de codornices, palomas torcaces, gallinetas y otras aves recién desplumadas. Entonces se retiraron las varas que mantenían las entrañas abiertas y los costillares se cerraron sobre la volatería, sirviéndole de hornos flexibles, apretados a sus resistencias, consustanciándose el sabor de la carne oscura con el de la carne clara y lardosa, en un bucán que, al decir de Esteban, fue "Bucán de Bucanes"–cantar de cantares. (SL 224-225)

Luisa Campuzano (*Quirón* 138) relaciona la descripción precisa de la volatería con una alusión a la *Cena de Trimalción* de Petronio, uno de los primeros escritos conservados que trata de la comida. No sorprende este deseo de incorporar remisiones a textos fundacionales en Carpentier, siempre ansioso por encontrar el origen. Campuzano añade en la nota 12 que Carpentier reproduce un texto muy parecido en un artículo sobre las *Memorias* del Padre Labat de 1722. "El buen padre Labat" es un artículo inédito de Carpentier del 27 de octubre de 1957 de su serie de artículos titulada "Letra y Solfa", que escribió para el periódico venezolano *El Nacional* de 1951 a 1959.⁽⁵⁾ Es sabido que muchas fuentes intertextuales de Carpentier se pueden rastrear gracias a estos artículos periodísticos. Merece la pena volver al texto de Jean-Baptiste Labat, este escritor precursoramente *in-between* (como Carpentier), que ya dejó huellas en *El reino de este mundo*: "J'oubliais de dire que le ventre du cochon avait été rempli de jus de citron avec force sel, piment écrasé et poivré, parce que la chair de cochon, quoique très bonne et très délicate, et plus en Amérique qu'en aucun lieu du monde, est toujours douce, et a besoin de ce secours pour être relevée" (Labat 238). Carpentier añade (¿a su gusto?)

algunos ingredientes a la citada aspersion. Además, la evocación que hace el *grand gourmand* Labat de la preparación del cochino –en este caso doméstico– es mucho más técnica. En el texto de Carpentier, *remplir* (llenar) es sustituido por un verbo más sugerente, ‘llover’, cuyo poder evocador se acentúa aún con la derivación ‘llover/lluvia’. El hecho de que los cerdos sirvan de cacerola, también es idea retomada de Labat (¿o de las bodas de Camacho de Cervantes?):

Quand on jugea que le boucan était cuit, on appela les chasseurs avec deux coups d’arme qu’on tira coup sur coup. C’est la règle, car les cloches ne font point d’usage dans les communautés boucanières. A mesure qu’ils arrivaient on plumait le gibier qu’ils avaient apporté, et selon son espèce on le jetait dans le ventre du cochon, qui servait de marmite, ou bien on la passait dans une brochette qu’on plantait dans le feu, où ils se cuisent sans avoir besoin d’être tourné plus de quatre ou cinq tours.
 (Labat 239)

En comparación con la descripción de Labat, la de Carpentier es una fiesta de los sentidos que se funden en maravillosas sinestesias. En el fragmento citado se mezclan sabores (limón, naranja amarga, orégano, pimienta, sal, ajo), colores (blanco, verde, carey, oscura, clara), olores (a verde, a pieles), ruidos (chasquido, resquebrajaduras), el tacto (arrojado, aspersion, flexible...). La sensación auditiva se encuentra en las aliteraciones (fondo de la fosa), las rimas internas en -o (alborotosos chisporroteos) que sugieren la redondez y abundancia del festín o las paranomasias ("quebrándose" que encuentra su eco en "resquebrajadura"). Tampoco falta la importancia concedida al vino tan apreciado por Labat, quien dijo según Carpentier que "el agua, en Francia sólo se daba a beber a los enfermos y a las gallinas" ("El buen padre Labat"). El escritor cubano recupera este elemento por un rítmico juego anafórico al describir los barriles: "barriles rotos a hachazos en la borrachera; barriles largados sobre las cuevas de grava, (...); barriles rotos por quienes los hacían rodar de bando a bando, en combativa porfía; barriles estrellados, (...)" (SL 225). Otra adición muy carpenteriana respecto a la descripción de Labat es el sentido bíblico-mítico otorgado a este plato, cuya preparación con el fuego implica una comunión entre naturaleza y cosmos. Dejando de lado la alusión explícita de la yuxtaposición ‘Bucán de Bucanes’/ ‘cantar de cantares’, la descripción contiene elementos sagrados mediante palabras como "aspersion" o "consustanciándose",.... Es tanto más irónico este cariz religioso cuanto que al día siguiente se describe una orgía sexual con algunas negras provenientes de un barco negrero, en la cual la carne oscura y la clara se consustanciarán de muy distinta forma. Por algo será que el "Cantar de los Cantares" es el libro más erótico del Antiguo Testamento.⁽⁶⁾ Además, Carpentier delata la fuente que está a la base de este procedimiento de asociación de lo terrestre con lo celeste en su conferencia "Marcel Proust y América Latina", dictada en 1976 en el Colegio de Francia. En esta conferencia Carpentier habla de los pregones en Proust y otros hechos cotidianos que el escritor francés relaciona con elementos sagrados. Carpentier dice que para Proust: "[e]l menor acontecimiento sugiere (...) imágenes que se alzan hacia los mundos de la religión y de

las cosmogonías" ("Marcel Proust" 11). Carpentier aplica innumerables veces este procedimiento que atribuye a Proust, uno de sus grandes intertextos. (7)

La comparación con una de las fuentes que inspiraron a Carpentier nos muestra la riqueza y la habilidad con que maneja los textos ajenos, digiriéndolos y dirigiéndolos hacia su texto de una manera original. A la vez, el bucán se configura como el ejemplo por excelencia de una actividad que Lévi-Strauss en su triángulo culinario de lo crudo/lo cocido/lo hervido (lo asado/lo ahumado/lo podrido) consideraría natural y no cultural, ya que se trata de una forma de asar a la parrilla, el contacto más directo con el fuego. No obstante, la evocación de este bucán natural resulta mediatizada por numerosos filtros culturales (Labat, la Biblia, los clásicos, Proust).(8)

Un último elemento que quisiera destacar es que el bucán en *El siglo de las luces* se inspira en una acepción derivada de la palabra a partir del francés, ya que "boucan" puede ser una especie de asado, siguiendo al padre Labat tal como lo atestigua el *Dictionnaire historique de la langue française*.(9) El bucán, esta palabra de origen indígena (tupí), se refería primero a la parrilla y por metonimia al proceso de conservar la carne poniéndola en sal unas horas y luego ahumándola.(10) Carpentier lo menciona en este sentido primero en sus "contextos culinarios" de su ensayo "Problemática de la novela latinoamericana", en el que describe diferentes contextos necesarios en la praxis escritural latinoamericana. En el apartado de los "contextos culinarios" Carpentier empieza destacando la dimensión histórica, tal vez para llenar la ausencia de los contextos históricos tan fundamentales en su obra, aunque no incluidos en sus once contextos:

[Los contextos culinarios] Tienen una importancia en cuanto a sus particulares contextos históricos. El ajiaco cubano, por ejemplo, plato nacional de la cocina criolla, reúne, en una misma cazuela, la cocina de los españoles – la que traía Colón en sus naves–, con productos (las "viandas" llaman todavía a eso) de la primera tierra avistada por los descubridores. Después la cocina española se llamó el *bucán* porque unos aventureros franceses, por ello llamados *bucaneros*, se dieron a sistematizar en Cuba la industria elemental consistente en solear, ahumar y salar carnes de venado y de cerdos jíbaros. (Carpentier *Tientos* 22)

De esta manera la comida por muy trivial que sea remite a una de las mayores obsesiones en Carpentier, el encuentro de culturas, su desplazamiento y fusión.

Después de esta 'engullidera' del bucán el primer día todos acaban rendidos y se duermen ahítos. Al día siguiente, algunos negros de un barco negrero español cuya tripulación había sido arrojada al mar por los esclavos amotinados, se acercan a la playa donde están los corsarios. Se quieren acoger a la protección de los franceses de Guadalupe que encarnan para ellos los principios de *liberté, égalité, fraternité*, lo que implica la abolición de la esclavitud y la ciudadanía libre para los negros. Pero cuando

los negros ven los restos del bucán, se abalanzan sobre ellos: "Y repentinamente, sin poder contenerse, se arrojaron sobre todos los restos del bucán, royendo huesos, devorando vísceras desechadas, chupando las grasas frías, para aliviarse de una hambruna de semanas" (SL 226). "Roer", "devorar", "chupar" son verbos poco halagadores que tal vez se expliquen por el hambre y por el refrán "Tarde venientibus ossa" (Los que llegan tarde al banquete, roen los huesos) para la primera expresión. Pero quizá también se usen porque se trata de negros, tal como he podido deducir de otros ejemplos. Toda la descripción del barco y de los negros se hace de manera condescendiente, no desprovista de ciertos clichés que subrayan la supuesta inferioridad del negro. Lo ilustra la siguiente observación del Capitán Barthélémy cuando los ve comiendo los restos del bucán: "Pobre gente –decía Barthélémy, con los ojos empañados. Esto sólo nos limpiaría de muchas culpas". Y Esteban, cual nuevo Jesús, participa también en la obra de caridad hacia los negros: "Esteban, enternecido, llenaba su cuenco de vino, ofreciéndolo a esclavos de ayer que le besaban las manos". Pero en otra reflexión que emite Barthelemy se explicita dónde se ubican los negros en la Gran Revolución. Piensa que una vez llegados a Guadalupe "aquellos negros (...) irían a engrosar útilmente la milicia de hombres de color, siempre necesitada de brazos para las arduas tareas de fortificación en las cuales asentaba Víctor Hugues su poderío..." (SL 226). Los negros son mano de obra, fuerza física y tal vez carne de cañón.

Resulta muy curioso este comportamiento de superioridad respecto a los negros en un libro que según lo han demostrado muchos críticos reivindica a esta etnia. *El siglo de las luces* se puede leer como la novela sobre la abolición de la esclavitud de los negros, una gran meditación sobre la cimarronada cuya trayectoria histórica traza el suizo Sieger (Campuzano *Carpentier* 67-84, Dumas, Acosta 31-46). El Decreto del 16 del Pluvioso del Año II que recoge por escrito esta abolición está presente (de manera implícita) desde la primera página. Como ha apuntado Patrick Collard, el prólogo evoca alegóricamente el momento en que Víctor Hugues y Esteban llegan al Nuevo Mundo no sólo con la guillotina (la Máquina), sino también con el Decreto que proclama la libertad de los negros, texto que sólo se puso en práctica muchos años después. Carpentier reivindica, por tanto, al negro, al tiempo que éste todavía es víctima de determinados clichés. Carpentier se percató de las actitudes ambivalentes hacia el negro a pesar de todo y en parte también cae en la trampa.⁽¹¹⁾ Por tanto, no todas las etnias pueden participar ni en el banquete concreto ni en la fiesta de la Revolución Francesa de la misma manera: para los negros sólo les quedan los huesos ⁽¹²⁾ y sólo su fuerza física servirá para defender las ideas revolucionarias *manu militari*.

Cuando los tripulantes de *L'ami du peuple* descubren luego que quedan mujeres en el barco, ni siquiera el Capitán Barthélémy es capaz de parar a los hombres deseosos de probar carne negra después de engullir nuevos cerdos salvajes rociados con abundante vino. Los hombres negros empiezan a pelearse para preservar a las mujeres, pero son encadenados, aherrojados con cepos y cadenas. Los marineros se entregan a "la violencia y la orgía" aprovechándose de las negras "sumisas" y "dócilmente entregada[s]" (SL 227; 228). La mujer negra que acompaña a Esteban en esta fiesta desenfundada es descrita de la siguiente forma: "Muy joven, dócilmente entregada, prefiriendo esto a servicios mayores, desenrolló la moza el paño roto que la vestía. Sus senos de adolescente, con el pezón anchamente pintado de ocre; sus muslos, carnosos y

duros, prestos a apretar, alzarse, o llevar las rodillas al nivel de los pechos, se ofrecían al varón en tensión y lisura" (SL 228). La mujer no sólo se coloca deliberadamente en una posición inferior y obediente, sino que la manera fragmentada como se la describe acentúa su posición mansa. Sabemos que la fragmentación del cuerpo de la mujer es una manera tradicional de exaltarla ya desde Petrarca y Garcilaso, pero también un modo de dominarla (según las teorías feministas).⁽¹³⁾ Pero a diferencia de la mujer blanca cuya cara resulta fragmentada frecuentemente en la descripción amorosa, en el caso de esta negra la segmentación atañe a las partes inferiores de su cuerpo, de modo que permanece una actitud de superioridad en la mirada del narrador. En cuanto a la manera como es evocado el acto sexual, se asemeja a la descripción de la comida, lo que por supuesto no es de extrañar por la estrecha relación que siempre ha existido entre ambas actividades. Aquí también la escena adquiere un carácter ritual y litúrgico: "Esteban volvía a encontrar el olor, las texturas, los ritmos y jadeos de Quien, en una casa del barrio del Arsenal de La Habana, le hubiera revelado los paroxismos de su propia carne. Una sola cosa valía esta noche: el Sexo. El Sexo, entregado a sus rituales propios, multiplicado por sí mismo en una liturgia colectiva, desaforada, ignorante de toda autoridad o ley..." (SL 228). En un movimiento proustiano no suscitado por la magdalena, sino por los encantos de una femineidad sensual, Esteban recuerda su iniciación sexual con las ramerías mulatas y negras de La Habana, cuando su apetito reencontrado después de una crisis de asma también despertaba un hambre sexual.

A la orgía sigue el desencanto total: al día siguiente todos se van de la isla, se termina el tiempo sin tiempo en este lugar edénico que propició la fiesta culinaria y sexual. Pero hay más: los negros no obtendrán la libertad en Guadalupe, sino que serán llevados a un puerto holandés y vendidos allí, conforme con lo estipulado por Víctor Hugues. El sarcasmo no puede ser más grande. Continuando con el juego sobre el bucán/*boucan*, sabemos que la palabra homónima en francés puede significar ruido, por ejemplo en la expresión *faire du boucan*, y tendría que ver etimológicamente con *bouc*, el chivo, símbolo del desenfreno según algunos diccionarios. El negro podría desempeñar entonces en el festín el papel de *bouc émissaire*, el chivo expiatorio, hacia quien se canaliza la violencia, según las teorías de Girard.

Vemos por tanto que Carpentier aúna elementos típicos de la fiesta: el desorden, la abundancia, la suspensión temporal, la transgresión. No obstante, como suele pasar en el escritor cubano, añade más elementos. Sirve de pretexto para meditar sobre sus grandes obsesiones que atañen tanto a su ideario como a su poética: el mestizaje, el texto como palimpsesto (la comida metafórica de textos, la fiesta de la reescritura), el carácter mítico de los acontecimientos por nimios y cotidianos que sean, la problemática relación con los negros que indica que la fiesta no siempre implica abolición temporal de las clases.

2. "El recurso del método" o *des mangeailles de sauvage*

El recurso del método es la novela del dictador de Carpentier en la que pone en escena a un dictador ilustrado de un país latinoamericano que después de ser derrotado se refugia en su casa parisina en la Rue de Tilsitt, muy cerca del Arco de Triunfo. No obstante, la casa ya no parece suya, ya que ha sido transformada por su hija Ofelia muy acorde con

los nuevos gustos introducidos por el arte de la vanguardia.(14) El ex Primer Magistrado decide recluírse en el desván, que es, muy simbólicamente, el antiguo apartamento de su criado muerto, Sylvestre. Implica cierto retorno a lo silvestre/salvaje en esta casa-símbolo de la civilización, por lo que se retoma la dicotomía civilización/barbarie, presente a lo largo del libro. La mudanza se hace a raíz de un festín suculento que le organiza la Mayorala Elmira, la zamba negra que le ha seguido siempre dócilmente y le ha atendido en todo al Ex Primer Magistrado. Después de un largo catarro nada más llegar a Francia, la Mayorala sale de la casa y va en busca de una iglesia para agradecer su curación a los santos (y podemos emitir serias dudas sobre si la Mayorala rezaría al santoral católico). Se topa con la Madeleine, descrita por la perífrasis "templo había de ser, aunque no lo rematara una cruz" (*ReMe* 311). Luego la Mayorala pasa por un mercado cual nueva Françoise, la criada en *A la recherche du temps perdu* (Dorfman 143: nota 21). Entra en una tienda parisina de frutos exóticos, que no puede ser sino la tienda de exquisiteces Fauchon fundada en 1886 (Labarre 579), que se encuentra cerca de la Madeleine. La manera como la Mayorala focaliza los productos tropicales en la tienda constituye una fina crítica de nuestro mundo aséptico, civilizado: "(...) un mango, sacado a la vitrina, era ofrecido, solitario y magnífico, sobre un lecho de algodones finos. *Allá*, los mangos eran vendidos en carretas adornadas de palmas, pregonados 'a cinco por medio', y aquí se presentaban en estuche, como alhajas que en su país exhibían las joyerías francesas" (*ReMe* 312). Al ser trasladada de la periferia al centro, la fruta resulta reubicada y recontextualizada, y se eleva a la categoría de una joya única.(16) Luego, se sobrepone y se impone aún más la visión de un narrador culto (¿blanco?) a la de La Mayorala, ya que la descripción exalta las frutas y las verduras con una auténtica celebración estilística de los sentidos:

(...): como llamándola se alargaban hacia ella los pardos brazos de la yuca; ante sus ojos reverdecían los verdes del plátano verde, redondeábanse las pieles rugosas de las malangas, pintábanse manchas claras en el rubor –más de corral que de fruto soterrado– de la batata. Y, más allá, era la negrura profunda de la caraota negra, y la blanca litúrgica de la guanábana, y la carne pomarroja de la guayaba. (*ReMe* 312)

La Mayorala decide proveerse de algunos de estos productos. Como ya hemos visto anteriormente al comentar a los negros del barco negrero, tampoco la Mayorala se escapa de los clichés peyorativos. En la tienda, a duras penas llega a comunicar con "gestos y onomatopeas", está "gruñendo asentimientos o negaciones" (*ReMe* 312). Para colmo y gran asombro de la dependienta la Mayorala se monta la cesta de los productos comprados en la cabeza. Sale por tanto de la tienda como una parodia de las mujeres del inicio del siglo veinte de anchos sombreros con adornos frutales. Luego se orienta a base de la posición del sol, lo que no funciona a causa de las callejuelas torcidas. Gracias a algunas indicaciones perifrásticas podemos seguir la caminata de la Mayorala. Pasa, por ejemplo, por "aquel parque, lleno de estatuas, con una reja" que son los jardines *Tuileries* y por "una vastísima plaza, donde había una piedra parada, como las que adornaban algunos cementerios de *allá*", el Obelisco, para llegar por fin al Arco de Triunfo, "el enorme, pesado, móndrigo y salvador monumento, ése, que llamaban el

Arco de Triunfo o No-Sé-Qué" (*ReMe* 313). Al no mencionar directamente los lugares emblemáticos de París y al compararlos con las cosas de allá (invirtiendo así el procedimiento de los cronistas al describir América), La Mayorala mengua la importancia de todos estos monumentos y presenta una mirada crítica hacia el mundo parisino, una mirada "extra-occidental" (Armbruster) que cuestiona las normas y los modales occidentales y su centralidad.

La cocinera francesa del Ex arma todo un escándalo cuando la Mayorala Elmira invade la cocina para imponer su manera de preparar los platos. No puede esconder su aversión, cuando le relata a Ofelia, la afrancesada hija del primer Magistrado, que una negra, *une peau de boudin, Mademoiselle cocina des mangeailles de sauvage, Mademoiselle*, ensuciándolo todo, derramando aceites, tirando mazorcas de maíz en los rincones, desprestigiando las cazuelas con mezclas de pimientos y cacao, usando un cepillo de carpintería para cortar lascas de bananos verdes, aplastando frituras, a puñetazos, en papeles de estraza" (*ReMe* 313). Esta evocación –muy instructiva en cuanto a los modos de preparación– arroja una luz eurocentrista muy despectiva sobre la manera de cocinar de las negras. Ni siquiera se recurre a la terminología característica de los libros de cocina: ‘usar’ se convierte en ‘ensuciar’, ‘verter’ pasa a ‘derramar’; el guajolote con mole (sugerido por el pimiento y el cacao) ‘desprestigia’ las cazuelas; la cocinera se convierte en burda carpintera. Con las yucas, plátanos verdes, malangas, batatas, guayabas encontradas en la tienda exquisita de París, La Mayorala prepara unos platos deliciosos que Ofelia contempla con asombro cuando sube al desván y ve que el Ex y su cónsul, el Cholo Mendoza, están armando una pequeña fiesta, un jolgorio:

El Primer Magistrado y el Cholo Mendoza, despechugados, hirsutos, sin rasurar –y muy bien bebidos, por lo visto– estaban sentados junto a una larga mesa que no era, en realidad, sino una puerta levantada de sus charnelas y puesta sobre dos sillas. Varias bandejas y platos presentaban ahí, como dispuestos en suntuoso bodegón tropical, los verdores del guacamole, los rojos del ají, los ocres achocolatados de salsas de donde emergían pechugas y encuentros de pavo, escarchados de cebolla rallada. Alineadas sobre una tabla de trinchar, había chalupitas y enchiladas, junto al amarillo de los tamales envueltos en hojas calientes y húmedas, que despedían vapores de regocijo aldeano. Había cambures fritos, de los maduros, de los pintones –esos que habían aplastado a puñetazos–, de los menudeados en finas lascas, gracias al cepillo de carpintería. Y las frituras de batata, y las barquillas de coco doradas al horno, y aquella ponchera donde, en mezcla de tequila y sidra española, de la que *allá* se tomaba en bodas campesinas, flotaban cáscaras de piña, limones verdes, hojas de menta y flores de azahar. (*ReMe* 314)

El lector no mexicano o no americano tiene problemas para imaginarse y saborear estas variaciones sobre el maíz, que son las chalupitas y las enchiladas. Para los cambures, el modo de preparación nos ofrece ya más pistas, que apuntan hacia un tipo de plátano. La curiosa mezcla de sidra y tequila de carácter rural sólo puede intrigar al no iniciado. Pero incluso si el lector desconoce algunas palabras, el fragmento apela a sus sensaciones y le pinta un "suntuoso bodegón tropical" (ReMe 314). Contrastan estos productos de la 'tierra' con la evocación de la comilona con motivo de la fiesta patria en la que "en un gigantesco buffet [las] mesas presentaban, en enormes bandejas de plata, cuanta exquisitez de importación –Nueva York y París– hubiese podido alternar con las golosinas nacionales: faisanes vestidos de sus plumas, codornices trufadas, cochinitos rellenos de galantina al pistacho, tamales picantes y pavo con cramberry-sauce, Saint-Honoré-à-la-crème y majarete en copa, el marrón glacé y la pasta de tamarindo, antojitos nacionales al pie de los caviars negros y rojos (...)" (ReMe: 173). El bodegón de platos y productos tampoco guarda similitud alguna con los cuadros de faisanes y liebres inspirados en algún Chardin que decoraban el comedor de la casa de La Habana en *El siglo de las luces*. En este fragmento Carpentier aplica hasta cierto punto lo que propuso en el ya citado ensayo "Problemática de la novela latinoamericana". Después de comentar los once contextos, dedica un apartado al estilo (¿se trata de los contextos estilísticos?), que es el barroco, la forma por excelencia de expresar América. Empieza advirtiendo que la cocina de Combernon del primer acto de *La Anunciación a María* de Claudel nos la podemos imaginar todos, ya que Claudel dice que es como en un cuadro de Breughel. De ahí que no haga falta describirla exhaustivamente.⁽¹⁵⁾ Una cocina latinoamericana, continúa Carpentier, nunca fue pintada (una observación que habría que averiguar) y para evocarla hace falta un estilo barroco:

Y esas cocinas tienen un interés que alcanza a mucho más allá de lo pintoresco: desempeñan un papel complementario y social dentro de los contextos culinarios que caracterizan las grandes culturas, trabajando con la oliva y el trigo en algún lugar, con el maíz y el cazabe, más generalmente en nuestras latitudes. De la oliva y del trigo se nos viene hablando desde la *Biblia*. Del maíz desde el *Popol Vuh* y los libros de Chilam Balam. Por lo mismo, las cocinas se diferenciaron y cobraron estilos propios. Pero si las cocinas de la oliva y del trigo pasaron a la alta pintura, las cocinas del maíz quedaron marginadas, anónimas, en cuanto a la plástica universal... (Carpentier *Tientos* 24)

En la escena de *El recurso del método* Carpentier nos pinta una mesa de una cocina, una naturaleza muerta americana que subvierte los ingredientes clásicos de tal tipo de pintura de origen occidental.

La muy afrancesada Ofelia no puede resistir la tentación de probar un tamal y es entonces cuando se produce el retroceso proustiano a su infancia: "Pero, ahora, un tamal de maíz, alzado en tenedor se acercaba a sus ojos, descendiendo hacia su boca. Cuando lo tuvo frente a la nariz, una emoción repentina, venida de adentro, de muy lejos, de un

pálpito de entrañas, le ablandó las corvas, sentándola en una silla. Mordió aquello y, de súbito, su cuerpo se le aligeró de treinta años" (ReMe 314-315). Recuerda toda su niñez por el sabor del tamarindo o el olor de la guayaba que también ha perseguido a otros autores, como a García Márquez y su libro de entrevistas de título homónimo, *El olor de la guayaba*, o a la latina-writer, la dominico-americana Julia Alvarez, que erige a esta fruta en símbolo de las raíces identitarias en la búsqueda del personaje de Yolanda, una gringa dominicana, en *How the García Girls lost Their Accent* (Castells, Luis 275). Ofelia manda "al carajo" a Brillat-Savarin, el emblema de la "cuisine française" con su fundacional *Physiologie du goût*.

La fiesta se hace cada vez más completa: no sólo hay *Wein und Weib*, sino también *Gesang* (y falta el baile). Escuchan los discos del criado Sylvestre, por ejemplo, los danzones "Flores negras" y "Las perlas de tu boca", que existe también en versión bolero. Sin que se distingan por marcas de citación, como muestra de que no son cuerpos ajenos, se entretajan fragmentos de las letras de "La Milonguita", de uno de los más famosos tangos de Gardel, "Adiós muchachos", y de los boleros "El día que me quieras"⁽¹⁶⁾ y "Boda negra", este último sobre un amor necrófilo inspirado en versos de Amado Nervo: "y oye la historia que contóme un día, el viejo enterrador de la comarca [Bodas negras] (...), y, adiós muchachos, compañeros de mi vida; (...) y, el día que me quieras, tendrá más luz que junio, (...)" (ReMe 316). Son canciones lentas, todas "centrípetas",⁽¹⁷⁾ que aumentan la nostalgia. Conforme con la idea de que tradicionalmente son las mujeres quienes conservan más la cultura oral, son Elmira y Ofelia las que cantan a dúo estas canciones románticas. Van acompañadas de los rasgueos de una guitarra imaginaria del Cholo Mendoza. Un cholo, una zamba y una hija que bien podría ser modelo para Gauguin, subrayan la inevitable mezcla e impronta no blanca en la cultura popular. Es una fuente siempre renegada y postergada por el Primer Magistrado que exalta la ópera en su variante clásica (en el sentido de Verdi sí, Debussy no). Si podemos ver al Primer Magistrado como alter ego de Carpentier, me parece sumamente significativa esta integración de la cultura popular. Aunque Carpentier la conocía bien tal como se desprende de su estudio *La música en Cuba* de 1946, aflora poco en su obra creativa. En el fragmento comentado Carpentier, una vez más, anuncia una tendencia que irrumpiría con fuerza precisamente en algunas novelas del postboom. Pienso en la proliferación de novelas-bolero a partir de los ochenta de autores como el dominicano Pedro Vergés y *Sólo cenizas hallarás (Bolero)* de 1980, el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez y *La importancia de llamarse Daniel Santos* de 1989 o la puertorriqueña Mayra Santos-Febres y *Sirena Selena vestida de pena* de 2000.

Si bien en esta comilona impera la abundancia característica de la fiesta popular bakhtiniana, faltan otros rasgos como la celebración del trabajo o la proyección hacia el futuro. Se trata más bien de un movimiento nostálgico, de reencuentro con las raíces, que, como suele suceder en Carpentier, se hace (desde) fuera y de manera mediata. El dictador vuelve a su supuesta identidad en la distancia y pretende quitarse la máscara de hombre ilustrado y culto. A partir de este festín, el último antes de su muerte, "empezó a vivirse, allí, bajo techo de pizarra, en latitud y horas que eran de otra parte y de otra época" (ReMe 318). Cada día es una fiesta culinaria a partir de entonces. París es una fiesta, pero una fiesta de allá. Se celebra en el apartamento de Sylvestre, como si se

repetiera cada día la fiesta única de San Sylvestre, el fin de año, la Nochevieja. Parece que por fin el primer Magistrado se ha reconciliado con sus orígenes. De hecho, en sus actividades básicas –comer, beber y dormir–, el dictador ha seguido apegado a su tierra. Una amalgama de platos, sobre todo de México, Cuba y Venezuela, no ha dejado de caracterizar "su acostumbrado desayuno de tortillas de maíz, cuajada paramera y carnes enchiladas, (...)" (*ReMe* 145). El dictador ha mantenido su dieta de *allá* hasta en su dimensión alcohólica, el Ron Santa Inés que siempre está en su maletín de trascendentales papeles, al igual que ha ido paseando por todas partes su hamaca. No obstante, Carpentier no sería Carpentier si no hubiese trampa. El retorno a las raíces se hace en París con los productos de allá que se pueden encontrar en la capital francesa. El Ex se recluye en el desván y entra y sale por la puerta de servicio. De Amo pasa a Criado, pero sólo es un papel más en la cadena de disfraces que ha jalonado su vida. El disfraz más patente se hace cuando lo sacan del país como enfermo en una ambulancia. Hasta su muerte es teatral: se derrumba ante la momia que donó al Museo del Hombre en París, al igual que Bergotte muere ante un cuadro de Vermeer en *A la recherche du temps perdu*. Y recordemos que antes de morir pronuncia una última frase que le tendría que dar un lugar en la historia: "*Acta est fabula*", entendida mal por los que le acompañan en sus últimos momentos.

Importa subrayar también que es la zamba Elmira la que provoca todo el proceso de liberación y de supuesto retorno a las raíces.⁽¹⁸⁾ A pesar de que he insistido en la problemática posición del negro como colectividad, hay determinados individuos no blancos de alto interés en Carpentier: son figuras puente al revés que desestabilizan la mirada occidental. Pienso también en Ogé de *El siglo de las luces* que combina la función de curandero y médico, como demostró Roberto González Echevarría en su brillante ensayo, "Sócrates yerbero" (1999), o en el negro Filomeno quien subvierte la música clásica con sus ritmos bárbaros en el concierto barroco del Ospedale della Pietà.

3. ¡Que siga la fiesta!

Mi elección de dos festines bastante sobresalientes en la novelística carpenteriana me ha permitido detectar ciertos paralelismos. Ambos surgen de manera espontánea a partir de la abundancia de comida. Se celebran en espacios aislados, una isla caribeña indefinida y un desván parisino. En ambos casos se trata de una comida trasplantada, el "bucán" connotado con lo francés aunque originado en el Caribe y una comida criolla en París, por lo que surge la pregunta de la dificultad y la complejidad de decir América y de desde dónde decirla. Tanto el bucán como la comida criolla presentan un carácter festivo, pero conllevan también un sesgo violento o mortal: ¿El Caribe es una canción festiva para ser llorada? En ambos festines se dedica atención al negro, central en el Caribe, y su problemática integración, ya que cuestiona y confirma a la vez determinadas estructuras jerárquicas. Los festines me han llevado inevitablemente a tocar otros temas clave en Carpentier: la fiesta de la reescritura, la búsqueda infructuosa de los orígenes, la mitificación de hechos terrestres, la mezcla de culturas, el desplazamiento, la impostura. Un análisis detallado de las otras fiestas en Carpentier podría cuestionar y ampliar estas reflexiones. Con todo, huelga decir que el mayor festín consiste en la lectura de las mismas obras del escritor cubano.

Notas

(1). Paz dice respecto a la celebración del 12 de diciembre: "(...), el tiempo suspende su carrera, hace un alto y en lugar de empujarnos hacia un mañana siempre inalcanzable y mentiroso, nos ofrece un presente redondo y perfecto, de danza y de juerga, de comunión y comilona con lo más antiguo y secreto de México" (183).

(2). Esta fiesta en honor a Machado se inspira nada más y nada menos en una fiesta organizada por la Condesa de Revilla de Camargo - base para la Tía de Enrique-, cuya Mansión es el actual Museo de Artes Decorativas en La Habana. En una de las carpetas que contiene el material para la composición de *La consagración de la primavera*, encontré un recorte de prensa que es sin duda la fuente de inspiración directa de la fiesta descrita en *La consagración de la primavera*: "Fiestas inolvidables: Un gran acontecimiento social: el baile "París en 1900" (28 de enero de 1950)", *Diario de la Marina*, suplemento martes 22 de diciembre de 1953. Como reza la leyenda de una de las fotos fue una fiesta "[p]ara agasajar a Su Majestad el rey Leopoldo de Bélgica y a su esposa la Princesa de Réthy durante su estancia en La Habana". Precisamente en esas fechas fue muy discutida la legitimidad del reinado de Leopoldo, cuya actitud ambigua durante la ocupación nazi le había obligado a apartarse del poder el 17 de julio de 1951. Me parece irónico que Carpentier se haya basado en una fiesta dedicada a un rey cuestionado para trasponerla a una fiesta en honor de Machado.

(3). La comida ha sido objeto de investigación en mi libro *El festín de Alejo Carpentier*. Una lectura culinario-intertextual.

(4). Indicaré *El siglo de las luces* mediante la sigla SL y *El recurso del método* mediante ReMe.

(5). Reproduzco un fragmento de este artículo en anexo.

(6). De tan digna fuente proviene una de las frases que más agrada a Carpentier (y a los autores del *Siglo de Oro*): "negra soy, pero hermosa".

(7). La influencia de Proust ha sido estudiada por Gnutzmann, Harvey, Dorfman.

(8). Algo parecido se produce en la descripción de la caza y la preparación de una danta en *Los pasos perdidos*, donde el intertexto es Homero, tal como advierte González Echevarría en la edición de *Cátedra de Los pasos perdidos* (215-216: nota 81).

(9). Para la acepción derivada del francés leemos: "Probablement d'après le dérivé boucaner, il a désigné un pâté de tortue cuit sous la braise (boucan de tortue, 1722)". Efectivamente 1722 es la fecha de publicación de la obra de Labat quien describe un boucan de tortue antes de pasar al otro boucan que inspira a Carpentier. Parece una nimiedad este tipo de observaciones, pero creo que queda por hacerse un estudio de la presencia de galicismos y del francés en la obra carpenteriana que sustentaría su

constante oscilar entre dos culturas. En los manuscritos que he podido consultar de "El camino de Santiago" y de La consagración de la primavera he podido observar que Carpentier piensa a veces en francés y que apunta ideas y palabras en este idioma (a veces escritas de manera incorrecta).

(10). Tanto el Dictionnaire historique de la langue française como The Oxford English Dictionary remiten para la etimología de bucán a la palabra tupí "mocáem", equivalente de barbacoa. No obstante, la confusión parece ser muy grande, ya que se dice también "often set down as Carib, Haitian, etc.". Al igual que el bucán, la palabra bucanero también tiene varios significados: originariamente era cazador de ganado vacuno y de cerdos y luego pasó a ser sinónimo de corsario y filibustero. Véanse las observaciones de Haring (86-87).

(11). La cuestión del negro sigue siendo espinosa. En El festín de Alejo Carpentier, he desarrollado la tesis de que de un ser dominado por la magia (Menegildo), el negro pasa a considerarse un prototipo-concepto de revolucionario-mágico (Ti Noel) para terminar siendo exaltado como individuo-artista dentro de una ideología revolucionario-socializante (Filomeno, Gaspar). Al mismo tiempo, he indicado que surgen figuras intrigantes, como Solimán, Ogé, Miguel Estatua y la Mayorala Elmira, que desestabilizan las visiones occidentales, porque los rigen otros códigos, en los que también intervienen la magia y otras coordenadas. También he aludido a la problematización del concepto como tal, refiriéndome a las disensiones intercaribeñas (haitiano versus cubano) e interraciales (mulato versus negro). A la vez, he demostrado que a lo largo de la trayectoria carpenteriana permanecen brotes de ciertos pensamientos estereotipados y negativos respecto a los negros, entre los cuales figura, a veces, la manera animal de comer (De Maeseneer 128-153).

(12). Es curioso constatar que en Cecilia Valdés el dueño de la sastrería, Uribe, aplica este refrán a la situación del mulato Pimienta respecto al blanco Leonardo, ambos enamorados de Cecilia Valdés. Uribe le incita a Pimienta a resignarse y a esperar: "Los blancos vinieron primero y se comen las mejores tajadas; nosotros los de color vinimos después y gracias que roemos los huesos" (Villaverde 73). El fragmento pertenece al primer capítulo de la segunda parte que lleva como epígrafe "Tarde venientibus ossa". ¿Será uno de los muchos guiños intertextuales a la obra fundacional de Cuba, relación ya advertida por González Echevarría ("Fiestas cubanas" 135)?

(13). Dice Aparicio: "Bodily parts become representative of the whole or 'reduced to the status of mere instruments' for the satisfaction of male desires and fantasies (...). Moreover, it continues to represent the female as mere body, as physicality, constructs that have been deployed historically to justify economic exploitation of women and of peoples of color as well" (Listening to Salsa 135).

(14). De la misma manera, los objetos rituales traídos por los surrealistas de África, fueron descontextualizados y pasaron a ser obras de arte altamente cotizadas y objeto de especulaciones.

(15). Señalo de paso la asimilación de Breughel (flamenco) con Francia por parte de

Claudel/Carpentier, al igual que muchos europeos también ponen en un mismo saco Cuba, Puerto Rico o la República Dominicana, o confunden a los incas y a los aztecas, como Vivaldi en Concierto barroco. Por lo que atañe a la referencia al cuadro del pintor flamenco, no se encuentran cocinas como tales en los cuadros más famosos, sino en los dibujos inspirados en Breughel y algo menos conocidos, por ejemplo, "La cocina grasa" de 1563. Lo que sí es cierto es que se le viene asociando a la abundancia.

(16). El traductor francés señala en nota que "El día que me quieras" es "une chanson mexicaine" (325) y Speratti-Piñero (525) lo identifica como tango. Sólo muestra la adaptabilidad de muchas canciones populares que existen en diferentes géneros y ritmos.

(17). Aparicio ("Entre la guaracha" 74-75) distingue entre géneros centrípetos (lentos) como el bolero y centrífugos (rápidos) como la guaracha basándose en las 'definiciones' contenidas en La importancia de llamarse Daniel Santos de Luis Rafael Sánchez.

(18). Véase "The Creative Function of Black Characters in Alejo Carpentier's 'Reason of State'" de Clementine Rabassa.

Bibliografía

Acosta, Leonardo, *Musica y épica en la novela de Alejo Carpentier*, La Habana: Letras Cubanas, 1983.

Aparicio, Frances, "Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña", *Revista Iberoamericana*. LIX, 162-163 enero-junio 1993. 73-89.

---, *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*, Hanover and London: Wesleyan University Press, 1998.

Armbruster, Claudius, *Das Werk Alejo Carpentiers. Chronik der 'Wunderbaren Wirklichkeit'*, Frankfurt: Vervuert, 1982.

Bakhtine, Michael, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970.

Brillat-Savarin, Anthelme, *Physiologie du goût*, Paris : Hermann, 1975.

Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris : Gallimard, 1950.

Campuzano, Luisa, *Quirón o del ensayo y otros eventos*, La Habana: Letras Cubanas, 1988.

---, *Carpentier. Entonces y ahora*, La Habana: Letras Cubanas, 1997.

Carpentier, Alejo, "El buen padre Labat", "Letra y Solfa", *El Nacional*, 27 de octubre, 1957.

---, *Le recours de la méthode*, René Durand (tr.), Paris: Gallimard, 1975.

---, *El recurso del método*, México: Siglo XXI Editores, vol. VI, 1979a.

---, *La música en Cuba*, México: Fondo de Cultura Económica, 1979b.

---, *El siglo de las luces*, México: Siglo XXI Editores, vol. V, 1984.

---, *Los pasos perdidos*, edición de Roberto González Echevarría, Madrid: Cátedra, 1985.

---, *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona: Plaza y Janés, 1987.

---, "Marcel Proust y América Latina", *La Gaceta de Cuba*, dic.: 10-11, 1989.

Castells, Ricardo, "The silence of Exile in 'How the García Girls lost Their Accent'", *The Bilingual Review/La Revista Bilingüe* XXVI, 1 January-April 2001-2002. 34-42.

Collard, Patrick, "Le récit et son prologue dans 'El siglo de las luces' d'Alejo Carpentier", Fernand Halryn (ed.), *Onze études sur la mise en abyme*, Genève: Droz, Romanica Gandensia XVII 1980. 83-100.

Cruz, Arnaldo, "Lo natural y lo histórico en 'El siglo de las luces' de Alejo Carpentier: una segunda lectura", *Revista Iberoamericana*, LI, 130-131 enero-junio 1985. 221-239.

De Maeseneer, Rita, *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, Genève: Droz, Romanica Gandensia XXXI, 2003.

Dorfman, Ariel, "Entre Proust y la momia americana: siete notas y un epílogo sobre 'El recurso del método'", *Hacia una liberación del lector latinoamericano*, Hanover: Ediciones del Norte 1984. 89-145.

Dumas, Claude, "'El Siglo de las Luces' de Alejo Carpentier: Novela Filosófica", Helmy F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Alejo Carpentier*, New York: Las Américas Publishing 1970. 327-363.

Exquemelin, Alexander Olivier, *Los piratas de América*, Santo Domingo: Editora de Santo Domingo, 1979.

Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1972.

Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris: Grasset, 1972.

Harvey, Sally, *Carpentier's Proustian Fiction: The Influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier*, London: Támesis, 1994.

García Márquez, Gabriel, *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleo Mendoza*, Barcelona: Bruguera, 1982.

Gnutzmann, Rita, "Carpentier y la herencia proustiana", *Revista de Literatura*, XLIV 88, 1982. 169-180.

González Echevarría, Roberto, "Modernidad, modernismo y nueva narrativa: 'El recurso del método'", *Revista interamericana de bibliografía/Inter-American Review of Bibliography* 30, 1980. 157-163.

---, "Sócrates yerbero: los negros y la historia en 'El siglo de las luces' de Alejo Carpentier", *La prole de la Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Madrid: Colibrí, 1999. 202-224.

---, "Fiestas cubanas: Villaverde, Ortiz, Carpentier", François Delprat (ed.) *La fête en Amérique latine. I. Unité et identité*, 7^o Colloque International du Criccal, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 26, 27, 28 mai, 2000, *Amérique*, n^o 28, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002. 123-139.

---, *El peregrino en su patria*, Madrid: Gredos, 2004.

Jones, Julie, *A Common Place. The Representation of Paris in Spanish American Fiction*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1998.

Joset, Jacques, "El Caribe de Alejo Carpentier: ¿la salvación por el mestizaje?", *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*, Frankfurt: Vervuert/Iberoamericana 1995. 27-44.

Haring, Clarence Henry, *Los bucaneros de las Indias Occidentales en el siglo XVII*, Madrid: Editorial Renacimiento, Colección Isla de la Tortuga, 2003.

Labany, Jo, "Nature and the historical process in Carpentier's 'El siglo de las luces'", *Bulletin of hispanic Studies*, LVII 1980. 55-66.

Labarre, Luise, "L'image de Paris dans 'Le recours de la méthode' d'Alejo Carpentier", *Paris et le phénomène des capitales littéraires. Carrefour ou dialogue des cultures*, Paris : Université de Paris IV-Sorbonne II 1984. 577-587.

Labat, Jean-Baptiste, *Voyage aux Isles. Chronique aventureuse des Caraïbes. 1693-1705*, Paris: Phébus, 1993.

Luis, William, "A Search for identity in Julia Álvarez's 'How the García Girls lost Their Accents'", *Dance between two Cultures. Latin Caribbean Literature Written in the United States*, Nashville/London: Vanderbilt University Press, 1997. 266-277.

Márquez Rodríguez, Alexis, "El mar Caribe en la vida y la obra de Alejo Carpentier", *Ocho veces Alejo Carpentier*, Caracas: Grijalbo, 1992. 115-133.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, edición de Enrico Mario Santí, Madrid: Cátedra, 1997.

Rabassa, Clementine, "The Creative Function of Black Characters in Alejo Carpentier's 'Reason of State'", *Latin American Literary Review*, VI, 12 (Spring- Summer), 1978. 26-37.

Sánchez, Luis Rafael, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.

Santos-Febres, Mayra, *Sirena Selena vestida de pena*, Barcelona: Mondadori, 2000.

Speratti-Piñero, Emma Susana, "Cantos y canciones en la obra de Carpentier", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXV 2, 1987. 515-529.

Vergés, Pedro, *Sólo cenizas hallarás (bolero)*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2000.

Villaverde, Cirilo, *Cecilia Valdés*, Barcelona: Vosgos, 1978.

Zimmermann, Marie-Claire, "La poétisation dans le roman: procédure et signification", Jacqueline Baldran (et al.), *Quinze études autour de 'El Siglo de las Luces' de Alejo Carpentier*, Paris: l'Harmattan, 1983. 21-36.

ANEXO : "El buen padre Labat" , "Letra y Solfa", *El Nacional*, 27-10-1957

(...). Sin faltar a sus disciplinas religiosas, el Reverendo Padre Labat era un personaje pantagruélico. Capaz de arrastrar tempestades e intemperies con el mejor humor; hábil en entenderse con gente abominable, era también muy sensible a los placeres de la mesa. Considerando que el buen vino era el complemento indispensable de toda comida solía decir, cuando le escatimaban el mosto, que "el agua, en Francia sólo se daba a beber a los enfermos y a las gallinas" y que él, como hombre, tenía el deber de reclamar lo que se había hecho para saciar la sed del hombre. Tenía excelentes relaciones con los filibusteros y bucaneros de quienes sus piadosos oídos habrían escuchado, en muchos casos, las más pavorosas confesiones. Los negros esclavos hallaban en él a un diligente abogado, siempre atento a suavizar sus condiciones de vida. También se interesaba por los caribes que aun vivían muy numerosos en las Islas de Barlovento; pero reconocía que eran indoctrinables. Tampoco entendía que no gustaran de las anguilas que pululaban en sus ríos, ya que él, atento a todo lo comestible que le saliera al paso, cargaba con siete u ocho cuando se dejaban agarrar para meterlas en la olla.

Donde el padre Labat se sentía más feliz era en las comunidades de bucaneros. Esos hombres de pelo en pecho, que preparaban el "boucan" o cecina destinada a las naves filibusteras (y también —¿por qué no? — a alguno que otro forbante, corsario por cuenta propia, que acaso pagara el tasajo en mercancías robadas) llevaban una vida compartida entre las actividades de la caza y unas tremendas comilonas que se prolongaban durante cuatro o cinco horas, juntándose con la cena nocturna, a la que nadie renunciaba por aquello de que no deben rechazarse los dones del Señor. Hay páginas emocionadas, en sus memorias, donde nos narra pormenorizadamente la preparación de un pastel de morrocoy, y sobre todo, el "bucán" de cochino, rociado con jugo de limón, pimienta, orégano, y hierbas aromáticas, puesto sobre la brasa hasta que la piel quedara coruscante y dorada. Como si esto fuera poco, el vientre del animal era relleno de codornices y palomas torcaces, cuyo humo era sorbido deleitosamente por las anchas narices del Reverendo Padre, impaciente por lanzarse al asalto de la pieza, tenedor en ristre. La primera vez que nuestro memorialista probó el deleitoso manjar, le pareció tan excelente que confiesa haber devorado, él solo "cuatro libras de aquella carne". Y sigue inmediatamente el párrafo encantador: "Dormí maravillosamente. Y al alba, me levanté, no tanto por la luz del día, sino por el apetito que se me había vuelto a despertar". Por lo demás los bucaneros prohibían terminantemente que en el ámbito de su comunidad alguien se atreviera a mezclar el vino con agua. Era aquella una suerte de profanación que el buen Padre, desde luego, no estaba dispuesto a consentir tampoco.

El eros destructor: de la pulsión escópica al atropello.

Erotismo y violencia en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina (1989)

[Cécile François](#)

University of Orléans (France)

Casi todos los críticos y estudiosos que se han interesado por *Beltenebros* han hecho hincapié en uno de sus aspectos más interesantes, el de la intertextualidad. La novela de Antonio Muñoz Molina teje en efecto una red de relaciones con el género "negro", sea la llamada *hard boiled novel* americana de los años 30-40 (tal como la pusieron de moda Dashiell Hammett o Raymond Chandler) o su adaptación cinematográfica a través del llamado *film noir*. De esta tradición, el autor recoge en particular el personaje de la mujer fatal, figura emblemática de la llamada "guerra de los sexos" construida alrededor de dos ejes semánticos fundamentales, los del erotismo y de la violencia.

En *Beltenebros*, las relaciones que se entablan entre los personajes masculinos y femeninos son muy turbias, oscilando entre exhibicionismo y voyeurismo, fascinación y repulsión, instinto de posesión y voluntad de destrucción. Lo que predomina es la coacción y la apropiación del objeto de deseo hasta que el desenlace invierta la relación de fuerzas sin que por eso se relaje la tensión ni se resuelva el conflicto.

La pulsión escópica: exhibicionismo y voyeurismo

Numerosos estudiosos de *Beltenebros* han notado que el novelista español construye su personaje femenino a partir de los estereotipos de la mujer fatal del cine hollywoodiense. Cuando Darman, el protagonista, la ve por primera vez en el escenario de la *boite Tabú*, le aparece "ceñida por el raso negro de un vestido de noche, como las mujeres del cine" [98-99]. Y, a continuación, la describe dos veces en la actitud típica de las heroínas de Hollywood, como las que solían interpretar Lauren Bacall o Marlene Dietrich:

Golpeaba el cigarrillo contra la superficie ondulada de una pitillera de plata. Lo sostuvo en alto, con las piernas cruzadas, esperando que yo le diera fuego. [137-138]

Fumaba sin quitarse el cigarrillo de los labios, inhalando el humo con los ojos entornados, como las mujeres canallas del cine, imitándolas. [167] (1)

Entre todas las películas del "género negro" que puedan constituir el hipotexto de *Beltenebros*, Antonio Muñoz Molina otorga un lugar destacado a *Gilda*, el famoso film que Charles Vidor rodó en 1946. La deslumbrante secuencia del "strip tease", en la que Rita Hayworth canta y baila mientras se va quitando lentamente un largo guante de raso negro ha convertido a la actriz en un verdadero mito erótico, uno de los símbolos sexuales más conocidos del cine mundial. Esta escena antológica funciona como un palimpsesto en la novela de Muñoz Molina cuya protagonista, Rebeca Osorio, se exhibe cada noche en el tablado de la *Boite Tabú*, rematando su actuación con un *strip tease* que se desarrolla al son de los bongós.

En la película de Charles Vidor, el personaje femenino encarnado por Rita Hayworth se mueve por el espacio del cabaret con una libertad y un desenfado que resultan sumamente eróticos. Gilda, levemente ebria, está totalmente desinhibida, lo que le permite provocar de manera muy picante y directa al público. Con los movimientos ondulantes de su cuerpo, la sugestión de sus ademanes, el ritmo arrollador de la música y de la batería que subraya sus contoneos, ella atrae poderosamente a los espectadores del cabaret que se sienten cogidos en la red de sus miradas provocativas. Cada contraplano sirve para enfatizar la fascinación que ejerce sobre el público, tanto en los hombres como en las mujeres.

El poder erótico del baile va creando asimismo una tensión, palpable en el entusiasmo cada vez más demostrativo de los hombres, pues no sólo se exhibe Gilda sino que termina ofreciéndose al público. Al final, ella se entrega sin reserva y los hombres le corresponden levantándose y haciéndole una ovación. El baile, que termina de manera apoteósica, se prolonga, en efecto, por un juego erótico "interactivo" en el que la provocación o el reto erótico llega a su clímax cuando Gilda invita a un espectador a que la ayude a desnudarse. El acierto de la escena, lo que convierte a Gilda en un *sex symbol*, es la libertad con la que ella exhibe sin complejos su cuerpo y juega con su poder de seducción y de manipulación. Ella es la que dirige su propia puesta en escena, una escenificación destinada en realidad a Johnny, (el único espectador que no manifiesta su entusiasmo sino que mira la escena entre humillado y rabioso) al que ella quiere reconquistar.

Si la "instrumentalización" del público mediante el exhibicionismo es fuente de goce para la heroína de la película de Charles Vidor, Rebeca Osorio, la protagonista de la novela de Antonio Muñoz Molina, reacciona de manera muy distinta. Aunque ella baila y canta, "vestida de Rita Hayworth en un club nocturno" [99], se desprende de su actuación una impresión de soledad y aislamiento. Rebeca Osorio parece perdida en medio del escenario recortada por "una delgada línea oblicua de luz azul, más tenue y fría que la de las lámparas" [97]. No se acerca, como Gilda, a los espectadores sentados a las mesas del cabaret, no les dirige miradas provocativas. Parece bailar para sí sola, ensimismada, enfrascada en su actuación, "sonriendo como si estuviera sola ante un espejo" [98]. Y Darman, el narrador-personaje añade:

Miraba al frente, hacia mí, pero no podía estarme viendo, miraba con obstinación de desafío hacia el palco donde brillaba el punto rojo de un cigarrillo. [100]

Aunque su baile va dirigido, en realidad, a un solo espectador como en el caso de Gilda, aunque también su actuación se presenta como un reto, no traduce ni el amor ni el afán de conquistar (o reconquistar) al ser amado, sino que revela el miedo de que es presa. En la inmovilidad de su mirada fija en el palco se transparenta la fascinación morbosa que ella experimenta por el hombre que la está observando en silencio disimulado tras la espesa cortina. Las miradas cómplices que Gilda intercambiaba con el público dejan lugar aquí a la mirada casi ciega de Rebeca Osorio que parece hipnotizada por el voyeur. Mientras que el exhibicionismo de Gilda le proporcionaba cierto goce nacido de la admiración de los espectadores, la mirada de Beltenebros genera angustia. Rebeca Osorio se encuentra frente a la "mirada de Medusa" y en el escenario experimenta esta "angustia escópica" del sujeto que se sabe observado por el otro y no logra esconderse de su mirada mortífera. Si, como lo apunta Silvia Bermúdez, la novela de Muñoz Molina revalúa la noción de lo femenino (2), podemos decir que, en este caso, invierte radicalmente el modelo de la mujer fatal del cine hollywoodiense. Sexualmente agresiva, ésta domina e instrumentaliza al que la mira mientras que Rebeca Osorio se siente agredida por la mirada magnética del voyeur que se esconde en la oscuridad.

El cazador en acecho

El narrador de la novela de Antonio Muñoz Molina pone de relieve la mirada perversa del voyeur al mencionar de manera recurrente la deficiencia visual de Beltenebros, la ocultación permanente de su mirada y su substitución por diversos objetos que brillan en la oscuridad creando efectos inquietantes de claroscuro (3):

Había posado verticalmente la linterna ante sí, y su luz era una pantalla cónica de gasa que me impedía distinguir los rasgos de su cara. Sólo veía el brillo vago de sus gafas y la brasa púrpura del cigarrillo. [76]

Aquí, como en el resto de la novela, la figura de Beltenebros, el voyeur, siempre es captada de manera fragmentaria. La oscuridad en la que le gusta sumergirse favorece este tipo de presentación metonímica. Protegido por las tinieblas, el voyeur no permite que se le vea la cara. Sólo se percibe el reflejo de sus gafas negras a la luz de un mechero o la punta de su cigarrillo que el narrador compara con "una pupila fija e insomne" [100] Así reducido a una mirada monstruosa, Beltenebros se convierte en una especie de cíclope de cuyo dominio no se podrá librar Rebeca sino cegándolo al final de la novela, como lo hizo Ulises con Polifemo.

Moviéndose en la sombra, Beltenebros sabe que "nadie puede acercarse a él. Nadie lo ve entrar ni salir.[...] Lo oye todo y lo ve todo" [146]. El voyeur saca provecho de su anormalidad física (es nictálope) para controlar y dominar a los individuos que lo rodean y en particular al objeto de su deseo, Rebeca Osorio. Ejerce sobre ella una forma de coacción y de chantaje al obligarla cada noche a bailar y a cantar para él, vestida de Rita Hayworth, en la *Boite Tabú*. "Aunque tú no me veas yo te estaré viendo"[81], le dice con tono amenazador para impedir cualquier conato de rebelión o por lo menos de desobediencia:

[Ella] ya sabía que tenía que obedecer la llamada [...] Él la había reclamado desde la cóncava oscuridad y ella había acudido, poseída por la fascinación de la brasa roja de sus cigarrillos, dócil como una ciega [...]. [210]

Recluido en el clausurado Universal Cinema, Beltenebros vive en esta "cóncava oscuridad" como en un antro o un cubil. Al final de la novela, cuando Rebeca Osorio acude por última vez a su llamada, el narrador la imagina deambulando por el laberinto de los corredores y sótanos del cine, como una víctima propiciatoria entregada al Minotauro de Creta :

Se habría vestido como para la culminación de una ceremonia, destinada al sacrificio, resignada [...], fugitiva y presa para siempre [...] del laberinto donde aquel hombre insomne que fumaba tejía su telaraña de predestinación. [210].

Personaje fabuloso y peligroso que maneja en la oscuridad el destino de los demás, Beltenebros es, para el narrador, "no exactamente un hombre, sino una densa presencia despojada de forma" [213]. Esta ausencia de corporeidad definida favorece una serie de comparaciones animales que recalcan el carácter infrahumano del voyeur. Este bestiario sirve a menudo para enfatizar el doble movimiento de fascinación y repulsión que experimentan aquellos que están en su presencia, en particular Rebeca Osorio. Si el narrador convoca al final de la novela la imagen de la araña que acecha a su presa en el centro de su tela, también acude al símil de la serpiente con su doble connotación de hechizo y peligro. Al principio del relato, el narrador evoca la voz de Beltenebros. Ésta hipnotiza a Rebeca Osorio que casi se encuentra en un estado de sonambulismo:

No era una voz, era un lento murmullo y un silbido que se deslizaba tras la arritmia azarosa de las respiraciones, como un reptil moviéndose entre la maleza [...] y las palabras sin énfasis y sin fisuras de silencio se unían entre sí en una larga cinta que inculcaba la somnolencia y el miedo. [79]

Como se ve, a diferencia de lo que suele ocurrir, en la novela de Antonio Muñoz Molina, la animalización no tiene como meta subrayar la fuerza bestial de un personaje presa de sus instintos. Al contrario, ciertas metáforas enfatizan más bien la pasividad de Beltenebros, su impenetrabilidad inquietante de "gran pez casi inmóvil en una gruta submarina, [con] sus labios como branquias contrayéndose para chupar el cigarrillo" [213]. Esta pasividad del personaje es interpretada por Rebeca Osorio como una forma de violencia psíquica que Beltenebros ejerce contra ella pues la pulsión escópica del voyeur resulta ser una pulsión mortífera que acosa al otro como si fuera un animal acorralado. Es de notar que, en la novela, a Beltenebros se le presenta como "un cazador tranquilo" [192] que, sin prisas, va estrechando progresivamente el cerco alrededor de sus presas. Es este "mismo aire de acecho y lenta cacería con que [la] espiaba" [192] el que infunde a Rebeca Osorio la angustia y el terror que experimenta. (4) Pero esta

sensación de persecución se ve reforzada por la omnipresencia del personaje de Beltenebros, su capacidad para no relajar nunca su vigilancia y mantener los ojos puestos en su presa: "Uno pensaba al mirarlo -escribe el narrador- que incluso cuando estuviera dormido los mantendría abiertos, si es que dormía alguna vez" [130].

Vampirismo y desposeimiento del objeto del deseo

Figura monstruosa asociada a la imagen del Minotauro o del Cíclope, Beltenebros es también, para Marta Beatriz Ferrari, una encarnación de Drácula (5). Asistimos aquí a una interesante inversión respecto al mito de la mujer fatal ya que, según la tradición hollywoodiense, ella es una "vampiresa", o sea, siguiendo la definición del diccionario de la Real Academia, "una mujer que aprovecha su capacidad de seducción amorosa para lucrarse a costa de aquellos a quienes seduce". Pero, en realidad, la idea de asociar al personaje de la mujer fatal con la imagen del vampiro no es privativa de Hollywood ya que los autores misóginos del decadentismo finisecular se habían complacido en la construcción de una mujer fatal, siniestra e inquietante, que se cebaba en sus presas masculinas, chupándoles la vida y el alma (6). Muñoz Molina recoge este motivo de la monstruosidad sexual invirtiéndolo, ya que, en *Beltenebros*, la presunta mujer fatal es, en realidad, víctima de la perversidad del personaje masculino que tiene la mente puesta en la apropiación y el desposeimiento del objeto de su deseo (o, mejor aún, del objeto de su goce).

La descripción que nos brinda Alfredo Zenoni de la estrategia del voyeur corresponde perfectamente a las maniobras de Beltenebros en torno al personaje de Rebeca Osorio.

El propósito de la estrategia y de la maniobra perversa en el registro de la pulsión escópica, en el exhibicionista y el voyeur no es [...] el objeto que se ve. El sujeto perverso maniobra, construye todo un escenario para una operación destinada a completar con un objeto de goce al Otro que carece de goce, que no sabe o no quiere gozar.(7)

En realidad, el objeto del deseo del voyeur de la novela no es la joven artista que se exhibe en el escenario de la *boite Tabú* sino la madre de ella, llamada también Rebeca Osorio. Como lo subraya Jorge Marí al analizar al personaje de Beltenebros:

[Sus] percepciones están alteradas por su incapacidad para soportar la luz y por su poder para ver en la oscuridad pero también por la proyección de los deseos, temores y obsesiones que dominan su mente. [Su] atracción enfermiza y obsesiva por Rebeca Osorio hija es en realidad una proyección de su antigua atracción por la madre ahora vieja y desquiciada.(8)

Bajo los efectos deletéreos de la relación perversa que Beltenebros mantiene con ella, la personalidad de Rebeca Osorio hija se disuelve. Cuando Darman la ve por vez primera, le aparece como "una mujer palimpsesto", según la bonita expresión de Christine Pérès (9): "Era imposiblemente ella misma y también era otra" [98]; o mejor dicho "*otras*" ya que reproduce no sólo la imagen sensual y erótica de Rita Hayworth sino que es el doble rejuvenecido de su madre. En los dos casos, Rebeca Osorio le aparece al narrador como un "simulacro de otra mujer" [171], un "borrador inexacto" [104] o una "parodia" [136]. Su identidad se diluye o desaparece tras la doble máscara que le ha impuesto la obsesión perversa de Beltenebros.

Así, en la novela, el voyeur no se contenta con acongojar a su víctima espiándola continuamente desde la oscuridad. Ejerce también una acción sobre ella, la utiliza como si fuera un objeto o una muñeca a la que puede vestir, peinar, maquillar y moldear, a su antojo. Beltenebros toma al pie de la letra la expresión "mujer objeto" y se apodera del cuerpo de la joven Rebeca Osorio para dar forma a sus fantasías eróticas. Pero, al revés de lo que pasa en el mito de Pigmalión, Rebeca-Galatea, en vez de cobrar vida, es reificada y reducida a "una figura sin volumen" [164], "una mujer que ni siquiera tenía una existencia real porque era la copia y la falsificación de otra" [226]. Beltenebros, por su parte, asume su labor monstruosa y reivindica su derecho a disponer libremente de su creación: "no permitiré que me la quite nadie. [...] si yo la he inventado nadie más que yo tiene derecho a mirarla." [242]

Despojada de su identidad, vaciada de su esencia humana, presa del instinto de posesión de Beltenebros, Rebeca Osorio no es más que una cáscara vacía, una especie de zombi, accionada por la voluntad perversa de un manipulador vampírico. Dócil y obediente, se deja manejar, transformar, moldear, sin reaccionar:

Una mujer me rizó el pelo y me enseñó cómo tenía que peinarme y maquillarme, y trajo también esos vestidos. Aprendí las canciones que me ordenaron. El pianista llevaba discos antiguos y yo tenía que estar oyéndolos siempre. Hasta me pusieron este apellido, Osorio. [171]

Beltenebros no necesita siquiera recurrir a la violencia física. Le basta utilizar, como el Drácula de Bram Stoker, su poder hipnótico de terror y de fascinación para ejercer su dominio. El texto de Antonio Muñoz Molina se construye, en efecto, alrededor del campo léxico-semántico de la hipnosis y del sonambulismo:

Obedecía con una lentitud sin voluntad, como si estuviera dormida y escuchara órdenes en sueños." [81]

[...] la voz del hombre la detuvo, congelando su gesto, como inmovilizándole la vida, igual que un hipnotizador con un pase magnético. [82]

Pero Beltenebros no se contenta con despojar a Rebeca Osorio de su personalidad y de su identidad. La violencia que ejerce sobre ella no es tan sólo del orden de lo psíquico.

También quiere apoderarse del cuerpo de la joven, poseerlo, utilizarlo para la satisfacción de su propio goce sexual, recurriendo, en caso de necesidad, a la violencia física.

De la violencia psíquica a la violencia física

En la escena del baile erótico de la película de Charles Vidor, Gilda excita, sin duda alguna, el deseo sexual de su público, pero ella es la que controla la situación. Incluso cuando invita a algún espectador a que se le acerque para ayudarla a desabrocharse el vestido, ella se siente segura de sí misma y capaz de poner coto al flujo erótico que está generando. De lo contrario, sabe que la intervención enérgica de Johnny que se encuentra entre el público pondrá fin al desenfreno de los espectadores.

En la novela de Muñoz Molina, asistimos a una inversión respecto al modelo cinematográfico. Ciertamente es que Rebeca Osorio despierta el deseo físico de los espectadores. Basta con pensar en Andrade e incluso en el propio narrador que confiesa que:

[...] a medida que cantaba sus gestos iban adquiriendo una procacidad velada e indudable, una tranquila desvergüenza de incitación sexual que me envolvía turbiamente [99].

Pero, a la inversa de Gilda, Rebeca Osorio no goza de su actuación o de su exhibicionismo. La apoteosis de Gilda se convierte, en la novela, en un final ambiguo en el que tanto Darman como la joven tienen sensaciones y reacciones turbias, "de deseo y de infamia" para él [99], de malestar y de rencor para ella [100].

El placer del desnudamiento también ha desaparecido. El final del baile con el subsecuente *strip tease* está descrito a partir del campo léxico de la violencia física. El narrador acude a la comparación del boxeo con sus connotaciones de brutalidad y de dolor:

La exaltación y la vergüenza se estaban consumando ante mí al ritmo hirviente del bongó, que parecía golpear a la muchacha como a un boxeador débil, descoyuntándola, arrojándola de rodillas al suelo, imponiéndole metódicamente los movimientos sincopados de una danza en la que se iba desnudando como si se desgarrara a sí misma [...] [101].

Rebeca Osorio vive esta situación como una humillación que le inflige Beltenebros. El *strip tease* no es un acto voluntario, una provocación suya a través de la que experimenta placer sino algo que le ha sido impuesto por la fuerza como lo subraya el encadenamiento de los imperativos que saturan el discurso, por otra parte muy parco, de Beltenebros: "Vete ahora. Canta esta noche para mí. Vístete y desnúdate para mí. Estaré

viéndote." [81] Desnuda frente al voyeur que la observa en el secreto de su palco, ella se encuentra en una situación de vulnerabilidad y de inferioridad degradante.

Este cuerpo expuesto a la mirada perversa y malsana de Beltenebros no le pertenece ya porque, contra la voluntad de ella, el voyeur se lo apropia para su propio goce. Rebeca Osorio sabe, además, que no sólo tiene que satisfacer la pulsión escópica del perverso exhibiendo su cuerpo sino que tiene que entregárselo para que él lo pueda utilizar como un objeto sexual, sellando así la toma de posesión total del otro. Pero el voyeur no alcanza el goce en el cumplimiento del acto sexual sino en "su propia mirada interrogando en el otro lo que no puede verse." (10). Rebeca Osorio hace hincapié en esta deficiencia del personaje que desemboca en la impotencia sexual, al revelar a Darman que a Beltenebros "le gusta mirar y tocar pero no hace nada. No puede." [167]

A pesar de su incapacidad para gozar de otro modo que con la sola mirada, Beltenebros quiere más e intenta alcanzar el placer sexual cebándose en el cuerpo de Rebeca Osorio. La descripción de la relación física que mantiene con la joven al principio de la novela es representativa no sólo de su impotencia sino también de la relación malsana y agresiva que establece con el objeto de su deseo. El acto sexual es una lucha turbia en la que "el hombre y la mujer eran un bulto más oscuro que las otras sombras, no dos cuerpos unidos, sino una presencia cenagosa sin perfiles visibles, algo que respiraba y casi no se movía [...]" [80].

Por primera vez, la atención del narrador no se centra en la mirada del voyeur sino en sus manos blandas y repelentes que hurgan febrilmente entre la ropa de la joven en busca del cuerpo anhelado. Estas manos que se insinúan, "indag[ando] con terminante precisión", que recorren el cuerpo de Rebeca Osorio, "no acariciándola, sino examinándola como un médico sucio" [80] convocan la imagen del violador y aun del sádico que goza con el sufrimiento de su víctima. Y, efectivamente, Darman, escondido en la habitación, oye la reacción de Rebeca Osorio y la describe como "[un] jadeo que se parecía a un llanto seco, a un quejido de humillación y dolor" [80]. La imagen del verdugo sádico se hace aún más patente al final de la escena cuando Darman oye "un chillido corto y agudo de ella, como si le hincaran algo muy punzante" (80). El único trato carnal de que se muestra capaz Beltenebros no es de tipo erótico sino que remite a la pulsión sádica y el ultraje de la violación. El instinto de posesión desemboca aquí en la profanación del cuerpo del objeto del deseo. Un paso más y el perverso bien podría romper el juguete que se ha fabricado, destruyendo así este objeto erótico tan deseado que, sin embargo, le impide el acceso al goce.

Conclusión

En *Beltenebros*, el personaje epónimo explora las distintas formas de violencia que, de la humillación a la violación, pasando por el desposeimiento del otro, conforman su concepción peculiar del erotismo. Su relación con Rebeca Osorio revela un gusto patológico por lo sexual que se caracteriza por la desviación y la perversidad. Beltenebros puede aparecer como un avatar de Drácula, un vampiro moderno que se

adueña del cuerpo y del espíritu de su presa, causando profundos estragos en la psique de su víctima. Para recobrar su integridad física y moral, reconstruir su personalidad y recuperar su identidad, Rebeca Osorio no tendrá más remedio que destruirlo. La linterna de la que se vale al final de la novela para cegar al vampiro está claramente identificada como un arma.(11) Será para ella la única manera de deshacer el cerco que la mantiene presa de la mirada destructora de Beltenebros.

Notas

- (1). Todas las citas corresponden a la edición consignada en la bibliografía.
- (2). Bermúdez, Silvia. "Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías en *Beltenebros*". *España Contemporánea* 7. 2 (1994): 7-25.
- (3). Como lo señala Olga López Valero, "el contraste de luces y sombras describe apropiadamente el estado mental de varios personajes, como Andrade, Walter o Rebeca, que se sienten amenazados constantemente por fuerzas destructivas que los acechan y que conspira para destruir su felicidad." ("Historia y cultura popular en *Beltenebros*", in Ibáñez Ehrlich, María Teresa (ed. and preface). *Los presentes pasado de Antonio Muñoz Molina*. Frankfurt, Germany : Vervuet, 2000: 165)
- (4). "- Me amenazó. Puede matarme si quiere. Puede hacer que me maten. [...] Lo oye todo y lo ve todo. El terror descomponía sus rasgos [...]" [146]. Es de notar que esta reacción no es privativa de Rebeca Osorio sino que es compartida por otros personajes de la novela, incluso el propio narrador: "Otra vez adiviné que el hombre sonreía, enaltecido por alguna clase de secreta potestad sobre el miedo de los otros, no sólo el de ella y el del guardián, sino también el mío [...]" [82].
- (5). Acerca del sobrenombre del personaje, apunta Marta Beatriz Ferrari que, además de la referencia a Amadís de Gaula, "lo que quizá más atrajo al autor es la posibilidad implícita en el nombre de jugar con otras asociaciones semánticas ajenas por completo al libro de caballería como la de Beltenebros con el "Príncipe de las Tinieblas" [193], Beltenebros, encarnación del mal, Beltenebros frente a la luz, artificioso remedo de Drácula ante la cruz: [...] *se tapó los ojos con las manos pero la luz seguía fija en él y se tambaleaba y hacía gestos extraños moviendo la cabeza (...), hostigado por la luz cruzaba ante ella los dedos extendidos como en actitud de vade retro.*(243-244)" ("Tradición literaria y cinematográfica en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina". *CELEHIS* 12 (2000): 202.)
- (6). En la literatura francesa, una de las primeras apariciones del personaje de la vampiresa aparece en el año 1836 en un relato fantástico de Théophile Gautier titulado "La Morte amoureuse" ("la muerta enamorada"). A finales del siglo XIX, se convertirá en el personaje femenino predilecto de los escritores del decadentismo o del "romanticismo negro".
- (7). Alfredo Zenoni señala que "el sujeto perverso maniobra, construye todo un escenario para una operación destinada a completar con un objeto de goce al Otro que

carece de goce, que no sabe o no quiere gozar. [...] en el caso del voyerismo, no es lo que el Otro esconde de intimidad lo que constituye el objeto que completa al Otro y es el objeto de la satisfacción escópica, es la mirada misma del voyeur, su propia mirada interrogando en el Otro lo que no puede verse. No es el objeto visto, lo que completa al Otro, es el acto de escrutar lo que no puede verse." ("El fenómeno psicósomático y la pulsión" (traducción: Marta Martorell). <http://www.nucep.com/referencias/Zenoni.htm>)

(8). Marí, Jorge. "Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina". *Revista de Estudios hispánicos* 31.3 (1997): 461.

(9). Pérès, Christine. "La divinité profanée : Rebeca Osorio, la femme palimpseste (*Beltenebros*, Antonio Muñoz Molina)". *Images et divinités*, actes du 2^o colloque organisé par le GRIMH à Lyon les 16-17-18 novembre 2000, GRIMH/GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, vol.2. 455-470.

(10). "El fenómeno psicósomático y la pulsión" (traducción: Marta Martorell). <http://www.nucep.com/referencias/Zenoni.htm>. Antonio Quinet señala por su parte que "[...] la pulsion scopique est paradigmaticque de la pulsion sexuelle. Elle confère à l'oeil la fonction haptique de toucher par le regard, de dévêtir, de caresser des yeux. Le champ visuel est optique certes, mais la pulsion sexuelle le rend haptique." (Quinet, Antonio, "Le trou du regard" (conclusión de la tesis de Doctorado de Filosofía del autor titulada *L'Objet regard en philosophie*). http://lacanian.memory.online.fr/AQuinet_Troureg.htm)

(11) "[Rebeca] roz[ó] con el dedo índice el interruptor como quien amartilla cautelosamente un revólver y sabe que no tendrá más oportunidad de sobrevivir que la de un solo disparo." (244)

Silvia Bermúdez apunta que "la linterna, metáfora del ojo en la novela, se convierte en el arma con la que Rebeca Osorio simbólicamente le devuelve la mirada masculina a Valdivia (*Beltenebros*), y por ende, a todos los personajes masculinos voyeurs de *Beltenebros*. ("Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías en *Beltenebros*". *España Contemporánea* 7. 2 (1994): 25)

Bibliografía

Bermúdez, Silvia. "Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías en *Beltenebros*". *España Contemporánea* 7. 2 (1994): 7-25.

Ferrari, Marta Beatriz. "Tradición literaria y cinematográfica en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina". *CELEHIS* 12 (2000): 195-212.

López Valero, Olga. "Historia y cultura popular en *Beltenebros*", in Ibáñez Ehrlich, María Teresa (ed. and preface). *Los presentes pasado de Antonio Muñoz Molina*. Frankfurt, Germany : Vervuet, 2000: 151-176.

Marí, Jorge. "Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina". *Revista de Estudios hispánicos* 31.3 (1997): 449-474.

Muñoz Molina, Antonio. *Beltenebros*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, cuarta edición, abril, 2001.

Pérès, Christine. "La divinité profanée : Rebeca Osorio, la femme palimpseste (*Beltenebros*, Antonio Muñoz Molina)". *Images et divinités*, actes du 2^o colloque organisé par le GRIMH à Lyon les 16-17-18 novembre 2000, GRIMH/GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, vol.2. 455-470.

Quinet, Antonio, "Le trou du regard" (conclusión de la tesis de Doctorado de Filosofía del autor titulada *L'Objet regard en philosophie*) http://lacanian.memory.online.fr/AQuinet_Troureg.htm

Zenoni, Alfredo. "El fenómeno psicósomático y la pulsión" (traducción: Marta Martorell). <http://www.nucep.com/referencias/Zenoni.htm>

**El doble tiranicidio de Trujillo,
en *La Fiesta del Chivo* de Vargas Llosa**

[Claudia Macías Rodríguez](#)

Universidad Nacional de Seúl

En los primeros meses del nuevo milenio, Mario Vargas Llosa presenta su novela *La Fiesta del Chivo* (2000) que toma un tema ya tratado con anterioridad: la dictadura.⁽¹⁾ Treinta y un años más una larga lista de diferencias marcan la distancia que hay entre *Conversación en la Catedral* (1969) y *La Fiesta del Chivo*. Sin embargo, cabe preguntarse ¿por qué Vargas Llosa escribe una novela más sobre dictadura? *La Fiesta del Chivo* es el resultado de la ficcionalización de la historia del asesinato de uno de los dictadores más crueles de América Latina, Rafael L. Trujillo de la República Dominicana, quien instauró una época de terror denominada oficialmente como la Era de Trujillo. En esta novela, Vargas Llosa asume una postura particular (¿política?), en tanto que le interesa desmitificar y anular toda proyección del ‘mito del tirano’, y ver desde la historia el alcance del mal que representa la dictadura, lo cual implicaría que el miedo –y con él la ideología– se proyectan como lo hace el sistema y las prácticas instituidas más allá del dictador, aunque en él se hayan originado en buena medida.

El corte histórico de la novela ha dado lugar a estudios que contrastan el contenido de la novela con el referente histórico y a estudios desde la propuesta de la novela histórica. En términos del manejo simbólico, sin embargo, los análisis se han limitado a los elementos explícitos en la novela y a su referencia en la tradición grecolatina más conocida. Por ello, en el estudio que yo presento me remito a fuentes más antiguas de dicha tradición, en las que el nombre de Urania adquiere una significación muy especial en torno al epíteto del dictador, el Chivo. Para ello, he considerado la revisión de los elementos de carácter simbólico que hay en la novela en lo que se refiere a la conformación de la figura del dictador, ya que de ellos depende la fuerza del personaje para ‘sobrevivir’ (si se considera el orden del discurso) aún después de haber sido asesinado en la mitad de la novela.

Los conceptos de mito y símbolo que asumo son los que considera Paul Ricoeur en el sentido ya conocido que se les da en la historia de las religiones (1960: 168-169).⁽²⁾ Ahora bien, en los tiempos modernos señala Ricoeur, el mito ha perdido su valor explicativo, pero precisamente al perder esas pretensiones explicativas es cuando el mito "nos revela su alcance y su valor de exploración y de comprensión"; esto es, su función simbólica, la cual se define como el poder que posee para descubrirnos y

manifestarnos el lazo que une al hombre con lo sagrado. De esta manera, el mito se convierte en una dimensión del pensamiento moderno (169). Así pues, considero dos niveles en la definición del mito. Uno que se refiere a hechos que ocurrieron en el principio de los tiempos y que permiten comprender el por qué de la realidad, y que en el caso de *La Fiesta del Chivo* pueden provenir de la mitología preclásica o de la tradición cristiana o vuduista. Y otro que considera los mitos que podrían llamarse modernos, los cuales surgen como resultado de un proceso de simbolización particular, como sería el caso del mito del Estado y el mito del tirano, que pretenden asimismo iniciar un nuevo tiempo, una nueva 'explicación' del mundo y, en ese sentido, un nuevo mito del origen.

He escogido la obra de Paul Ricoeur (1913-2005) para iluminar teóricamente este trabajo. Filósofo y teórico literario, deriva sus estudios de la filosofía de la voluntad hacia la reflexión sobre los orígenes del mal desde una perspectiva del estudio de las religiones, y revisa los símbolos que comparten y la función que desempeñan. De ahí el título de su libro *La simbólica del mal* (1960),⁽³⁾ en el cual utiliza el método hermenéutico aplicado al mundo de los símbolos que permiten la aproximación a la comprensión del mal. Ricoeur no pretende explicar el mal sino comprender la relación de éste con el hombre, en el mundo. Por ello, el símbolo no es un instrumento de demostración sino un vehículo de comprensión. *Tiempo y narración* (1983-1985) es una continuación del anterior en el sentido en que reflexiona sobre el problema de la recuperación de la historia de las víctimas de la violencia –víctimas del mal de los mitos modernos, como el Nacionalsocialismo–.⁽⁴⁾ Reflexión que se extiende hasta sus últimas obras: el problema de la culpa y el perdón en *La memoria, la historia, el olvido* (2000), y el problema de la violencia en *Le Juste II* (2001).⁽⁵⁾

Un poco de historia. La Era de Trujillo es el periodo de treinta y un años que sigue al horacismo a partir de 1930. Se caracteriza por el militarismo, el unipersonalismo y el despotismo de su máximo caudillo y exponente: Rafael Leonidas Trujillo Molina. El símbolo del Partido dominicano era una palma y su lema "Rectitud, Libertad, Trabajo y Moralidad" estaba formado con las iniciales de su nombre. Por un lado se promovió lo que la historia registra como 'el culto al Jefe', que conllevó el hecho significativo de cambiarle en 1935 el nombre a la ciudad de Santo Domingo por el de Ciudad Trujillo. En todo edicto y ley que se firmaba, por ejemplo la Ley 1832 que instituye la Dirección General de Bienes Nacionales, la rúbrica era la siguiente:

DADA en Ciudad Trujillo, distrito de Santo Domingo,
Capital de la República Dominicana, a los tres días del
mes de noviembre del año mil novecientos cuarenta y
ocho; años 105.º de la Independencia, 86.º de la
Restauración y 19.º de la Era de Trujillo.

Rafael Leonidas Trujillo Molina
Presidente de la República Dominicana

El culto a Trujillo y la exaltación de su persona creó una competencia entre sus servidores más connotados, los cuales luchaban entre sí por alabar y alimentar su

vanidad y deseo de gloria. Diferentes decretos cambiaron el nombre de las ciudades, parques, calles, carreteras y edificios por el nombre de Trujillo, o por uno de los innumerables títulos que se le otorgaron, o por el nombre de algún miembro de su familia. La política interna del país bajo el mando de Trujillo se fortaleció con la política internacional trazada por los Estados Unidos para combatir el comunismo y apoyar las dictaduras latinoamericanas. Al amparo de esta política, Trujillo fue proclamado el Primer Anticomunista de América, título que sirvió para perfeccionar los métodos de represión que aumentaron el despotismo y la crueldad de la Era. Para la década de 1950, Trujillo era considerado el más poderoso de los dictadores de la América Latina bajo el amparo y patrocinio de los Estados Unidos. (6) La tiranía dominicana acogió a grandes dictadores derrocados: al argentino Juan Domingo Perón en 1959, a los cubanos Gerardo Machado en 1933, y a Fulgencio Batista en 1959; al venezolano Marcos Pérez Jiménez en 1960, y al colombiano Gustavo Rojas Pinilla en 1958.

Hacia 1960, las cárceles dominicanas estaban saturadas y los asesinatos políticos llegaban a su límite con el asesinato de las tres hermanas Mirabal, cuyos esposos estaban encarcelados por conspirar contra el régimen. La muerte de las Mirabal provocó un resentimiento antitrujillista en todos los sectores sociales. Por otra parte, en el mismo año el país sufrió un bloqueo económico. Trujillo había provocado un atentado contra el presidente venezolano Rómulo Betancourt, el cual originó las sanciones de San José de Costa Rica. Todos los miembros de la OEA estuvieron de acuerdo en romper relaciones diplomáticas con la República Dominicana. Se estableció un embargo de armas y se suspendieron las relaciones comerciales. Y finalmente, los Estados Unidos coparticiparon, a través de la CIA, en una conspiración tramada con allegados a la dictadura. El asesinato de Trujillo, ocurrió el 30 de mayo de 1961.

Los diversos relatos que estos hechos históricos han motivado, especialmente los que se refieren a la conjura, al asesinato y a las consecuencias del mismo, sirvieron de fermento para la imaginación creadora de Mario Vargas Llosa, quien durante más de tres años, según declara el autor, trabajó en la redacción del texto que dio vida a *La Fiesta del Chivo*. La dictadura de Trujillo pertenece a una estirpe latinoamericana de tiranías en el siglo XX. Caudillos autoritarios, en la mayoría de los casos militares aunque también a veces algunos civiles, se hacían del poder y gobernaban despóticamente durante años y décadas. Poco después de la publicación de *La Fiesta del Chivo*, Héctor Aguilar Camín (2000) entrevista en México a Vargas Llosa:

Aguilar Camín: ¿Por qué fascina a los pueblos la figura del dictador y por qué nos fascina a los escritores?

Vargas Llosa: En América Latina creo que hay dos razones: una es porque hemos vivido bajo la sombra de las dictaduras, prácticamente no hay país latinoamericano que no haya pasado por esa experiencia ominosa y algunos la siguen pasando; y, por otra parte, porque la dictadura representa el mal y el mal es mucho más fértil

como incitación literaria que el bien, eso es algo que tenemos que reconocer.

En *La Fiesta del Chivo*, el asesinato de Trujillo no parece ser suficiente en el texto para acabar con la dictadura. Es necesaria la intervención de otros elementos de carácter simbólico para que el final sea decisivo. Dichos elementos los revisaremos en dos direcciones: Urania víctima de Trujillo y Urania verdugo de Trujillo.

En la Casa de Caoba –ubicada simbólicamente en la ‘Hacienda Fundación’, con todo lo que significa el segundo término y en mayúscula– está Trujillo, vivo todavía y deseoso de superar una prueba más de su resistencia. Ahí se encuentra también Urania: "con su vestidito de organdí rosado para fiestas de presentación en sociedad, el collarcito de plata con una esmeralda, y los aretes bañados en oro, que habían sido de mamá y que, excepcionalmente, papá le permitió ponerse para la fiesta de Trujillo" (500-501). Urania y Trujillo formando una pareja "muy dispar":

–Él tenía setenta y yo catorce –precisa Urania, por quinta o décima vez–. Lucíamos una pareja muy dispar, subiendo esa escalera con pasamanos de metal y barrotes de madera. De las manos, como novios. El abuelo y la nieta, rumbo a la cámara nupcial. (505)

La novela insiste en hablar de Urania como una niña a medida que se acerca el momento de su encuentro con Trujillo. Urania vive en su mundo la representación de la tiranía en pequeño. Agustín Cabral que funge como padre y madre: "Tu padre había sido tu padre y tu madre aquellos años. Por eso lo habías querido tanto. Por eso te había dolido tanto, Urania." (22), es su única familia. Su madre no aparece viva nunca en la novela y no tiene hermanos. Su mundo se encierra en él y es su mayor orgullo. Su mundo se reduce a la figura paterna. De igual manera, los dominicanos sólo tenían en mente la figura del Jefe. Trujillo lo comprendía y lo llenaba todo. Y Agustín Cabral no duda en ofrecer a su hija, motivo por el cual Urania nunca lo perdona. Cabral acepta la idea de Manuel Alfonso de ofrecer su hija, a Trujillo.

La lascivia del tirano y la sumisión de sus colaboradores llegaba a estos casos extremos. Agustín Cabral ama profundamente a su hija pero la ofrece a Trujillo. Dispone de su ser como si fuera un objeto que se puede regalar al Jefe para conseguir un favor. De igual manera, Trujillo dispone de la gente, de su voluntad, de su libertad. La novela incluye dos casos más semejantes al de Urania. Un caso es el de Moni: "Era una linda y cariñosa muchacha, que nunca lo había defraudado, desde aquella vez, en Quinigua, cuando su padre en persona se la llevó a la fiesta que daban los americanos de La Yuquera: <<Mire la sorpresa que le traigo, Jefe>>." (383). En el extremo del sometimiento, los padres entregan sus hijas a Trujillo.

El acto parece natural, "un gesto simpático", como si el hecho fuera del todo normal. Esta Moni es la misma que Trujillo visita pocas horas antes de su muerte: "La casita donde vivía, en la nueva urbanización, al final de la avenida México, se la regaló él, el día de su boda con un muchacho de buena familia" (383). El otro caso es Rosalía

Perdomo, una niña compañera del colegio, víctima de Ramfis y sus amigos, cuya violación ocurre en un marco de diversión y fiesta:

¿Borrachos ya? ¿O se emborrachan mientras hacen lo que hacen con la dorada, la nivea Rosalía Perdomo? Sin duda, no se esperan que la niña se desangre. Entonces, se portan como caballeros. Antes, la violan. A Ramfis, siendo quien es, le correspondería desflorar el delicioso manjar. Después, los otros. [...] Y, en pleno cargamontón, los sorprende la hemorragia. (135).

Ambas son unas niñas que pierden su virginidad en manos de los Trujillo. El tercer caso es Urania. Trujillo está listo para ir a la Casa de Caoba. La descripción incluye elementos que se comprenderían dentro de la dimensión de lo mítico: un adivino, superstición por los signos favorables y el ritual que significa la ida a la Casa de Caoba. Ciertamente, los encuentros en la Casa de Caoba tienen un carácter especial, de misterio. En el texto se habla de ello: "la casa donde el Generalísimo se retiraba un par de días por semana, a celebrar citas secretas, realizar trabajos sucios o negocios audaces, en total discreción." (499). Por su parte, también se prepara a Urania como víctima: "como las novias de Moloch, a las que mimaban y vestían de princesas antes de tirarlas a la hoguera, por la boca del monstruo." (496). Los signos se cierran en círculo. Todo parece preparado para la última fiesta:

—¿A quiénes más han invitado a esta fiesta? [...] —A nadie más. Es una fiesta para ti. ¡Para ti solita! ¿Te imaginas? ¿Te das cuenta? ¿No te decía que era algo único? Trujillo te ofrece una fiesta. Eso es sacarse la lotería, Uranita. (497).

Tres veces la palabra 'fiesta' y Urania es la única invitada a la Fiesta del Chivo. Y en la fiesta de Trujillo, el tiempo se presenta de manera especial. Urania dice: "su incredulidad irrealizaba lo que le estaba ocurriendo. Le parecía no ser ella misma esa chiquilla parada sobre un asta del escudo patrio, en ese extravagante recinto." (501). Antes de ir a la cita a la Casa de Caoba, Trujillo lleva a Pupo Román para reprenderlo con dureza por la falla que encontrara por la mañana: "a pocos metros del retén de guardia, bajo la bandera y el escudo de la República, una cañería regurgitaba agua negruzca que había formado un lodazal a orillas de la carretera. Hizo detenerse el automóvil. Bajó y se acercó. Era un caño de desagüe, espeso y pestilente" (168). La imagen que simboliza la podredumbre de la Era de Trujillo aparece de nuevo ahora. Una gran bandera formada con el escudo nacional y con Urania como asta. Urania está esperando a Trujillo. Y en Urania los dominicanos sufrirán la afrenta, la última afrenta del tirano.

La fiesta comienza en lo alto. La simbólica escalera se recorre en sentido inverso. No se trata del descenso al abismo, lugar de la 'Bestia' y del 'Maligno' desde donde asciende la carcajada que cierra el capítulo XII, el central en la estructura de la novela. Se trata de

una subida simbólica que redundará en favor de la víctima, luego de sufrir el rito iniciático que le corresponde.

Urania permanecerá inmutable y como espectadora. Trujillo promete el gozo máximo: "–Subamos, belleza –dijo, con voz ligeramente pastosa–. Estaremos más cómodos. Vas a descubrir una cosa maravillosa. El amor. El placer. Vas a gozar. Yo te enseñaré. No me tengas miedo. No soy la bestia de Petán, yo no gozo tratando a las muchachas con brutalidad. A mí me gusta que gocen, también. Te haré feliz, belleza." (505). Comienza la seducción con delicadeza, "con precauciones, como si la niña pudiera trizarse con un movimiento brusco de los dedos" (506). Pero la promesa se rompe. Y aparece Trujillo con toda su rabia y crueldad:

Cogiéndola de un brazo la tumbó a su lado. Ayudándose con movimientos de las piernas y la cintura, se montó sobre ella. Esa masa de carne la aplastaba, la hundía en el colchón; el aliento a coñac y a rabia la mareaba. Sentía sus músculos y huesos triturados, pulverizados. Pero la asfixia no evitó que advirtiera la rudeza de esa mano, de esos dedos que exploraban, escarbaban y entraban en ella a la fuerza. Se sintió rajada, acuchillada; un relámpago corrió de su cerebro a los pies.

Gimió, sintiendo que se moría. (508-509) (7)

Durante todo el encuentro, Urania ha estado en silencio y al margen: "Ella se dejaba hacer, sin ofrecer resistencia, el cuerpo muerto." (506-507). Urania siente morir dos veces. Trujillo ha satisfecho su rabia y se ha ensañado con la niña. Es la única tortura que se narra de manera directa en el texto en la que Trujillo es el verdugo. Pero Urania no ha muerto. Y la fiesta de Trujillo aún no termina. Hasta el momento anterior, los símbolos míticos parecen estar a favor de Trujillo configurando lo que se podría llamar el mito del tirano que le permite 'resucitar' y seguir disfrutando del ejercicio de su poder castrante en el resto de la novela. Paul Ricoeur (1960, 316-317) habla de tres elementos característicos de la simbólica del mal, los cuales aparecen representados en la novela:

- 1) La universalidad que confieren a la experiencia humana los personajes al representar a la humanidad en una historia ejemplar. La historia de Urania es la historia del pueblo dominicano y hablar de la Era de Trujillo es hablar de todas las dictaduras.
- 2) La tensión de una historia ejemplar trazada desde su comienzo hasta su fin, en el caso de la novela, la historia de Urania.
- 3) La discrepancia que hay entre la realidad fundamental –un estado de inocencia esencial– y las condiciones reales en que se debate el hombre bajo la influencia del mal –el hombre culpable–. Urania pasa de un estado de inocencia hacia un estado de culpabilidad, como consecuencia del mal.

Urania aparece como el centro de la novela que abre y cierra el discurso, y los elementos simbólicos que giran en torno al personaje le confieren una 'misión' frente a Trujillo, frente al 'mal' que el tirano representa. A medida que avanza la lectura se cuestionan las posibles razones del regreso de Urania y que justifican su entrada a la novela:

¿Has hecho bien en volver? Te arrepentirás, Urania. [...] ¿Síntoma de decadencia? ¿Sentimentalismo otoñal? Curiosidad, nada más. Probarte que puedes caminar por las calles de esta ciudad que ya no es tuya, recorrer este país ajeno, sin que ello te provoque tristeza, nostalgia, odio, amargura, rabia. ¿O has venido a enfrentar a la ruina que es tu padre?" (12).

Dos razones a primera vista. El regreso a la patria y el reencuentro con su padre: nostalgia y amargura, más odio y rabia en contra de un país y de un padre. Urania representa al pueblo dominicano en la Casa de Caoba y ha sufrido la última afrenta de Trujillo que narra la novela; el peso de la experiencia marca todos sus recuerdos con la amargura de treinta y cinco años. En el regreso se percibe la necesidad de enfrentarse de nuevo a los hechos que marcaron su vida. El problema de Urania es el olvido: "Pasó y no tiene remedio. Otra, lo hubiera superado, quizás. Yo no quise ni pude." (512). No ha querido ni ha podido superar la experiencia y en cambio se ha convertido "en una experta en Trujillo" (66). Paul Ricoeur (2000) habla del problema del olvido desde dos ángulos. Como la destrucción de las huellas –"olvido de destrucción"– frente al problema de la persistencia de cierto tipo de huellas en la memoria –"olvido de reserva"–. Sobre el segundo tipo dice que cuando un acontecimiento afecta y causa gran impresión se convierte en una 'inscripción' que se diferencia de las huellas documentales o de las marcas exteriores, porque se trata de una marca afectiva que permanece en nuestro espíritu, la cual recupera la memoria mediante el reconocimiento. Se trata entonces de enfrentarse al problema del olvido con ese recurso que Ricoeur define como "experiencia clave" y "pequeño milagro de múltiples caras": la experiencia del reconocimiento.(8)

Urania es una abogada exitosa que vive en Manhattan, pero en la República Dominicana es 'la hija de Agustín Cabral'. La cuestión del reconocimiento se repite en cada uno de los encuentros de Urania: al llegar a su antigua casa, al estar de nuevo frente su padre, y en el encuentro con su prima Lucinda y con el resto de la familia. El narrador personaje no para de autocuestionarse desde las primeras páginas y hasta la mitad de la novela: "¿Qué haces aquí? ¿Qué has venido a buscar a Santo Domingo, en esta casa? ¿Irás a cenar con Lucinda, Manolita y la tía Adelina? La pobre será un fósil, igual que tu padre." (208). Y ciertamente, al ver a su tía dice: "Nunca la hubiera reconocido. [...] Tampoco a Lucinda, y menos a Manolita, a quien vio por última vez cuando tendría once o doce años y es ahora una señorona avejentada, con arrugas en la cara y el cuello, y unos cabellos mal teñidos de un negro azulado bastante cursi. Marianita, su hija, debe tener unos veinte años: delgada, muy pálida, el cabello cortado casi al rape y unos ojitos tristes." (252). Mediante el proceso de reconocimiento en el seno de su familia que se anuncia desde ahora en el físico de su sobrina, muy semejante

a su propia descripción cuando era adolescente, Urania podrá rescatar de su memoria la imagen que solamente ella conoce y que la novela ha estado reservando para el capítulo final.

La experiencia con Trujillo ha dejado en Urania una huella de odio contra los hombres. Odio por la atracción sexual que le parece un acto propio de los animales (18). Y asco hacia los hombres en quienes despierta deseo (211).⁽⁹⁾ A su regreso, con excepción de su padre –que no habla ni hay certeza de que se comunique realmente con él–, sólo habla con mujeres: la enfermera, con quien abre el diálogo, y las mujeres de su familia durante la cena que le ofrecen. Y ante ellas narrará el testimonio de su encuentro con Trujillo en la mítica Casa de Caoba.

La Casa de Caoba es el espacio privado de Trujillo por excelencia. Según he destacado con anterioridad, era el lugar en donde realizaba citas y acuerdos que deseaba mantener en secreto. Las idas a la Casa de Caoba significaban todo un ritual que comprendía desde un día específico hasta el uniforme ‘verde oliva’ y el auto Chevrolet Bel Air azul celeste que lo llevaba hasta allá. Y es precisamente en ese lugar en donde Trujillo vive su derrota, su segunda muerte. En lo que toca a la narración de Trujillo, el motivador del recuerdo es uno: la huella de la experiencia sexual fracasada con Urania. Desde que despierta en el primer capítulo dedicado al tirano, esa idea lo acompaña y lo atormenta durante todo el día: "Los huesos le dolían y sentía resentidos los músculos de las piernas y la espalda, como hacía unos días, en la Casa de Caoba, la maldita noche de la muchachita desabrida. El disgusto le hizo rechinar los dientes." (26). La ‘mala’ experiencia acentúa los rasgos de su decrepitud. Pero lejos de reconocer sus propias limitaciones, Urania aparece como culpable de ella: "la muchachita esqueleto", "la flaquita" (28), "la muchachita asustadiza" (163), "la figurita odiosa, estúpida y pasmada" (223). Trujillo vive y sufre una lucha contra su memoria. Tantos sucesos, tantas muertes que ha olvidado y este hecho no puede borrarlos porque ya no está tan seguro de su capacidad, de su control del poder:

Se impuso pensar en la chiquilla de la pancarta y las flores. <<Dios mío, hazme esa gracia. Necesito tirarme como es debido, esta noche, a Yolanda Esterel. Para saber que no estoy muerto. Que no estoy viejo. Que puedo seguir reemplazándote en la tarea de sacar adelante este endemoniado país de pendejos. No me importan los curas, los gringos, los conspiradores, los exiliados. Yo me basto para barrer esa mierda. Pero, para tirarme a esa muchacha, necesito tu ayuda. No seas mezquino, no seas avaro. Dámela, dámela.>> Suspiró, con la desagradable sospecha de que aquel a quien imploraba, si existía, estaría observándolo divertido desde ese fondo azul oscuro en el que asomaban las primeras estrellas. (372)

En términos del orden lógico de la narración, Trujillo estaría muerto en este capítulo. Y es importante destacar también la relación que se establece entre la capacidad viril y la capacidad del poder. Trujillo se resiste a perder su capacidad viril, a envejecer. Su afán

de controlar el tiempo va no sólo en dirección del dominio de la historia del país, sino del control de su propia historia, del tiempo de su propia vida. La solución que encuentra es vivir nuevamente la prueba para demostrarse que todavía es dueño cabal de todas sus capacidades: "y de este modo borraría el mal recuerdo de ese esqueletito estúpido." (305). Una joven virgen será la nueva víctima "para sentirse mañana sano y joven." (374). Aunque esta decisión signifique romper con su 'sagrada' rutina y se exponga por ello a caer víctima de sus propias supersticiones: "Esta decisión –se tocó la bragueta en una suerte de conjuro– le levantó el espíritu y lo alentó a seguir con la agenda del día." (170).

El nombre de la protagonista, Urania, encierra un enigma a descifrar. A propósito de enigmas, Trujillo habla de ella como "esfinge" cuando permanece en silencio durante su encuentro en el capítulo final, y también la llama "diosa indiferente" (504). Urania es un personaje forjado desde el sincretismo de mitos de culturas que alimentan a la dominicana, que tendrá en sus manos la función desmitificadora de la novela.

Desde la primera página de la novela, se establece una relación entre la ciudad y el personaje en términos de la afrenta y del análisis de los nombres: "¡Urania! Tan absurdo como afrentar a la antigua Santo Domingo de Guzmán llamándola Ciudad Trujillo. ¿Sería también su padre el de la idea?" (11). Urania es una de las nueve Musas, hijas de Zeus y Menmosine (la Memoria), las cuales fueron adoradas en unión de Dionisos, Apolo y el cantor Orfeo, representante de la poesía dionisiaca. Urania, la celestial, la astronómica y protectora de la poesía didáctica en general, lleva una bóveda celeste en sus manos (Steuding 34). Es la referencia mítica más comúnmente conocida. Pero el nombre de Urania se relaciona también con otras imágenes. A la musa Urania se atribuye la maternidad de Orfeo, cuyo padre habría sido Apolo. Orfeo recibe la lira que toca como regalo de su padre y le añade dos cuerdas más a las siete ya existentes en honor de las Musas (Falcón 477, 620). Cabe señalar que el número total de capítulos de la novela –veinticuatro, las horas de un día– es igual al número de cantos que integran los escritos sagrados atribuidos al clásico cantor: "Les *Discours sacrés en vingt-quatre rhapsodies*, auraient été composés aux alentours de 100 av. J.C." (West 410). El nombre de Urania está relacionado con la imagen de la castración.⁽¹⁰⁾ En la *Teogonía* de Hesíodo, las Moiras son tres diosas de la luna. Robert Graves señala: "Moera means 'a share' or 'a phase', and the moon has three phases and three persons" (48-49). Pero agrega que el número de tres no era general. En Delfos se veneraban solamente dos, la del nacimiento y la de la muerte, y en Atenas sólo una: "The Athenians called Aphrodite *Urania* 'the eldest of the Fates' because she was the Nymph-goddess, to whom the sacred king had, in ancient times, been sacrificed at the summer solstice. 'Urania' means 'queen of the mountains' "(49).⁽¹¹⁾

Al hablar de Uranos hay que señalar que su nombre griego es una forma masculina de 'Ur-Ana', reina de las montañas, y además reina del verano, reina de los vientos y reina de los bueyes salvajes. Así pues, además de ser una musa y de la relación que se establece con Uranos por el nombre, Urania es una de las denominaciones de Afrodita. En el mito más conocido, el de Hesíodo, se dice que Afrodita nació de los órganos genitales de Uranos. Cuando Cronos tras mutilar a su padre lanzó los despojos viriles de Uranos al mar, en torno a ellos se concentró una gran cantidad de espuma blanca en

cuyo centro nació Afrodita (vv. 188-200, 353). Y en su identificación con el nombre de esta diosa venerada por los atenienses y por los frigios, se destaca un relato mítico que incluye el dato de un rey sacrificado:

Aphrodite Urania ('queen of the mountain') or Erycina ('of the heather') was the nymph-goddess of midsummer. She destroyed the sacred king, who mated with her on a mountain top. As a queen-bee destroys the drone: by tearing out his sexual organs. [...] Hence also the worship of Cybele, the Phrygian Aphrodite of Mount Ida, as a queen-bee, and the ecstatic self-castration of her priests in memory of her lover Attis. (Graves 71)

El mito es muy parecido al del dios del cielo. La castración de Uranos permite la separación del cielo y de la tierra, y pone fin a la procreación sin límites de Uranos. La castración arriba citada trae como consecuencia la separación entre el rey y la montaña, y pone fin al dominio del rey sobre ésta. En ambos casos, la figura femenina se distingue y sale vencedora. Gaia construye el arma e incita a su hijo Cronos para que luce y castre a su padre. Afrodita Urania se impone sobre el rey y, a semejanza de las abejas, no sólo lo castra sino que lo mata constituyéndose en reina de las montañas.

La relación que se establece con Cibeles –la Afrodita frigia– reafirma el carácter místico de la castración por ser práctica usual entre los sacerdotes a su servicio, en recuerdo de la autoemasculación de Attis. (12) La tradicional fiesta de La Cruz, celebrada en diversas comunidades hispánicas el 3 de mayo, tiene como antecedente preclásico la celebración en honor de Attis (Moreno 37). Y paradójicamente el asesinato de Trujillo ocurre en el mes de mayo.

Por otra parte, es importante señalar que entre las divinidades del vudú se encuentra Ezili. Una deidad reconocida como la más poderosa y arbitraria entre los dioses del vudú. Ezili es también la más contradictoria: un espíritu de amor que prohíbe el amor, que puede ser generosa o implacable y cruel. Lo interesante es que se aparece de noche a sus devotos en forma de una virgen pálida, por lo que se ha establecido una analogía con la Virgen María y con otras divinidades clásicas: "In writing about Ezili, most ethnographers, Haitian and foreign, have had recourse to analogy. She is *Venus*. [...] She is *Ishtar* or *Aphrodite*" (Dayan 59).

Así pues, el nombre de Urania remite a una serie de referencias mitológicas de tradiciones de la cultura dominicana que tienen en común el hecho de la castración y el papel decisivo en manos de las mujeres. Y en medio de mujeres y en el ambiente propicio de una cena se decidirá la suerte final del dictador. La invitación de Lucinda para ir a cenar a casa de su tía se encuentra en el capítulo X, y en el capítulo siguiente se desarrolla el almuerzo/homenaje a Simon Gittleman, en el cual se habla con detalle sobre la histórica y terrible matanza de haitianos. Once capítulos adelante, en la misma mesa del Palacio "donde hacía unas horas habían sido agasajados Simon y Dorothy Gittleman" (454), se extiende el cadáver de Trujillo "cosido a balazos" y a los ojos de todos los presentes comienza a ser "desvestido y lavado".

El capítulo final, el XXIV, ocurre al igual que el XI, en torno a la mesa. El narrador y Urania comparten la palabra para presentar los hechos tan anunciados a lo largo de la novela. El tiempo oscila entre el presente de la cena y el pasado de la rememoración. Y la imagen que hasta ahora ha vivido sólo en la memoria de Urania se transforma en relato gracias al reconocimiento que Urania experimenta finalmente, después de las primeras horas difíciles del encuentro con su familia, en una cita que ya antes he consignado: "–Me molesta, me da vómitos –replica Urania–. Me llena de odio y de asco. Nunca hablé de esto con nadie. Quizá me haga bien sacármelo de encima, de una vez. Y con quién mejor que con la familia." (339).

Urania recuerda todos los detalles del encuentro en la ‘fiesta’, los cuales se narran en tiempo presente. Alrededor de la mesa, en un ambiente familiar en donde se encuentran reunidas solamente mujeres, cinco mujeres de tres generaciones –el género que sin duda sufrió más vejaciones durante la Era de Trujillo– Urania cuenta su tragedia de adolescente, razón del odio a su padre. El relato en este capítulo sigue un esquema particular. El viaje de Urania hacia la Casa de Caoba inicia con una alusión a los orígenes del país:

La memoria de Urania conservaría muy vivo, un espectáculo tal vez desaparecido o extinguiéndose en el Santo Domingo de hoy, o que existiría, tal vez, sólo en ese cuadrilátero de manzanas donde siglos atrás un grupo de aventureros venidos de Europa fundaron la primera ciudad cristiana del nuevo mundo, con el eufónico nombre de Santo Domingo de Guzmán. (495-496)

Urania, una jovencita de catorce años, durante el trayecto se da cuenta de lo que le espera y se prepara para lo peor. Demuestra con ello una fuerza interior que sólo se explica por la esmerada educación en los valores religiosos que recibe en el Colegio Santo Domingo –que luego le servirá de refugio– y por los cuidados que le prodiga su padre. Esta formación de su infancia le permite mantenerse dueña de sí misma. Pero hay también otra fuerza que la defiende y que le permite mantenerse en un estado de inocencia durante el encuentro con Trujillo, ya que nunca reacciona como mujer. A pesar del ultraje se mantiene virgen en su espíritu. No se entrega aunque la violan. Y su impasibilidad le permite convertirse en la única testigo de la tragedia del tirano. Y aquí, la importancia del testimonio ya que los hechos no ocurren en el presente del relato. Se actualizan gracias al monólogo de Trujillo –lo llamo monólogo porque ella permanece siempre en silencio–. Urania ha descubierto el secreto y lo comparte con las mujeres de su familia:

Su Excelencia volvió a tenderse de espaldas, a cubrirse los ojos. Se quedó quieto, quietecito. No estaba dormido. Se le escapó un sollozo. Empezó a llorar.

–¿A llorar? –exclama Lucindita. [...]

–No por mí –afirma Urania-. Por su próstata hinchada, por su güevo muerto, por tener que tirarse a las doncellitas con los dedos. [...]

Le hablaba a Dios. A los santos. A Nuestra Señora. O al diablo, tal vez. Rugía y rogaba. [...] Parecía medio loco, de desesperación. Ahora sé por qué. Porque ese güevo que había roto tantos coñitos, ya no se paraba. Eso hacía llorar al titán. ¿Para reírse, verdad? (509-510)

Trujillo queda exhibido, igual que ocurriera con su cadáver, queda expuesto sobre la mesa a la vista de todas. El ‘titán’ cae por sus propias lágrimas. El encuentro con Urania constituye su derrota. Trujillo deja de ser el Chivo por la decadencia de su sexo y la debilidad –hasta las lágrimas– que le deviene de la pérdida del poder. La novela funge como juez del tirano y lo condena a una ‘segunda muerte’ de la manera más humillante, exhibiéndolo como un hombre en decadencia sexual.

Testigo de la última imagen de Trujillo que aparece en la novela, Urania se convierte en la ejecutora final del dictador. Con la fuerza simbólica que representa su nombre, adquiere una personalidad capaz de realizar un tipo de castración singular. El poder de la mirada de Trujillo se revierte en su contra y, como Orfeo ante cuya mirada Eurídice se desvanece porque en su caso mirar es quebrantar el tabú de la prohibición, Urania contempla el cuerpo desnudo de Trujillo, el cuerpo de un hombre envejecido que ha perdido su vigor sexual, un derrotado. La mirada de Urania se convierte de esta manera en desacralizadora y pone fin al mito de Trujillo como el Chivo, como el tirano inflexible dueño de vidas y de destinos. Urania descubre ante las mujeres que la oyen la imagen final del dictador:

Procuraba no mirar su cuerpo, pero, a veces, sus ojos corrían sobre el vientre algo fofó, el pubis emblanquecido, el pequeño sexo muerto y las piernas lampiñas. Éste era el Generalísimo, el Benefactor de la Patria, el Padre de la Patria Nueva, el Restaurador de la Independencia Financiera. Éste, el Jefe al que papá había servido treinta años con devoción y lealtad, al que había hecho el más delicado presente: su hija de catorce añitos. (511)

En el encuentro final Trujillo no puede olvidar esa imagen: "El recuerdo de aquella carita estúpida contemplándolo sufrir, le llegaba al alma." (163); "volvió a infiltrarse de contrabando la figurita odiosa, estúpida y pasmada, de esa muchacha contemplando su humillación. Se sintió vejado." (223-224). La humillación es su peor castigo al igual que la incertidumbre de su virilidad. Y en este estado y a causa de él encontrará la muerte, sin oportunidad ya porque la Parca, Urania Afrodita, corta el hilo de la vida del tirano y haciéndolo romper su rutina lo hace ir de nuevo a la Casa de Caoba en cuyo camino encontrará la muerte. El círculo se cierra y las dos ejecuciones del tirano se unen de manera definitiva y contundente.

La llegada de Urania convoca "todos los sonidos de la vida, motores de automóviles, casetes, discos, radios, bocinas, ladridos, gruñidos, voces humanas, parecen a todo volumen, manifestándose al máximo de su capacidad de ruido vocal, mecánico, digital o animal (los perros ladran más fuerte y los pájaros pían con más ganas)". (15). Ahora, "el silencio ha caído sobre Santo Domingo: ni una bocina, ni un motor, ni una radio, ni una risa de borracho, ni ladridos de canes vagabundos." (499). Urania ha permanecido en silencio durante toda su estancia en la Casa de Caoba. Y ahora ante el silencio que se abre para escuchar su testimonio, ha dejado oír su voz, como en recuerdo de los versos que citara Ovidio de la Musa en *Fastos* (115):

53-finierat voces Polyhymnia: dicta probarunt	Polyhymnia había terminado sus palabras. Aprueban sus dichos Clío y Talía, la hábil con la curva lira.
54-Clioque et curvae scita Thalia lyrae.	
55-excipit Uranie: fecere silentia cunctae,	Empezó Urania: todas guardaron silencio y no se podía oír ninguna voz sino la suya:
56-et vox audriri nulla, nisi illa, potest.	‘En otros tiempos fue grande la reverencia a la cabeza canosa y las arrugas de la vejez se apreciaban.
57-'magna fuit quondam capitis reverentia cani,	
58-inque suo pretio ruga senilis erat.	

Las canas de Trujillo no infunden respeto. La mirada de Urania se limita a contemplar y a lo sumo a compadecer. Sobre la mesa se ha exhibido, por segunda vez, el cuerpo desnudo y muerto de Trujillo. En torno a la mesa se ha vivido la experiencia de compartir lo que la tía Adelina sabía de la historia. Urania ha aportado también su testimonio. Y todas ellas, Urania y Marianita especialmente, se quedan con una versión más acabada que explica el pasado de su familia y el por qué de su pasado.

Notas

(1). La novela se presentó con un despliegue publicitario por todo el mundo, y en 2005 fue llevada a la pantalla por Lolafilms, en España, bajo la dirección de Luis Llosa.

(2). La definición es semejante a la que Mircea Eliade incluye en *Mito y realidad*: "Myth narrates a sacred history; it relates an event that took place in promordial Time, the fabled time of the 'beginnings'. [...] Myth is always an account of a 'creation'; it relates how something was produced, began to be." (5-6, 8).

- (3). *La simbólica del mal* originalmente se publicó de manera independiente (Aubier, París, 1960). Actualmente se encuentra publicado como el segundo libro de *Finitud y culpabilidad*.
- (4). Existe *El mito del Estado* de Cassirer (publicada póstumamente en 1946), en donde se presenta una explicación filosófica del nazismo, la cual se extiende a la aparición de regímenes totalitarios en Europa en el periodo de entreguerras. Paul Ricoeur revisa el problema también desde una visión ontológica de las víctimas del mal.
- (5). El problema de la violencia aparece desde el primer volumen de *Le Juste* (1995). Ricoeur afirma: "La violencia es inherente a la condición humana, con raíces biológicas, psíquicas e históricas. [...] Pero no podemos ocultar que el propio estado, detentor de la única legítima violencia según Max Weber, se ve inserto en la paradoja de no poder prescindir de aquello que pretende erradicar: la violencia. [...] En un orden más profundo de consideraciones, violencia y palabra aparecen como los contrarios más fundamentales de la experiencia humana. La violencia rehusa hablar y niega la palabra, por eso no tiene nunca razón." (Maceiras 1997)
- (6). Carlos Fuentes (1992: 57) señala: "Las dictaduras son invención nuestra, pero el respaldo y la posibilidad de perpetuarse en gran medida es una responsabilidad también de los Estados Unidos".
- (7). La descripción de la escena es semejante a las torturas que se incluyen cuando las víctimas están en el Trono (Trono-Trujillo). A Salvador Estrella: "la descarga eléctrica lo levantó y aplastó contra las ligaduras y anillos que lo sujetaban. Sintió agujas en los poros, la cabeza le estalló en pequeños bólidos ardientes" (430). Y con Pupo Román: "el sacudón pareció machacarle todos los nervios, del cerebro a los pies. Correas y anillos le cercenaban los músculos, veía bolas de fuego, agujas filudas le hurgaban los poros." (424).
- (8). Se trataría aquí del reconocimiento de los hechos pasados que no se pueden o no se quieren olvidar. La diferencia que habría entre recuerdo (algo que se ha ido) e imagen (algo que permanece), ambos en la memoria. El reconocimiento de la imagen sería un recurso para ayudar a la memoria a convertir dicha imagen en recuerdo y dar paso al olvido. (Ricoeur 2000: 556, 559-572)
- (9). "Mi único hombre fue Trujillo." (513). Los hombres de Urania son seres de alguna manera 'mutilados' físicamente y viejos. Tanto Trujillo –con su incontinenencia urinaria– como el "parapléjico millonario de origen polaco, Mr. Melvin Makovsky" que le propone matrimonio, tienen setenta años de edad (203).
- (10). Una de las torturas que se narran con mayor detalle en la novela incluye la castración del prisionero con unas tijeras (425).
- (11). Robert Graves toma el último dato de Pausanias, X. 24. 4, y I. 19. 2.

(12). Según Ovidio, Attis era un hermoso joven que vivía en los bosques de Frigia. La diosa Cibeles lo eligió como guardián de su templo con la condición de que se mantuviera siempre virgen. Attis cedió al amor de la ninfa Sagaritis y entonces Cibeles hizo que ésta muriera, derribando el árbol del que dependía su vida. El joven enloqueció y se castró, tras lo cual la diosa lo volvió a admitir en su templo. Anualmente se celebraba una fiesta rememorando su muerte y resurrección (Ovid X, 104).

Bibliografía

Aguilar Camín, Héctor. "Conversación con Mario Vargas Llosa". *Zona abierta*, programa 36, 27 de mayo 2000.

Cassirer, Ernst. *The Myth of State*. New Haven: Yale University Press, 1946.

Crassweller, Robert D. *Trujillo, la trágica aventura del poder personal*. Mario H. Calichio (trad.) Barcelona: Bruguera, 1968 [1a. ed. inglesa 1966].

Dayan, Joan. *Haiti, History, and the Gods*. Los Ángeles: University of California Press, 1995.

Eliade, Mircea. *Myth and Reality*. Willard R. Trask (trad.) Nueva York: Harper & Row Publishers, 1975 [1a. ed. francesa, 1963].

Falcón Martínez, Constantino, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de mitología clásica*. 2 t. México: Alianza, 1989.

Fuentes, Carlos. "Viajando en furgón de cola". *América Latina. Marca registrada*. Sergio Marras (ed.) Barcelona: Ediciones B-Ed. Jurídica de Chile-Ed. Andrés Bello-Universidad de Guadalajara, 1992 [Entrevista] 31-66.

Graves, Robert. *The Greek Myths*. 2 t. Aylesbury: Hazell Watson & Viney Ltd, 1960.

Hesíodo. *Teogonía*. Aurelio Pérez Jiménez (trad.) Madrid: Gredos, 1990.

Maceiras, Manuel. "Entrevista con Paul Ricoeur". *Anábasis*, Universidad Complutense de Madrid, 5, 1997.

Moreno Valero, Manuel. "Celebración de la Cruz en Los Pedroches". *El folk-lore andaluz*, 6, 1991, 37-63.

Ovid. *Metamorphoses IX-XII*. D. E. Hill (ed., introd. y trad.) Warminster: Aris & Phillips LTD, 1999.

Ovidi Nasonis, P. *Fastorum Libri Sex*. E.H. Alton, D.E.W. Wormell y E. Courtney (eds.) Leipzig: BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft.

República Dominicana. *Ley 1832 de la Dirección General de Bienes Nacionales*, 3 de noviembre 1948.

Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Alfonso García y Luis M. Valdés (trad.) Buenos Aires: Taurus, 1991 [1a. ed. francesa, 1960].

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Agustín Neira (trad.) Madrid: Ed. Trotta, 2003 [1a. ed. francesa, 2000].

Steuding Hermann. *Mitología griega y romana*. Camón Azmar (trad.) México: Editora Nacional, 1970.

Vargas Llosa, Mario. *La Fiesta del Chivo*. México: Alfaguara, 2000.

Vega y Pagan, Ernesto. *Historia de las Fuerzas Armadas*, t. 2, *La Era de Trujillo*, 25 años de historia dominicana, t. 17. Ciudad Trujillo: Impresora Dominicana, 1955.

West, M. L. "Les Théogonies Orphiques et le Papyrus de Derveni. Notes critiques". *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*. Luc Brisson (ed.) Great Yarmouth, Norfolk: Galliard Ltd., 1995, 389-420.

Violence and the Seduction of History in *Musiquito*:

Anales de un déspota y de un bolero

[H.J. Manzari](#)

Worcester Polytechnic Institute

In 1993 a little-known Dominican writer, Enriquillo Sánchez, published his first attempt at a dictatorial novel, *Musiquito: Anales de un déspota y de un bolero*. While this novel lacks the prestige and maturity granted works by such famed authors as Gabriel García Márquez, Roa Bastos and Mario Vargas Llosa, it does, however, offer a valuable look at direction of contemporary Dominican letters. *Musiquito* treats the Dominican past by raising the question of historical writing and historiographic metafiction in Caribbean studies. The narrator of this curious tale, the son of Musiquito, tells the story of the comical and absurd reign of the fictional Dominican despot Porfirio Funes, and his bolero-composing companion, nicknamed Musiquito. Porfirio Funes is a deranged and lascivious dictator whose uncontrollable *eros* rules the island republic. At base, the novel is founded on the premise that any prose narrative, Dominican or other, is a fraud; that each sentence and paragraph defrauds and seduces the reader of any possible truth; that truth, in the postmodern sense, is in crisis (Shaw 370).

The protagonists of the novel are Musiquito and Porfirio Funes. Aguasvivas, a.k.a. Musiquito, is a *bolero* who contextualizes, in the form of the *bolero*, the events documenting the life of the fictional Dominican dictator Porfirio Funes. Funes is a fictional composite of many dictators who have ruled the Dominican Republic, from Pedro Santana through Trujillo and Balaguer. (1) Yet a number of more obvious references would link him more to Trujillo than any other (Valerio Holguín 193). Even so, Sánchez's fictional character appears to be closer to that of the Patriarch in García Márquez's dictator novel, *El otoño del patriarca*. The similarity is reflected in the novel's concern with the true nature of absolute power and the need for people to create a supernatural leader who represents a sense of destiny and a source of control for all the seemingly unpredictable absurdities that dominate life. In addition, the two fictional dictators share an attraction to prostitutes and are often ruled by their uncontrollable libidos.

At first glance, the title of the novel *Musiquito: Anales de un déspota y de un bolero* raises some curious issues. Like other dictator novels, the author of this narrative chooses to represent a historical past but, unlike his Latin American predecessors, he introduces an innovative element into the discourse, the *bolero* (Valerio Holguín 194). From the beginning, the title *Musiquito* raises the

level of importance of the *bolero* (a popular musical element) while simultaneously placing the Dictator, and by extension, History, in an almost secondary position. The subtitle *Anales de un déspota y de un bolerista* cements the relationship between the *bolero* and history in the novel. While the *Anales* pertain to historical chronicles and official documentation, the *bolero* represents the popular, fictional and creative realm. This counter positioning of historical and lyrical forms recalls the Derridean dichotomy of oral versus written. Here the *bolero*, or speech, is privileged over the written histories composed by the appointed historians chosen by Funes. Such privileging casts doubt on the very possibility of any "guarantee of meaning" and reinforces the postmodern belief that history and fiction are human constructs (Hutcheon 93).⁽²⁾ In fact, *Musiquito* is plagued by contradictory discourse, both in its content and structure.

The novel begins as the narrator, the son of Jacinto Aguasvivas (a.k.a. Musiquito), sets the scene. The story opens with the young narrator gazing at the blood-stained guitar which once belonged to his father. In this retrospective narrative, nostalgia takes over as the young Aguasvivas recalls years gone by and the first *bolero* his father composed in his honor. Writing, in the novel, serves as a refuge for the young boy, whose "testimonial" initiates a personal search. The blood that stains the guitar serves as a double metaphor, first for the blood shed by his father and Funes in the ambush that killed them, and also for the thousands of lives lost while his father played *boleros* which documented the heinous deeds of the tyrannical dictator. Sadness and despair force the young narrator to contemplate the blood's origin as well as his own link to his father:

Pertenece a Porfirio Funes, *El Poblador*, o pertenece a mi padre. No sé. Lo verosímil es que esta sangre pertenezca a El Poblador. El se abrazó a la guitarra cuando le habían despedazado el diafragma, pero mi padre se la arrebató en el acto, herido en el páncreas y en las ingles por las descargas apocalípticas del tiranicidio. No sé. Aunque parece sangre de dos hombres, es la misma atroz y acosada sangre. Lo aclaro a tiempo para que nadie después alegue inocencia. (9)

The passage above cements the search for the father as an underlying theme of this novel. It recalls the retrospective journey taken by the young Juan Preciado in Juan Rulfo's *Pedro Páramo*. Both novels begin with the son deciding to research his past after the death of a parent. Contained in the threads of both novels is a ruthless father figure who flouts the law and enjoys all the women he desires.

The author's innovative insertion of the *bolero* into historical discourse warrants further examination. From the beginning of the novel we know that Musiquito is forced to compose *boleros* documenting Funes's endeavors. His is an unpleasant task, and his ballads capture various aspects of life in the Dominican Republic under the rule of El Poblador. If Musiquito fails to complete his task, he will be killed just like those he writes about. The composition of *boleros* is transformed into an historical process:

Musiquito se veía cada vez más hundido en la guitarra de la desgracia, con su trío de muerte (o de consolación) que interpretaba los *boleros* más lluviosos —y más agrios en el marisco de la ternura— de la *historia sin cronistas* del amargue y de los fastos sin comensales del horror.(33)
 [Emphasis added]

Throughout the narrative, Musiquito composes *boleros* in order to survive. Like Sherezade, who tells a story each night in order to remain alive, he documents the events of the dictator's reign and the "desgracias" that befall all who stand in his way, and his musical discourse supplants the "historia sin cronistas" described above. The reference to an "historia sin cronistas" alludes to the undocumented atrocities committed by the dictator and covered up by those in power. As an oxymoron, the idea of a "historia sin cronistas" also sheds light on the self-reflexive qualities of the narrative and its concern for historical writing. We know history cannot exist without its writers. Conversely, we are aware that there would be no need for chroniclers if there were no history or past events to document. If we take this one step further, looking through a postmodern lens, the passage suggests that there exists an unwritten history like that captured by Musiquito in his *boleros*, as well as others which goes undocumented. In this case, we can interpret Musiquito's *boleros* as an historical process that documents the "desgracias" of Funes's reign. His ballads chronicle events replete with "muerte" and "horror". Throughout the novel, the concern for history, historical writing and its indeterminate nature, is most important. But this concern may also be seen as a clever attempt on the part of the author to parody the efforts of Trujillo, who worked incessantly to stamp out the Dominican past.

Historian Andrés Mateo tells that under Trujillo, "el trujillismo rechazaba el pasado histórico, usándolo como ideología y legitimización, por contraste del presente" (76). Thus, it would only seem logical that an oral record, in this case the *bolero*, should be foregrounded to catalogue events, no matter how mundane or ludicrous. The *boleros* Musiquito composes document local culture and events around the time of the dictator. But more importantly, they serve to provide the people of the Dominican Republic with a message. The message he shares tells the people of the events taking place under Funes's reign. Moreover, in a highly illiterate country such as the Dominican Republic, such oral histories become privileged over the written ones for the simple reason that the majority of his audience cannot read. Funes' legend, like that of all dictators, lives on in the folklore and unofficial histories of the people. In his own fictional history, he becomes a popular hero.(3) While the *bolero* has its origin in Cuba around 1885, it spread quickly throughout other Latin American countries, only to return to the Caribbean as a more diverse and refined art form.(4) As Fernando Valerio-Holguín suggests in his "La historia y el *bolero* en la narrativa dominicana" the *bolero* became an attractive outlet for Latin American writers because it served as a rich source for a seductive and erotic intertextuality, which could inspire epic-like tendencies within the fictions created (192). Even more important is the fascination with seduction inspired by the *bolero*:

Una lírica del goce, largo proceso de seducción, de sensualidad, de reciprocidad acompasada por el ritual ineludible del centro de gravedad de los cuerpos. Seducción ritualizada, de juego, desafío, provocación, rico en inflexiones y complicidades. El bolero cantado para el baile, descubre el rodeo de la sensualidad. (Zavala 125)

Just as the lyrics of the *bolero* seduce the audiences with their rhythms, so do the words of the novelist seduce the reader. The reader finds himself seduced by nostalgia and the nostalgia of seduction that is the *bolero* (Valerio-Holguín 192-93). The incorporation of popular song as part of the narrative strategy employed by Sánchez not only tells of the erotic conquests of the dictator but also exploits the *bolero* to seduce the readers and lure them into a most interesting period in Dominican literary history.⁽⁵⁾ The slow tempo of the *bolero*, and the importance of its lyrics and the voice of the singer induces the reader to "listen" closely. Moreover, in *Musiquito*, the *bolero* and the musical space it creates becomes a cultural locus through which gender, politics, sexuality, and cultural identity are continuously defined and refined, contested, negotiated, and ultimately, even internalized.

As we examine the novel in greater detail, we see the potential of popular music and the *bolero* to create spaces for dialogue and even produce conflict about its messages. Hybrid in nature, the language of the *bolero* tempts and toys with the reader as it takes on double meanings throughout the novel. On the one hand, the *bolero* is represented by the many ballads Musiquito composes, while a closer look at the words seems to highlight the erotic nature of the Dominican ruler. Thus, the Bol(*eros*) in this novel play an important role in recording the erotic (here Eros and Thanatos appear to complement each other) adventures of this Dominican Don Juan.⁽⁶⁾ A closer look at one of the many examples should reveal the underlying tones of eroticism that permeate the narrative.

Musiquito cantaba a las vírgenes, la verdad sea dicha.(...) Así [Funes] se mantuvo durante cuarenta años, pasando de las quinceañeras a las recién paridas, y de éstas a las viejas que frisaban los cincuenta y cinco, negadas ya al amor pero furiosas en los lechos sórdidos en que el Fundador de la Democracia Tropical *las despojaba de toda mentira anciana y toda fiebre a medias.*(53) [Emphasis added]

The author's satirical portrait of Funes' unruly libido as he seduces his victims, both young and old, serves two purposes: first, it supports the notion that the dictator is an oversexed and crazed ruler worthy of the title "Eros de la patria", and second, the parodic juxtaposition of *eros* and *patria* deconstructs the notion that *patria* connotes something dignified and respectable—the father. Further analysis would suggest that this passage reinforces the narrator's continual search for the father/father figure and alludes to the pessimistic vision of life he develops as the novel progresses. In connecting foundational and sexual violence, Sánchez overturns the religious and cultural ideals of the Hispano-Catholic society; the same ideals that sanctioned the sexual and racial purity of the "sacred and legitimate" family.

Throughout the novel, Sánchez parodies an authoritative notion of Dominican history and historiography by incorporating carnivalesque elements, sexualizing and desexualizing the characters in the novel. This strategy is evident in the ritualistic manner in which Porfirio Funes deflowers Dominican virgins.

Sólo que El Poblador no las hacía mujeres con su órgano divino. Las hacía mujeres con el meñique. Primero les acariciaba el pubis intacto y eterno con la mano derecha, sumergida en lociones de tocador perfumada con lavanda francesa y, ora con el meñique, ora a veces con el índice, cargados ambos de anillos rituales.... (12-13)

The "anillos rituales" paint Funes as a kind of *santero*-like figure, whose bewitching sexuality makes "real women" out of these young ladies. The ritual rings serve as a link to Funes' hidden past and the African heritage he so conveniently hides by covering himself in white powder before appearing in public. Ironically, his African ancestry would link him with the exotic and the forbidden but Funes' prowess does not exhibit such heritage. The scene described in the novel is almost cult-like, and it is obvious that Funes takes on a sort of "teen idol" status with the young deflowered girls of the republic. What is truly ironic is the perverse way in which the randy dictator robs them of their virginity: he uses either his pinky or index finger. Clearly, this is an attempt on the author's part to parody the dictator's sexuality as well as masculinity, or lack thereof. One instance in the novel recalls that "Funes fue el autor de diecinueve vírgenes, sometidas sin ñoñerías a las inquisiciones del meñique, a las babas del héroe, a las soberanías sucesivas del chulo sin solución de continuidad" (22). Of course, the key parodic element is that he does not use his penis during his sexual interludes. The image painted of the "héroe" is diminished by his use of the "little" finger in his sexual encounters, over and over again. The sardonic language employed in the passage above is essential to Sánchez's parody of the dictator figure. The paradigmatic structure serves to deconstruct the myth of the dictator in so much as each phrase builds on the next. The juxtaposition of the images of authority and power suggested by the *inquisiciones*, *héroe* and *soberanías*, with the terms *babas*, *meñique* and *chulo*, work to degrade and mock his character and the sacredness of his authority. In these episodes the women are seen as toys and objects of the dictator, underlining the paternalistic/misogynistic nature of Dominican cultural history. Nonetheless, the protagonist's attitude with respect to women reflects his own errors in appreciating history.

The novel's parody of the abuse of power in the Dominican Republic is evident in the satirical portrait of the sexually driven dictator. Porfirio Funes' uncontrollable desire for women reflects a greater love, the love for the self. The narcissistic qualities of the dictator, common to all dictators in novels from Latin America, serve as an appropriate target for the author's attack on the hierarchies that have governed the Republic for decades. Each time the narrator describes the great accomplishments and builds up the heroic-seeming qualities of the dictator, they are quickly torn down. We may take for example his rampant sexuality and reputation as a "ladies' man". The mystique which

surrounds this Dominican Don Juan is that of a playboy, but after all the bragging and praise, we are told that:

Porfirio Funes no alcanzaba los cinco pies de estatura. Tenía los ojos

verdes, el pelo canoso y era altivo y arrogante, abusador y sagaz. Los cachetes le caían sobre el cuello y exhibía manos quizá de violinista. (13)

This caricature of the dapper dictator does him no justice as the possible romantic hero of a *bolero* or a *novela*, or a nation. His appearance is quite comical and his elfin-like height and basset hound-like face serve to deconstruct the myth of his person and break down his political authority. It also alludes to the dictator's need to cover up or conceal identities, which on a larger scale parallels the narrator's preoccupation with his own identity, one covered up by a cultural history reliant upon deceptive appearances. In the multiple transformations of the dictator, we see the mocking derisive spirit of the carnival manifest itself throughout *Musiquito*, where the identities of Funes and the "mad man" are deliberately blurred.

The Porfirio Funes the public knows and adores is a mythical hero, one who makes use of disguises and masks. Even so, his fame continues to grow throughout the novel:

Su popularidad aumentaba de todas maneras. Era Dios. Alguien exclamó a tiempo: «Dios y Funes». Sólo que Dios tenía muy poco espacio en la fórmula salvadora y dejó a Funes solo. (111) (7)

Funes' desire to know all, to see all and to control all culminates in his being likened to God and eventually surpassing Him in importance: "Sólo que Dios tenía muy poco espacio en la fórmula...". As he "displaces" God in the formula, the dictator is raised to a new level, that of omnipotence. But we must not forget that it is God that abandons him, "tenía muy poco espacio en la fórmula salvadora y dejó a Funes solo". Ironically, not even God can find it in his heart to forgive this wretched soul. Funes may equal "Dios" but his actions are much more like those of a devil, a characteristic very common of the dictators in more famous novels, such as *El otoño del patriarca* and *Yo el Supremo*.

If we accept the premise that the "island" is a metaphor for identity, then the image that Porfirio Funes establishes in the following passage reinforces the narcissistic qualities characteristic of any dictator. They are quite common in Latin American dictator novels, where the Patriarch in each case establishes himself as a symbol of the identity of the whole nation. Not only is Funes obsessed with himself, but his ego encourages him to believe that he himself is the quintessence of Dominican identity. The young narrator tells us: "'La insularidad-decía Funes—Es deliciosa y omnívoda'. Él era la ínsula" (29). The image of the "island" repeats itself as references are made to neighboring islands and cities which are "island-like". A little later in the story, the narrator reveals how Funes's obsession grows and his desire to be the center of the

universe takes his authority to another level: "había soñado una república imperial. Los islotes adyacentes fueron convertidos en provincias ultramarinas y bautizados con inusitada pompa.... 'como afirmó Copérnico—le comunicó en un parte de solemnes lisonjas—la Tierra gira alrededor del sol y los isleños alrededor de Su Excelencia'" (30). In this example, Funes envisions himself as the center of the universe, and his island nation becomes the pivotal point around which the whole world revolves. We perceive to what extreme Funes' obsession with power and control could take him, if only in his dreams. Yet, we cannot forget that a large part of the identity crisis/historical problem that remains unresolved by Dominicans is the simple fact that they must share the island with their western neighbor, Haiti.

It is no surprise that Funes would want absolute control over all aspects of the republic. In another anecdotal episode, the young narrator reveals Porfirio Funes' hatred for blacks. Race is always a risky subject, and in the Dominican Republic, a nation of mulattoes and blacks, the situation becomes more delicate. Nonetheless, Funes detests blacks, and in an effort to stamp out cultural and racial differences in his country, he hires a Swedish scientist, Neils Boëring, to concoct a magical lotion to whiten the skin of any Dominican, black or mulatto. Hence, in the novel, he is dubbed the savior of the white race for he was able to achieve what leaders for centuries had failed to do:

Después de cuatrocientos años inicuos y nefandos, lo habían al fin logrado. Eran blancos. Hacía cuatrocientos años que esperaban ser blancos. [Y]...en menos de tres años el suyo sería un pueblo mediterráneo y antes de cinco un pueblo victorios[a] y concluyentemente ario, asombro del universo, de los hombres, de la ciencia y de los más altos preceptos estéticos que la humanidad había burilado con delectación y esmero durante los siglos metódicos e inescrutables. (41)

In this grotesquely disturbing passage, Funes is shown attempting to eliminate any sense of cultural heterogeneity in the country. The years preceding his reign of power are described as "inicuos" and "nefandos" and reflect the presence of a black history. However, complete Europeanization in three years would not be enough for the power-hungry Funes. The term "ario" recalls past images of a dictator like Hitler, who not only wanted to achieve world domination and control, but also wanted to establish the "perfect" race. Funes wants the Dominican Republic to become the center of the world so that for once Europe will have to follow in *his* footsteps. But the following passage reveals the true nature of this island nation, as the dictator consults government officials as to whether or not complete extermination of a race of people would be possible:

Quería saber si era apropiado modificar la identidad de un pueblo que secularmente había sido negro y mestizo, convirtiéndolo en un pueblo de blancos de la noche a la mañana con una loción milagrosa. (39)

The true cultural identity of the Dominican nation is "negro y mestizo" in contrast to the Aryan version Funes would like to envision. Although this is a novel about a fictional

dictator, we cannot help but see the similarities between him and the real life Trujillo. It is known that dictator Trujillo, in his fever to rid the island of its African heritage, practiced and promoted anti-haitianism. Under Trujillo, Dominicans and Haitians were said to have nothing in common, and those of Haitian blood or ancestry were considered to belong to the "other" group (Mateo 147-48).⁽⁸⁾ This marginalization was meant to instill a sense of pride and nationalism in hearts of the "real" Dominicans. Therefore, the portrait Sánchez paints of Funes is not unlike Trujillo, at least according to the historians like Mateo and Cassá. Ironically enough, Trujillo was a mulatto and had to deny and ignore his heritage to be accepted by the bourgeoisie. Also, he was known to cover himself in talcum powder before going out in public, to appear "whiter".

Continuing his efforts to rid a whole nation of its black citizens, El Poblador makes another attempt to relieve the island of these "undesirables". In order to achieve this, he consults a Danish metaphysician who performs the task. The engineer explains to Funes that in order to eliminate blacks from Dominican history, he must first go back to Africa and begin the history of humanity from another point. Funes sees no problem in eliminating blacks from history, as the young narrator explains:

en pocas semanas, *en la historia nacional no existió Haití ni existió la trata negrera*, así como no existieron los filibusteros ni existió Toussaint L'Ouverture. *Los fue expulsando minuciosamente de la imaginación, de los cotos en ocasiones ilegibles de la imaginación.* (79) [Emphasis added]

Here, Funes is able to achieve a historiographic massacre as he eliminates the black race from textual existence. The removal of Toussaint L'Ouverture and the slave trade from Dominican history destroys any chance of slave rebellion and wipes the historical record clean. This would eliminate any documentation of the Dominican Republic under Haitian rule and the hatred and loss of national pride which came with it. Present history is made to overshadow past history, which also eventually disappears from Funes's eyes. This passage is characterized by intertextual references beyond those of L'Ouverture and the colonial slave trade. It parodies "official" histories in that it alludes to the ability to modify and even alter a nation's cultural history. This textual massacre is reminiscent of the famous October 1937 massacre in which Trujillo ordered the assassination of Haitians wherever they were found in the Dominican Republic. More than 18,000 Haitians died at the whim of the maniacal Dominican general. In this same chapter, the Danish metaphysician (a clever insertion of the metaphysical in the metafictional by the author) explains to Funes that:

los hechos históricos, una vez consumados, sólo existían en la imaginación ética de los hombres, de modo que bastaba soñarlos de otra manera para que desaparecieran de las crónicas mendaces. (79)

With history altered, the Dominican Republic would slowly become a different nation and all the past prejudices and problems would disappear. The use of the phrase "crónicas mendaces," or false chronicles, raises the issue of truth as represented in any

Dominican history, and reinforces the postmodern idea of the "crisis of truth". By calling into question the veracity of Dominican historiography, Sánchez once again reflects a concern with the process of historical writing in the Dominican Republic and alludes to the possibility of alternative histories.

Violence is a vehicle often used by dictators or tyrants to arrive at power, especially when the dictator wants to satisfy his destructive instincts. The portrait Sánchez paints of this despot is violent, as well as comical. We cannot forget that one of the author's motives is to parody the image of the dictator that has for decades defined and manipulated Dominican culture. In addition, the ultimate goal of this satire is to deflate false heroes, impostors and charlatans, who aspire to a respect not due them. This can be said both of Funes and of Trujillo, as well as many who ruled before Trujillo. Fear is the most valuable instrument possessed by the ruler and the cleverly ludic nickname given to Funes as "El Poblador" mocks the characteristics for which he is famous.⁽⁹⁾ As the "Poblador," Funes is known to have numerous relations with as many young women as possible, as well as to instill fear in the Republic. The narrator tells us that Funes:

poblaba de urbes los valles y de rúas solitarias las sabanas y de ilusiones el miedo y de talleres agobiantes y fragorosos la sempiterna menesterosidad de las islas y de vocales la incuria de los mortales y de leche caliente las anhelantes almas escolares.⁽²⁶⁾

Just as with any dictator, complete cultural penetration is necessary in order to establish total domination. As Funes figuratively penetrates Dominican society with propaganda and fear, he also sexually penetrates, but not fully, young girls. Both actions seem to be encouraged by his uncontrollable libido.

Throughout the novel we are bombarded with the grotesque images of violence used by the dictator to penetrate and control. We are told early on in the novel that poets and historians alike called Porfirio the "Eros de la patria," and after having his way with the young virgins, the dictator would marry them off to some young cadet in order not to cause the family any shame (11). However, the night Funes chose to serenade Manuela Loinaz, a young virgin of 16 years, things did not turn out the way he expected. The young narrator tells us that "Manuela amaba en secreto a El Poblador desde los doce años. El pubis le había crecido con puntualidad enrevesada, cosa de rosicler que no decía su nombre" (15). Like many young virgins throughout the island, Manuela had fallen under the love spell of the dictator, the myth of his eros having elevated him to a god-like stature. Manuela is a symbol of all women in the novel, the victim and the object of the dictator's desires. Her character serves to reinforce the patriarchal nature of Dominican society and its history of *machista* practices. But tragedy strikes that night, when a neighbor of Manuela Loinaz, an old enemy of Funes' and "uno de los pocos que habían sobrevivido," throws the contents of his chamber pot out the window, drenching the dictator, Musiquito and the Minister of the Armed Forces. Covered in feces and urine, Porfirio Funes reveals his true colors and wreaks vengeance on the neighbor and his family.

Porque no hubo impunidad. Murió, frito en sus propios orines y en su cacas ofensivas, Pedro Altolaquiere [the neighbor]. Cayeron en el paredón de fusilamiento sus hijos mayores. Sus dos hijas, pecosas y altaneras, fueron violadas por el Quinto Regimiento Sureño de Cosacos Tropicales.

Su mujer, de carnes enteras a pesar de los cincuenta y cinco años de discreción y abstinencia bajo los que había escondido su hermosura y su magia electrizantes, tuvo que acostarse con todos los pretendientes de cuarenta años atrás y fue obligada a atizar el fuego de la olla descomunal que dispusieron para freír al boticario, su marido. La dejaron viva. La dejaron viva para que diera testimonio elocuente del destino de la familia.(17)

The grotesque images prominent in these and many other passages serve to belittle the figure of the dictator and are very important to the process of destroying hierarchies (Menton 24). The narrator satirizes a tragic scene in order to demystify the benevolent images of a Porfirio Funes that brought progress and order to the Republic. In the example, the grotesque causes displeasure because of the improbable nature of the image. It is unimaginable that a human being could stoop to such levels in order to maintain his authority. This scene is transmuted from the parodic mode into a satirical portrait of the depraved dictator.(10) So common among grotesque scenes such as this one are scatological images that draw the reader's attention to the lower stratum or the lower confines of the body. These images lend a bodily character to the objects of the parody, degrading them and providing us with a very visual moment. Throughout the episode, the reader's senses are assailed with scatological images of "caca" and "orines" and other vile actions. This downward progression, from the higher to lower senses, is an essential ingredient in the carnivalesque and Sánchez uses it to exploit this moment. He writes that when "Musiquito tocaba una criolla dulce y lenta, [mientras Funes serenaba la vírgen] el vecino de Manuela Loinaz hizo una de las suyas (...) [y luego] echó una bacinilla de orines y otras menudencias... que lo mojaron a él [Musiquito] y a El Poblador" (16-17). This spectacle is directed at all of the senses. The movement from the serenade by Funes (affecting the auditory senses of all present) which triggers the bowel movement of the boticario (both physical and olfactory) progresses downward to the dictator and his accomplishments as they are covered in excrement (touch and smell) and which finally results in the heinous execution of those involved (touch). The fact that Funes chooses to let the wife live as a witness to the tragedy which has befallen her family only augments the degree of fear El Poblador is able to instill in his subjects throughout the republic. This episode recalls the death of Patricio Aragonés bathed in his own filth in *El otoño del patriarca* and therefore may also be an intertextual reference to the dictator novel written by García Márquez. Moreover, the use of the carnivalesque in *Musiquito* is similar to its predecessor, *El otoño del Patriarca*, in that the novel finds itself unmasking official ideologies.

Nonetheless, *Musiquito: Anales de un déspota y de un boquerista* serves to elaborate a new form of conceiving the dictator in Latin America, and more importantly, it revisits the need for challenging hegemonic Dominican histories. Sánchez's approach would suggest that since all fiction is invented, so is history, because it is manipulated and re-created and, hence, belongs to the same kind of fabrication as Sánchez's novel, or to the "memoria del olvido". In the tenacious ambiguity that situates it between fiction and

history, between transgression and the law, the novel is a good example of writing as a "pharmakon," in which we perceive the ability to mean something and its opposite. As readers of the novel, we are challenged to question the "truthfulness" of the texts we read and to rethink the entire notion of historical reference and its privileged tradition in Dominican letters. The identity in crisis, reflected in the narrator's search for the father in this novel, mirrors an even greater crisis: that of a nation searching for a cultural history to call its own, and on another level, one that may link it with the other nations of the Spanish Caribbean.

Notes

- (1). The name possibly derived from a combination of Mexico's dictator, Porfirio Díaz and Borges's Funes, *el memorioso*.
- (2). In addition, Donald Shaw in his *Nueva narrativa hispanoamericana* alludes to this aspect of postmodernism in Latin American literature proclaiming "la culminación en Hispanoamérica del *Modernism*, porque a los escritores todavía les queda alguna confianza en la posibilidad de expresar 'verdades'. El posmodernismo, en cambio, surge precisamente cuando tal confianza entra en crisis," p. 370.
- (3). Music written in honor of Trujillo was very common. Perhaps one explanation behind the proliferation of *boleros* and *merengues* praising or questioning his power was the fact that the Dominican Republic suffers from a high level of illiteracy and one of the easiest forms of spreading ideas or information is orally, or through music. It is possible that Enriquillo Sánchez is parodying this aspect of Dominican culture.
- (4). A valuable resource for the history of the *bolero* is Gerard Béhague, "Popular Music in Latin America," *Studies in Latin American Culture*, 5 (1986), 41-47.
- (5). Throughout the Caribbean, songs of all types represent an essential part of daily life and serve as cultural identifiers. In Puerto Rico, songs like *Lamento borincano* and *En mi viejo San Juan*, are sentimental contributions to the national struggle for identity. Cuban-American song writers like Willie Chirino and Gloria Estéfan have songs that represent a constant struggle to hold on to the past, and each one represents an individual vision of Cuba. Chirino's songs, like *Nuestro día*, and Estéfan's latest album, *Mi Tierra*, are perfect examples of this. Gustavo Pérez Firmat's *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*, addresses this issue with respect to Cuban-Americans. It would be interesting to see the publication of a cross-cultural/pan-Caribbean study of how the music of the Spanish Caribbean shares a similar search for a cultural rootedness.
- (6). Andrés Mateo suggests that Trujillo too had this ability to lure and attract which gave him the reputation of being an "eros de la patria". He writes: "La manipulación sexual de la figura varonil de Trujillo y su papel en la "construcción" del mito es un aspecto aún no estudiado. Juan Bosch afirma 'el proceso por el cual las masas entregan su destino a un caudillo tiene en el fondo un contenido sexual' (42)

- (7). This quote, "Dios y Funes" is an obvious play on the famous neon sign at the entrance of President Peynado's house that read "Dios y Trujillo". It also recalls Balaguer's famous speech "Dios y Trujillo". See Jesús de Galíndez, p. 39.
- (8). Trujillo's sadistic massacre of Haitians in 1937 has inspired a great deal of writing. In Balaguer's 1947 study *La realidad dominicana*, he stresses the importance of Dominican attachment to Hispanic culture and what he sees as a Haitian threat to Dominican racial, political and national integrity.
- (9). Rafael Leonidas Trujillo created a myth surrounding his person and had the nickname of "Padre y benefactor de la patria" which ironically appeared in every corner and village throughout the island nation in order to secure Trujillo's cultural and political domination, not to mention the fact that at one time he renamed the capital, Santo Domingo, "Ciudad Trujillo".
- (10). On Menippean satire see Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, especially p. 309.

Works Cited

- Alcántara Almánzar, José. *Los escritores dominicanos y la cultura*. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1990.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Cambridge: M.I.T. Press, 1968.
- Béhague, Gerard. "Popular Music in Latin America." *Studies in Latin American Culture*. 5 (1986): 41-47.
- Frye, Northrup. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1957.
- Galíndez, Jesús de. *The Era of Trujillo*. Ed. Russell H. Fitzgibbon. Tucson: U of Arizona P, 1973.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Kohut, Helmut ed. *La invención del pasado: La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Iberoamericana, 1997.
- Larson, Neil. "¿Como narrar el trujillato?" *Revista Iberoamericana*. 142 (Enero-Marzo 1988): 89-98.
- Mateo, Andrés L. *Mito y cultura en la era de Trujillo*. Santo Domingo: Editora de Colores, 1993.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Routledge Press: London, 1987.

Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: U of Texas P, 1993.

Ramos, Juan Antonio. *Hacia el Otoño del Patriarca: La novela del dictador en Hispanoamérica*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1983.

Sánchez, Enriquillo. *Musiquito: Anales de un déspota y de un bolerista*. Santo Domingo: Editora Taller, 1993.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom, Posboom, Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.

Sklodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Philadelphia: John Benjamins Publishing: 1991.

Valerio-Holguín, Fernando. "La historia y el *bolero* en la narrativa dominicana." *Revista de estudios hispánicos*. 23(1996): 191-98.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973.

Transnational Aesthetics: Literature and Film Between Borders

[Gonzalo Navajas](#)

University of California, Irvine

I. The New Construct of the Nation

With Étienne Balibar and Jürgen Habermas, it can be said that modernity, the most encompassing cultural paradigm of the last three centuries, is defined by its adherence to fundamental principles that have a unified nature and can be made universally extensive. Some of those guiding principles that are current until today are the defense of individual and collective freedom, the institutionalization of controls of political power, and the democratic forms of government. All those ideals constitute a driving force of modernity and they have contributed to its characterization and advancement. They are all subordinated, however, to an ultimate referent that encompasses them all: the nation. Modernity is purported to be a project beyond borders and it attempts to unify humanity under a single umbrella of principles and aspirations. Yet, in reality, that universality has been constrained to function within the limits of the nation.

For Ernest Renan, Menéndez y Pelayo, Ortega y Gasset, and Thomas Mann, among others, the nation is the most fundamental source of individual and collective identity, an overarching structure that surpasses other concepts, such as freedom and justice, as the primordial principle of social and political organization. On the other hand, for Marx, Nietzsche, Pi y Margall, Kafka, and Homi Bhabha, among others, the nation is an unavoidable referent, but one that is looked at with suspicion and it is ultimately destined to redefinition and overcoming. The modern paradigm moves between those two orientations, at times one prevailing over the other, but without it ever eliminating entirely the other option.

The case of Spain is exemplary in this respect because, in that country, the two orientations are being confronted in a direct manner. Both universalism and nationalism interchange in an open and at times antagonistic manner. Thus the consideration of the specific Spanish situation is in many respects prototypical for the study of the contemporary cultural condition that I believe is at a crossroads between a factual reality that is still bound to the past national mode and a rapidly emerging paradigm that is open to new configurations of understanding and organizing identity and difference.

A traditionalist country by nature, Spain has had for centuries a problematic relation with modernity and change and, within the European context, it has been emblematic of resistance to new paradigms. Nevertheless, Spain has experienced remarkable changes

in the last three decades, in particular in the area of the relations between the peoples, languages, and nationalities that compose it. At the same time, as a society, Spain has had to tackle with one of the most significant demographic and social phenomena of our time: the extensive transmigration and transculturation of peoples. Thus a traditionally homogeneous and mono-cultural society has experienced pressures from within and from without to transform some of its inveterate structures quickly and often against its customary historical tendencies.

Furthermore, on the one hand, Spain is one of the most pro-European countries in the European Union and thus it would seem to underplay the value of the national identity. On the other, it is a country in which the role of the internal nationalities is the strongest. Nation and super-nation confront each other, the local and the cosmopolitan coexist in a difficult interchange that defines one of the decisive issues of our time.

II. The New Narratives

There are challenges to this apparently irreconcilable dichotomy between nation and supernation. Rather than from the realm of the macrostructural--the political, the economic--they come from the area of the microstructural--art, literature, film, architecture--and they conform an ambiguous rather than a complete and well-articulated reality.

II.i. The Borderless Self

The nationally defined subject has a secure identity that is configured around a set of commonly shared referents within the collective *Heimat* of the nation. That subject is defined as much as for what *it is not* as for what it is. It is sameness with others that are like him. It is also that which others, different from him, are not. The national subject requires the exclusion of difference and a clear delimitation of those who belong and do not belong in the privileged national *Heimat*. *Heimat* connotes warmth and protection to those who are inside of it and coldness and hostility to those who are outside. More than the physical separation of borders is the psychological but strong separation caused by affective exclusion what determines the opposition of the national subject to the non-national other. It is an often invisible demarcation but one that defines the opposition with clarity and unambiguity. In a historical and sociological level, it is the ultimate reason behind the revolts of excluded peoples against the masters of the exclusion and separation.

Against the secure possessor of the national *Heimat*, another subject arises. It also has an origin but it is not ancestral and historically recorded in exalted terms. On the contrary, it is an origin that is shrouded in ambiguity, uncertainty, and denial. It has been erased and forgotten and, when it is remembered, that memory is denied the collective recognition, the comfortable reassurance of the assimilation by the collective other. That subject lacks common referents since the ones that he can claim as his own are just a memory and the new ones are not fully accessible to him. This subject is dispossessed of a *Heimat* and no precise physical or emotional frontiers define or welcome him. Its social, political, and cultural impact is doubtful and yet it constitutes

an increasingly common mode of individual subjectivity and identity. The a-national self is rapidly becoming the predominant and more defining mode of selfhood in contemporary history. It has reshaped the social and cultural policies of the European and American continents and it has enormous consequences for the future of many nations. Increasingly, the internal relations of many countries will be shaped by the pressures brought about by the groups of those who do not belong fully anywhere, who move and reside between borders. In the case of Spain, the issue of the borderless subject has become in the last two decades an area of paramount importance and it may soon overshadow other more traditional topics of contention.

In literature and film, the examples of the emergence of this new borderless and post-national self are many. The films of Almodóvar, for instance, have progressively evolved from focusing on marginal modes of social behavior—*Pepi, Luci, Bom; What Have I Done to Deserve This?*—to centering on segments of society that do not have a well-established national identity. *All About my Mother*, for instance, undermines the foundations of the family belonging to the Barcelona establishment by way of the foregrounding of several outside characters who question the legitimacy of that representative family and the values they incarnate. The modernist city, linked to the aestheticism of Gaudí's buildings, is threatened by various people that by choice have decided to live *between* the borders of that secure and beautiful space rather than inside them. The mobile and shifting national identity of the Argentinean nurse is replicated by the other women in the film and by their companion, Agrado, who has also opted for not accommodating himself to the strictures and prerogatives of the normative city.

Likewise, *Talk to Her* incorporates a borderless roaming journalist—also originally from Argentina--that finds in a utopian mode of love a surrogate *Heimat* or affective homeland to replace the original one left behind. Although Almodóvar's films are physically located in clearly recognizable locales in Spain, they are, in fact, an exploration of the nature of the landless self, the one that cannot find an external confirmation in his or her search for sexual, cultural, or artistic identity.

The Bilingual Lover (El amante bilingüe), both in its literary and cinematographic versions by Juan Marsé and Vicente Aranda respectively, is another example of the borderless self, in this case, realized through the schizophrenic ego of Marés/Faneca who renounces his integration in the inner circle of a powerful family to which he has had access through marriage in order to assert the indetermination of his identity and the nomadic nature of his life. In the novel, that indetermination is conveyed in particular through the hybrid language of Marés/Faneca who prefers the inconsistencies of his chaotic discourse to the well-balanced and canonical norm of his wife's family. That norm is founded on the principles of symmetry and harmony on which Eugeni D'Ors, in *La Ben Plantada*, centered the psyche of the national *Geist* of Catalonia. Marés's words undo that symmetrical order and they assert another mode of being without clear referents and purpose: "ora con la barretina, ora con la montera, o zea que a m'i me guta el mestizaje, zeñó, la barreja y el combinao..."(220). This monologue is an affirmation of the indefiniteness of the *Heimatloss*, those who live in between borders and exalt that shifting mobility as the nucleus of the contemporary condition.

Aranda's version of *The Bilingual Lover* retraces the origins of Marés through an Odysseic archetypal journey to Ithaca, which, in Marés's case, is the "calle Verdi," a popular area in the quarter of Gràcia, where Marés was brought up. Marés recognizes himself in that area of the city but, unlike in Homer's mythical return, Marés's reencounter with his primordial origin is disturbed by the provisionality of his return that appears merely as a subliminal reality and it is doomed to be undone. Thus, the borderless self can only undertake a return home in an ironic and delusional way.

The modes of exclusion of the self do not always have external agents that are forcibly imposed on the subject. They may also originate in the critical analysis the self performs on him/herself and his/her personal reality. Enrique Vila-Matas' *The Vertical Voyage* is an example. The novel is located in Barcelona and its central figure, Federico Mayol, is originally clearly identified with the nationalist politics of the city. Yet, the text explores Mayol's progressive separation from his national identity and origin. His cultural referents evolve from being identified with the city of Barcelona and its internal politics to opening to the world. Mayol's journey leads him to the replacement of the familiar environment for a much vaster cultural repertoire. His self-imposed exile from the ancestral domain is physical and geographical as well as literary and cultural. First, Lisbon and then the island of Madeira become his adopted lands where he attempts to rewrite a new personal biography that is devoid of the attachments to a collective past that he has rejected. Although for different reasons than Marés, Mayol progressively rejects the harmonious and symmetric milieu of the D'Orsian Mediterranean civilization that nurtured him and that he actively promoted in order to insert himself in a new cultural environment where he could achieve a more genuine sense of belonging.

Mayol shows that the most difficult task is that of the creation of the post-national imaginary, the identity of the nation-less. And, in this respect, the media of narration, literature and film, can reach farther than the political discourse precisely because, like Mayol demonstrates, they are potentially capable of constructing projects that transcend the predictable and ordinary. Mayol assumes as his own the signs of cultural identity of all human history and he decides to inhabit that utopian realm as his most natural space. The "Atlántida" (a parodical reference to Verdaguer's work) is Mayol's new land. In his letter to his son, he uncovers the program of his project of transnational identity: "Estoy preparando una expedición a la Atlántida . . . y si un día me buscas has de saber que podrás encontrarme en una casa del Ensanche, en una casa de la Gran Llanura que se halla al norte de la capital de la isla hundida . . . De Cataluña me acuerdo pero ya me dirás tú dónde está . . . Espero morirme sabiendo qué es el *big bang* y soy un experto en la sabiduría de la lejanía" (241).

From the comfort of the limited and familiar *Heimat*, the city of Barcelona where he has spent most of his life, Mayol enters the realm of the unknown, making apparent, as Blanchot argued, the capacity of the mad and illogical mind for reaching to unexplored areas. Mayol is attached to the world of the *littera*, the written literary culture and thus his new land has a metaphorical and subliminal nature. In its indetermination and fluidity it parallels, however, the nature of the transmigrated and transcultural peoples that increasingly compose a greater part of the stable and ancient societies of the western world.

Like Vila-Matas, Javier Marías views literature as the most natural and genuine nation for the writer. Marías takes as his own the major referents of the Western cultural archive: from Shakespeare and Nabokov to Calvino, Borges, and Umberto Eco. At the same time, he attempts a fusion of the great referents of literature, which are classified within precise national and cultural boundaries, with the more geographically imprecise discourse of popular and visual culture. His drive to foreground marginal writers and texts, to empower the non-canonical and to focus on the art that lies at the outskirts of the great *urbi* of culture, responds to an effort to combine and to mix the apparently incompatible. Although Marías writes in Spanish by choice, his language, syntax, and general discourse belong to the transnational contemporary condition. The extensive influence of Anglo-Saxon history and literature in his work, the re-elaboration of topics of modern European history and in particular those involving World War II, the peripatetic course of his characters on both sides of the Atlantic shape Marías's narrative as a cosmopolitan and universal realm with which to counter what he sees as the provincial and self-absorbed drive of Spanish history that has made difficult the meaningful cultural exchanges of the country with the outside. His criticism of the average Spaniard is often direct and unambiguous: "tenía esa mezcla de cursilería y zafiedad, ñoñería y ordinariez, edulcoración y brutalidad, que se da tanto entre mis compatriotas, una verdadera plaga y una grave amenaza" (*Tu rostro mañana*, 74).

London, New York, Havana and the vast space of modern culture and thought constitute the new nation where Marías places his work. A nation that, because it does not require visible and monumental referents to define itself, it can afford to be anti-hierarchical and it can assert the canonical simultaneously with the peripheral. The transnational exploration initiated in *All the Souls (Todas las almas)* and then reconstituted in other works such as *Such a White Heart (Corazón tan blanco)* and *Tomorrow in the Battle Think of Me (Mañana en la batalla piensa en mí)* is an example of the reconducting of the literary discourse toward the nationally weak and marginal.

III. The Ethical A-national Self

Although international law has had increasing visibility and functions in the world, it is a fact that the law of the nation still is the ultimate agent and arbiter in legal affairs. Dictatorships and administrative corruption find protection in this national origin and grounding of jurisprudence. From Pinochet to Fujimori, the examples are numerous. In the last few years, we have been witnessing that a central hindrance for the further unification of Europe has been precisely the predominance of the national over the supranational goals and norms.

The advantage that the national enjoys over the transnational is the familiarity of the objectively existing and known over the unfamiliarity of the virtual and unknown. Since transnational discourse lacks a unified history and well-defined spatial borders, the issue of the creation of a transnational ethical norm is paramount. To be between borders, to be at the fringes of the nation is to be nowhere, to lack a voice and the power to be heard. Recent international films such as a Stephen Frears' *Dirty Pretty Things* and Fernando Meirelles, *Cidade das Deus (City of God)* are an example of the particular functioning of the norm in peripheral collectivities, such as London's underground

community of undocumented workers in *Dirty Pretty Things* and the clandestine youth bands of the *favelas* in Rio de Janeiro.

The global has brought about a reconfiguration of the meaning of time and history. Rather than continuity with that past, the global paradigm is a call to write history *ab nihilo*, privileging the present as the definitive point of the beginning of a new era free from the burden of the mistakes and guilt of the past. The postmodern offered a temporal medley, the appealing hybridity of the classical and the contemporary that is exemplified in the many buildings of the 70 and 80's throughout the world. The new age of global information and communication can dispense with the historical producing in turn a void of referentiality and identity.

The void of a pure Pascalian *Existenz* brings about the new historical bent that can be detected in the latest developments in literature and film. *Soldiers of Salamina* (*Soldados de Salamina*), both in its literary and cinematographic versions by Javier Cercas and David Trueba respectively, illustrates the desire of the young (in the film clearly linked to the new means of communication and identity) to find emblematic figures in the past. Miralles embodies the only possible option for exemplary models. And yet he is an ambiguous figure, living outside the core of the nation, in between lands, languages and norms, residing physically in Dijon, but emotionally in Girona, speaking French, but thinking in Spanish and Catalan. Assimilated to the strange environment surrounding him, but installed, in fact, in the mythical past of a heroic time that cannot return. A past, however, that is not dead but that beacons towards him and perhaps also towards us proclaiming the rights of the uprooted, and revealing them as the ultimate and most difficult choice of history. In contrast to the trivialized view of time which is present in the devalued products and objects of the proliferating culture industries of our time, the language and acts of the nation-less, those without a home, may still produce a persuasive post-Nietzschean dimension of an inclusive and anti-normative paragon of individual and collective identity.

References

Adorno, Theodor and Mark Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continuum, 1996.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1983.

Balibar, Étienne. *Nous, Citoyens d'Europe*. Paris: Éditions La Découverte, 2001.

Bhabha, Homi. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.

Habermas, Jurgen. *The Inclusion of the Other*. Cambridge: MIT, 1998.

Heidegger, Martin. *Basic Writings* New York: Harper, 1977.

Marías, Javier. *Tu rostro mañana. I Fiebre y lanza*. Madrid: Alfaguara, 2002.

Marsé, Juan. *El amante bilingüe*. Barcelona: Planeta, 1995.

Navajas, Gonzalo. *La modernidad como crisis. Los clásicos modernos ante el siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

Pi y Margall, Francisco. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1986.

Vila-Matas, Enrique. *El viaje vertical*. Barcelona: Anagrama, 1999.

The Body as Weapon: HIV as Revenge

[Jodie Parys](#)

University of Wisconsin-Whitewater

Revenge as a theme has pervaded a myriad of both public and private discourses and can be found in areas as diverse as religion, law, psychology, and literature, to name just a few. The motivations for revenge are just as diverse as its manifestations, but underlying all such vengeance narratives is the desire to "get even" or correct a grievance perceived to be committed against the avenger. Cultural theorist, Susan Jacoby, in her study on the evolution of revenge, has investigated this desire for retribution in a variety of arenas and has concluded that underlying all of them is the cultural belief that justice and revenge are mutually exclusive. Society tends to look at those who seek revenge on their own as renegades who buck the traditional justice system in their personal quests for a distorted form of justice. Given this public perception, the avenger is often left to function alone, under his/her own perceived laws of justice, often times due to fears or knowledge that society's justice system will not provide the sort of resolution that is so craved or one that would afford a sense of justice for the perceived loss (Jacoby, Introduction).

This is often the case when dealing with the deliberate transmission of HIV and the use of the body as the weapon to extract retribution. Because this transmission can occur via human intercourse (1), a decidedly private and intimate interaction, it is often shielded from public and legal scrutiny. This fact has inevitably caused a drastic re-thinking of interpersonal relationships, sexuality, eroticism and health itself. Revenge becomes one avenue to try to retaliate for the permanent biological and ultimately, physical and psychological, alterations that will be caused by the progression of the HIV virus.

These themes permeate the work that forms the backbone of this article, *El vuelo de la reina*, the most recent novel by Argentine novelist Tomás Eloy Martínez. In Eloy Martínez's work, the protagonist chooses to take matters under his own control and utilize a virus-altered body as a means of extracting retribution. While viewing Eloy Martínez's work as an example of what I call a **revenge narrative** due to the centrality of the theme of retribution to the overall literary product, I show how he employs some of the predominant metaphors regarding AIDS to depict a vengeful interplay of eroticism, seduction, and violence. The HIV-infected body becomes the weapon of choice, utilized not only to seek revenge for infidelity, but also to enact a systematic pattern of violence akin to torture. I examine this interplay not only on the individualistic level of the protagonists, but also extend it to provide an examination of the vestiges of authoritarianism in post-dictatorial Argentina.

During the emplotment of revenge, Eloy Martínez recurs to a variety of metaphors that Susan Sontag, in her seminal work entitled *AIDS and its Metaphors*, has critically analyzed. According to Sontag, the most prominent, the plague metaphor, has been used to represent diseases throughout history, including syphilis, cholera, and now, AIDS. It is linked to fear, xenophobia, and the notion of foreignness, themes which surface not only in the imagining of the origins of the virus, but in the contradictory reality that faces those who are infected with a disease that they previously viewed as belonging to "others". Furthermore, there is the military metaphor, which utilizes an aggressive vocabulary of schemes, attacks, mobilization, ambush as well as the required counterpart, a formidable defense. This metaphor is intimately related to the notion of revenge and the envisioning of the body that seeks it. Due to the aggressive nature of this narrative, militaristic overtones predominate, particularly in relation to the forceful transmission of the virus through rape, violent and sadistic sexual activity, and sheer force. Both the notion of virus-as-foreign and the violence inherent in military metaphors are evident in *El vuelo de la reina* and will be examined in relation to the larger theme of revenge.

The Body as Weapon: Enacting Revenge

Within the arena of the revenge plot and the metaphors that inhabit it, the central focus of this article is on the avenger and victims' bodies and how the narration of retribution is performed by and upon them. The theories of sociologist Arthur W. Frank and his conceptualization of different types of "wounded" storytellers will illuminate this discussion. Frank's work, *The Wounded Storyteller*, critically examines the different manifestations of ill bodies that strive to find a voice in narratives about an illness experience. Through a detailed discussion of each body type and how they protagonize various narrative tendencies, Frank provides a groundwork suitable for multiple disciplines. He focuses specifically on four common "wounded" bodies that resurface in the fictional and non-fictional works he has examined: the disciplined body, which is ruled by regimentation and self-control; the mirroring body, which depends upon images from popular culture to try recreate the healthy body within itself; the dominating body, primarily defined by force and rage; and finally, the communicative body, which is the idealized self who accepts its condition and communicates openly with others about that reality. For the purposes of this article, I predominantly focus on the dominating body that exemplifies the protagonist in Eloy Martínez's work. Frank's terminology provides a manner to envision the alterations and re-conceptualizations that befall the protagonist in his quest for retribution.

Also key to this discussion will be the multiple manifestations of the HIV-infected-body, at times consumed by an overwhelming association with victimization, while at other moments, conceptualized and utilized as a weapon that illuminates the way in which AIDS has provided a deadly way to exacerbate the power differential that can exist in sexual relationships. The deliberate exploitation of HIV to extract revenge can be regarded as a type of physical and psychological torture, particularly in light of the use of violence and rape as an expression of that power. This dynamic is particularly evident in *El vuelo de la reina*. To better comprehend the destructive potentials of this

sort of torturous revenge and the manipulative desires of the victimizer to thoroughly dominate his/her conquest, I recur to the theories of Elaine Scarry's *A Body in Pain*.

Scarry argues in her initial chapter, entitled "The Structure of Torture: The Conversion of Real Pain into the Fiction of Power", that during an act of torture, the physical pain being inflicted onto the victim by the torturer is "so incontestably real that it seems to confer its quality of 'incontestable reality' on that power that has brought it into being. It is, of course, precisely because the reality of that power is so highly contestable, the regime so unstable, that torture is being used" (27). As Scarry goes on to explain, "What assists the conversion of pain into the fiction of absolute power is an obsessive, self-conscious display of agency. On the simplest level the agent displayed is the weapon" (27). In this case, the weapon is HIV-infected body rather than a more tangible form of weaponry.

In Eloy Martínez's text, the protagonist struggles with a faltering sense of agency over his own life, and consequently, obsessively tries to reassert his power vis-à-vis violence and some of the mechanisms of torture outlined by Scarry. I argue that the deliberate transmission of HIV through rape and violence is akin to the torture that Scarry examines and theorizes.

In addition to this obvious manifestation of domination through rape, torture, and murder, I also analyze the allegorical meaning of dominance as an attempt by the protagonist to exert his masculinity and in that way, cling to the vestiges of authority that traditionally accompanied it, particularly in the authoritarian society that lingers in the not-too-distant past of this narrative. To enlighten this discussion, I recur to literary critic, Rebecca E. Biron's, study on the connection between murder and masculinity. In this work, Biron focuses on works that "explore the cliché of proving virility through violence..." (7). She goes on to argue that "when successful manliness is associated with power over women, and successful male citizenship is associated with obeying laws designed in collective male interest, then the criminal male who kills simultaneously celebrates and undermines hegemonic masculinity" (8).

While Biron succinctly problematizes the duality of masculinity in the social and institutional realms of societies with clearly delineated laws governing behavior, I explore this association in a text that does not plainly depict an institutional authority that condemns murder, particularly murder against women, thereby examining the residual effects of an omnipotent dictatorship that was complicit in the torture and elimination of thousands of citizens and provided a model for the convergence of murder and masculinity on the state level. *El vuelo de la reina* is a post-dictatorial work, but I argue that the expectation of supreme masculine authority that was seen during the dictatorship continues to inform the behavior of its protagonist. In the end, however, as Biron illustrates in her studies, the enactment of murder to assert one's masculinity is indicative of the true lack of power that these individuals possess, both within a society that lacks clear direction and as individuals whose control over their own lives is compromised by the appearance of AIDS.

El vuelo de la reina

Eloy Martínez's novel centers on the relationship between Argentine newspaper editor, Camargo, and Reina Remis, the reporter with whom he becomes intimately involved and carries on an all-consuming, torrid affair. Camargo, as an older, power-driven man, goes to great lengths throughout the relationship to infiltrate and subtly control nearly every aspect of Reina's life, overseeing her work at the newspaper, her choice in apartments, her travel plans, and ultimately, her daily existence through an elaborate surveillance system that allows him to spy on her from a rented room across the street from her apartment. Slowly their relationship begins to degrade and Camargo suspects that Reina is seeing someone else. His suspicions are soon confirmed when Reina terminates their relationship because she loves another man. As he feels the reins of control begin to slip, Camargo increasingly turns to intimidation and violence, ultimately striking Reina in the face. However, she doesn't succumb to his physical domination, but rather continues to rebuff him. This rejection and betrayal prove to be too much for Camargo, catapulting him into a state of extreme obsessive behavior in which he strives to find a way to once again dominate Reina and prove to her and himself that "vos sos quien sos, Camargo. Nadie puede dejarte" (217).

While formulating his plan, he begins to fear that her affair with another man led to the contraction of a sexually transmitted disease, consequently putting Camargo at risk. He reasons with himself that "no le importó infectarte con los chancros de su viaje" (217) y que "acaso ha tenido compasión de vos al infectarte el alma" (237). Through the perceived affront committed against him through Reina's indiscretions, he reasons that he is justified in seeking vengeance. In essence, the revenge plot is set in motion by paranoid imaginations of a worst-case scenario that are never verified, but rather, become reality in Camargo's mind. In this case, the specter of STD infection, coupled with his fervent desire to regain dominance over Reina, eventually lead him to take action and execute a plan of revenge.

He reasons that he must attack her at the exact point of his loss and her betrayal- her sexuality. Throughout their affair, Reina and, more specifically, her body, represented the idealized, sexualized female form: Camargo not only had the pleasure of fantasizing about her, but as her boyfriend, had the privilege of communing with her physically and sexually. When she terminates their relationship, he loses the access he once enjoyed to her body, and consequently, to her sexuality. Therefore, he can no longer tolerate that she continue to be a sexualized being, particularly one who offers her body to another man. Through his plan of revenge, he aims to taint her via a virus that he hopes will complicate (and in his mind, eliminate), all future sexual relationships.

In order to extract his revenge, Camargo must be certain that Reina is indeed exposed to HIV. This is significant because, despite the lack of control that Camargo experiences through the dual effects of being betrayed and possibly exposed to HIV, he cannot function as a dominating body, regardless of his sadistic desire to extract revenge on Reina personally. He has never confirmed his own suspicions that Reina infected him with HIV, and therefore, lacks the biological weaponry necessary to carry out the plan he has developed. Ironically, he is rendered doubly impotent, first by the loss of a

sexual partner and consequently, by his inability to physically and sexually dominate Reina as he seeks revenge. Because of this ambiguity about his own health status, he must effectively utilize another's body to infect Reina. To achieve this goal, he turns his focus onto the two homeless people who live outside of Reina's building.

He has seen them on multiple occasions and has surmised that they are refugees from the war in Kosovo who paid dearly to come to Buenos Aires, only to find themselves living in the street. They desperately want to return to their homeland with the aid of new passports and identities, thus creating an opportunity for Camargo to manipulate them to achieve the revenge that he desires. At first his mental scheme of how to achieve that revenge is imprecise; he only knows he wants to include Momir, the homeless man, in his plan because he intuitively feels that "él puede ser el instrumento de tu castigo. Su hedor, la irredimible suciedad de su cuerpo, el asco de sus manos: eso es lo menos que merece la traición de la mujer" (218). At this point, he wants to humiliate Reina and destroy the pleasurable connection between sexuality and her body by making Momir rape Reina. The desire to have Momir carry out this vengeance shows that Camargo wants not only to overpower and dominate her through violation, but also humiliate and degrade her by planning her violation by someone who, according to Camargo "debería(n) ser borrado de la Tierra: utilizado para la servidumbre y luego aniquilado" (237). The fact that he must bribe another man to carry out this act of sexual and physical domination further highlights Camargo's metaphorical impotence. The use of rape here is important because it accentuates the fact that in order to control another person through her own body, a violent overtaking of that body is utilized in an attempt to force a fragmentation of self and thus, eliminate agency on the part of the victim.

The rhetoric of rape resonates with one of the predominant metaphors described by Sontag in *AIDS and its Metaphors*: that of the military metaphor. Much of the discussion about HIV and AIDS tends to recur to these metaphors in an attempt to conceptualize the virus. It is not at all uncommon to hear about the "war on AIDS" that many public health ministries have launched to combat the threatening virus that is conceived as an invading force, much like an invading army. It is neither welcome nor expected and therefore, much of the rhetoric focuses on strategies of defense against this virulent invader. AIDS theorist and commentator, Michael S. Sherry, in his article "The Language of War in AIDS Discourse" focuses on this pervasive metaphor and the fact that it is often used in an attempt to paint a dire picture of the current public health situation and therefore, mobilize either the government or the gay and lesbian community to fight back or, in the language of the war metaphor, stage a counter attack against the invader that is HIV (in Murphy and Poirer 50).

On the individual level, physiological discourse turns to this same metaphor when describing the way in which the virus enters the body and overtakes the immune system. Much of the medical discourse surrounding HIV transmission recurs to the notion of an ambush carried out by the virus against the cells of the body, ultimately annihilating the healthy defenses of the body and leading to the destruction of the body from the inside out. Sontag illustrates how disease is seen as an invasion of alien organisms. The body must try to use its "immunological defenses" and "aggressive" medicines and therapies to try to combat that invader. This discourse, in turn, contributes to the stigmatization of

those infected with the disease (97-99). In fact, she argues for the destruction and retirement of this metaphor over all others because of this stigmatizing effect and the overzealousness of its descriptive potentials (182). When examining these common discourses in both societal and individual models of infection, one can see how these same metaphors resonate in the image of rape.

Steven F. Krueger deconstructs this metaphorical language of war by showing how the keywords associated with HIV infection can also connote a sexual encounter. He explains how HIV "penetrates" the cell membrane, "attacks" the cell's nucleus, and ultimately "takes over the cellular machinery" (36). He argues that "homosexual imagery is evoked by the description of cellular DNA that is made to "bend over" so that the virus can sneakily insert itself into the host chromosomes" (39). I would argue that this same imagery also evokes the violent actions of rape, in which the attacked body is "invaded" by the "dominating" force of the rapist, ultimately forcing the victim to succumb to the overwhelming power of the attacker. A woman who is attacked by surprise often is rendered defenseless, just as the cell that is invaded by HIV. Therefore, we can see that in the case of Eloy Martínez's depiction, the rape committed against Reina not only is a physical and sexual attack, but a biological one as well.

The desire to physically overpower and disgust Reina is only part of the revenge that Camargo hopes to impose on her. Instead, he wants the rape not only to affect her during the act itself, but to leave a lasting impression for her lifetime. Camargo reasons that "ya que la mujer te ha traicionado...no vas a permitir que nada en ella quede sin mancillar ni herir, nada de esa sangre sin infectar" (237). This desire to physically damage Reina internally and externally requires the usage of a weapon that, once it enters the body, continues on its destructive path from the inside out. That weapon is HIV, or "el mal" and it is something that Momir, the homeless refugee from a far-away land carries. "El mal" is never explicitly defined as HIV in this text, but the use of the referent "el mal" to connote HIV is one that can be seen in both literary works and critical studies of HIV (2). None-the-less, it is up to the reader to connect the referent to the textual clues provided and ultimately supply the names HIV and AIDS. Eloy Martínez offers these clues, first through visual imagery: "Ahora que has vuelto a ver su canino único despegándose casi de las encías violáceas y la sombra de una escara despuntándole detrás de las orejas, a pesar de que su aspecto es todavía saludable, estás seguro de que Momir encarna el mal" (223). "El mal" that Momir carries is strongly suggested to be HIV after he rapes the drugged Reina and his partner asks, accusingly: "Por qué no te cuidaste? ¿No le advertiste que estás enfermo?" to which Momir responds "Lo quiso así. Qué importa la enfermedad" (239).

In addition to the lack of definitive naming of the disease that Momir is infected with, the very use of Momir as the carrier of the HIV virus is significant, given the treatment of AIDS throughout literature. As was previously mentioned, there is a common conception that AIDS and HIV attack from outside both the body and the community. This belief is often extrapolated to the extreme by situating the blame outside of the community on "foreigners" or "others" in an attempt to exculpate one's own community and emotionally distance oneself from the reality of the disease. This perception is complicated, however, by the very name given to the refugee: Momir. The suffix of the

name (mir) means peace in Serbo-Croatian.⁽³⁾ The juxtaposition of the peaceful moniker and the violent actions enacted by the body inscribed with that name create a sense of dissonance. On the surface, Momir incarnates the disease-carrying foreigner who poses a direct threat to the new society he inhabits, but his name suggests that, to those who have the cultural and linguistic knowledge necessary to "translate" him, he would not have naturally posed the daunting threat that was previously perceived, had it not been for Camargo's manipulation. Never-the-less, no one, especially Camargo, takes the time to look past his "foreign" exterior, choosing instead to operate on the xenophobic belief that he incarnates the pernicious "plague" that inhabits his body. He essentially becomes the "foreign" and "deadly" disease that is feared by the modern Argentine society represented in the novel, thus giving credence to the misconception and further exacerbating the cycle of blaming foreigners and others for the maladies of society.

This representation perpetuates one of the pervading misconceptions surrounding AIDS, namely, that it is from elsewhere rather than being found in one's own society. Cultural theorist David B. Morris, in his study on postmodernism and illness, identifies this origin plot as one of the most common plots found in AIDS-related literature. These plots "...seize on the exotic, the unfamiliar, and the remote, on some distant site of deviance and otherness" (211). In fact, many theorists define this tendency to situate the origin of AIDS elsewhere, often in the third world. Paula A. Treichler adds: "The term exotic, sometimes used to describe a virus that appears to have originated 'elsewhere' (but 'elsewhere' like 'other' is not a fixed category) is an important theme running through AIDS literature" (in Crimp 46).

Sander L. Gilman mentions this conception by bringing attention to the groups seen to be most at risk in the 1980s: The 4-H's ⁽⁴⁾: homosexuals, heroin addicts, hemophiliacs, and Haitians. Gilman further notes that nations that attempted to trace the origins of HIV invariably turned outward as they pointed their accusatory fingers. To the United States, AIDS was either an African or Haitian disease, while its origins were placed firmly in the United States in the eyes of France and the former Soviet Union (100). This tendency to transfer blame and origin onto foreigners often leads to a further connection between marginalized members of society and AIDS, due to the fact that foreigners are often lumped into the same subjugated category as society's other outcasts, such as homosexuals, drug users, and prostitutes. In Eloy Martínez's novel, Momir experiences multiple marginalizations: as a "refugiado de la guerra de Kosovo" (150), he has been displaced from his native land, being forced to flee to escape the violence and persecution of the war. In his new society, Argentina, he inhabits yet another marginalized space: not only is he a foreigner, but he is a carrier of a deadly disease, leaving him as a homeless outcast of society.

By intentionally exposing Reina to a disease that is often associated with foreigners and marginalized citizens, Camargo aims to punish her for having an affair with a foreign writer. He also strives to marginalize her by isolating her from her support network in the days following the rape. When Reina finally awakes from the drug-induced state that Camargo put her in, she is extremely disoriented, not being able to understand what happened to her or how multiple days have passed without her knowledge. She tries to

call for help, but no one comes to her aid, thus isolating her emotionally. She has lost physical control of her body as she stumbles about the apartment. When she finally sees the blood between her legs and feels the excruciating pain emanating from her body, she only has a bodily knowledge of what happened but is unable to connect that feeling with mental certainty. In the words of Elaine Scarry, she has undergone a torturous session of "unmaking" in which Camargo strives to utilize pain and objectification to display what he ultimately believes to be his absolute power over her. This absolute power is in actuality fictitious, but by attacking Reina from multiple angles, Camargo deludes himself into believing it to be real.

These perceptions are key to the idea of the revenge narrative. As Jacoby pointed out in the introduction to her work on revenge, the avengers who strive for retribution following a perceived grievance committed against them often eschew society's normal channels for achieving justice, such as the criminal justice system, and strike out on their own vengeful quests. Often operating independently, their perceived affronts, whether imagined or real, motivate their redemptive actions, all in an attempt to reestablish control and power, not only over their own lives, but those of their offenders. In Camargo's case, his desire for revenge primarily originated from being rejected and subsequently losing his influence in Reina's life. How Camargo processed both affronts was key to the type of revenge he eventually plotted. Fearing a loss of control and agency, he created a plan that would give him the feeling of dominance in both his life and Reina's. His obsessive desire for an omniscient presence is also reminiscent of the authoritarian regimes that plagued Argentina from 1976-1982. Camargo calls to mind the dictators who refused to tolerate the slightest deviation from their established laws and rules. In an attempt to dominate Reina, Camargo recurs to similar tactics that were used during the authoritarian regime: intimidation, torture, and ultimately, murder.

One can see vestiges of torture sessions in the tactics that Camargo used to attack and violate Reina. His primary weapon was rape, used for a myriad of purposes: to humiliate and degrade her, to disgust and frighten her, to physically harm her, to destroy her sexually, and ultimately, to infect her with a potentially fatal virus. This one act, symbolically one that Camargo lacked the power to carry out, mimicked the primary physical act of torture in that its goal was to inflict pain, in its numerous forms. By locating the attack in her own home and, more specifically, in the room and on the bed once used for lovemaking between Camargo and Reina, he aims to reduce her world to that minuscule space, thereby isolating her and converting her once safe and comfortable surroundings into weapons themselves because they no longer function as everyday items, but rather, have become accomplices in her destruction. Furthermore, she is isolated and cut off from help outside of her home, a seclusion that Reina herself recognizes when the doctor she calls for assistance naively suggests that she denounce the rape to the police, to which she replies: "¿Cómo me aconseja que vaya a la policía?...¿Sabe qué le sucede a una mujer acá cuando se queja de lo que yo me estoy quejando?" (262) Consequently, in the hours after the rape, Reina is a fragmented, diseased, physically disintegrated being that seems unable to exert substantial agency over her situation. "Está privada de cuerpo, tal como vos querías, Camargo, no puede estar en sí misma ni tampoco en nadie" (254). In short, she is exactly what Camargo hoped for because he assumes he can manipulate her at her weakest moment and

"rescue" her, thereby reasserting his control over her. In the end, this façade of ultimate power quickly erodes, revealing behind it the agency of Reina and her desires to remake herself.

To Camargo's surprise, Reina's will cannot be broken, as she continually reiterates that she will not reconcile with him. Shortly after the attack, she consults with a doctor, who immediately conducts tests for various STDs. There, the realization of the gravity of her situation begins to sink in:

Tanto el laboratorio como el ginecólogo confirman lo que temía: el hombre que la atacó estaba infectado por una miríada de males venéreos. Antes de cuatro a seis semanas no le podrán decir si, además era un HIV positivo. Lo usual es atacar la enfermedad antes de que aparezca. El médico prescribe una batería de antibióticos y, desde ahora mismo – insiste: ahora mismo- Reina debe tomar el cóctel anti-SIDA (265).

Despite the trauma inflicted on her and the realization of the potential future she may face as an HIV-positive person, Reina chooses to focus her energies on healing from the attack and caring for herself. She is determined to avoid all contact with Camargo. Emblematic of this internal shift in focus is her decision to flee the hectic life of the city and spend time alone at her family's country estate. Initially, she is successful in reintegrating her body and mind and fusing them in the common quest to regain control over her life. However, in spite of her efforts to heal and regain agency over her own body and mind through this retreat to her family's estate, she cannot escape the sadistic determination of Camargo. Once he realizes that Reina will not be possessed by him, Camargo unravels completely.

Although he originally recognized the importance of her survival after the rape because "si no sobrevivía, el castigo que le había infligido no serviría de nada", (254) his need to completely dominate her overtakes him, leaving him unable to even allow her to *live* with HIV. In the end, he murders her, realizing that only through the complete destruction of Reina's entire being is he able to be certain that she will no longer betray him. In the grand scheme of the narrative development, Camargo's quest to control and punish Reina for abandonment and betrayal passes through many phases and levels, attacking her mentally (through the destruction of her career), emotionally (through his sadistic manipulation, threats, and isolation), physically (by hitting and drugging her), sexually (through the rape and transmission of HIV), and ultimately, by murdering her. HIV functioned as one of the myriad of weapons utilized by Camargo to attempt to achieve ultimate domination over Reina. Although the use of HIV as a weapon is a relatively new addition to the arsenal in sexual warfare, in the end the destruction wrought by HIV on the body failed to yield the immediate and extreme results that Camargo craved; therefore, his impatience led him to the ultimate weapon of total annihilation: the revolver.

The fact that Camargo resorted to such drastic measures in the end, particularly after carefully devising a scheme that would punish Reina by forcing her to live as an HIV-positive individual, ultimately illustrates Camargo's impotence and the façade of power that is rapidly disintegrating. When all of his plans fail and Reina still refuses to succumb to his control, Camargo's decision to utilize the phallic weaponry that is the revolver reveals not only his lack of authority, but his lack of *masculine* authority over Reina. In this sense, Eloy Martínez's text shows some of the tendencies that Rebecca E. Biron examined in her study of the confluence of murder and masculinity. One of the conclusions that Biron reached was that the texts she studied "...paradoxically resist violence against women by reenacting it, providing staged enjoyment of radical transgression at the same time that they force readers to criticize static and destructive dominant fictions" (150).

One of the primary "destructive dominant fictions" that Eloy Martínez's text reveals is that of absolute masculine authority. Each of Camargo's actions reveal a man still clinging to the promise of what R.W. Connell termed "phallic privilege," (in Biron 8) still convinced of his power simply because he is a male. Through Camargo's eyes, Reina is a possession rather than an individual, resulting in the devaluation of human life. Throughout the conception and enactment of his plan, Camargo is only concerned with exerting his own power over someone that he views as "his", and proves a willingness to use any means necessary to exercise that power and re-conquer Reina. This complete disregard for human life combined with the acceptance of torturous means to exert power was commonplace during the authoritarian rule, thus creating masculine identities in which violence and intimidation were not only commonplace, but lauded. On an allegorical level, this text seems to posit the question: What happens to the perceptions of masculinity that were created under authoritarianism once the dictatorship ends? What Camargo's actions reveal is that to a certain point they continue to function in the new society, despite the transformation to a democratic system. Essentially, Camargo still exhibits dictatorial behavior despite the lack of the authoritarian structure to support it.

The echoes of authoritarianism that can be found in Camargo's vengeful actions against Reina also call to mind one of the common metaphors of the regime, specifically expressed by Admiral César A. Guzzetti, that depicted Argentina as a wounded social body being "...contaminated by a disease that corrodes its insides and forms antibodies. These antibodies must not be considered in the same way that one considers a germ" (Graziano 133). The metaphorical use of disease as a means to justify social cleansing capitalizes on the fear associated with real diseases and plagues, thus lending credence to the "need" for a strong government to "cure" the wounded social body, at least in the minds of those in power. Camargo functions in a similar fashion. The corrosive contaminant plaguing him is not the "subversive" elements metaphorically recast as dangerous antibodies by the Argentine government, but a "subversive" girlfriend who refuses to abide by his rules. Like the actual military regimes before him, Camargo, functioning much like in his own life, recasts Reina as a diseased entity, thus obliterating her individuality by envisioning her as an infested, corroded body carrying a potentially lethal disease (HIV). He then sets out to "cure" her in much the same way that the military junta "cured" those deemed subversive and disruptive to the social

body: through torture, manipulation, and a quest for physical and psychological destruction. To attempt to justify his actions, he encapsulates them in a rhetoric of revenge, thus shifting the blame unto Reina rather than examining his own role in both the unraveling of their relationship and ultimately, her destruction.

In essence, Camargo's personal spectacle of revenge mirrors the one played out by his country's government only 25 years ago. The combination of these elements in a contemporary political novel function as a social and civic criticism of a society that once again is mired in corruption and scandal and that on many levels, still has not abandoned facets of the authoritarian mentality. The use of the AIDS-infected body as a weapon reveals a society that has yet to completely eradicate the totalitarian mindset, which for some, like Camargo, is still a justifiable way to operate. AIDS becomes yet another weapon to attempt to assert a masculine authority that, until 1983, was hailed as a virtue of strong citizens and a strong government. While the weaponry may have changed and the society is different on the surface, Eloy Martínez reveals that some of the underlying conceptions of identity and power dynamics are still lagging behind in their transformation.

Notes

(1). This is not the only method of transmission, but will serve as the central focus of this chapter. It should be noted that HIV can also be passed from mother to fetus, from the sharing of tainted needles, or through the transfusion of infected blood from one patient to another. In essence, a person is at risk of contracting the virus whenever he/she comes into direct contact with infected bodily fluids. It is worth noting, however, that when the virus first appeared in the United States, it was given the acronym GRID (Gay Related Immuno Deficiency) because it appeared to only strike homosexuals. (Treichler in Crimp) As evidence later surfaced that it was possible to contract HIV through means other than homosexual contact, some of the damage had already been done to public perception. There are countless anecdotes about this deep-seated belief, not only in the United States, that AIDS still predominantly affects homosexuals. Even if one examines the corpus of literature from Latin America in which AIDS and HIV appear, some of the most notable authors and works are from homosexual men. For example, two of the works that have received the majority of critical attention for their treatment of HIV/AIDS are Reinaldo Arenas' *Antes que anochezca* and Severo Sarduy's *Pájaros de la playa*. Both authors were openly homosexual and intertwined the themes of homosexuality and illness into their works. There are still very few works from Latin America either by or about heterosexuals that deal with AIDS. The three works examined in this chapter focus specifically on heterosexual transmission.

(2). In her article "El mal del siglo veinte: Poesía y SIDA," Kuhnheim not only utilizes this referent in the title and body of her critical article about elegy and AIDS poetry, but cross-references the vocabulary "el mal" with Mario Bellatín's *novella Salón de Belleza*, where it is also used in reference to a disease that, through textual clues, is clearly AIDS.

(3). Personal correspondence with Ksenija Bilbija, January, 2004.

(4). These categories originally were mentioned in Michael S. Gottlieb and Jerome E. Groopman, eds. *Acquired Immune Deficiency Syndrome: Proceedings of a Shering Corporation-UCLA Symposium* (held in Park City, Utah, February 5-10, 1984) New York, Liss

Works Cited

Biron, Rebecca E. *Murder and Masculinity: Violent Fictions of Twentieth Century Latin America*. Vanderbilt University Press, 2000.

Crimp, Douglas, ed. *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988.

Frank, Arthur W. *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1995.

Gilman, Sander L. "AIDS and Syphilis: The Iconography of Disease." *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*. Ed. Douglas Crimp. Cambridge, MA: The MIT Press, 1988.

Graziano, Frank. *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality, & Radical Christianity in the Argentine "Dirty War"*. Boulder: Westview Press, 1992.

Jacoby, Susan. *Wild Justice: The Evolution of Revenge*. New York: Harper and Row, 1983.

Krueger, Steven F. *AIDS Narratives: Gender and Sexuality, Fiction and Science*. New York: Garland Publishing, Inc., 1996.

Kuhnheim, Jill S. "El mal del siglo veinte: poesía y sida." (2002).

Lage, Fernando López. *El duelo y la siesta*. 1997. Colección Engelman-Ost, Montevideo.

Martínez, Tomas Eloy. *El vuelo de la reina*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.

Morris, David B. *Illness and Culture in the Postmodern Age*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

Murphy, Timothy F., and Suzanne Poirier, eds. *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*. New York: Columbia University Press, 1993.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.

Sherry, Michael S. "The Language of War in AIDS Discourse." *Writing AIDS: Gay*

Literature, Language and Analysis. Eds. Timothy F. Murphy and Suzanne Poirer. New York: Columbia University Press, 1993.

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. New York: Picador USA, 1988.

Treichler, Paula A. "AIDS, Homophobia and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification." *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. Ed. Douglas Crimp. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988.

Watney, Simon. "The Spectacle of AIDS." *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. Ed. Douglas Crimp. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988.

La domesticidad del horror en dos novelas de Griselda Gambaro

[Marcelo Paz](#)

California State University, East Bay

Había trabajado como un burro toda la noche y ahora dormía. Quinientos niños habían sido sacados subrepticamente del Patronato durante la noche, depositados en plazas, zaguanes y algunos directamente sobre las vías del ferrocarril, pero trabajo inútil, en cierta forma. Otros quinientos habían sido recogidos por asistentes sociales y 221 dejados por manos anónimas, unos en la puerta del Patronato, un trozo de papel con el nombre de pila clavado con un alfiler de gancho sobre el pecho desnudo, y otros con las piernas rotas porque en la prisa del abandono habían sido arrojados a través de los altos muros que circundaban los jardines. Este excedente de 221 niños es lo que preocupaba al Sr. Thompson, aparte de la ineptitud del guardia que sólo había ametrallado a unos cuantos, así que no estaba de buen humor.

Ganarse la muerte

La memoria le traía un país áspero y duro. La madre que decapitaba a sus hijos, que los gestaba con ternura, ignorante ella misma del destino que les deparaba. Nacían y los habituaba al campo inmenso, a los horizontes infinitos sobre el mar, a los sabores no gastados aún, y cuando los hijos crecían y pensaban, que hermosa tierra si..., se hacía violenta por el si dubitativo y no deseado, los enmudecía, y la magnitud del paisaje se traducía en inmensidad de crueldades no gastadas, en infinidad de muertes.

Dios no nos quiere contentos

En un momento importante para la reconsideración de su novelística, sorprende que la narrativa de la conocida dramaturga argentina, Griselda Gambaro, siga filtrándose por los recovecos de la actividad crítica.⁽¹⁾ No hay estudio sistemático del teatro latinoamericano ni antología dramática que no le dedique sendas páginas; sin embargo, a la hora de evaluar su importante labor en el ámbito del cuento y en particular la

novela, los críticos parecen perseverar en una postura refractaria que no hace más que prolongar un silencio que se puebla de significaciones.⁽²⁾ Varias podrían ser las explicaciones de esta resistencia: una poética que no condesciende con aquellas que son bendecidas con el aval de la crítica institucionalizada y el público lector, la persistencia —a pesar de la proliferación de narradoras— de la vieja miopía que identifica la novela con una cuestión de género, el irracional encasillamiento que sufren ciertos autores, etc.⁽³⁾ No me detendré a evaluar ninguna de ellas, mi propósito es cuestionar aquel silencio fijando la atención en dos novelas que lidian con la violencia pública llamando la atención a sus determinantes privados.

A quienes estén familiarizados con el teatro de Griselda Gambaro no les habrá sorprendido el despliegue de horror que muestran los epígrafes, menos aún, la aspereza poco conciliadora en el modo de su presentación. La crueldad como dato sobresaliente de toda su literatura es producto de una afilada mirada que penetra la sociedad argentina presente y pasada, imponiéndose a sus embelesos de civilidad. Su obra despliega una proliferación de figuras que hacen evidente esa relación especial de proximidad con la violencia que cimenta el imaginario nacional.

Algunas de esas figuras tienen una dilatada tradición literaria. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la imagen de esa madre que sacrifica a sus hijos en *Dios no nos quiere contentos*. Otras se instalan novedosamente en el terreno de la imaginación literaria; así es cómo en *Ganarse la muerte*, la figura del Patronato subraya no tan solo un proceso de desnaturalización institucional—una burocracia montada para la aniquilación de huérfanos y desamparados—sino, de manera especial, se preocupa por destacar que esa desviación es por el contrario la razón de ser de las instituciones del estado. Sería un error reducir estos relatos a su función alegórica y ver entonces en la madre sacrificial o el Patronato una mera figuración de la Argentina de la dictadura. El Patronato encarna, independientemente de esa situación política coyuntural, una sociedad que en su conjunto se mostró más que dispuesta a tolerar el abuso, la violación y el lucro del sujeto.

Lo que me importa destacar en este trabajo es el escenario donde se va a dirimir el conflicto que enfrenta las instituciones del estado con el sujeto; este no es otro que el espacio de la domesticidad estructurada alrededor de la familia. Justamente allí, donde este dominio penetra las manifestaciones que suponemos más alejadas de lo político, se articulan los mecanismos que garantizarán la perpetuación de la violencia social. Es importante enfatizar también que no es accidental la identidad femenina del sujeto; menos fortuito aún es la institución elegida por Gambaro en *Ganarse la muerte* para organizar la entrega del sujeto a la "Felicidad" del matrimonio.⁽⁴⁾ La institución del Patronato evidencia una relación de filiación entre los sujetos y el estado que está anclada en la despótica autoridad del padre. Por otro lado, es cierto que en lo que respecta a la específica situación política durante el régimen militar, el proceso de desnaturalización que padece la institución del Patronato—incluso la desviación de la función protectora de la madre en *Dios no nos quiere contentos*—nos recuerda el funcionamiento de las instituciones durante este traumático período de la historia argentina. La simple observación del funcionamiento de las instituciones durante estos años revela hasta que punto estaban desvirtuadas, ya que de manera similar a lo que

ocurre con el Patronato o la madre en la narrativa de Gambaro, las instituciones del estado terminan cumpliendo la función opuesta para la que habían sido creadas.

Esta aparente contradicción, sin embargo, no hace más que transmitir la "verdadera" naturaleza opresiva de las instituciones, la siniestra finalidad velada en la fachada protectora del estado. ¿Cómo entender de otra manera el funcionamiento de estas instituciones durante la dictadura militar? Tomemos como ejemplo el caso del poder judicial: allí donde debía reinar la justicia y el imperio de la ley se cerraba a la perfección (paradójicamente con una apariencia de legalidad) el círculo de impunidad. Es así como el accionar de un Patronato que asesina a sus internos o la presencia de una madre que decapita a sus hijos, en el contraste con esa realidad grotesca, pierde toda función tropológica y nos permite corregir las limitaciones propias de una lectura meramente alegórica.

Vemos ahora algunos lineamientos argumentales de las dos novelas. *Ganarse la muerte* (1976) se centra en el derrotero personal de una mujer, Cledy, y su trágica existencia desde la temprana adolescencia hasta su muerte, una muerte "ganada" con el esfuerzo de una vida que llevará el martirio personal de la protagonista a una conclusión que ante el reiterado abuso se nos presenta como una posible redención. Según confiesa la autora, Cledy pretendía representar la Argentina de los años del oprobio militar. (5) Una lectura más atenta permite alejarnos de este acotado referente para centrar el peso específico de la novela en la problemática del ámbito familiar y la subjetividad femenina. Gambaro nos obliga a evaluar las estructuras opresivas que articulan los diferentes posicionamientos a los que todavía está obligado el sujeto femenino: en tanto esposa, madre e hija. El acento, en estas novelas como en toda la obra de la autora, está puesto en especial en las ramificaciones políticas de dichos posicionamientos. Hacia el final de su cruel derrotero, la muerte de Cledy es percibida como una ganancia, no sólo por la dinámica expresada en el apóstrofe inicial, sino porque es aceptada como única posibilidad de redención ante la persistencia de las estructuras opresivas que cimentan los roles que debe asumir la mujer. El apartado final, donde se narra la muerte a manos de un torturador que "reemplaza" a Horacio, su marido, se titula reveladoramente "Por suerte, esto se termina".

Por otro lado, en *Dios no nos quiere contentos*, un niño quiere cantar como respuesta a la orfandad, al abandono, al desprecio de los que no entienden su "torpeza", su aparente "rudeza" en un "mundo donde la inteligencia *habla* por boca de los imbéciles". El niño se llama Tristán y es acosado por la orfandad una segunda vez cuando pierde a sus padres adoptivos en el derrumbe de la casa. Ellos, el país y la sociedad que lo margina, le niegan también la felicidad de amar al otro en la escena del amor ultrajado. Todos parecen imponer el sufrimiento como designio o sentencia del dominio invencible de un dios omnipotente, de un Dios con mayúscula: un Dios mayúsculo, único y masculino. La reflexión de la Ecuyere se impone como lógica constitutiva del relato: debe ser así, tiene que ser así el destino de los hombres, debe ser que "Dios no nos quiere contentos". Su conclusión, que coincide con el final de la novela, funciona como un último recurso para contemporizar lo que ella misma vislumbra como polos de la contradicción constitutiva de su propia existencia, por un lado, la infinita crueldad del mundo, por el otro, su amor hacia los seres humanos:

Qué lástima ese estrangulamiento continuo, ese encuentro que terminaba en la muerte y devoraba todo: sonrisas de niñez y amores. Y pensó en un mundo donde la desgracia es suficiente para ser agrandada. Ya no entendía a los seres humanos, y como no podía soportarlo, porque los quería, pensó: Dios no nos quiere contentos. Y hubo un gran silencio en ella, o quizás era la noche solitaria, y comenzó a llorar. (249-50)

Estas dos novelas de Gambaro responden de una manera problemática y mucho más allá de cualquier tipo de determinación basada en la teoría del reflejo a la situación concreta de la dictadura militar. La suerte editorial de las novelas estuvo directamente marcada por la situación política y cultural de la Argentina en los años setenta. *Ganarse la muerte* aparece pocos meses después del golpe militar (marzo de 1976). En julio de 1976 y como consecuencia directa de su publicación, Gambaro debe abandonar el país contribuyendo a lo que empezaría a conformar la extendida diáspora argentina. (6) En lo que respecta a *Dios no nos quiere contentos*, su redacción fue finalizada en el exilio barcelonés y luego publicada en esa ciudad en 1979.

Ambas novelas no sólo centran su denuncia del régimen dictatorial en el ultraje y el abuso que padece el sujeto como consecuencia directa de un sistema político netamente injusto, sino que investigan, como he señalado, la coexistencia de microestructuras de poder ancladas en la familia, presentando de manera imperceptible la distinción entre lo privado y lo público. Esta representación tiene como efecto directo provocar en el lector la asimilación de uno de los axiomas fundadores del feminismo: "lo personal es lo político".

La secuencia novelística de Gambaro parece invertir de alguna manera la ecuación típica que caracteriza la literatura del exilio. La novela que escribe en el peligroso contexto de la dictadura argentina carece en absoluto de concesiones y se propone, en la cuasi alegoría del Patronato, la imputación de un sistema fanático e irracional de eliminación que se sostiene, hace posible y extiende en la normalidad y normatividad familiar. El primer apartado, bajo el título de "El Patronato", recrea la "racionalidad" de la maquinaria represiva dictatorial. Un guardia "protege" el edificio y a los huérfanos que en él residen, y Cledy, que acaba de perder a sus padres en un accidente de tránsito, se acerca a la puerta "levemente electrizada" del Patronato:

No se concedió, siquiera, la distracción de desentumecer el dedo sobre el gatillo. No valía la pena disparar, consideró con una inteligencia muy especulativa, ningún ascenso y sí aumento de trabajo. En una de éstas, tendría que ocuparse de levantarlas para introducirlas en una bolsa de plástico. Si algo odiaba era eso, pero su mala estrella se repetía: muerto que mataba, muerto que levantaba. Había censura y ni siquiera aparecería en televisión, así que desechó rápidamente la responsabilidad del estruendo y la mugre de la muerte, desprovista de sus

gratificaciones: el poder y la gloria, y se limitó a cambiar el peso del cuerpo de un pie a otro. Para no tentarse, apartó el dedo del gatillo y lo agitó en el aire. (11-12)

Por el contrario, el mundo que describe la novela del exilio recorre un camino algo más sutil y lírico; aquellos destellos poéticos e introspectivos que intermitentemente se hacían presentes en *Ganarse la muerte* se multiplican aquí, sosteniendo casi por completo la arquitectura de la narración. *Dios no nos quiere contentos* gana en complejidad, la linealidad temporal sensiblemente menoscabada es reemplazada por una vaporosa progresión temporal y la realidad y el sueño se confunden en una discontinuidad desconcertante.

Esta inestabilidad del signo se manifiesta inequívocamente desde la expresa poeticidad del epígrafe de Alejandra Pizarnik que funciona también como apóstrofe a una estructura circular que *Dios no nos quiere contentos* hace evidente en las páginas finales. La violencia ininterrumpida de la novela anterior deja lugar a un relato donde el tono se minimiza desde el comienzo. Cuando, acompañados por la Ecuere, nos adentramos en el espacio de la vieja casa prostibularia, percibimos claramente ese cambio de tono:

Había aprendido a cantar. Se lo aseguró la Ecuere cuando, al cabo de los años, lo encontró en la casa vieja que había sido un prostíbulo y que ahora sólo guardaba una sucia soledad. Casa tan arrumbada y esclavizada por el pasado que, en apariencia, no había dueño ni vida capaz de ganarle otro destino. (7)

Sin embargo, no debemos confundir la finura en la presentación con un alejamiento de la temática de la violencia social y las consecuencias de esa economía del horror implementada por el sistema; menos aún debemos leer en esta poética la finalidad de privar al relato de su anclaje en los eventos de la historia "pública". Hay aquí, como en la novela anterior, tortura, violación, desaparición y muerte los cuales provienen también del sistema social y su maquinaria represiva. El epicentro de la meditación, no obstante, gira en torno a una historicidad que se conecta de manera concreta con la cotidianidad familiar. La novela se convierte así en una investigación sobre la humillación doméstica y la violencia familiar y hay en ella una postura reflexiva e intimista que, traspasando la mera denuncia de las instituciones políticas, se concentra en las manifestaciones privadas del poder. La discriminación del otro, la bofetada al indefenso bajo la cobija justificadora de la autoridad familiar, el maltrato ejercido en el abuso jerárquico que se sustenta siempre en la autoridad del hombre, se manifiesta en lo más elemental de la cotidianidad: en el hogar y en el espacio doméstico de la vida privada.

Es en este contexto que leemos el epígrafe de Pizarnik que inaugura la novela: "Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche, déjate caer y doler, mi vida"(5). En la interacción de lo personal (la familia) y lo político (la dictadura), la privacidad de la

vida no responde al encumbramiento de un ámbito donde lo social se obnubila, sino como esboza la poeta misma: de una vida que se "enlaza de fuego" y repercute, actuando y dejándose "caer" y "doler" en la otredad inclusiva de lo público. La Ecuycere, Tristán y María, los protagonistas de la novela, a diferencia de Cleddy en *Ganarse la muerte*, no son llevados de la mano de una vecina (posible reflexión sobre la anónima complicidad de la sociedad argentina en su conjunto) al infierno de una institución (el Patronato) propiciadora de la vejación, el abuso, la tortura y por último, la muerte. En esta nueva meditación sobre lo político en tanto correlato de lo privado, María y Tristán nacen directamente **en** el infierno de una institución que como ninguna tipifica la inseparabilidad de lo público y lo privado: la familia patriarcal.(7)

Bajo el "amparo" de esa estructura familiar los personajes transitarán una normalidad que socavará cada una de las esperanzas de librarse del círculo de represión que los limita. La normatividad familiar destruirá cada uno de sus inocentes intentos de comunicación con el otro. Es lo que ocurre con la posibilidad de comunicación que subyace, aunque efímera, en la sexualidad. Desde el comienzo de la novela, la comunicación de los cuerpos queda subordinada, desde su inserción, a la economía patriarcal y a su poder abusivo. Es así como la primera experiencia sexual de Tristán y María está mediada por el abuso intimidatorio de un pederasta que expresa una pulsión totalmente divorciada de un deseo liberador. La concreción del acto amoroso también está mediatizada por las directivas del hombre que "maneja" el cuerpo de María y que convierte toda la experiencia en la imposición de una vejación:

Se encontró tendido sobre Maria, más rápido que su pensamiento lento, que su capacidad de comprensión, ofuscada por el medio vaso de vino, por las risas y el ruido. Levantó la cabeza, pero una mano se incrustó en su nuca y su cara cayó sobre la cara de María, que sintió tibia, inmóvil.[...] Insistió levantando la cabeza y antes de que se la empujaran nuevamente hacia abajo, pudo entrever la cara de ella, que parecía fría, desdeñosa. Sus ojos miraban sin parpadear, inexpresivos. Y su sexo, al contacto, se irguió y alguien curioseó, tocando, y redoblaron las carcajadas. (169-70)

Por su lado, Tristán, el niño que sólo habla en sueños, intenta vencer la incomprensión y el horror de lo que es testigo a través de la construcción de una "morada" que él mismo intentar forjar a través del canto. En el momento de enfrentarse a la pérdida de su hogar, reflexiona:

Tengo que aprender a cantar, se dijo Tristán, interrumpir la caricia incomprensible y no deseada, y, sobre todo, el llanto de María, que le llegaba entrecortado, detenido aún por el orgullo o el miedo. El hombre movió la cabeza, con su sonrisa torpe, y Tristán leyó en sus ojos una disculpa avergonzada, pero más abajo de la sonrisa, una decisión obstinada y endurecida que lo asustó. La cara del hombre

se acercaba lentamente a la suya, descendió un poco y sintió el roce húmedo de la lengua contra su piel. (30-1)

Es aquí, en estas escenas de la violencia privada, donde el exilio español de Gambaro transmuta en una especie de exilio interior, creando a su vez un mundo que parece desconectarse de la agresión social. Sin embargo, es posible ver en esta violencia, fraguada desde el espacio de lo doméstico, la constatación de una instancia ulterior en el ámbito de lo público que se sustenta y tiene razón de ser en ese acotado espacio.

En *Ganarse la muerte*, por el contrario, el vía crucis de Cledy parte y se diseña en el campo de lo público—en la institución del Patronato—pero como algo más que una mera alegoría de la dictadura militar que se impone a la sociedad en tanto macroautoridad. No es que este referente político exterior haya desaparecido en la novela del exilio. Pero aquí el autoritarismo institucional, por el contrario, está sugerido en la dinámica despótica existente entre la Ecuere y los distintos patrones de los circos donde trabaja. Y es también evidente, como explicación, en la súbita desaparición del personaje del roto y su familia.⁽⁸⁾ Ahora el punto de partida es lo privado, la injusticia articulada en el fundamento familiar que se impone al sujeto para desviarlo de la felicidad y para empujarlo a una situación donde se vea obligado a definir su postura frente a esta primigenia manifestación del poder.

En lo que respecta a esa decisión del sujeto, intuimos que en esta economía del dominio solo parecen quedarle dos opciones: por un lado, puede resolver el conflicto mediante un ejercicio avasallador de ese poder. Esta es la opción representada en la práctica de los padres adoptivos de Tristán y los padres de María. Por otro lado, nos encontramos con la dudosa alternativa de humillarse ante los designios del poder, el drama de Tristán y sobretodo María que, a pesar de su temprana resistencia, terminará ejerciendo la profesión de prostituta. La posibilidad de escape a estas falsas opciones estaría representada por la actitud de la Ecuere que evoluciona desde una situación marcada por el narcisismo egoísta a un intento de solidaridad que se hace evidente en el encuentro final en el prostíbulo abandonado (en un regreso circular al instante inaugurador de la novela).⁽⁹⁾

La represión institucionalizada en el ámbito público (como puede ser el Patronato) y privado (como es la familia), conviven contaminándose en la narrativa de Gambaro. Su discurso cuestiona dialógicamente la división que apunta tanto a una despolitización de la experiencia como a un tratamiento acotado de lo político en el espacio público de una Historia cuyo referente es siempre estable.

En ambos recorridos novelísticos el inagotable contexto histórico es más que evidente. Gambaro acostumbra, tendencia bastante extendida en su teatro, a obviar las referencias geográficas e incluso los signos que permitan una ubicación espacial determinada. Este rasgo que parece predominar sobre todo en *Ganarse la muerte* donde la extranjería de los nombres (Cledy, Sra. Davies, Señor Thompson, Señor y Señora Perigorde) apunta a una localización universal de la obra, se va debilitando con el correr de la narración. Después de los primeros apartados comienzan a aparecer nombres españoles: Horacio, el marido de Cledy, y Alcira y Arturo, los nombres de pila de los Perigorde. Finalmente,

una referencia al "padre de la patria" argentina nos da una ubicación espacial inequívoca. La novela escrita en el exilio catalán, por su parte, se ubica, sin lugar a dudas y desde el comienzo, en los márgenes de la capital porteña—el nombre de los protagonistas, los viajes en autobús, los personajes que toman mate, uno de los circos que se encuentra de gira entre Buenos Aires y Rosario—todos estos referentes nos dan un claro indicio del locus bonaerense de la novela. Es como si la autora, ante la obligada distancia del exilio, tuviera la necesidad de referenciar aún más su novela como una manera de tender lazos con sus lectores nacionales. El referente nacional se combina con un escrutinio de la tragedia individual del ser humano que si bien había comenzado en la novela anterior de una manera intuitiva (en la resistencia de Cledy y sobretodo en ese apóstrofe inicial) se profundiza ahora en el diálogo entre la Ecuere y Tristán.

Esta indagación en lo más recóndito de la subjetividad se resuelve en una de las que podríamos llamar "charlas hechas". Estas constituyen el comienzo y final de *Dios no nos quiere contentos* y contrastan con las cuatro "charlas imposibles" que aparecen en los apartados titulados "Charlas que no se hicieron" (páginas 180, 199, 221, 250) y que articulan un efecto desesperanzador. La nota que cierra la novela es de feliz ambigüedad y constituye el "número" final en el improvisado trapecio del viejo prostíbulo. Tristán y la Ecuere están enlazados en un techo que, a diferencia del pisoteado suelo, "había visto más", un techo que desgaja sus miserias en forma de fina nieve. Allí y a manera de desenlace surge el canto de Tristán que, comprendiendo el llamado de la Ecuere, emite un arrullo que es una canción de cuna a la inocencia de los niños. De esta manera la niñez escapa a un encuadramiento familiar que, sustentándose en un poder abusivo, va a repetirse fuera de ese reducto familiar, al otro lado de los "vidrios sucios":

La Ecuere se sintió feliz. Los chicos miraban a través de los vidrios sucios de la ventana y poco a poco fueron apareciendo por la puerta, con sonrisas casi dolorosas de deseo, tímidos y maravillados. (254)

Esta introspección, casi esperanzadora como nota final de la novela, tiende a agudizar la investigación en lo personal. Sin embargo, como lo hemos venido indicando, el ámbito de lo personal no se estructura como oposición a lo político sino en tanto revela la imposibilidad de una clara separación. Las historias íntimas de la Ecuere, de Tristán y de María son presentadas como momentos originarios en la resolución del conflicto entre el poder y el individuo (el nivel de represión doméstico) y también como relatos que posibilitarán el dictado de las manifestaciones institucionalizadas de ese poder (el nivel de represión público).

En la charla final, la Ecuere y Tristán logran, en el fugaz instante de esa suspensión entre el cielo (el techo) y la tierra (el suelo), la comunicación que la vida les había negado. En primer lugar porque ella intenta aplacar su miedo aferrándose a él y dándole así una fugaz—aunque posible—felicidad en un improvisado circo de compleja y múltiple significación, ya que la felicidad parece estar localizada en el circo como una imposibilidad. Por eso la Ecuere le dice a Tristán: "—Lo que nunca encontrarás—dijo—será el circo" (252). Sin embargo, poco después parecen acceder a un circo que si no es el de la felicidad absoluta, tampoco es el temido circo de la "burla", ese que se

"corporizaría con la realidad envilecedora"(253), es decir, el "circo" de la desmesurada y grotesca represión dictatorial:

La Ecuere sostuvo a Tristán un momento para que se habituara y luego se desplazó con él hacia el otro extremo de la pieza. Soltó la muñeca de Tristán, le hizo un gesto de adiós, riendo, y Tristán no cayó.(253)

La impronta de lo público en lo privado y viceversa, intercomunicación específica en esta novela, tiene una localización ejemplar en *Ganarse la muerte*. Ya señalamos la manera intuitiva en la que Gambaro lidia con lo público y lo privado, acosada por la inmediatez de una represión política generalizada. Sin embargo, la apertura de esta novela se sitúa expresamente en el cuestionamiento de una separación clara entre los dos polos de la experiencia humana. La novela comienza con una reflexión novedosa (en forma de apóstrofe) sobre el nacimiento, que impulsa dicho acto doméstico al terreno de lo político en el contexto inmediato de la realidad circundante.(10) Gambaro trata la primera infancia como momento revelador en la realización de un portento: "la vida redentora" como "maravilla". Pero la pregunta de la madre descoloca la órbita personal de un acto que desde el comienzo repercute en lo social, de un acto "maravilloso" en la medida en que anuncia el misterio del poder y al mismo tiempo la imposibilidad de obviarlo.

Y la pregunta: ¿será torturado o torturador? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. Después, el grito sólo será de uno, ¡qué maravilla! Hijito mío, hijito mío, un día nacerá el negro o rubio que te golpeará los testículos. ¡Ay, si uno pudiera saber! Prevenirse de antemano. La elección es obvia, pero, ¡tan difícil! Una eternidad de sujeción para que mueras dócilmente, hijito mío. ¡Ay, si uno pudiera saber! No dejar el cumplimiento de los gestos, matar al enemigo. Sofocar ya, desde la cuna, el primer vagido, los ojos ciegos, el cuerpo inerme. La única inocencia. (9)

La "obvia" elección no está dentro de las posibilidades ya que la distinción será imposible de discernir debido a que esta diferencia es el misterio mismo de la vida. Después de todo, el nacimiento es el momento de la "única inocencia" que no permite la pronta eliminación del enemigo. La madre que se manifiesta en estas palabras no puede elegir; por eso a ese niño (a ese varón que golpeará testículos o cuyos testículos serán golpeados) sólo puede darle la vida, la elección de "esa gran incógnita" a través de la cual el niño obtiene el triunfo de su futura muerte: "en la elección, ganarse duramente la muerte, no dejar que nadie la coloque sobre nuestra cabeza como una vergüenza irreversible" (9). El sujeto recién nacido obtiene así la posibilidad de morir naturalmente en la vida que comienza, pero en el mismo acto la vida es amenazada por la violencia que se evidencia en las manos del torturador. Y ambas posibilidades se hacen presentes y conviven en un nacimiento que rebasa las fronteras de lo público y lo privado.

Por su lado, la mujer, representada en el personaje de Cledy, entregada por el Patronato a la dictadura de la familia patriarcal y luego de varios años de martirio, recibirá la muerte como una ganancia. Su paso por este mundo es el resultado de la más abyecta sumisión y esa absurda muerte a manos del marido/torturador con motivo de un hecho que devela una domesticidad extasiada—el haber quemado la comida—la libraré de una vida plagada de muerte pero solo a través de una muerte puesta sobre su "cabeza como una vergüenza irreversible": una muerte "ganada" con el excesivo sufrimiento en el espacio de lo doméstico.⁽¹¹⁾ Así, ambas novelas nos obligan a fijar nuestra atención en los determinantes privados, en los presupuestos que, cimentados en la familia y el matrimonio, harán posible el encubrimiento de la violencia pública y la represión social.

Notas

(1). En el contexto de una reedición completa de su obra no dramática, el Grupo Editorial Norma publicó *Ganarse la muerte* en 2002 y *Dios no nos quiere contentos* al año siguiente. En cuanto al resto de la obra narrativa, la colección de cuentos *Lo mejor que se tiene* apareció en 1998; como parte del mismo proyecto, las novelas tienen la siguiente cronología: *El mar que nos trajo* (2001), *Lo impenetrable* (2003), *Promesas y desvaríos* (2004) y *Después del día de fiesta* (2005).

(2). Ha habido un aumento en la atención de los críticos a partir de la década del noventa. Una de las primeras, Hortensia Morell, publicó dos importantes artículos referidos a las novelas que nos ocupan. En 1991 apareció un trabajo de David William Foster sobre *Lo impenetrable*, novela erótica que debe ser, posiblemente, la más estudiada. En cuanto a estudios generales o más sistemáticos, podemos mencionar los trabajos de Dianne Marie Zandstra, Claire Louise Taylor, Cynthia Tompkins, Juanamaría Codones-Cook y Susana Tarantuviez. Esta última señala, sin embargo, que en las evaluaciones de la narrativa argentina de las últimas décadas, el nombre de Griselda Gambaro sigue escapando de la atención de los críticos que no dejan de verla como la perenne dramaturga.

(3). Corroborando este encasillamiento, en la entrevista que le concede a María André, se queja Gambaro: "Y en un caso particular es que pareciera que no hay espacio para una persona que escribe teatro y narrativa. El teatro se ha comido mi literatura y esto es algo que hace tiempo que yo lamento...", 118.

(4). "Felicidad" es el título del sexto apartado de la novela en el cual se recoge la más efímera de las dichas, mero preámbulo al horror que se avecina.

(5). Hortensia Morell incluye la siguiente cita: "I wrote the banned novel *Ganarse la muerte*. The main character was a woman. I didn't think she reflected the state of women; I thought she reflected Argentina. But the novel was published in French by the Women's Press and they invited me to France. I had the opportunity to meet the feminists of France, and began reading about the specific problems related to women. I

started to realize things which, before that time, I had only felt in an instinctive way" ("La narrativa de Griselda Gambaro", 481). En la relación entre una presentación instintiva y una segunda instancia mediatizada por lecturas específicamente feministas podríamos localizar la relación entre las dos novelas. El traspaso, en *Dios no nos quiere contentos*, de la Argentina a la mujer está dado también por la agudización del polo de lo personal presente "instintivamente" (y de manera muy expresa en el apóstrofe) en *Ganarse la muerte*. Claro que esta inclinación hacia lo personal pretende poner en evidencia su fusión e inseparabilidad con lo político.

(6). En una edición especial del diario Clarín publicada al cumplirse el vigésimo aniversario del golpe militar, se recuerda esta circunstancia en una conversación con Gambaro: "El 27 de abril de 1977 la novelista y autora teatral Griselda Gambaro se enteró, leyendo *Clarín*, de que un decreto prohibía su libro *Ganarse la muerte*. Más adelante dice la autora: "Significaba una gran amenaza en un país sin garantías legales. Los días posteriores fueron sorprendentes. Mucha gente me llamó para expresarme su solidaridad; otra cruzaba la calle para evitar saludarme. Eran tiempos de gran psicosis persecutoria. Lógico, algunos amigos ya habían desaparecido". Dos meses después, Gambaro decide abandonar el país (*Clarín* 24 Mar. 1996, segunda sec.: 10).

(7). Las siguientes palabras de la autora ilustran la compleja relación entre la situación "política" de la Argentina, la situación "personal" de la escritora y la "múltiple complejidad" de sus conexiones: "Te diría que en mi última novela publicada, *Dios no nos quiere contentos*, escrita fuera de Argentina, tenía que dar respuesta a todo eso que estaba pasando en la Argentina y a *mi propia situación personal*, es decir como si los problemas fueran *múltiples y complejos...*" (mi énfasis). Sharon Magnarelli, "Griselda Gambaro habla de su obra más reciente y la crítica", *Revista de estudios hispánicos* 20 (1986): 128.

(8). La sorpresa no es tal si revisamos la evolución del roto; de la "delincuencia" común pasa a la "legalidad" del trabajo asalariado. Pero su subordinación al sistema está mediatizada por una protesta que explica su malograda suerte: "El roto concluyó por desaparecer durante días y al cabo apareció, como tranquilo, retomando sus hábitos que se habían normalizado con un trabajo conseguido en una fábrica [...] Precauciones que tomaba y abandonaba el roto por pálpitos de miedo o de confianza, y por ocultos motivos que nada tenían que ver con la pasión. O quizás sí, con una pasión tan antigua como la del sexo y el amor, pero más dura y más llena de peligro [...] había sido un hombre en pequeñas actitudes, oscilantes entre el coraje y el miedo, donde el robo había sido una justicia elemental y primitiva" (135-36). La pasión del amor y la pasión de la lucha política contaminándose mutuamente.

(9). Una evolución similar es señalada por Morell en su artículo sobre la novela en cuanto al crecimiento espiritual de la Ecuycere: "El desarrollo va de un momento inicial de egoísmo y vanidad profesionales a otro de auténtica revalorización del trabajo y la desgracia, de altruismo acrisolado por el sufrimiento de la desaparición y la muerte de los seres objetos de su amor (el roto) o amistad (José y Pepe, la amiga mansa), fuera y dentro del circo. Simultáneamente, lleva cuenta de la búsqueda de Tristán, mudo [...] que persigue el amor de María y aprende a cantar, meta esta última que se constituye en

motivo reiterativo, unificador de la novela.[...] [F]inalmente recibe el consuelo de la Ecuycere, cuando se reencuentran en la casa de prostitución clausurada", 483-84.

(10). Para una lectura diferente sobre la significación del apóstrofe ver el trabajo de Morell sobre *Ganarse la muerte*, 188.

(11). El posible equilibrio entre vida y muerte está marcado en la repetición y paralelismo de unos versos que podemos atribuir a la misma voz del apóstrofe: "No quiero / demasiada muerte / ni tampoco insuficiente. / La necesaria apenas / para mi vida / sobre la tierra" (170). "No quiero demasiada vida / ni tampoco insuficiente / la necesaria apenas /para mi muerte / sobre la tierra" (201).

Obras citadas

André, María Claudia. "Entrevista a Griselda Gambaro: Feminismos e influencias en su narrativa", *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 14 (1999):115-20.

Gambaro, Griselda. *Ganarse la muerte*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.

---. *Dios no nos quiero contentos*. Barcelona: Lumen, 1979.

Cordones-Cook, Juanamaría. *Poética de transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*.

New York: Peter Lang, 1991.

Foster, David Williams. Pornography and the feminine Erotic: Griselda Gambaro *Lo impenetrable*", *Monographic Review/Revista Monográfica* 7 (1991): 284-96

Morell, Hortensia R. "La narrativa de Griselda Gambaro: *Dios no nos quiere contentos*". *Revista Iberoamericana* 57 (1991): 481-94.

---. "Ganarse la muerte y la evolución de los personajes de Griselda Gambaro", *Monographic Review/Revista Monográfica* 8 (1992): 183-96.

Tarantuviez, Susana. *La narrativa de Griselda Gambaro. Una poética del desamparo*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2001.

Taylor, Claire Louise. "Bodily Mutilation and Dismemberment of Discourse in the Novels of Griselda gambado", *Forum for Modern Languages Studies*, 37 (2001): 326-36.

Tompkins, Cynthia. "El poder del horror: Abyección en la narrativa de Griselda Gambaro y de Elvira Orphée", *Revista Hispánica Moderna* 46 (1993): 179-92

Zandstra, Dianne Marie, *Dissetation Abstracts Internacional*, Section A: The Humanities and Social Sciences, 62 (2002): 2442-43.

El "Suburbio del ídolo" de Héctor Rojas Herazo: desde una lectura del rizoma

[Julio Quintero](#)

University of Cincinnati

Así como un libro, desde la perspectiva del filósofo francés Gilles Deleuze, puede ser traducido a diversas imágenes, un árbol, una red de raíces que se comunican o un mapa, un poema puede ser representado de formas similares, hecho que definirá su posición dentro de la tradición y su significación como obra total (1).

En este trabajo se pretende analizar uno de los poemas "más largos" de la obra del poeta y novelista Héctor Rojas Herazo desde una perspectiva que enfrente el texto, no desde una lectura "de arriba abajo," sino mediante una aproximación que permita proyectar sus líneas de significación dentro de una dinámica que no limite la multiplicidad y la someta a esquemas prefijados. Se busca demostrar que la vinculación de este texto con la tradición literaria del poema largo en Latinoamérica, que inicia Sor Juana Inés de la Cruz (2), se da en virtud de la huella que se establece en relación con otros textos similares, como "El año lírico" de Darío. (calque, Deleuze, Introduction 14, 16-8)

Se habla de "poema largo" en la obra de Rojas Herazo con cierta reserva porque si bien en sus textos generalmente elige una forma extensa, no existe un texto suyo que se pueda equiparar en extensión a "Altazor," "Agricultura en la zona tórrida" o "Primero Sueño". Esto, en parte, porque la definición del término mismo conlleva una cierta problemática, que en nuestra opinión se resuelve al acudir a otras literaturas, en particular a la anglosajona, donde el "poema largo" constituye un subgénero literario con una tradición propia.

La existencia del poema largo, al menos en la tradición inglesa, según Dickie, está unido a lo que se define como modernismo, que equivale a la vanguardia tal y como se entiende en el contexto literario latinoamericano, es decir, a la experimentación surgida luego de los manifiestos futuristas que tuvieron lugar en los primeros años del siglo veinte en Francia. Para Dickie, aunque el movimiento modernista anglosajón tendía a la brevedad y a la intensidad como instrumentos para la renovación del género, poco a poco cedió ante otra variante lírica, el poema largo, para el cual la extensión misma era un problema estético inherente. La aparición de este tipo de textos fue tan importante que llegó a constituir una segunda etapa de la modernización de la poesía norteamericana (1-3). El proceso de composición de un poema largo, sucedido gracias a la acumulación textual, en diversas etapas, alcanzó el éxito con la publicación de "The Wasteland" de Elliot, después del cual "his contemporaries began to announce their intentions to write long, public poems" (6), aunque por corto tiempo (9-10). Si la

diferencia en cuanto a momentos de composición y de temas es un problema central al poema largo, se entiende por qué su unificación es también un asunto difícil de determinar.

Es en este sentido que se habla del poema largo en Latinoamérica. No se trata de obras como el *Martín Fierro*, donde la unidad del texto está dada claramente por referencia a la historia que cuenta, sus personajes y su relación estrecha con la celebración de las proezas del héroe, sino de poemas que no alcanzan a configurarse en verdaderas obras por sí solos y cuya unificación formal es uno de los problemas que los caracteriza. Al hablar de este último aspecto, se debe aclarar que lo dicho se aplica parcialmente a los poemas largos latinoamericanos, cuya aparición no coincide con la llegada de la vanguardia, sino que se remonta a una tradición que comienza con Sor Juana Inés de la Cruz. Si bien la combinación de diversos momentos dentro de un poema sólo comenzará a ser usada efectivamente después de la primera década del siglo veinte, desde Sor Juan Inés de la Cruz se percibe la voluntad de utilizar el poema largo para propósitos específicos, hecho que los vincula de manera histórica y literaria, y permite que se pueda hablar de una tradición común. Este modo de expresión se convierte en un verdadero sub-género literario cuando se lo vincula con el ars poetica de los autores que lo cultivan: a través del poema largo, el escritor expondría la visión de su obra y utilizaría toda su fuerza poética para crear un texto ejemplar. Pero, a diferencia de lo que sucede en la tradición anglosajona, el poema largo, a pesar de su diversidad formal en partes o momentos, se caracteriza, incluso en autores como Vicente Huidobro, por una fuerte intención unificadora.

Si partimos de Sor Juana y su "Primero sueño," a pesar de su hermetismo gongorino, se puede determinar en él un viaje por parte del hablante poético que se inicia en el momento en que anochece. Al dormir, en el sueño, la figura central del poema, por medio de su entendimiento, aspira a abarcar la totalidad de las cosas mediante una intuición filosófica, aquella surgida de Platón, que cederá el puesto a la aristotélica, para concluir en la imposibilidad de tal empresa ante la llegada de los primeros rayos del sol, cuando la hablante despierta. El poema es una expresión de los deseos poéticos, en el sentido más general del término, de Sor Juana Inés de la Cruz, en cuanto su obra puede ser sintetizada en el deseo de abarcar toda la realidad circundante mediante la razón.

Algo similar sucede con Andrés Bello en su poema "La agricultura de la Zona Tórrida" de 1826, donde busca poetizar los hechos de la historia de los países libertados por Bolívar, circunscribiéndola, en primer lugar, a su riqueza geográfica para luego elevarse a asuntos políticos que alaban el interés emancipatorio de las colonias americanas y concluyen con las "gloriosas" campañas de "Boyacá, Maipú, Junín y Apurima" (74). De nuevo nos encontramos con un poema largo que pone de manifiesto el espíritu poético que guía la obra del autor venezolano, con una unidad que deviene de sus intereses didácticos. La llegada del modernismo trae consigo la aparición de dos textos, "El año lírico" de Rubén Darío y "Acuarimántima", de Porfirio Barba Jacob. En el primero, las partes que componen el poema, que corresponden a las estaciones, están unificadas en virtud del ciclo meteorológico y pobladas por un uso de las figuras poéticas que caracterizarán sus deseos estéticos: metáforas puras, aliteraciones, un universo estilizado del cual extrae las figuras que estructuran toda su obra. El mismo interés por

unificar lo que en un principio parece disímil, esta vez no por medio del recurso de las estaciones, sino del viaje, lo encontramos en el poema largo de Barba Jacob. El protagonista, llamado Maín, camina hacia la ciudad que representa su búsqueda primera, Acuarimántima, imagen de la "profunda" y "abscóndita Armonía" (206). Poemas como "Altazor," la caída del autor que contempla desde la altura la realidad que busca poetizar y "Alturas de Machu Picchu," en este caso, a través de su ascensión a la montaña alta, reflejan, de nuevo, planes poéticos concretos, con recursos semánticos que promueven una fuerte unificación y dan sentido a las partes heterogéneas dentro del texto.

Hablar de "El suburbio del ídolo" de Rojas Herazo como un poema largo equivale, además de vincular la obra de este autor con la tradición de este sub-género de la literatura latinoamericana, a afirmar que en este texto expone su ars poetica. Aunque la afirmación necesita aún de un estudio detallado de la poética total de Rojas Herazo (3), para este análisis podemos partir de ciertas evidencias. Comparado con "Acuarimántima" o "Altazor" el poema no alcanza a ser un poema largo: son seis secciones de extensión similar, la menor de veinte versos, la mayor de cincuenta, y que se extiende por cinco páginas. Sin embargo, en cuanto está conformado por partes, divididas por medio de asteriscos, que vinculan secciones en prosa con partes en verso y posee una extensión mayor a la de la concisión tradicional que debe acompañar a un poema, se puede, en una primera afirmación que luego será discutida, estudiarse "como si se tratara" de un poema largo, especialmente por la dificultad de su unificación. Contrario a lo que sucede con un texto como "El Año lírico", donde las partes se unen por referencia al ciclo de las estaciones, en "El suburbio" esta combinación es improbable, tal y como sucede en la tradición anglosajona: son partes diversas entre sí que quizá refieran diferentes estados de composición.

El argumento más claro con respecto a la relación entre el "Suburbio" y los poemas largos reside precisamente en lo que le falta al texto, en otras palabras, en lo que menciona pero no desarrolla. En los primeros versos el hablante lírico rememora el momento en que los hombros de la figura central del poema "embistieron la cosecha en un día de verano", en "la inicial del año" (el énfasis es nuestro, 37). La referencia a este momento particular, la inicial del año, al comienzo del poema lo vincularía con un tipo de unidad que se daría por referencia a los ciclos meteorológicos, pero que no se efectúa (4), hecho del cual puede dar cuenta un tipo de análisis tradicional, pero que resulta insuficiente a la hora de explicar su función. Esta es la razón fundamental para la elección de lo dicho por Deleuze sobre el rizoma como marco teórico: se aleja de un tipo de lectura sujeta a las dicotomías e inquiera por las huellas que otros textos del mismo autor, o de otros autores, dejan en el poema. En la segunda sección en prosa se retoma esta idea de linealidad, "llegó octubre como una bestia ubicua sobre las siembras," lo que instauraría una línea temporal, desde el inicio de la cosecha hasta la temporada de lluvias en octubre. Si partimos para la lectura del poema de las expectativas que genera la mención de estos dos datos vistos en la retrospectiva que nos presenta la serie de poemas largos mencionados anteriormente, coincidiría con el principio y el final del poema. Pero este rasgo que vincularía las partes del poema es "dividid[o] para siempre" por un suceso, un tipo de furia que interrumpe todo posible recurso a la unidad. La referencia a los períodos del año desaparece en las secciones,

como si el poema quisiera puntualizar la imposibilidad de recurrir a un elemento unificador. Momentos de un pasado lejano se unen con referencias a la ciudad y a un presente sin vinculación posible. La lectura del poema no puede estar dada, por tanto, a través de un movimiento que se inicie en el primer verso y termine en el último: no es un viaje ni un ciclo, es una metáfora que se acerca más a un mapa de la vida de un individuo, a un rizoma, contrapuesto a la figura del árbol, metáfora que explicaría con más exactitud un poema como "El año lírico", donde se procede por ascensión desde un tronco (imagen de la unidad), a las ramas (los diversos estados y momentos del texto).

La idea de rizoma refiere una percepción diferente de lo que se entiende por "lo uno." No es del todo correcto hablar de un sistema de raíces como metáfora del rizoma, como se afirma frecuentemente. La imagen que más se le acerca es la de meseta o "plateau," como lo afirma Deleuze en *Mille Plateaux*: "Un rhizome est fait de plateaux" (32). Es decir, que el texto, en lugar de ubicarse verticalmente, en una relación jerárquica, se sitúa horizontalmente, se extiende y se estructura, no a partir de un centro, sino como si todo él fuera una "mitad," pues "[u]n plateau est toujours au milieu, ni début ni fin" (32). Está atravesado por diversas líneas, de nuevo, sin ningún sentido jerárquico, pues se trata de "un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central" (32). Y lo es porque dentro del rizoma únicamente circulan estados a manera de líneas que se desprenden y configuran el texto, no en relación de importancia, sino en relación de "alliance" (36), en una dinámica de convivencia pacífica, ya sea en forma de temas o estratos. Dice Deleuze que "le rhizome n'est fait que de lignes: lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après de laquelle..." (32) Por eso afirma que "Faites la ligne et jamais le point!" (36).

La figura del árbol es insuficiente para explicar este poema, a causa de este "trueno," una "furia" que divide el tronco y desvincula su relación fundamental con las ramas. Se explica mejor, no en virtud de su unicidad, sino de su multiplicidad, como un mapa donde diferentes estados y estratos de la realidad conviven pacíficamente, y que sin ser una copia exacta de ella, se instaura como un nuevo modo de expresión de lo real. Y si se trata como tal, lo más indicado en este análisis sería describir lo que se encuentra dentro de él. Una primera línea que traza "El suburbio," sitúa al personaje en una situación precisa: está en el portal de su casa, en la ciudad, callado y con "su rostro comprimido" (37). El hablante lírico menciona el pasado de este sujeto cuando era un adolescente fuerte y trabajaba recogiendo la cosecha, lo que introduce esta otra perspectiva de la cual ya se habló y que vincula el poema con la tradición, no por semejanza, sino por diferencia, en cuanto se trata de una línea interrumpida, que se rompe intencionalmente, proponiendo, como se dijo arriba, un tipo de lectura diferente. Esta línea alude a un estado primero dentro de lo que relata el poema, el momento inicial de la cosecha y a una segunda etapa, presente también en la segunda sección, cuando la lluvia llega en octubre: "Hablaemos de un mes o un año por siempre recatado, aún más allá del esfuerzo de nuestras palabras, en el más audible y doloroso follaje de nuestra memoria" (39). Un pasado que por causa de la "furia" fractura el orden que se podría establecer dentro de él.

La "furia," representada también en la segunda sección en prosa como "lluvia mil veces evaporada," "ceniza que acumula el estío en los ojos de cada moribundo" o como el "trueno que nos dividió para siempre" y se asocia con figuras destructivas como un "holocausto" y un "suplicio," se retoma al final del poema, en la última frase (41-43). Ciertamente este sentir esconde un acontecimiento: es la explicación de aquello que divide, agota y produce el dolor. En la última sección el hablante lírico retoma algunos de los términos mencionados, la ceniza, "[n]uestra llaga terrestre que no ha de sanar," un fuego que "tuesta" al ser humano y se alimenta de "el secreto de nuestra propia aniquilación," "asfixia enemiga" (42-43), por fin, una pregunta que da sentido a la búsqueda de un algo que produce la distancia entre los seres humanos y las cosas: "Espumas, rostros, follajes que dibujáis el día, / dadnos, por fin!, la razón de nuestras alas destruidas" (43). Lo que se esconde detrás de esta búsqueda es la razón del fracaso que contamina la relación entre el ser humano y el mundo, y lo condena a un estado de complejidad, se relaciona íntimamente con la muerte, que como final último, todo lo destruye y lo aniquila:

Entonces la muerte
ese lado que no podemos explorar con nuestra flácida
agonía
abriría a nuestra sangre
a nuestra furia de sentirnos segados,
un terrible horizonte superior al de los ángeles. (43)

Estas líneas del poema se complementan entre sí. Pero la muerte no es la culpable de la fatalidad, aunque bien puede ser su fuente. Para el poeta se trata de la "furia" hacia la muerte, en otras palabras, de un sentimiento que da forma a la rebeldía propia del ser humano, no contra la divinidad, sino contra sus propios límites, contra su propia muerte. Por eso se habla de una superioridad en relación con los ángeles, quienes tradicionalmente, además de vivir eternamente, se han rebelado, algunos de ellos, contra la divinidad. Ninguno, sin embargo, puede ser como el hombre, que sin ser inmortal adopta concientemente la voluntad de ir más allá de su propia muerte. La verdad de todo el asunto reside en que por más que este deseo sea válido, nunca es efectivo. Por más furia que produzca la muerte, la verdad es que el final es algo inherente al ser humano, quizá, lo único que le pertenezca verdaderamente. La conclusión es entendible: las alas del ser humano están destruidas, su capacidad de levantarse por encima de su finitud está limitada por acción de la muerte misma, objeto de la rebeldía.

Hasta este punto nos encontramos con cuatro líneas que conviven en el poema: un hombre en el portal de su casa, una referencia a los ciclos climáticos, la mención de la "furia" y un lamento por la imposibilidad de sobrepasar los límites de la muerte. A pesar de la diferencia de su posición entre las secciones del poema, los temas se relacionan con la desaparición final: la "furia" que interrumpe el ciclo es esta finitud humana que no le permite rebelarse verdaderamente contra sus límites. El "año" es un "objeto cubierto por el olvido." Relacionada con "el hombre callado" del inicio, encontramos otra línea, la ciudad, que se encuentra en la cuarta y quinta secciones y está escrita en verso. Comparte con la mención del protagonista joven la referencia a lo cotidiano y el valor central que posee en la vida del individuo. En este caso, la postura frente a la

existencia en la ciudad es pesimista: se trata de la "luz sin fondo" que se percibe como "una penumbra herida," y que se presenta disminuida, sin brillo, a causa de un "vasto crimen." La presencia de la otra persona no produce una existencia más feliz: la mujer le recuerda algo de su niñez y ambos tornan a aquello que "les corresponde", el "esqueleto del pan / al sudor de agosto / a la muerte lamiéndonos nuestros bordes de fósforo" (41). Una cotidianidad que simboliza pobreza y repetición, en medio de la ciudad. La relación con otras líneas del poema es clara: las alas cortadas del ser humano hacen parte también de su vida en la urbe. La muerte acecha y desgasta: no hay manera de resistirse contra ella. Sin embargo, se echa en falta la rebeldía que se encuentra en otras partes del poema: el sujeto está resignado a vivir de una manera repetitiva, sin un deseo interno de resistir su propio final. Podría existir relación entre esta línea y el hombre parado en el umbral, en su "mutismo, / en [su] rostro comprimido" (37). El hombre estaría así, mudo, lidiando con una ciudad vacía y rutinaria.

Otra línea está representada en la adolescencia de su protagonista, que se configura en el poema de dos maneras. En el inicio, en la primera sección, con referencia a un período anterior a la furia, un estado en el cual el sujeto no tenía conciencia de la muerte y no se había revelado contra ella, en el que se menciona la cotidianidad de su casa familiar y algunos amores pasajeros, y en la tercera, escrita en verso al igual que la primera, donde se habla de un "joven dios" (39) retomando sus hombros en los cuales rocían un "liviano aceite de mar" y en la que es coronado como un dios que en lugar de abandonar su universo primero, se quedará por siempre en el "litoral" (40), en la tierra a la cual pertenece. La significación de esta parte en la totalidad del poema no es consecuente con lo representado hasta ahora. Quizá las dos líneas no coincidan más que en hablar de un adolescente. Lo cierto es que se aprecia el interés por parte del poeta de desbordar (Deleuze, Mille 31) significativamente el poema y poner en juego esta coronación, donde participa un hablante lírico colectivo que le presenta a sus pies, como alimento, los personajes de un pueblo, el "notario, [el] sacerdote y el gerente" y la propia "humillación" (40-41). La relación del poema con este "señor" y "amo" no es clara desde un esquema arbóreo, mas si se piensa en términos rizomáticos, se comprende su función, pues la visión derrotada del hombre de la ciudad y del adolescente dividido por su rebeldía ante la finitud, se desborda ante la contemplación de este mismo sujeto como un rey que se alimenta del universo que lo rodea. La significación, en lugar de estar limitada a un juego de opuestos, vida-muerte, libertad-opresión, ignorancia-conocimiento, sumisión-rebeldía, cede su propio territorio, en palabras de Deleuze, sufre una déterritorialisation (Introduction 17) y pierde su organización en díadas. La visión arbórea, basada en una relación de opuestos, no permitiría que dentro del mismo texto el sujeto fuera una víctima de su propio destino, con sus alas cortadas y al mismo tiempo, un rey coronado. Esto porque "l'arborescence préexiste à l'individu qui s'y intègre à une place précise" (26): antes de que el texto mismo exista, ya las posibilidades están determinadas. Los elementos del poema se deben circunscribir a un orden presupuesto, lineal, ya existente, donde la multiplicidad no tiene cabida. La relación de esta sección con las que mencionan la ciudad, la adolescencia del individuo y el lamento del hablante lírico se establece entonces no en cuanto hay raíces que comuniquen el sentido, sino en cuanto forman rizomas que conviven perfectamente por acumulación, por efecto de la conjunción "y," no por la limitación que propone el verbo "ser" (36). El protagonista es limitado y rey, vive en la ciudad y permanece en el litoral.

Una última línea, presente en la quinta sección y narrada en prosa, coexiste dentro del poema, y también desborda su significado. Relata la incursión de alguien a un lugar prohibido. Por la referencia que se hace al "mediodía duro" y al "dintel clausurado" (41) se podría advertir algún tipo de relación con el adolescente y con el tiempo fracturado. Pero también se habla de la ciudad, sobre la cual flotan "las hojas, los vapores humanos, el ruido de los múltiples, orgiásticos y anónimos elementos" (41). Entran al recinto como si penetraran a otro ser y allí encuentran, cubierto por velos, a un animal, por las referencias a "sus ojillos de toro semientornados sobre su cabeza sagrada" (42). La alusión al toro puede ser directa, pero también puede remitir a un símil que describe al individuo que es investido como rey ("[c]omo un gimiente toro", 40). El personaje que encuentran allí derrama "granos de grasa" y produce una luz semejante al oro.

El poema en conjunto, si valoramos la mención al comienzo de la inicial en esos términos, similares sintácticamente y en estilo a términos como primaveral o estival, característicos de Darío, a la temporada de lluvias y al "año," presentes en la segunda sección, tendría entonces una relación rizomática con un poema largo de las características de "El año lírico." Rizomática en cuanto "El suburbio" no es un poema largo en todo el sentido del término, en especial en lo concerniente a la extensión, pero sí en cuanto asemeja su forma a la del poema de Darío y establece líneas de significación similares que aunque invocan la unidad dada por los ciclos meteorológicos, la interrumpen. No tiene la misma forma del "El año Lírico," pero parte de un presupuesto de unidad común a la tradición del poema largo y la continúa en forma tal que transgrediéndola, abre espacios a nuevas maneras de entender el funcionamiento de este tipo de poemas, no fundados ya sobre una fuerte cohesión, sino como espacios abiertos a la convivencia de distintos significados y estilos. La extensión misma se desvirtúa como elemento central y se privilegia la mezcla del verso y la prosa, hecho que lo acerca más a variantes anglosajonas. Pero el texto no establece esta relación de tipo rizomático únicamente con la literatura misma (5). En cuanto testimonio fragmentado y falseado, en cuanto leemos opiniones distintas sobre un mismo fenómeno, el poema fundamenta otro tipo de imaginario: tiene la huella propia de un testimonio vital. En contraposición a poemas largos del estilo de "Altazor" o el ya mencionado de Darío, donde la presencia del yo organiza la información racionalmente buscando las formas que se acomodan con la intención al cual el poema aspira, "El suburbio" deja que la fuerza de la sensibilidad y de la memoria, mezclada con el deseo, convivan en el poema y se impongan a la búsqueda de ordenamiento propio de la razón. No es la historia objetiva de un personaje: su memoria está contaminada por lo que se quiso ser y el resultado de esta interacción lo encontramos como texto al final del poema. Ambas huellas, la que forma una imagen de poema largo en su estructura pero alterándola, y la que establece relaciones con la vida del hablante lírico, sirven de base para su estructura múltiple y rizomática.

Así las cosas, en este poema convivirían varias líneas de significación. En primer lugar, una historia del hablante lírico como adolescente que al descubrir lo inevitable de la muerte se rebela contra ella y corta todo tipo de visión unitaria de su propia vida. Parado en el portal de su casa en la ciudad, rememora ese instante que ya adulto, no puede olvidar. Como acto producido por la memoria, las partes del poema llegan en forma disímil a la conciencia del hablante lírico y aunque invoca la unidad, la abandona, por el

hecho mismo de ser una sensibilidad que se impone a la imagen de lo recordado. Las metáforas que se utilizan y las imágenes que habitan en el poema estarán caracterizadas por esta manera pesimista de percibir el presente. La ciudad convive con el litoral, con el mundo de la niñez y con la permanente presencia en ambos lugares. Este adolescente aparece también coronado como rey: se alimenta del universo que lo rodea, pues fue quien se reveló contra la muerte. Igualmente, el poema persiste como un llamado a entender la situación precaria del hombre, los deseos que la muerte interrumpe y nunca podrá realmente cumplir. Y con ellos, sin relación aparente, aparece también la entrada al establo donde vive esa criatura similar a un toro, sin una ubicación precisa, pues en ella coexisten elementos que refieren tanto la vida en la ciudad como la adolescencia del personaje central.

Rojas Herazo mantuvo una relación estrecha con este tipo de poemas donde la extensión se convertía en un problema inherente a sus búsquedas estéticas, pues enfrentaba en un mismo plano un interés narrativo, la continua búsqueda de sus poemas por desarrollar una historia, con la unión de momentos y estilos que tienden a la fragmentación y anulan toda posible ilación, de una forma similar a lo que sucedía con la poesía modernista anglosajona (6). Desde ese punto de vista, el poema se convierte en una muestra ejemplar de lo que representa, no sólo la poesía, sino también la literatura y con ella la escritura para este autor colombiano. Se habla de muestra porque, si bien se expone un acopio de temas y estilos que desarrolla en su producción, no hay un interés por su parte de catalogar este texto como el poema largo donde expondría su ars poetica. De hecho, ninguno de sus poemas aparece como tal, salvo "Responso por la muerte de un burócrata," publicado en el mismo volumen que "El suburbio," pero por causa de las opiniones que la crítica (7) ha efectuado sobre él. Además, su extensión es menor a la del texto propuesto en este análisis, su tema se concentra sólo en la relación con el funcionario público, eje de su última novela y su estructura es tradicional. El criterio de selección de "El suburbio" versó en su extensión, no en las opiniones del autor mismo sobre sus poemas largos. Lo que interesa en este contexto es mostrar la relación del texto con el poema largo como sub-género y su deseo de romper con un esquema lineal. En este sentido, el texto es una muestra de las ambiciones literarias de Rojas Herazo y como estructura individual mantiene relaciones rizomáticas con otros textos, en especial con su novela *Celia se pudre*, donde se conserva la misma estructura múltiple, pero en el caso de este último texto, se afianza con una unificación que deviene del carácter principal, el burócrata, presente también en el poema mencionado arriba.

La ciudad como espacio de frustración, la constante búsqueda de lo rural como imagen del regreso a la unidad primera perdida, la descripción onírica de episodios de coronación, de castigo y de descubrimiento de una realidad oculta, personajes que súbitamente se convierten en grupos, fuertes sentimientos que rompen con una visión unificada de la vida, todos estos elementos presentes en el poema, forman parte también de la obra total de este autor, como recursos que se repetirán con pequeñas variaciones. Y el estilo será también similar: multiplicidad de escenarios que se desarrollan al mismo tiempo y un uso constante de metáforas simples que se asocian en contextos problemáticos y defamiliarizan el lenguaje. El "Suburbio," leído desde la teoría del rizoma, pone de manifiesto unas diferencias que contribuyen a dar un paso más dentro

de la tradición del poema largo en América Latina: el surgimiento de una sensibilidad que, no sujeta a la razón, se impone a la escritura y rompe con los ciclos que le otorgaban la unidad al poema largo.

Notas

(1). Dos ejemplos de análisis de poemas pueden servir para entender lo que se busca con este tipo de lecturas rizomáticas: De Charlene Diehl-Jones, "Fred Wah and the Radical Long Poem" y de Melanie Nicholson, "Poesía como hiedra y rizoma."

(2). Es evidente que el poema largo no se inicia con San Juan de la Cruz. Ya existía una tradición de poemas alargados en la antigüedad y la Edad Media, que se configuraban como epopeyas líricas. En Latinoamérica existen dos textos del siglo XVI, *La araucana*, escrita por el chileno Alonso de Ercilla y *Elegía de Varones Ilustres* de Juan de Castellanos, que continúan en esta tradición, pero que no se considerarán aquí como poemas largos.

(3). Un estudio exclusivo de la poesía de Rojas Herazo no existe hasta el momento. Se cuenta con un artículo de Juan Manuel Roca que sirve de prólogo a la antología *Las esquinas del viento*, con los textos recogidos por Jorge García Usta en *Visitas al patio de Celia*, y con aproximaciones parciales (véase, por ejemplo, los textos citados en la bibliografía de Fernando Charry Lara, Juan Gustavo Cobo Borda, Armando Romero y Jaime García Duque) que, o tratan de la poesía colombiana en general y por ello mencionan al autor toludeño, o se refieren al grupo de escritores que hizo parte de la revista *Mito*. Su texto más comentado es *Las úlceras de Adán* (Yolanda Rodríguez Cadena y Amílkar Caballero de la Hoz), fue publicado en 1995, aunque casi la mitad de los poemas recogidos ya habían sido parte de una antología editada en 1976.

(4). La lectura rizomática plantea un plano distinto al literario con el cual el texto tiene una vinculación y funciona como su huella: en el caso de Diehl-Jones, los poemas de Fred Wah son imagen de una percepción de la ciudad o de un ser vivo que respira. En Nicholson, la relación de los poemas de Braccho con la biología dan pie a este tipo de lectura. Para nosotros, es válido este análisis en cuanto el texto es imagen de otro poema largo y del testimonio vital de un ser humano.

(5). Deleuze explica esta relación acudiendo a la biología: "L'orchidée ne reproduit pas le calque de la guêpe au sein d'un rhizome" (20). La orquídea no reproduce fielmente la imagen de la avispa, ni es la avispa, pero esta última, por la forma que la orquídea misma traza dentro de sí, se vuelve parte de su aparato reproductor (20).

(6). Brian McHale dice que para entender al poema largo en Norteamérica se debe recurrir a imágenes que lo ejemplifiquen. Trae la novela posmoderna como caso análogo, mostrando como en este tipo de textos líricos se usan recursos propios de esta clase de novelas: ciertos elementos marginales de ficción, el paso de asuntos epistemológicos a problemas ontológicos, la creación de una pluralidad de mundos y la

proliferación de niveles dentro del texto. Los escritores que escriben este tipo de poemas largos, generalmente incursionan también en el campo de la novela, como sucede en el caso de Rojas Herazo (3-6).

(7). Jaime Jaramillo Escobar opina que "se trata de un sobresaliente ejemplo de lo urbano en la poesía colombiana" y que "a través de una descripción muy sabia y poética, penetra hasta más allá, hasta el centro de la piedra" (cit. en García Usta, Jorge. Prólogo. *Celia se pudre*. Por Héctor Rojas Herazo. 2ª edición. Bogotá: Ministerio de Cultura: 2002. XIX-XX).

Obras citadas

Barba Jacob, Porfirio. *Poemas*. Ed. Fernando Vallejo. Bogotá: Procultura, 1985. 206-19.

Bello, Andrés. *Obras completas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. 65-74.

Caballero de la Hoz, Amílkar. "Las úlceras de Adán o la conciencia del destierro". *La Casa de Asterión*. Universidad del Atlántico. Octubre-diciembre 2002.
<<http://lacasadeasterion.homestead.com> >

Cobo Borda, Gustavo. *Historia de la poesía colombiana: siglo XX*. 3ª ed. Bogotá: Villegas editores, 2003.

Dickie, Margaret. *On the Modernist Long Poem*. Iowa City: U of Iowa P, 1986. 1-46.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari. "Introduction: Rhizome." *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980. 9-37.

---. "Rhizome Versus Trees." *The Deleuze Reader*. Ed. Constantin V. Boundras. New York: Columbia UP, 1993. 27-36.

Diehl-Jones, Charlene. "Fred Wah and the Radical Long Poem." *Border Flights: Essays on the Canadian Long Poem*. Ed. Frank M. Tierney y Angela Robbeson. Ottawa, ON: U of Ottawa P, 1998. 139-49.

García Usta, Jorge, comp. *Visitas al patio de Celia*. Cartagena: Alcaldía Mayor de Cartagena, 1994.

Kaufman, Eleanor. Introducción. *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*. Ed. Eleanor Kaufman y Kevin Jon Heller. Minneapolis: U of Minnesota P, 1998. 3-9.

McHale, Brian. *The Obligation toward the Difficult Whole: Postmodernist Long Poems*. Tuscaloosa, AL: U of Alabama P, 2004. 1-17.

Mejía Duque, Jaime. Momentos y opciones de la poesía en Colombia. Medellín: Inéditos Ltda., 1979.

Nicholson, Melanie. "Poesía como hiedra y rizoma." *Crítica Hispanica* 24.1-2 (2002): 259-74.

Rodríguez Cadena, Yolanda. "Las úlceras de Adán: Jeroglífico del desconsuelo". La Casa de Asterión. Universidad del Atlántico. Octubre-diciembre 2002.
<<http://lacasadeasterion.homestead.com>>

Rojas Herazo, Héctor. *Agresión de las formas contra el ángel*. Bogotá: Kelly, 1961. 37-43.

Romero, Armando. *Las palabras están en situación*. Bogotá: Procultura, 1985.

Erotica, Marginalia, and the Ideology of Class Voyeurism in

***Rosario Tijeras* by Jorge Franco**

[Xochitl E. Shuru](#)

Ursinus College

With one glance at Jorge Franco's novel *Rosario Tijeras*, the association of violence with eroticism is immediately apparent. The novel's cover includes the title in ruby-red block letters enclosed by a hand-drawn shape of a heart. Piercing the heart from above is the metallic photographic image of a revolver, the barrel of which points downward toward the center of the cover.(1) The promotional materials for the novel's film adaptation are even less subtle. The poster for the film features the Colombian actress Flora Martínez, who plays the character of Rosario, posing scantily dressed, lips slightly parted, and juxtaposed with the same menacing handgun.(2) It would be easy to conclude that this combination of sex and violence, whether in print or on screen, is yet another example of a familiar hackneyed formula that glosses over the complex social problems of poverty and inequality while reducing human intimacy and sexuality to a few voyeuristic sex scenes. Leaving aside an analysis of its filmic counterpart, *Rosario Tijeras* the novel is regarded by many as a serious piece of fiction that takes a close look at the effects of violence on Colombian society within the context of a romantic relationship. For example, one reviewer writes that the novel is "a short, vibrant, clear metaphor of Colombia's present situation" (Bird 219). Another response to the novel praises Franco's "pluma ágil" and his "habilidad literaria capaz de trazar los perfiles y el entorno en el que se mueven sus personajes" (Vélez Sierra 2). In this essay, I will show that the relationship between violence and eroticism is enhanced by a third element of marginalia, which I define here as the stuff and stimuli of poverty, drug addiction, criminal activity, and violence. Synchronized within the erotic program of the novel, this element of marginalia speaks to the larger social environment that conditions the overall reception of Franco's novel and hints at a problematic ideological characteristic of the text.

Rosario Tijeras takes place against the backdrop of Medellín at the peak of drug related violence during the 1990s. In a hospital waiting room, the novel's narrator Antonio reflects on his relationship with Rosario after she is found riddled with bullets and rushed into surgery. We learn that Rosario is the product of the sprawling, squalid hillside neighborhoods—*comunas*—of Medellín. The escalation in Colombia's "drug war" during the 1980s and 90s fostered the formation within the *comunas* of so-called *combos*, gangs of assassins or *sicarios* who contracted their services to members of organized crime. Out of the morass of poverty, drug use, and violence emerges

Rosario Tijeras, whose combination of brutality and voluptuousness reaches legendary heights well before her eighteenth birthday. As both Antonio's best friend and Rosario's lover, Emilio represents the third character in a tripartite relationship in which Antonio is often placed in the awkward role of mediator and confidant. Antonio's account quickly becomes the story of a cautious, reticent youth who is incapable of divulging his love for Rosario.

The female *sicario* invites an obvious interpretation of Franco's novel based on the inverted role of the woman as the taker of life. One could extend this interpretation to speak of the perverse effects that decades of violence have had on Colombian society. Objections to patriarchal assumptions of biology and the social role of women notwithstanding, some might even allege that the events portrayed in the novel point to an escalation in violence visited upon Colombia that has all but extinguished the nurturing, maternal instincts of women, thus further evidence of an overall process of desensitization and dehumanization in light of ongoing civil unrest.⁽³⁾ In my view, a reading that invests heavily in the inversion of the traditional female role unnecessarily reduces the analysis of Rosario's multifaceted character to a singular aspect of gender. It also relies on the cultural context of a bygone era in which traditional was synonymous with normative. In contemporary Colombia, it is unlikely that readers would involuntarily perceive non-traditional behavior within the realm of the symbolic simply because it runs counter to the biological aspect of reproduction. Furthermore, given the fact that Colombian society is saturated with images of carnage from the latest bomb blast or shootout, the notion that a female killer possesses the kind of affective charge that would enhance a reader's appreciation for the detrimental effects of violence is dubious. Instead, I believe a more persuasive explanation for Rosario's character focuses on the basis of her sexual appeal to the principal male characters within a context of violence and class consciousness.

The proximity of eroticism to violence is explicitly shown from the outset of the novel. Our introduction to the character of Rosario consists of her immediate condition as a hospital patient and victim of multiple gunshots at point-blank range. The circumstances of the attack make Rosario's body the simultaneous site of violence and sexuality: "Como a Rosario le pegaron un tiro a quemarropa mientras le daban un beso, confundió el dolor del amor con el de la muerte. Pero salió de dudas cuando despegó los labios y vio la pistola" (5). We soon discover that Rosario had used the same technique in which eventual victims are placed in an unsuspecting, defenseless position through sexual seduction:

El Patico no entendió la actitud de Rosario, pero para resarcirse le obedeció. A medida que la lamía por las mejillas por la nariz y por los parpados, iba dejando un camino húmedo entre el polvo blanco. Después, como ella se lo había ordenado, llegó a la boca, sacó la lengua y le pasó el sabor amargo a Rosario; ella mientras tanto había sacado el fierro de su cartera, se lo puso a él en la barriga, y cuando se le hubo chupado toda la lengua, disparó. (36)

The white dust to which the narrative refers is cocaine, which El Patico had insultingly blown in the face of Rosario as a way of showing his disgust with her romantic involvement with Emilio.

Statements of Rosario's physical attractiveness that limit themselves to a strictly corporeal nature, such as the following, are actually rare in the novel: "Su cuerpo nos engañaba, creíamos que se podían encontrar en él las delicias de lo placentero, a eso invitaba su figura canela, daban ganas de probarla, de sentir la ternura de su piel limpia, siempre daban ganas de meterse dentro de Rosario" (9). More common, however, are physical descriptions of Rosario in which aspects of social class and race are incorporated into Antonio's retrospective gaze:

Yo no vi nada, sólo su dedo estirado hacia la parte más alta de la montaña, adornado con un anillo que nunca imaginó que tendría, y su brazo mestizo y su olor a Rosario. Sus hombros descubiertos como casi siempre, sus camisetas diminutas y sus senos tan erguidos como el dedo que señalaba. (6)

The dissected parts of Rosario's body become metonymic representations of the primary economic ("un anillo que nunca imaginó que tendría") and erotic ("senos erguidos") components of her being. The scene literally points "hacia la parte más alta de la montaña," which sets up a spatial dynamic that structures Rosario's relationship with Antonio and Emilio as well as a wider social conflict between the ascendancy of drug traffickers from the *comunas* and a local oligarchy in decline.

The geographic reality of the city of Medellín leads to the confusion of traditional symbols of economic status and opportunity. In recent decades, the hillsides surrounding Medellín have become the primary land on which thousands of displaced migrants from rural areas of Colombia have settled. In contrast, the old wealthy neighborhoods where Antonio and Emilio were raised remain nestled in the valley below. Thus, the acquisition of material wealth and the outward manifestations of social mobility are expressed in the inverted language of descent: As Rosario says on one occasion, "bajar de la comuna para venir acá, donde ustedes [Antonio and Emilio] es como ir a Miami" (40). The discothèque where Emilio and Rosario first meet becomes the liminal space where the volatile mixing of these two social classes occurs: "La discoteca fue uno de esos tantos sitios que acercaron a los de abajo que comenzaban a subir, y a los de arriba que comenzábamos a bajar" (24). Nevertheless, the origins of both groups is replicated within the nightclub by the same spatial configuration: "Bailaba [Rosario] sola en la parte alta donde siempre se hacían ellos, porque ahora que tenían más plata que nosotros les correspondía el mejor sitio de la discoteca, y tal vez, porque nunca perdieron la costumbre de ver a la otra ciudad desde arriba" (76).

The integration of former residents of the *comunas* represents one in a series of examples in which the reliability of external, distinguishing markers of class has been diminished. By illicit or violent means Rosario and other members of her cohort have been relocated into these areas of the city by the powerful bosses who control the local

drug trade: "Ellos la bajaron de su comuna, le mostraron las bellezas que hace la plata, cómo viven los ricos, cómo se consigue lo que uno quiere, sin excepción, porque todo se puede conseguir, si uno quiere" (16). For their part, Antonio and Emilio perform symbolic acts of social approximation by adopting the dress and physical appearance of members of Rosario's *combo*:

Primero fue el pelo, nos lo dejamos bien cortico y con unas colas más discretas, después nos enrollamos maricaditas en las muñecas y nos forramos en bluyines viejos, en las rumbas intercambiábamos las camisetas, y así fue como a mi armario fue a parar la ropa de Fierrotibio, Charli, Pipicito, Mani y otros. (56)

It is this blending of gang members, drug traffickers and *sicarios* with the sons of the waning class of elites that is obfuscated by a rapid reconfiguration of signifiers. Antonio's repeated references to the failure of Emilio's relationship with Rosario leaves little suspense as to the ultimate outcome of their affair. Therefore, our attention naturally centers around Emilio and Antonio and the basis for their physical and emotional attraction to Rosario. Her purely physical appeal to these two young heterosexual men is stressed in the following scene:

Del humo y las luces que prendían y apagaban, de los chorros de neblina artificial, de una maraña de brazos que seguía el ritmo de la música, emergió Rosario como una Venus futurista, con botas negras hasta la rodilla y plataformas que la elevaban más allá de su pedestal de bailarina, con una minifalda plateada y una ombliguera de manga sisa y verde neón; con su piel canela, su pelo negro, sus dientes blancos, sus labios gruesos, y unos ojos que me tocó imaginar porque bailaba con ellos cerrados para que nadie la sacara de su cuento, para que la música no se le escapara con alguna distracción, o tal vez para no ver a la docena de guaches que la creían propia, encerrándola en un círculo que no sé como Emilio pudo traspasar. (76)

Antonio's description of Rosario combines suggestive clothing with physical attributes that result in a decidedly conventional, highly objectified sexual image. However, the novel makes it impossible to isolate biological drives as the singular explanation for sexual attraction. The inclusion of detail regarding her exclusivity and elusiveness drift into the realm of class and culture, suggesting that part of her appeal involves her status as foreign and proscribed.

Along these lines, the novel goes to great lengths to cultivate this social aspect of her erotic appeal. Antonio repeatedly underscores the inherent danger in Emilio's relationship with Rosario. In addition to her propensity to kill in the midst of sexual contact, her previous relationship with another jealous *sicario* placed Emilio in a

precarious position: "Pero tengo que admitirlo: yo tuve más miedo que Emilio, porque con ella no se trataba de gusto, de amor o de suerte, con ella la cosa era de coraje" (16). A general fear of violence plays a central role in Antonio's dealings with Rosario. This fear would seem justified since multiple manifestations of violence contribute to the formation of Rosario's public persona and personal identity. At the most primary level, Rosario's early childhood spent in the *comunas* included recurring sexual abuse at the hands of her mother's boyfriend. Rosario was also the perpetuator of violence, attacking her elementary teachers with scissors on more than one occasion. However, her notoriety as well as her moniker *tijeras* are acquired after she avenges a rape by seducing her attacker and subsequently castrating him with a pair of seamstress shears.

The particular aspect of these scissors should not be overlooked for their symbolic significance, especially within the context of violence and class conflict. The availability of these scissors to Rosario resides in the failed attempt by her mother, Doña Rubi, to pursue a legal avenue to economic security and social mobility:

Sus padres, como casi todos los de la comuna, bajaron del campo buscando lo que todos buscan, y al no encontrar nada se instalaron en la parte alta de la ciudad para dedicarse al rebusque. Su mamá se colocó de empleada de servicio, interna, con salidas los domingos para estar con sus hijos y hacer visita conyugal. Era adicta a las telenovelas, y de tanto verlas en la casa donde trabajaba se hizo echar. Pero tuvo más suerte, se consiguió un trabajo de por días que le permitía ir a dormir a su casa y ver las telenovelas acostada en la cama.

De *Esmeralda*, *Topacio* y *Simplemente María* aprendió que se podía salir de pobre metiéndose a clases de costura; lo difícil entonces era encontrar cupo los fines de semana, porque todas las empleadas de la ciudad andaban con el mismo sueño. Pero la costura no la sacó de la pobreza, ni a ella ni a ninguna, y las únicas que se enriquecieron fueron las dueñas de las academias de corte y confección. (14-15)

Doña Rubi's failure is presented as a failure by design, a kind of scam perpetrated on thousands of unsuspecting poor women by the mass media ("las telenovelas") and the local business sector ("las academias de corte y confección"). The deception injects an element of violence into a web of relationships that finds its full expression in the metonym of the shears. As opposed to a tool employed within the productive trade of dressmaking, the dormant scissors are eventually reactivated as a tool within the trade of assault, disfigurement, and murder.

These and other examples of personal tragedy and violence are told to Antonio by Rosario. In fact, Antonio is captivated not only by Rosario's beauty, but also by her skill as a storyteller. The narrating of violence represents a sensuous, corporeal experience for both:

Hablaba con los ojos, con la boca, con toda la cara, lo hacía con el alma cuando hablaba conmigo. Me apretaba el brazo para enfatizar algo, o me ponía su mano delgada sobre el muslo cuando lo que me contaba se complicaba. Sus historias no eran fáciles. Las mías parecían cuentos infantiles al lado de las suyas, y si en las mías Caperucita regresaba feliz con su abuelita, en las de ella, la niña se comía al lobo, al cazador y a su abuela, y Blancanieves masacraba los siete enanos. (26)

The reader of *Rosario Tijeras* joins Antonio as the receptor of stories that recreate a violent and underprivileged past. These stories contribute to the characterization of Rosario while providing Antonio and the reader with a narrative replete with images of violence, exploitation, and drug abuse. In recalling the early days of his involvement with Emilio and Rosario, Antonio cites his desire to depart from his existence as a floundering student and loveless young adult: "Me metí con ellos porque los quería, porque no podía vivir sin Emilio y Rosario, y porque a esa edad quería sentir más la vida, y con ellos tenía garantizada la aventura" (35).

If the stories of Rosario's sordid affairs provide Antonio the spectator with compelling theatre, his introduction to the strange world of the *comunas* constitutes a tour of the exotic periphery of his hometown of Medellín:

Cuando llegamos a la parte baja de su barrio, comenzó a guiarme. Ya estábamos en el laberinto, en tierra extraña, solo quedaba seguir instrucciones y ponerle primera al carro. Después, todo fue estupefacción ante el paisaje, desconcierto ante los ojos que seguían nuestro ascenso, miradas que no conocía, que me hacían sentir ajeno, gestos que obligaban a preguntarme qué hacía yo, un extranjero, ahí. (42).

Central to these frequent displays of marginalia is Rosario's role as performer before her dumbstruck spectators, Emilio and Antonio. For example, Rosario causes a minor automobile accident, when, in a fit of rage, she breaks suddenly in traffic:

Yo [Antonio] me escurrí en el asiento, me agarré de los bordes y estiré las piernas como si pudiera frenar con ellas. Pero no hubo necesidad, porque Rosario frenó en seco, tan en seco que Emilio fue a parar a la parte de delante, en medio de ella y yo, tan en seco que el carro de atrás nos chocó, pero a Rosario pareció no importarle el estruendo de vidrios y latas [...]. (97-98)

This scene, and the metaphorical image that the automobile evokes, function in multiple ways to illustrate an underlying relationship between the three primary characters of the novel, especially as it pertains to Rosario's role as entertainer. The frequent depiction of

Rosario "at the wheel" while her male companions are passengers "along for the ride" illustrate the passive posture that these men assume in the company of Rosario. The threat of violence, the glimpse into a heretofore unknown world of abuse, and the constant display of marginalia, all contribute to the erotic appeal that Rosario holds for both men. Although Rosario's physical beauty may have attracted both men's initial attention, the variety of personal traits rooted in the violence of Medellín's underclass holds their interest.

With specific regard to Emilio's relationship with Rosario, one could argue that Franco's novel is the latest variation on the rich boy/poor girl theme employed to assess the degree of social bias reflected in the ultimate success or failure of their relationship. To a certain extent, this model applies to *Rosario Tijeras*. Miguel Cabañas traces the allegorical components of this relationship as part of a broader consideration of the figure of the *sicario* in recent Colombian fiction:

La relación entre Emilio y Rosario simboliza la posibilidad de unir estas dos partes de la sociedad colombiana que aparecen separadas por un abismo. Sin embargo, la unión no es posible. La relación de Emilio y Rosario evoca la relación entre la comuna y sociedad burguesa a través de la metáfora de la violencia y el sexo. Los mundos paralelos solo encuentran una breve fusión en el goce adenalínico de la muerte, las drogas y la violencia. (19)

Taking a longer view of Latin American literature, *Rosario Tijeras* stands at the opposing end of the allegorical spectrum that incorporate romantic unions at the service of a larger political or national agenda. For nineteenth-century novelists, "erotic passion was [...] the opportunity (rhetorical and otherwise) to bind together heterodox constituencies: competing regions, economic interests, races, religions" (Sommer 14). By the end of the twentieth century, *Rosario Tijeras* is a stark reminder that the "foundational fictions" of Latin America yielded long ago to works that ultimately view socioeconomic divisions as hopelessly irreconcilable.

Invoking his elevated social status, Emilio walks out on Rosario after she raises the stakes by proposing that the trio establish an international drug smuggling ring. Emilio reasserts his dominant class status in a reflexive, involuntary way, symbolically denoted when an oblivious Emilio and Antonio ascend in the elevator at the conclusion of the following scene:

Mirá, Rosario –dijo Emilio–: te equivocaste de socios, acordate de que nosotros somos gente decente.
¡Decente! ¡Jua! –replicó furiosa–. Lo que son es unos güevones.

–Vámonos –me dijo Emilio.

Yo miré a Rosario pero ella no se percató, estaba resoplando con la cabeza hacia abajo y los brazos cruzados, recostada contra la pared. Emilio abrió la puerta y salió, yo quería decir algo pero no sabía qué, por eso me decidí a decirle: «Rosario, no sé qué decir», pero ella no me dejó, antes que yo pudiera abrir la boca me dijo:

Andate, parcerero, largate vos también.

Levanté los hombros en un gesto imbécil y salí mirando al piso. Emilio estaba al pie del ascensor, oprimiendo con insistencia el botón para bajar, pero antes que se abriera vimos a Rosario asomar la cabeza y gritarnos desde la puerta:

—¡Así son ustedes! ¡Se creen de mejor familia y va uno a ver y son unos pobres hijueputas!

Cerró de un portazo cuando nos metimos al ascensor. Estábamos tan sulfurados que no nos dimos cuenta de que en lugar de bajar, íbamos para arriba. (152)

The ambiguity created by the aforementioned inversion of the up/down symbolism leads to a dual interpretation of this climatic scene. On one hand, Emilio's assertion of his superior class status would lead some to see the inadvertent ascension in the elevator as a reflection of Emilio's final conversation with Rosario and the recuperation of his original class affiliation. On the other hand, his refusal to participate in the prevailing economic system, which has benefited individuals such as Rosario, ominously suggests an acceleration of these economic forces that threaten the hegemony of Medellín's oligarchy. In either case, the abrupt severing of ties between Antonio, Emilio, and Rosario can be attributed to the blurring of class lines and the ways in which members of both classes express their origins. In spite of his own participation in this process, Emilio's reactive response in particular would appear to suggest a level of uneasiness with the emergence of individuals, such as Rosario, who, in the process of attaining greater material wealth, shadow the cultural behavior of elites.(4)

Camilla Segura Bonnett asserts that the novel's prominent component of melodrama explains "el fenómeno editorial y literario en el que se convirtió la novela pocos meses después de haber salido a la venta" (118). I would suggest that the success of Franco's novel is owed, at least in part, to the class affirming message that elites could infer from Rosario's ultimate demise. A whole range of comments and observations made by Antonio would likely have a palliative effect for those whose traditional position of social dominance has been shaken by the tumult of narco-violence and the flow of money and material possessions into the underclass. For instance, descriptions of Rosario continually foreground a mysterious, almost supernatural nature. Unknown details of Rosario's identity, such as her age and true surname are not only a constant source of consternation for Emilio and Antonio; they point to how Rosario resists

incorporation into standard conceptual and social frameworks that contribute to the formation of a recognizable social being. Other qualities such as an "olor a Rosario (7)" and her "chaleco anitbalas debajo de la piel (7)" lead Antonio to wonder: "¿De qué estás hecha, Rosario Tijeras?" (79). If her beauty and sexual attraction are uncommon, they are part and parcel of a larger, unknowable creature.

Antonio's role in the novel is not limited to his function as narrator or to the passive observer of Rosario's exploits. He also assumes the authoritative role of the amateur social scientist who studies the actions of Rosario while attempting to explain her behavior and beliefs.(50)(5) This gaze of the examiner results in statements that appeal to the logic of an underlying sociological principle or phenomenon:

De lo que sí estaba seguro era de que su angustia no se debía exclusivamente a la droga. Fueron las circunstancias que la llevaron a ella, las que precisamente sumergieron a Rosario en el fondo de lo que ya se había llenado. La droga fue el último recurso para paliar el daño que la vida ya le había hecho, la cerca falsa que uno construye al borde del abismo. (108)

Antonio's role as pseudo-sociologist/psychologist is less significant than his conclusions regarding the trajectory of Rosario's life. Antonio forecloses the possibility of real social advancement, or the ability of individuals to overcome psychologically the kind of violence and trauma that plagued Rosario's upbringing: "Rosario siempre ha luchado por olvidar todo lo que ha dejado atrás, pero su pasado es como una casa rodante que la ha acompañado hasta el quirófano"(8). It would not be too cynical to allege that the conclusions made by Antonio within the context of social turmoil and class conflict can be read by some as a reassuring sociological principle that restores a sense of eminence among the traditional ruling classes.

Confronted with the impossibility of a "Rosario curada de su pasado"(113), the final third of the novel is almost entirely devoted to Antonio's disillusionment and heartbreak. There is something almost jarring if not grotesque about the shift in narrative focus from the more primary concerns of basic individual survival as an inhabitant of the *comunas* to the lyricism of the coming-of-age story with which the novel concludes:

Fue ella la que nos desaferró de esa adolescencia que ya jóvenes nos resistíamos a abandonar. Fue ella la que nos metió en el mundo, la que nos partió el camino en dos, la que nos mostró que la vida era diferente al paisaje que nos habían pintado. Fue Rosario Tijeras la que me hizo sentir lo máximo que puede latir un corazón y me hizo ver mis despechos anteriores como simples chistes de señoras, para mostrarme el lado suicida del amor [...]. (88)

The edifying function of Antonio's experiences with Rosario sets the entire novel on a thematic footing more often associated with the Bildungsroman than with social realism. Any transcendent meaning in the stories of poverty and drug trafficking, unemployment and exploitation, rape and murder, are to be found in the lessons learned by Antonio and his passage into adulthood. In the final analysis, even the suffering of the underclass finds justification in the service that it performs for the wealthy, restless youth of Medellín.

I began this essay with a discussion of the stark associations between eroticism and violence evoked by the novel's cover art. This analysis of *Rosario Tijeras* complicates these initial impressions by demonstrating that sexual attraction as depicted in the novel draws not only from the realm of physical beauty but also from the sensational and the proscribed. Speaking from a clearly defined and privileged socioeconomic position, Antonio mediates the presentation of Rosario the sexual object, and in turn, exposes the anxiety pervading his own particular social class. The brief and tragic life of Rosario Tijeras provides a momentary diversion for Emilio and Antonio, who eventually parachute out of their respective relationships with her after their project of social reprogramming fails. Any redeeming value for what is otherwise a thoroughly grim set of circumstances is defined by Antonio, the sympathetic representative of the next generation of compassionate elites.

Notes

(1). The cover art discussed here refers to the 1999 edition of Rosario Tijeras published by Siete Cuentos. See "Works Cited" for complete bibliographic information. The cover of the English edition of Rosario Tijeras published by Mondadori in 2000 is quite different, featuring a large knife plunged into a skull wrapped by a banner that includes the words "death before dishonor."

(2). Observed at the website www.rosariotijeras.com

(3). See María Helena Rueda's article for an analysis of Fernando Vallejo's *La virgen de los sicarios*, a novel that shares some common thematic ground with *Rosario Tijeras*. Rueda asserts that the question of reproduction is a central organizing response to the prevailing conditions of violence in contemporary Colombian society: "La única opción que plantea la novela reside en el establecimiento de un orden monosexual que acabe con la reproducción de los sicarios, que impida ese inacabable ciclo por el cual las venganzas se heredan de padres a hijos y de hijos a nietos" (401).

(4). Emilio's apprehension with the ways in which members of the underclass approximate the behavior of elites echoes some of Homi Bhabha's observations regarding the aspect of mimicry within the context of colonial discourse. Bhabha makes the point that mimicry, as a discursive device, has a dual function of appropriating the Other within the larger system of colonial dominance. However, mimicry also focuses attention on the Other's status as a "subject of a difference that is almost the same, but

not quite" (86). The similarities between the processes of mimicry outlined by Bhabha and the social dynamic portrayed in *Rosario Tijeras* demonstrate how societies can share common discursive strategies in dissimilar historical contexts.

(5). It is probably safe to assume that this empirical tone in the novel is a partial result of Franco's creative approach to writing Rosario Tijeras, which involved interviewing female inmates in Colombia.

Works Cited

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Bird, Rosa Julia. Rev. of *Rosario Tijeras*. *World Literature Today*. 75.3 (2001): 219.

Cabañas, Miguel. "El sicario en su alegoría: La ficcionalización de la violencia en la novela colombiana de finales del siglo XX." *Taller de Letras*. 31 (2002): 7-20.

Franco, Jorge. *Rosario Tijeras*. New York: Siete Cuentos, 1999.

Rueda, María Helena. "Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente." *Revista Iberoamericana*. 70.207 (2004): 391-408.

Segura Bonnett, Camila. "Kinismo y melodrama en *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*." *Estudios de Literatura Colombiana*. 14 (2004): 111-36.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991.

Vélez Sierra, Nelly. Rev. of *Rosario Tijeras*. 4 Nov. 2005
<<http://biblioteca.unisabana.edu.co/abc/archivos/Rosario.pdf>>

Pubis angelical: entre la violencia de género y el fin del tiempo

Juan C. Toledano Redondo

Lewis & Clark College

Ciertas obras y figuras de la literatura argentina del siglo XX han sido entendidas como parangón de una forma literaria que rompía con los moldes de la creación moderna. Baste recordar el prefacio de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault elogiando la obra de Borges como ejemplo de una construcción que "sacude, al leerl[a], todo lo familiar al pensamiento" (1). Junto a Borges, se destaca también la obra de Manuel Puig como ejemplo de una literatura que rompe los moldes de la Modernidad en las letras. En el caso de ambos autores se establece por la crítica que sus obras se consideran por ello posmodernas. Así lo reconoce William Camurro cuando afirma que en Puig "la combinación de los elementos de la cultura popular y la integración de formas y alusiones cinematográficas produce en nosotros la conciencia de otro tipo de lectura, una lectura que quisiera calificar de posmoderna" (31). El uso de la cultura popular—entendida como en el debate del enfrentamiento culto/popular—no es la única marca de posmodernidad en Puig, así la falta intencional de autoría y, lo que Norman Lavers considera "superrealism" (57)—construcción de los personajes a base de diálogos que nos muestran quienes son sin profundos análisis psicológicos autoriales—se unen a las marcas de la novela posmoderna.

Pero tal vez, el elemento más analizado y debatido en este tipo de novelística haya sido el pastiche. Conocido de múltiples formas—collage, discontinuidad genérica, bricolaje—el pastiche representa la creación de una forma literaria a través de la unión y mezcla de múltiples géneros discursivos en una misma obra. El pastiche, en sus múltiples nombres, también ha recibido diferentes interpretaciones—algunas de las cuales serán analizadas con mayor profundidad dentro del primer epígrafe de este ensayo. Por el momento, será suficiente reconocer que el pastiche, en su definición formal más básica, es una de las claves de la construcción novelística de Manuel Puig.

Tanto en *The Buenos Aires Affaire* de 1973 como en *Pubis angelical* de 1979 la forma literaria de las novelas se reconoce como pastiche, siendo *The Buenos Aires Affaire* un caso, tal vez, mucho más claro a simple vista, por la mayor abundancia de diferentes tipos de discurso. Sin embargo, el uso de la ciencia ficción en *Pubis angelical* me llama la atención, pues, incluido como otro ejemplo más de lo popular, destaca por el aporte genérico que realiza, siendo este indispensable para la verosimilitud del desenlace de la novela.

Analizando este suceso, me propongo mostrar cómo el conflicto entre hombre y mujer, como categorías sexuales de dominación y dominados/as, que se propone en *Pubis angelical* es resuelto por Puig gracias al uso del único género capaz de permitirse: la

ciencia ficción. Es éste el único género que puede dar lugar—sin dejar de tener coherencia interna, o sea, sin perder verosimilitud para el lector—a la presencia de una realidad alternativa futura en la que el tiempo conocido puede cesar, dando lugar al inicio de una nueva era. La inclusión de lo que podemos llamar—apropiándonos del término borgiano—pormenores, adelantan y hacen verosímil la posterior irrupción de una realidad extrapolada en el futuro. Puig nos prepara desde el comienzo de la novela para la discontinuidad genérica en la misma y nos permite aceptar su solución epifánica del conflicto sexual humano gracias al uso de las propiedades genéricas halladas en la ciencia ficción. Sin la incursión de este género el conflicto de violencia y opresión que la diferencia sexual hombre/mujer provoca no puede ser detenido. Sin embargo, esta alternativa tampoco resuelve el conflicto genérico, sino que lo evita, como demostraré más adelante.

Discontinuidad genérica y posmodernidad

Tanto Fredric Jameson como Jean Franco han analizado el pastiche en la literatura y en la cultura. En ambos casos, el concepto de discontinuidad genérica es tratado de forma diferente, e incluso antagónica. Aun cuando Franco cita a Jameson en su "Pastiche in Contemporary Latin American Literature", la autora británica cree que el pastiche es algo local y no global, pues Latinoamérica es vista por ella como pastiche (98), y en su ejemplificación literaria lo indígena americano juega un papel fundamental. Además de esto, Franco cree que el pastiche es una técnica de desplazamiento discursiva en las jerarquías temporales, confrontando pasado y presente para re-privilegiar el pasado (97). Así pues, el pastiche es, en Franco, una suma de textos extraídos del pasado y reunidos en un nuevo contexto (retextualizados). Por ello, ella cree que el pastiche "goes far beyond copy or imitation, for it involves the appropriation of another's style in order to make it say something else" (7). El pastiche permitiría así decir algo nuevo a la novela surgida de la aplicación de sus técnicas formales respecto a lo dicho por cada género que la compone.

Jameson, por su parte, tiene una visión bien diferente de lo que el pastiche es. Este no se explica como un fenómeno local o nacional, sino como otro de escala internacional (propio del capitalismo global) que lleva a la literatura a un punto muerto historicista (64-66). Para Jameson el pastiche viene a sustituir en la posmodernidad a la parodia moderna. Y mientras la parodia imitaba el pasado distorsionándolo y haciendo crítica a través de la extrapolación de sentidos, el pastiche en la posmodernidad también imita pero "it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is blank parody" (65). Esta definición provoca una conclusión de ahistoricidad, a lo que Jameson se refiere con el término "historicism" (65), que hace de la época posmoderna un periodo de olvido de la Historia y la memoria, creando una realidad atemporal, eternamente momentánea.

Aunque dispares, las definiciones de Franco y Jameson son muy útiles para analizar el uso de la técnica del pastiche en las novelas de Manuel Puig que he citado anteriormente, pues si bien Jameson nos permite ver lo transnacional del fenómeno en

vez de lo local, Franco nos deja entreabierto la esperanza de decir "something else" y de no caer en el espacio atemporal y ahistórico jamesiano.

De entre las dos novelas representativas del pastiche que he venido citando, en *The Buenos Aires Affaire* podemos observar cómo las teorías que hemos analizado con brevedad no son completamente aplicables. No hay duda de que la construcción genérica de la trama se produce a través de la mezcla de múltiples discursos. En pocas páginas pasamos por diferentes capítulos que muestran formas discursivas diferentes. Existen capítulos que imitan el género de la novela policial, otros que reproducen un informe policial, algunos que se muestran propios de la escritura tradicional moderna, otros más que van desde la conversación telefónica a la descripción onírica y a la psicoanalítica. Y todos ellos se unifican por su mención a la vida de los protagonistas Gladys y Leo. Pero este hecho, de indudable técnica de pastiche, no nos permite afirmar junto con Franco que exista en la novela un desplazamiento discursivo de la jerarquía temporal. De igual modo, tampoco existe en *The Buenos Aires Affaire* una pretensión de mostrar lo local americano. Ciertamente es que la trama transcurre en Argentina y que los personajes son de nacionalidad argentina, pero lo local no está presente como tema o recurso. Y mucho menos lo indígena o indigenista. El localismo de Puig brilla por su ausencia. Pero la novela no impide por ello cierto contexto histórico argentino que aflora en la represión militar y social—la cual nos puede dar una pista del ambiente, ahora sí local, que da pie a la perversa actitud de los personajes. Sin embargo, esta actitud puede ser observada en cualquier otro ambiente militar y/o represivo, sin diferencia objetiva en la nacionalidad o etnicidad del que lo sufre. Es Argentina como podría ser Perú, la URSS o Cuba.

La técnica de pastiche utilizada por Puig no nos habla de Latinoamérica como una sociedad de pastiche, como Franco quiere verla. En Puig el pastiche es tan sólo un juego del lenguaje, una forma de cuestionar los modelos imperantes en la novela de la época. E incluso en este juego, Puig comienza y termina la novela con dos capítulos escritos con el más formulaico de los estilos modernos, poniendo en duda incluso su propio juego. Pero además este juego con el lenguaje ejerce rebeldía ante la represión militar y social de su época. Norman Lavers ha visto esta actitud en el uso del lenguaje de los personajes y de la técnica del pastiche en la obra de Puig, equiparándolo al escritor austríaco Peter Handke: "The philosophy of both writers would run something like this: We perceive the world through the language we speak. The society as an organism, creates a language not for the purpose of freeing people to pursue their maximum development but rather to subjugate people to its own needs". (58)

La falta de control de este lenguaje o, por el contrario, su dominio, determina el fracaso o no de los personajes en sus novelas. Así, Lavers afirma que los personajes de Puig, cuando triunfan, lo hacen transformando la falsedad del lenguaje y que este lenguaje está relacionado con la forma de la novela: "In a wonderful way, the activity of triumphing over language... is paralleled in the language and the techniques of the novels themselves. In common with many recent writers, Handke and Puig make heavy use of pastiche" (59).

No obstante, y aunque imbuido en su técnica formal, el pastiche en *The Buenos Aires Affaire* no parece en consonancia con la idea creativa que Franco propone para éste, ya que es difícil establecer qué nos cuenta la novela de Puig. Por ello, creo posible afirmar que *The Buenos Aires Affaire* se aproxima más a la idea historicista de Jameson que a la creativa de Franco. Esto, aún así, no presupone que el análisis del crítico marxista sea aplicable a todas las obras de Puig, pues de hecho, *Pubis angelical*, claramente estructurada a través del pastiche, sí que nos propone algo nuevo y sí que realiza múltiples conexiones históricas, dándole prioridad a la Historia y a la memoria, sin dejar por ello de entrar en la categoría de novela posmoderna.

Mi intención en este ensayo no es determinar categorías o definiciones que delimiten la novela moderna de la posmoderna. Semejante búsqueda parece haberse eternizado desde el inicio del propio debate Modernidad/Postmodernidad sin haber llegado a buen puerto por el momento. Ihab Hassan parece tener la clave para entender este fracaso cuando afirma que: "Modernism and postmodernism are not separated by an Iron Curtain or Chinese Wall; for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future. We are all, I suspect, a little Victorian, Modern, and Postmodern at once" (277). El intento de dividir en compartimentos estancos las creaciones literarias parece parte de este problema delimitador al que jugamos en occidente, aún cuando sabemos que tal división es una quimera intelectual.

Lo que me interesa de la novela de Puig *Pubis angelical* es averiguar las razones por las cuales Puig necesitó hacer uso del género de la ciencia ficción en una novela sobre el debate de la violencia en el género humano y la política de Argentina en el siglo XX. La importancia del debate posmoderno en mi estudio reside en la teorización sobre la técnica del pastiche que me ayuda a esclarecer mi investigación.

Del sueño individual al sueño colectivo

La lectura de la obra de Manuel Puig se presta a múltiples interpretaciones, y es siempre desafiante aseverar que esta u otra interpretación es la correcta. William Camurro lo resume con las siguientes palabras:

La ficción de Manuel Puig le presenta un peculiar desafío al lector. A través de una serie de experimentos autoconscientes de formas y géneros literarios, Puig sugiere de una manera sutil y desconcertante la realidad de unas vidas perdidas en las que el esfuerzo de una imaginación patética trata de rescatarse de un presente abrumante y vacío (31).

Por ello, algunas de las afirmación de las cosas que van a ser analizadas en las siguientes páginas en la novela *Pubis angelical* tienen que ser entendidas en el marco amplio de las posibilidades que tal novela permite. Otros análisis, quizá más atentos que el mío, discrepan en la afirmación de cuestiones cuya importancia determina toda la lectura de la novela. Así, Patricia D. Beckford, al iniciar su estudio de los personajes se pregunta: "¿Tres mujeres? ¿Tres historias? ¿O quizás, una sola historia, una sola

realidad?" (83). El Ama, Ana y W218 ¿son tres personajes diferentes o no? La duda se nos plantea conforme leemos la novela. Puig, amante de los misterios, juega con nosotros y nos hace ver referencias que unen a las tres mujeres, pero que, en realidad, provocan en nosotros la sensación de cumplir las expectativas que nos imponemos al iniciar la lectura. Así, el Ama será telépata a los treinta años de edad (80), como lo será también su descendiente, W218 (237), y aunque nada se dice de Ana en su estadía del hospital, la mención de su edad (85), precisamente treinta años, nos obliga a conectar a las tres mujeres. De igual modo, el que el Ama sea una actriz famosa de comienzos de siglo, que Ana diga parecerse a una actriz de los años 20—Hedy Lamarr (33)—y el que W218 vea una película filmada por el Ama en un sueño con la teletotal (161), también nos obliga a relacionarlas. Este proceso nos propone el rastreo de conexiones que deseamos ciertas, pero que no por ello han de serlo.

Jorgelina Corbatta, quien tuvo ocasión de entrevistar al propio Puig para su trabajo de 1988, nos desvela finalmente la clave de las conexiones. La trama de *Pubis angelical* es la de una mujer atormentada con su pasado y su futuro incierto que "durante la noche... sueña, y en sus sueños se desdobra en una actriz de 1930 (también llamada el Ama o la Bella)—en la primera parte de la novela—y en una muchacha de matrícula W218, en Urbis, en la Era Polar—en la segunda" (71-72) [aunque, en realidad, W218 ya aparece en la última sección de la primera parte]. Así pues, tenemos una realidad presente, dialogada, en la que Ana habla con dos amigos, Beatriz y Pozzi, y escribe en su diario sobre sus reflexiones pasadas y presentes; y otras realidades temporalmente extrapoladas en cada parte de la novela, en donde una Otra-Ana, está representada tanto a través del Ama, y como a través de W218, y que recrean un posible pasado y futuro de la protagonista.

Sin embargo, el análisis de la personalidad, miedos y frustraciones de Ana en toda la novela—ya sea a través de su yo o de sus dobles—también puede ser alegorizado como una creación teleológica de la mujer en una sociedad patriarcal pasada, presente y futura, que no parece estar dispuesta a cambiar. La unión en el tiempo de estas tres mujeres—que, oníricas o no, ejemplifican tres vidas distintas de mujer—supone la creación de una Historia humana en la que la mujer es siempre el mismo objeto de deseo y opresión y el hombre el opresor y dominador de la raza. Esta idea alcanza su clímax casi al final de la novela cuando LKJS recuerda el juramento masculinista del que formó parte en su niñez (239), el cual nos hace pensar en las logias masónicas y sus más perversos y oscuros planes para la humanidad.

Por otra parte, la división en tres de Ana ayuda a la normalización y verosimilitud de la discontinuidad genérica del texto. El bricolage, visto por Corbatta, da preeminencia al "mito personal y su problemática inconsciente" (87). Corbatta afirma que la novela de Puig encierra un mito personal del autor que hace aflorar sus frustraciones (83). Así pues, la técnica estética del bricolaje es algo más que simple estética. La forma, como ya vimos con Levers, es coherente con el contenido y la intención. Pues si Corbatta explica el mito personal en relación con Puig, es posible también verlo principalmente como expresión del personaje principal quien se nos presenta en forma de diálogo, diario, y desdoblada, en narraciones de carácter más formulaico.

El carácter onírico de algunos de los capítulos, así como la aparición de referencias a poderes sobrenaturales, como la telepatía, o la comunicación con los muertos, nos prepara para la discontinuidad genérica, más que en forma, en contenido. Pues, aunque las estructuras de los relatos de las Otras-Ana se construyen de igual forma, hay entre ellos la diferencia temporal, pasado/futuro, que los conecta con géneros diferentes. Sobre todo en el caso del relato de W218, que nos transporta a un futuro inexistente y extrapolado de las realidades del Ama y Ana. Esta extrapolación no es violenta, pues a lo largo de la novela se nos introducen pistas o pormenores—haciendo uso del término de Borges usado para hablar de la magia en la literatura (1)—que nos preparan para aceptar la aparición de un mundo futuro. De entre los pormenores más importantes destaca, por supuesto, la telepatía que a los treinta años ha de desarrollarse en el Ama, y que W218 desarrollará a los veintiuno (233). Pero este hecho viene provocado por un aspecto fantástico. En una pesadilla el Ama descubre que su padre fue un científico loco que pactó con los muertos para alcanzar el poder de la telepatía, y que copuló con su sirvienta, creándola así a ella, con poderes especiales (47-48). Además de en el caso de la telepatía, la nota que escribe la sirvienta/nodriza antes de suicidarse nos adelanta detalles sobre la profesión de W218: "sirvienta de un hombre o de todos los hombres" (48). Por último, la época Polar de W218 también aparece anunciada con las lluvias abundantes que se están produciendo, de forma inusual, en Méjico (16 y 247).

La incursión de lo fantástico como pormenor previo al género de la ciencia ficción está sin embargo explicado por el propio Puig en la entrevista realizada por Corbatta en términos de lo fantasmagórico en el cine. Para Puig, lo fantasmagórico está más cerca de su relato porque este incluye al autor en la vivencia de las experiencias y miedos que la historia produce, mientras que la fantasía permite el alejamiento del autor de la historia creada (76). Precisamente, Borges y Casares, son incluidos en la categoría fantástica, y no en la de ciencia ficción. Esta enmarcación de los autores argentinos es siempre problemática. Por mi parte, no cabe ninguna duda de que Plan de Evasión, La invención de Morel o los cuentos "Utopía de un hombre que está cansado" y "Tlön, Uqbar, Urbis Tertius" son relatos de ciencia ficción (2).

La aparición de la ciencia ficción en la novela *Pubis angelical* es vista por Corbatta como un género que permite presentar el mito colectivo del estado totalitario, tan brillantemente presentado en Un mundo feliz de Huxley o en Mil novecientos ochenta y cuatro de Orwell (85). Sin embargo, y aunque no me opongo a la opinión de la crítica argentina, creo que el mito colectivo que la ciencia ficción representa en *Pubis angelical* está relacionado con la concepción y esperanza de una utopía que acabe con la violencia de género.

En *The Policial Unconscious* Fredric Jameson afirma que toda unidad colectiva es utópica. Esto se produce porque todo tipo de colectivo tiene un proyecto utópico que culmina con el fin de las clases sociales (291). Si extrapolamos el debate de clase marxista como tal hacia el conflicto por el poder que representa, para culminar en la lucha alegórica entre los sexos que se produce en la novela *Pubis angelical*, podemos entender que el gesto utópico colectivo de la novela es el fin de tal conflicto. De la misma manera que una sociedad sin clases es la utopía del colectivo desde el punto de vista marxista, en *Pubis angelical* una sociedad sin lucha, opresión y dominio entre

hombre y mujer es la utopía de la sociedad patriarcal hasta ahora conocida y en pleno conflicto en las páginas de Puig.

La afirmación de Corbatta sobre el uso de géneros populares, como el cine o la ciencia ficción, representa la aparición de los mitos colectivos (84). A esta idea, habría que añadir que uno en particular confirma el gesto colectivo más que los demás. En efecto, la ciencia ficción aparecida en *Pubis angelical* representa el único camino verosímil hacia el más profundo gesto utópico de la novela: el fin del conflicto entre hombres y mujeres.

La ciencia ficción es un género que se encuentra conectado a nuestra historia como lectores, pero que extrapola nuestra experiencia proyectándola en el tiempo (y, a veces, en el espacio). Es por eso, que algunos autores hablan de ella como una novela histórica del futuro. El mismo Jameson afirma en "Generic Discontinuity in SF" que una de las máximas funciones del género de la ciencia ficción es hacer extraño lo conocido y producir, con este efecto, una reflexión sobre la relatividad de nuestra historia (58).

El extrañamiento en sí es una técnica literaria ya tradicional de la teoría de la literatura eslava desde las formulaciones de los formalistas rusos. Darko Suvin recoge este aspecto en *Metamorphoses of Science Fiction* singularizándolo para el caso de la ciencia ficción. Al hacerlo, no sólo se remite a las teorías de V. Sklovskij y la *ostranenie* rusa, cuyo objetivo es cambiar la forma del objeto sin cambiar su esencia e impedir así su familiaridad (6) (3), sino también a las del alemán Bertolt Brecht y su técnica teatral del distanciamiento o *Verfremdungseffekt* definida en su ensayo *El pequeño organón para el teatro* como "aquella [representación] que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno o distante" (20).

Sin embargo Patrick Parrinder nos recuerda que la gran diferencia entre la novela histórica del XIX y la ciencia ficción histórica es que esta última no se basa en proyecciones históricas del pasado sino en la profecía y la especulación (95), por lo cual no logra relatar una historia real o común al lector. Salvo en su conexión con la realidad humana de la que parten el lector y la obra de ciencia ficción, el resto, es una conexión alegórica.

Siendo esto así, podemos ver la historia de W218 como una prolongación especulativa y profética de las mujeres como colectivo. Ya comentaba al comienzo que *Pubis angelical* pretende la construcción teleológica de la mujer, al menos en el siglo XX. Tal teleología de un colectivo ha de incluir, en tanto que colectivo, un proyecto utópico: siendo en este caso el ya citado cese del conflicto entre hombres y mujeres. Puig debió de encontrarse con el problema de reconocer que observando la historia de la humanidad no se podía guardar demasiada esperanza en esta utopía. En *Pubis angelical* asistimos a una historia de la mujer en la que es dominada, vilipendiada y objetivada hasta la crueldad. Por ello, Puig se ve abocado a la distopía, con W218 sufriendo las consecuencias de ser mujer y sirviendo como una suerte de prostituta legal al servicio de lisiados y enfermos mentales. La distopía propuesta a través de esta macabra mezcla de trabajadora social y leva militar en un estado totalitario es coherente con la realidad vivida por Ana y el Ama, hasta el punto de confirmar las palabras proféticas de la

nodriza (213). Sin embargo, Puig quería dar un toque final de esperanza a su novela, y para ello requería de un gesto que, siendo ficticio, se pudiese reconocer como verosímil en la trama teleológica de *Pubis angelical*.

Para Thomas A. Hanzo la ciencia ficción es un género que permite realizar un ejercicio de prolepsis, haciendo el pasado futuro, y restaurando así este pasado a nuestro presente (133). A través de esta prolepsis la ciencia ficción es capaz de restaurar el tiempo primigenio, el tiempo perdido mítico, en el presente del lector gracias a lo que Hanzo califica como "tiempo inconsciente", siendo este "a time past that belongs to no history and that is prior to the emergence of historic man or man as an individual human being. This past—psychological, spiritual, or mythical—when intensified as a distant future is most likely to recur as the lost past". (134)

La búsqueda y encuentro de este pasado mítico se encuentra activo en el subconsciente colectivo e individual de todas las culturas conocidas. El paraíso perdido al que queremos volver aparece en el futuro como un horizonte inalcanzable para los géneros realista, costumbrista o histórico, pero está al alcance de la ciencia ficción. Como muy bien apunta Willis E. McNelly nuestra vivencia en un mundo tecnologizado ha hecho de la ciencia ficción un género "[that] enable[s] us to face problems we cannot otherwise face directly" (194). Y aunque McNelly se encierra a sí mismo en una ciencia ficción más científica para realizar su postulado, se puede considerar que su afirmación es válida para el caso de una ciencia ficción donde lo tecnológico no es la clave absoluta de la trama. Es por ello, que en *Pubis angelical* la ciencia ficción aparecida nos habla de un futuro distópico en el que las obsesiones humanas de Puig tienen más peso que los avances de la ciencia. Sin embargo, es la posibilidad de un ser telepático lo que provoca una trama en el futuro con pinceladas de la más típica novela de espionaje. Un conflicto que la ciencia quiere resolver desde la segunda Guerra Mundial (61).

Llegados a este punto, parece oportuno recordar que cuando analicé los pormenores que permitían la aparición verosímil de la ciencia ficción en *Pubis angelical* se apuntaba la conexión entre ésta y lo fantasmagórico, ya que a la ciencia del padre del Ama se unió, al parecer, su pacto con los muertos. Semejante conexión entre lo científico y lo místico o paranormal se repite en la figura de LKJS cuando recoge de W218 muestras de sus líquidos vaginales para ser analizados en su patria: "Las cejas de él se enarcaron al modo de Mefistófeles, y sus ojos se enrojecieron pero no de lágrimas". Esta figura demoníaca, alegoría del mal que el hombre opresor y violento representa, contrasta y a la vez complementa, la importancia de la figura del ángel divino. Los ángeles rodean al Ama: están en la isla (10), son tema de conversación (44), y ella llega a vivir en Los Ángeles cuando trabaja para Hoolywood (113). Incluso uno de los ángeles es personificado y sonríe (49). La aparición de los ángeles—máximo símbolo mitológico del bien en la cultura judeo-cristiana—y de su contrapartida demoníaco, son también pormenores del desenlace final de la novela. Como comenté antes, Puig se vio abocado a la distopía por culpa del afán de verosimilitud, pero con la incorporación de pormenores sobre el mundo paranormal e incluso místico, permite al lector, luego de haber aceptado la discontinuidad genérica que la ciencia ficción provoca, una nueva y más dramática discontinuidad genérica. W218 atiende al relato de una enferma terminal quien cuenta una parábola en la cual se narra la historia de otra reclusa que huyó. Sin

embargo, la mujer cambia de sujeto repentinamente y caemos, una vez más, en la confusión de localizar a los personajes. A partir de este momento, la mujer relata en primera persona que fue ella misma la que se transformó en ángel, perdiendo su sexo, y dejando a vista de todos su pubis angelical (266). Esta epifanía produce el cese de todas las guerras entre los hombres y la llegada al mundo del Bien.

Es obvio que el cambio de sujeto representa mucho más que un simple juego formal en el lenguaje. Con este cambio Puig personaliza el suceso de una tercera persona en un "yo" que los lectores también decimos al leer. Se produce así una identificación que supone la participación de cada yo en el proyecto colectivo y utópico de terminar con el sufrimiento del ser humano. Y aunque la solución es poco verosímil Puig se asegura de darle verosimilitud con la siguiente afirmación: "(...) W218 tuvo la sensación de que el relato era verídico (...)" (267).

Las palabras de Hanzo se hacen especialmente importantes aquí. El mito del pasado perdido ha sido repuesto en nuestro presente gracias a su aparición en el futuro. La prolepsis de la ciencia ficción ha sido utilizada para restaurar el Paraíso perdido gracias a la venida de un ángel, figura que también representa, a través de Gabriel, la expulsión del mismo. El ángel, una figura asexuada, permite alcanzar la utopía colectiva del ser humano. Sin sexo divisor el conflicto hombre/mujer queda anulado.

Si esto es así como he explicado, *Pubis angelical* realiza a través de la ciencia ficción incluida en su forma de pastiche una retextualización del pasado, por más mítico que este sea. En la conciencia del lector contemporáneo son tan verdad Tartesos, y Pitágoras como lo son Adán y Eva. Cualquier relato, ficticio o no, cuyo contexto se encuentra en el pasado se reproduce en nuestra imaginación con la misma verosimilitud, pues somos nosotros los que creamos en nuestra mente el espacio, la escena, en la que los eventos han de reproducirse. Esta idea permite aceptar la teoría de Jean Franco sobre el pastiche en *Pubis angelical*, pues en esta novela el pastiche es usado como una técnica de desplazamiento discursiva en las jerarquías temporales, confrontando pasado y presente para re-privilegiar el pasado (Franco 97), aún cuando este pasado sólo sea posible apropiándolo a través de una prolepsis. Semejante afirmación nos deja el camino abierto para aceptar que en el caso de *Pubis angelical* es cierta la utilidad del pastiche como técnica literaria que dice algo nuevo, diferente, a lo dicho por cada uno de los géneros que la conforman. Esto invalida, a su vez, la condición historicista que el pastiche provoca para Jameson, en el caso de esta novela. Pero hay que hacer hincapié en la falta de solución del conflicto humano de la violencia de género. Como indica Gustavo Pellón "The fable itself contains the seeds of its own failure, since the best it can offer is an end to exploitation when the object if the exploitations itself ceases to exist" (Lavers 47). La aparición del ángel no resuelve el problema de la violencia humana, sino que cesa de existir por la naturaleza misma del ángel. Eso provoca que aunque *Pubis angelical* no siga el camino historicista Jamesiano sí que ponga en duda el avance hacia un nuevo proceso histórico que no esté en el plano de lo fantástico.

De todo lo dicho en este ensayo se deriva, como apuntaba brevemente al comienzo, que las teorías que tratan de delimitar de forma binaria y/o exclusiva las tendencias de la novela moderna y posmoderna no pueden ser entendidas como reglas de oro, pues sus

esquemas son difícilmente aplicables a todas las novelas de una época, lugar o incluso autor—incluyendo a los que se presentan como ejemplos de un determinado tipo de creación, como es Manuel Puig para la novela posmoderna. Algunos de los argumentos de Franco y Jameson que eran o válidos o inútiles para entender *The Buenos Aires Affaire*, se presentan como lo contrario en el caso de *Pubis angelical*.

Notas

(1). En "El arte narrativo y al magia" Borges explica la magia se revela en la literatura con ayuda del uso de pormenores. Es una técnica literaria donde lo causal se revela a través de ciertos pormenores que se incluyen en el texto y que nos adentran en una realidad que no lo es tanto y en una ficción que se hace real a nuestros ojos, por ello afirma que "la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción", y sigue, "esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también" (78). Los pormenores a los que Borges alude serían pues palabras, frases, ideas, situaciones que nos introducen de forma lógica en una situación inusual.

(2). Mi razonamiento viene enmarcado por una posible definición del género como la de Theodore Sturgeon "Una buena narración de ciencia ficción es una narración sobre seres humanos, con un problema humano y una solución humana, que no se habría ocurrido sin su contenido científico" (Reeve, 136).

(3). Quizá sea oportuno recordar que uno de los mejores ensayos sobre el extrañamiento en el formalismo ruso es el de Victor Erlich *Russian Formalism*.

Bibliografía

Borges, Jorge L. "El arte narrativo y al magia", *Discusión*, Buenos Aires, EMECE, 1964.

Clamurro, Williams. "Manuel Puig y la construcción de la lectura posmoderna" *Torre de papel* 4-3 (1994): 31-42.

Corbatta, Jorgelina. *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuela Puig*. Madrid: Orígenes, 1988.

Franco, Jaen. "Pastiche in Contemporary Latin American Literature" *Studies in Twentieth Century Literature* 14-1 Winter (1990): 95-107.

Foster, John B. Jr. "Parody, Pastiche, and Periodization: Nabokov/Jameson" *Cycnos* 12-2 (1995): 109-116.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1997.

- Hanzo, A. Thomas. "The Past of Science Fiction". *Bridges to Science Fiction*. Ed. George E. Slusser, George R. Guffey & Mark Rose. Southern Illinois University Press, 1980.
- Hassan, Ihab. "Toward a Concept of Postmodernism" 1987. *A Postmodern Reader*. Ed. Joseph Natoli & Linda Hutcheon. Albany: SUNY Press, 1993.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- . "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review* 146 (1984): 53-92.
- . "Generic Discontinuities in SF: Brian Aldiss' Starship". *Science Fiction Studies* 2 (1973): 57-68.
- Jessen, Patricia B. *La realidad en la novelística de Manuel Puig*. Madrid: Pliegos, 1990.
- Lavers, Norman. *Pop Culture into Art. The Novels of Manuel Puig*. Columbia: Frontiers, 1988.
- McNelly, Willis. "Science Fiction The Modern Mythology [Vonnegut's Slaughterhouse-Five]". 1970. *SF: The Other Side of Realism*. Ed. Thomas D. Clreson. Bowling: Bowling Green University Popular Press, , 1971.
- Puig, Manuel. *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- Parrinder, Patrick. "Science Fiction as Truncated Epic". *Bridges to Science Fiction*. Ed. George E. Slusser, George R. Guffey & Mark Rose. Southern Illinois University Press, 1980.
- Reeve, R. "La ciencia ficción: hacia una definición y breve historia", *Otros mundos, otros fuegos*, XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Michigan University, MI (1975),133-137.
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale U. P., 1979.

ENSAYOS/ESSAYS

Hechos sangrientos:

José Martí y los dementes religiosos de sus escenas norteamericanas

[Jorge Camacho](#)

University of South Carolina, Columbia

En la crónica fechada el 1 de septiembre de 1883 en Nueva York, Martí narra uno de los sucesos más horrorosos de fines de siglo en Norteamérica: el asesinato de unos niños a manos de sus padres, los religiosos Silvestre Knobb, Charles Freeman y los esposos Hicks. Según el cubano, Silvestre Knobb atormentado "por las pláticas de ese Ejército de Salvación que anda de moda ahora," había crucificado al hijo y quemado viva a la hija y lo mismo habían hecho los otros dos (OC. IX, 455). De acuerdo con Philip Jenkins, el incremento de las sectas religiosas en los Estados Unidos y el tono cada vez más sensacionalista que adoptaron los medios de comunicación a finales de siglo, hizo que cuando apareciera un caso de este tipo en la prensa se interpretara invariablemente como resultado del fanatismo en lugar de ser simplemente un caso de locura (42). Jenkins cita el caso de Charles Freeman quien en mayo de 1879 imaginándose él mismo otro Abraham, asesinó a su pequeña hija: Edith. En el siguiente artículo me interesa explorar la representación martiana de estos religiosos así como la de los librepensadores de Rochester que menciona en la misma crónica. Dicho análisis me llevará a establecer semejanzas entre la filosofía de Martí y la de Emerson en cuanto a sus conceptos de transmigración y evolución, y del mismo modo, intentará dejar al descubierto las estrategias retóricas de persuasión que Martí utiliza para convencer al lector. En su ensayo "History", Emerson detalla la relación profunda que existe entre el hombre y los otros seres del planeta. Martí en numerosos apuntes y poemas encuentra la misma relación. Su visión del universo y del hombre es unívoca, se basa en el presupuesto de que la palabra Universo contiene toda una filosofía: lo diverso en lo Uno, el yo que unifica la diversidad cósmica.

Como es bien conocido, en el *Génesis* Dios pide a Abraham que sacrifique al hijo como prueba de lealtad. Pero una vez dispuesto a cometer el crimen Dios detiene al patriarca hebreo convencido de su firmeza y lealtad (22:2). El primero de mayo de 1879 Charles Freeman, uno de los asesinos que Martí menciona en su crónica, representó literalmente dicha escena. De más está decir que el suceso se convirtió en una de las más sensacionales del momento. Un panfleto de Filadelfia describía el asesinato con el siguiente título *Poor Little Edith Freeman: The Victim of a Father's Fanaticism!* José Martí, que llega siete meses después a New York, en enero de 1880, pudo todavía ser testigo de la polémica que suscitaron estos crímenes. En su crónica de 1883 reúne este y otros dos para presentárselos al lector (OC. IX, 453).

De hecho, el suceso tenía todos los visos de una noticia capaz de suscitar el interés de los criollos al otro lado del continente: hablaba de la locura y la violencia y ponía al descubierto la fragilidad del orden familiar en una sociedad cada vez más preocupada con la riqueza suntuaria que con los valores tradicionales. Con ella el cronista apelaba también a un público con una fuerte tradición religiosa, si bien católica en lugar de protestante, por lo cual la simple noticia sensacionalista se convierte en la crónica martiana en un terreno fértil donde el cubano va a analizar estos hechos y sacar sus propias conclusiones. Si bien los periódicos de la época se limitan a dar todos los detalles de la tragedia, el cubano intentará ir más allá y dar una explicación filosófica de los hechos. Todavía el 4 de mayo de 1879, el *New York Times* seguía hablando de ella en el lenguaje factual y asombrado que luce esta crónica. Dice el periódico:

the strangely-deluded man is looking confidently for the resurrection of his murdered-child tomorrow, the third day after the "sacrifice" [...] God's power, he declares, will be shown by carrying the body of his dead child up into heaven at the end of the three days or restoring it to earth's life.(1)

Martí no se detiene pues en la descripción de estos crímenes sino que pasa a explicar la tragedia que resulta ser un ejemplo del drama caótico que vive la sociedad norteamericana de finales de siglo, una muestra de la fe religiosa que barre el país, y el tono cada vez más sensacionalista de los periódicos del momento. Si Freeman había justificado su crimen apelando al mandato de Dios, "by order of the Lord, as Abraham was ordered to sacrifice his son Isaac", Martí retomará este motivo y lo convertirá en el centro de su comentario (1).

Después de describir los hechos sangrientos Martí afirma: "Y se detiene el pensador y se pregunta: ¿A qué pasan los siglos si el bárbaro Silvestre Knobb, —como Abraham bárbaro, oveja fiera, sombrvo ejemplo de la bestia humana" [sacrifica a sus hijos en nombre de dios]? (OC. IX, 455). Al decir de Martí, Silvestre Knobb había hecho lo mismo que Charles Freeman, y ambos justificaban su crimen como un mandato de Dios. Sin embargo con esta conexión, Martí introduce en el debate un sentido del tiempo que es ajeno al cronista del *Times*. Martí aspira a que el lector establezca una analogía entre el tiempo de Abraham y la "bestia humana" que resurge en la modernidad en la figura de estos religiosos. De modo que desde un inicio la cuestión de la "temporalidad", resumida en la misma pregunta que se hace el cronista, va a ser fundamental para entender la forma en que Martí vertebra la historia y toma posición con relación al Otro. La respuesta que da a esta pregunta es la siguiente:

Y es que donde quiera que nace el hombre, y en cualquier época y ambiente de civilización donde aparezca, tiene mientras no lo afinan siglos sucesivos de infusión de razas viejas, —la credulidad y necesidad del milagro de la infancia, la crueldad y temor supersticioso de las razas vvirgenes, los acontecimientos y las brutalidades de la aún no olvidada fiera. (OC. IX, 456)

En sus descripciones de los Estados Unidos, Martí reitera el carácter embrionario de la sociedad norteamericana, por lo cual puede construirla en términos de precariedad, de una falta de tiempo y reacomodo de sus "razas" que era lo necesario para su buen funcionamiento. Al entenderlo así, Martí no estaría describiendo el asesinato como un simple acto de fanatismo ni como un arrebató de locura. Su explicación iría más lejos y se convertiría en una regla que se repite de forma invariable desde el momento que comienza la vida y por tanto aplicable a todos los seres del planeta. El caso de los religiosos demostraba al cronista, el origen y la infancia del individuo, un presente que no había sido "afin[ado] [por] siglos sucesivos de infusión de razas viejas." "Afinar" significa perfeccionar, armonizar, pulir. El avance del individuo (reflejo de la humanidad) se concebiría en términos de un progreso positivo donde se iba depurando la raza de lo que no sirve. Para un reformador social, incluso para cualquier lector que leyera el texto atentamente, la pregunta a este dilema sería ¿cómo era posible resolver dicha situación que tomaba "siglos" en sociedades "vírgenes" en países del Norte y Latinoamérica? ¿De dónde podía salir esa "infusión" o extracto? Martí no sugiere ninguna respuesta a este dilema que él mismo plantea, sino que se limita a constatar algo que le parece obvio y es, la necesidad del avance para ir "matando" la "fiera" y la posibilidad de que dado un elemento externo pueda resurgir dicha bestialidad en cualquier ser humano. Y afirma seguidamente:

¿Qué es pecho humano sino suma de todo ser viviente, y junta de todas las formas el Universo, y prodigiosa sementera de donde a quererla regar el agua desconocida, surgiría en todas sus vestiduras y encarnaciones la naturaleza? Y está el progreso del hombre en ir matando fieras. (OC. IX, 456)

En esta explicación complementaria del ser humano, Martí recurre a una metáfora geológica para describir el pecho del hombre. Este vendría a ser una especie de archivo donde al igual que la tierra guarda todo tipo de semillas, o "ser[es] viviente[s]". De modo que nuevamente Martí construye al individuo en base de una imagen temporal, ya no por lo que tienen estos sujetos en común con él mismo, sino la que cada individuo trae cuando nace. Pone así a competir su visión del mundo con la de ellos y lo mismo hará más adelante cuando pase a describir las demandas de los librepensadores. Pero ¿sobre qué bases Martí construye dicha visión del ser humano?

Según la filosofía unívoca que propone en este y otros textos, el cubano, cada ser humano (incluyéndose él mismo) sería un compendio de "todo ser viviente" (animal, vegetal, incluso sexual) en quien la chispa de un factor externo, como era la prédica del Ejército de Salvación, haría que resurgiera en el hombre la naturaleza virgen en todas sus vestiduras, esto es, la fiera que la virtud personal no había podido vencer; lo que el "progreso" entendido en términos espirituales y de la humanidad, debía desechar, pero que en ciertos individuos reaparecía a veces. Esta visión ordenadora del universo revela dos cosas: la condición primaria / primitiva del individuo así como la posibilidad de su perfección en el futuro a través de la virtud individual y el tiempo. Es interesante por tanto notar que Martí utiliza la palabra "progreso" con una doble acepción: desde el punto de vista de la evolución espiritualista de cada individuo y en un contexto que

necesariamente remite también al proyecto por el que habían apostado las sociedades modernas.

En otros artículos y poemas expresa una visión unívoca del ser humano, por lo cual difícilmente el cronista utiliza este argumento sólo como un simple juego retórico. En el poema "De forma en forma," de los *Versos Libres* la voz lírica se pregunta y se responde: "¿Quién soy? Lo sé. Soy todo:— / El animal y el hombre, el árbol preso / Y el pájaro volante" (PC. I, 146). Mas bien, con ello la voz lírica demuestra una convicción panteísta del ser humano que tiene sus raíces en las creencias teosóficas, espiritualistas, trascendentalistas y otras corrientes ocultistas de finales de siglo. Esta visión aparece en Martí unida a la idea de la transmigración de las almas y la unión indisoluble del universo que es una de las características que asocian al cubano a la filosofía de Ralph Waldo Emerson. En su ensayo "History," por ejemplo, Emerson afirma que la idea de "transmigration of souls is no fable. I would it were; but men and women are only half human" (132). Basándose en este comentario y otros del filósofo de Concord, el cubano establece entonces una sutil semejanza con la idea darwiniana de la evolución natural de los organismos vivos. Según afirma Martí, en más de una ocasión, Emerson se había adelantado a Darwin en plantear la idea de la evolución en unos versos suyos que sirven de prefacio a la segunda edición de su libro *Nature* (1849). Dice Martí "Emerson se anticipó a Darwin. La poesía vio antes: se anticipó en verso" y a continuación, cita sus versos: "And striving to be man, the worm / Mounts through all the spires of form" (OC. XXI, 391). Asimismo, en otro apunte acompaña los mismos versos de este comentario: "¿Y por qué no ha de ser todo el mundo como Emerson que escribió en un lugar: *the world is mind precipitated*, y en otro, —como para probar q[ue] no vea contradicción entre que el mundo fuese espíritu, y el espíritu tomase formas graduadas y crecientes" (OC. XXI, 408).

La relación que establece Martí entre ambos autores es importante por varios motivos. Primero, porque refuerza en el cubano la idea del papel visionario y heurístico que tiene la poesía y el poeta en la sociedad, y porque une la visión espiritualista de la transmigración con la teoría científica de la evolución del hombre. En ambas corrientes del pensamiento, las cuales logró conciliar Emerson, aparece el mismo denominador común: la idea de la evolución o transformación de los organismos de un estado a otro. En este caso, "el espíritu" que según ambos tomaba formas más avanzadas en la escala animal. De forma curiosa, Fernando Ortiz en su libro *La filosofía penal de los espiritistas* llega a una conclusión semejante.

Ortiz, quien se confiesa en dicho libro un lector voraz de las teorías espiritistas al igual que de las positivistas, afirma encontrar en ambas una serie de semejanzas cuyo hilo conductor es el antiguo principio de la evolución. Para probar su argumento hace un repaso a las ideas de León Hipólito Denizart Rivail (1804-1866), más conocido por Allan Kardec y la teoría de su propio maestro, Cesar Lombroso, quien a principio del siglo XX alcanzó gran fama por sus conceptos criminológicos positivistas del *criminal nato* y el *atavismo*. Debido a que las ideas de Allan Kardec eran anteriores a las de Lombroso, Ortiz se pregunta si hubo alguna influencia del primero en el segundo a lo cual se responde que no, que era la "idea madre: la de la evolución" lo que ambos tenían en común. (133-34). Según afirma, para la época en que Allan Kardec comienza a

escribir, 1854, las ideas de Lamarck ya estaban establecidas y Herbert Spencer había publicado sus ensayos. Un año después, en 1858, Wallace y después Darwin publicaban sus libros: *Teoría de la Selección Natural* y *Origen de las Especies* (1859). Sugiere pues Ortiz que el evolucionismo como doctrina es bien antiguo y reúne adeptos tan disímiles como los brahmanistas, los jónicos, Heráclito, Empédocles, llegando hasta Hegel y Auguste Comte (135). Es importante resaltar esta relación que establece el etnólogo entre ambas teorías ya que demuestra que de forma contraria a como se ha pensando, las fronteras entre la ciencia y las teorías esotéricas eran mucho más porosas a finales del siglo XIX. Esto explicaría además en el contexto americano la existencia de poetas y pensadores como Emerson, Whitman, Martí y Darío quienes trataron de reconciliar ambas ramas del pensamiento. Por tal motivo, en su conferencia *Martí y las razas*, Fernando Ortiz menciona esta creencia en el cubano para terminar incluyéndolo entre "los espiritualistas modernos, entre los cuales pensaba José Martí" (14). Y es precisamente de este espiritualismo, dice Ortiz, que le venía al cubano su rechazo del concepto de desigualdad racial. La crítica, por lo general, ha visto un enfrentamiento visceral entre poesía y ciencia, entre la razón instrumental y la razón poética en el modernismo. Sin embargo, ni Whitman, ni Emerson vieron la ciencia como algo antagónico a la poesía. Whitman incluso echó mano en sus poemas a una pseudo ciencia como era la frenología. Por otra parte, Darío en su poema "¡Torres de Dios! ¡Poetas!" llama a estos "pararrayos celestes" y "rompeolas de las eternidades", ambos símbolos de la modernidad industrial y tecnológica del momento. Y los llama así aún cuando esta última palabra no estaba registrada en el diccionario académico.

Emerson, por otro lado, llega a construir un fuerte andamiaje filosófico sobre doctrinas tan diversas como la reencarnación de los brahmanes y el desarrollo del espíritu según lo concebía Hegel. Martí al transcribir los versos del norteamericano en que éste habla de la evolución, lo asocia erróneamente con Darwin y el inicio del evolucionismo moderno y por tanto sugiere que Emerson se adelantó al científico por varios años. La realidad fue otra. Emerson conoció las ideas del evolucionismo a través del francés Jean-Baptiste Lamarck, las cuales citaba en su libro *Principles of Geology*, Charles Lyell. Lamarck escribió una teoría similar a la de Darwin unos cincuenta años antes que él y aun cuando sus ideas eran criticadas por Lyell en su libro, llamó poderosamente la atención de Emerson quien desde entonces no dejó de pensar en la forma de incorporarlas a su visión del mundo (Gordon 199). Finalmente Emerson lograría reconciliar sus ideas científicas con la metafísica hindú del *samsara* para llegar así a concebir su propia ley de evolución transmigratoria (1). Emerson partía de la idea optimista de que el ser humano en lugar de degenerar indefinidamente después de la "caída," iba mejorando y ganando en formas sucesivas de reencarnaciones. Esta influencia hindú en su pensamiento es uno de los puntos en que Martí hace énfasis en su crónica sobre el norteamericano ya que afirma:

A veces deslumbrado por esos libros resplandecientes de los hindús, para los que la criatura humana, luego de purificada por la virtud, vuela como mariposa de fuego, de su escoria terrenal al seno de Brama, siéntase a hacer lo que censura, y a ver la naturaleza a través de ojos ajenos, porque ha hallado esos ojos conforme a los

propios, y ve oscuramente y desluzca sus propias visiones.
(OC. XIII, 27)

Parece interesante notar cómo Martí critica este aspecto de su filosofía, ya que le reprocha que haya tenido que ir a otra escuela filosófica a buscar lo que según su propia prédica en "self-reliance" cada hombre debía encontrar por sí mismo. Es decir, le reprocha que haya hecho lo mismo que "censura" y visto la cuestión espiritual "con ojos ajenos". Pero a su vez ésta es una crítica ambivalente ya que acto seguido el cubano lo disculpa afirmando: "Y es que aquella filosofía india embriaga como un bosque de azahares, y acontece con ella como con ver volar aves, que enciende ansias de volar" (OC. XIII, 27). A través de estas reencarnaciones el ser humano pasaba de formas inferiores y degradantes a formas más desarrolladas. En su ensayo "History" que citamos más arriba, Emerson, después de afirmar que no es una fábula la idea de transmigración, afirma:

Every animal of the barn-yard, the field and the forest, of the earth and of the waters that are under the earth, has contrived to get a footing and to leave the print of its features and form in some one or other of these upright, heaven-facing speakers. Ah! Brother, stop the ebb of thy soul, —ebbing downward into the forms into whose habits thou has now for many years slid. (132)

Por tales razones, en el filósofo norteamericano la idea de transmigración y metamorfosis está indisolublemente ligada a la idea de pena o castigo. El alma evolucionará hacia formas superiores, en la medida que logre superarse a través de la "virtud" y en ella estarán presentes también rasgos de animales que han dejado su huella en él. En varios lugares de su obra Martí habla de esta doctrina de forma abierta y con un sentido de aceptación que no es común encontrar en su obra. En una crónica del 5 de septiembre de 1884, publicada un mes después en *La Nación* de Buenos Aires, el cubano aborda el tema de forma muy parecida a como lo hace Emerson en "History" y dice: "El mundo animal está en concreción, en toda asociación o persona humana: cada hombre lleva en sí todo el mundo animal, en que a veces el león gruñe, y la paloma arrulla, y el cerdo hocea; —y toda la virtud está en hacer que del cerdo y del león triunfe la paloma" (OC. X, 79).

Pero Emerson no parece ser la única fuente de referencias de Martí. En el cubano la idea de evolución espiritual también parece estar ligada a la idea de *continuum* que aparece en la filosofía positivista, donde el mundo en su totalidad se encamina hacia adelante. En el caso de Martí esta idea está ligada a las posibilidades de mejoramiento del ser humano a través de lo que llama en su prólogo a *Ismaelillo* (1882) "la utilidad de la virtud," lo cual además, convertiría la religión en un fenómeno predecible y controlable, alejado de los dogmas y la teología cristiana. Una vez construido el problema religioso como un fenómeno social, en las causas externas que pueden despertar la fiera en el hombre, era necesario buscar los factores que llevaban a su irrupción o modificaban el individuo de forma negativa y provocaban actos como estos.

Ya sea a través de las prédicas del "ejército de salvación" o los mismos factores que componían a ciertos individuos en sociedades donde dicho "afina[miento]" no hubiera destilado un ser capaz de resistir la imaginación ancestral, el medio, la educación y la virtud eran las cualidades que le permitían trascender su condición animal. Por lo cual Martí parece estar describiendo en esta crónica sobre los asesinos una especie de historia espiritual del hombre en lugar de una historia biológica, y parece establecer que tal afinamiento se da en el orden de la síntesis universal que era cada individuo. Su énfasis en la explicación espiritual (su propia mirada sobre el problema religioso en Norteamérica) vendría a contrastar con el comportamiento de dichos sujetos, de los cuales Martí se distancia temporalizándolos, convirtiéndolos en residuos de un tiempo lejano y en seres de impulsos infantiles.

Si como afirma Johannes Fabian en *Time and the Other*, el concepto de tiempo es crucial para entender la relación desigual que establece la antropología con relación al Ser y el Otro, Martí se acerca con estos planteamientos a la visión del etnólogo que observa, analiza y prescribe una solución al problema. Según Johannes Fabian, el tiempo, es un "carrier of significance," tanto como el lenguaje o el dinero (ix). A través de él, el Otro es percibido como un concepto temporal que ocupa un espacio definido en términos de "allá y entonces" mientras el sujeto que escribe habita un "aquí y ahora." Su condición epistémica depende de una "persistent and systematic tendency to place the referent (s) of anthropology in a Time other than the present of the producer of anthropological discourse" (31). Martí desubica pues en términos cronológicos a sus referentes cuando los compara con el tiempo de "Abraham bárbaro" y afirma que necesitan de "la credulidad y necesidad del milagro de la infancia, la crueldad y temor supersticioso de las razas vírgenes" (OC. IX, 456). Es decir, Martí homologa al asesino con la credulidad del niño y el ser que no se había desarrollado y pone su esperanza en el progreso y la evolución de la humanidad.

Por otro lado, sería tentador analizar las posibilidades de la metáfora de la "infusión de razas" según las prácticas migratorias y sociales de finales de siglo en Latinoamérica. Un referente que de cierta forma se impone si sabemos que el cronista está escribiendo para el periódico argentino *La Nación*. Pero Martí, valga decir, en ningún momento plantea dicha posibilidad y su argumento parece circunscribirse solamente al aspecto espiritual del cuerpo. No obstante, sugiero, al entender el paso de la humanidad (su historia) como una progresión de etapas es imposible hablar del individuo sin hablar del componente físico que sugiere dicha metáfora. En dicho sentido secular, Martí vería la historia como un *continuum* y al hablar del Oriente del tiempo de Abraham cuando habla de los religiosos, estaría haciendo lo que James Clifford señala como una de las alegorías más recurrentes de la antropología y la literatura de viaje: describir al Otro en términos de "premiers temps" (101). A diferencia de los cronistas de Indias, quienes recurrieron a ella al ubicar la creación del continente dentro del gran mapa de la creación del mundo por Dios, la antropología secular tiende a emplazar al otro en una distancia temporal dentro de lo que presupone como el progreso imparable de la civilización (Clifford 102). Martí recurre a dicha alegoría repetidas veces y es algo que une su escritura a las construcciones más modernas de escritores como Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*. Hablando de las crónicas del viajero francés George Revoil sobre los somalíes, Martí dice:

Lo cierto fuese que cada vez que el hombre aparece en una parte de la tierra antes no habitada, comienza a vivir en la edad primitiva, aunque los demás pueblos de la tierra para él ignorados, que ya existen de viejo, vivan en edad mucho más avanzada. ¿Viven acaso los indios del Orinoco en la misma edad histórica que nosotros, que estamos viviendo al mismo tiempo que ellos? (OC. XXIII, 270)

Como se sabe, la novela de Carpentier es el resultado del recorrido de un hombre de la civilización a la selva, para lo cual va remontando el río Orinoco. A medida que el protagonista avanza se da cuenta que va adentrándose en épocas históricas cada vez más remotas. Su viaje por tanto es un desplazamiento no sólo en el espacio sino también en el tiempo y demuestra la ansiedad por una búsqueda del origen, de un espacio edénico donde todo comienza.

Ahora bien, la representación del Otro implica un posicionamiento ético y moral del hablante con relación a los sujetos de los cuales habla. En el caso de Martí también contiene un propósito pedagógico y moralizador en referencia a sus lectores. El artículo donde aparece la referencia al libro de Revoil se publicó en la "Sección Constante" del periódico *La Opinión Nacional* de Caracas mientras que el referido a los religiosos se dio a conocer el 21 de octubre de 1883 en *La Nación* de Buenos Aires. Como afirmaba Ángel Rama, con sus crónicas Martí se dirigía a una elite de letrados, a un público de empresarios, comerciantes y políticos "a los cuales trataba de orientar y poner en guardia" (158). En tal caso ¿cuál era el contexto de estas ideas? O para decirlo con las palabras de Ángel Rama, ¿de qué forma Martí trataba de influir en la elite letrada con este artículo? ¿Acaso el lector argentino pudo encontrar en él una confirmación a las políticas sociales del país en ese momento?

Si relacionamos la crónica del 21 de octubre con la política del estado argentino y la iglesia católica este diálogo podría ser esclarecedor. Durante el gobierno de Julio A. Roca en la Argentina, quien fue presidente entre 1880 y 1886, se llevaron a cabo una serie de reformas como las llamadas "Leyes Laicas" que pusieron en manos del Estado funciones que antes tenía la iglesia. Estas reformas se extendieron a la educación, cosa que provocó un duro encontronazo con el Vaticano. El artículo de Martí de 1883 vendría a coincidir justo con ese período de reestructuración y secularización de la nación y como ocurre con los reformadores argentinos el cubano apostaría también por dichos cambios. Esto parecen indicarlo dos cosas. Primero su crítica a los dementes religiosos y la última noticia del artículo.

En las últimas páginas de la crónica, el cubano habla de Convención de los Librepensadores de Rochester, que se había celebrado hacia poco en esa ciudad. El cronista habla de ellos con una marcada complacencia y muchos de los argumentos que ya había dado a lo largo del artículo ayudan a situar al lector en un contexto específico: el de los actos sangrientos que provocaban dementes y fanáticos religiosos como Freeman y Knobb. Esta convención era un ejemplo clave de los esfuerzos secularizadores de algunos grupos de la sociedad norteamericana en su momento y

servirían de contrapunto a las acciones de los religiosos. Entre las demandas de los librepensadores estaban, según Martí, que el Estado no diera preferencia a ningún credo, habiendo varios en la nación; que toda iglesia o propiedad de la Iglesia debía pagar el tributo público como cualquier otra institución; que no hubiera tampoco representación del clero en el Congreso, ni la armada, ni la milicia, ni en ningún otro sitio institucional, y que se prohibiera el uso de la *Biblia* en las escuelas como libro de culto ya que "no hay derecho de imponer traidoramente a inteligencias indefensas" este libro (OC. IX, 466). El cronista establece una especie de empatía con estos librepensadores e incluso para concluir propone una demanda propia: que los maderos del Cristo crucificado se utilicen para el trabajo. La simpatía del cronista con estas demandas se hace evidente en su propia demanda, lo cual no sería extraño si se recuerda que en otra crónica posterior, de 1888, a la muerte del librepensador y positivista Courtland Palmer, Martí nuevamente se pone de su lado.

Por tanto, la identificación del cronista con ellos se sugiere por igual en la descripción de los crímenes y en las citas de los padres fundadores de la nación norteamericana a los que se había referido anteriormente. Así las palabras de Washington y Jefferson descalifican el predominio de un credo religioso sobre otro y apuntan a la necesidad de restringirlo. De esta forma su discurso político apela a las autoridades fundadoras para auto-legitimarse. Estas reformas en la práctica podrían haber sido las medidas que evitaran en el futuro sucesos como los que describe al inicio. Pero Martí no lo menciona ni hace una relación directa entre ambos. Esto indica una estrategia de persuasión indirecta donde el lector debía por sí mismo unir ambas noticias, la del inicio y la del final. ¿Por qué si no esta desconexión entre ambas? ¿Acaso trataba el cronista de evitar exaltar los ánimos del lector a favor de uno u otro bando? Cualquiera sea la respuesta, la relación que se establece entre dichas noticias parece más bien sugerida que señalada.

Podría decirse incluso que la ubicación de ambas noticias a cada extremo del artículo ejemplifica una especie de estructura "a saltos" de la que el cronista habla en otros lugares de su obra. Una técnica asociada al *leit-motif* que repite un mismo asunto o comentario en distintas partes del texto o poema largo. En la superficie dicha estructura reflejaría un movimiento caótico de sucesos noticiosos, pero en el fondo dejaría implícita una especie de ordenación histórica de acuerdo a los distintos estados sociales. El cronista totalmente consciente de lo que dicha diseminación podía producir en la comprensión del texto, se justifica argumentando en el mismo artículo: "Y así se mezclan aquí, —porque no sin intención las pongo juntas, para que como son se vean, —las feroces de la vida virgen, las parodias pueriles de la vida monárquica, las convulsiones aceleradas de la vida moderna" (OC. IX, 457). Esta insistencia en el significado de la disposición de los textos es otro indicio de la importancia del tiempo en su crónica, y del desfase temporal de los sujetos que describe al inicio y la simpatía que establece con los últimos.

Por tanto, dos argumentos se derivan de esta ordenación; 1) su carácter mimético ya que reflejan fielmente una realidad "para que como son se vean;" y 2) responde a una organización social en forma continua pero bien discernible por parte del autor. Esto es, señala formas primitivas de organización (alejadas en el tiempo) y formas más modernas que hacen que el cronista logre establecer un diálogo con librepensadores. El

cronista dibujará así un mapa de etapas históricas por las que ha pasado y sigue pasando la humanidad y en especial los Estados Unidos. Etapas diversas que aparecen juntas, estados germinales / modernos que se mezclan en distintos puntos del país aparentando un estado social caótico y contradictorio, pero propiamente discernible si se logra ver a través de sus ojos, esto es, desde el punto de vista de su representación. Por ello Martí describe tres estadios claramente delimitados y perceptibles: al inicio, "la vida virgen", a la mitad "la vida monárquica," y al final la "vida moderna" cada una con sus adjetivos específicos: "feroces," "pueril" y "acelerada." Estos son los diversos estadios por los que atraviesa el país. Cada una de estas etapas, Martí las justifica con sendos ejemplos. Así la crónica reproduciría en su linealidad la vida norteamericana, hace predecible su trayecto y busca un basamento que sólo lo puede dar el espesor de la historia. Empezando por los dementes religiosos ("bárbaros" y "feroces") quienes comparados con los librepensadores son el elemento primitivo frente al civilizador, que el mismo cronista apoya. Incluso, para hacer esta linealidad más exacta, Martí coloca entre los estadios de la barbarie y el progreso, la monarquía (o su pueril imitación) que a modo de bisagra entre una y otra representa un estadio transitorio en algunos sectores de la sociedad norteamericana del momento.

Los emblemas que caracterizan a la barbarie en este artículo son la "cuna," el "niño," el animal ("oveja" o "bestia") y el fanatismo. A estos infanticidas los domina una fe "supersticiosa" que es igual, según el cronista, al tiempo de Abraham dispuesto a asesinar a su hijo Isaac en nombre de Dios.

En esta crónica Martí presenta sus argumentos a través de una tercera persona. Según comienza diciendo, estos sucesos monstruosos suscitan la reflexión de un "pensador". Dicho desplazamiento de la enunciación del cronista a un otro ficticio abriría el interrogante de cómo leer el texto (sus textos) y si se pudiese hablar en ellos de una voz única. ¿Es el cronista u otro filósofo quien habla? ¿Se identifica este "pensador" con los "librepensadores" de Rochester? ¿Cuál es el propósito de hablar en tercera persona? Algo que parecería unir las tres figuraciones de la escritura es la apuesta que hacen por la Ilustración y la secularización como solución al problema. Su autoridad parte de la seguridad de que sólo el progreso y las nuevas medidas que restrinjan el culto pueden evitar acontecimientos de este tipo en adelante.

En otra crónica, publicada cuatro años después con motivo de la inauguración de la Estatua de la Libertad en New York, Martí vuelve a utilizar una comparación similar para hacer énfasis en el carácter "infantil" de los tiempos del *Génesis*. Resalta con ello a su vez el avance que había obtenido Norteamérica en comparación con el nacimiento de la humanidad en el Oriente. A semejanza de pensadores positivistas como Comte, Martí habla de la historia de Abraham en términos de "infancia" de la humanidad y en relación con ellos, la modernidad norteamericana era una especie de figura adulta, padre "viril" que había superado dicha etapa. En su famosa crónica con motivo de la inauguración de la estatua, Martí afirma que con la expulsión de los ingleses de los Estados Unidos, este país "ponía en sublimes palabras los mandamientos de la Enciclopedia, por donde la especie humana anunció su virilidad, con no menor estruendo que el que acompañó la revelación de *su infancia* en el Sinaí" (OC. XI, 101) [énfasis nuestro].

En el caso de la crónica sobre los asesinos y los librepensadores, el cronista apostaría por los segundos quienes representan en la imaginación del cubano "la vida moderna," caracterizada por los valores positivos de la técnica, el progreso y el espíritu secular en cuanto rechaza a la religión organizada y sujeta al culto. Dentro del mismo *continuum* histórico, el segundo vendría a ser un estadio superior al primero. Los casos de Freeman y Knobb, sujetos díscolos y excéntricos en la sociedad norteamericana, ilustrarían no sólo la idea de retroceso, sino también la necesidad que tiene la sociedad de hacer que se superen y cada individuo elimine dichos rasgos arcaicos. Por ello, le da al individuo esperanzas de una mejor vida y junta las bases para el perfeccionamiento del hombre. Cree por tanto en el mejoramiento individual que sólo podía darse a través de la dinámica reformadora que pone en movimiento la educación y la utilidad de la virtud. Por ello, el individuo moderno, siempre vigilante de sí mismo, estaría obligado a disciplinarse y "matar" cualquier resurgimiento del animal que lleve dentro. Esto era pues una condición imprescindible si la sociedad quería progresar y sus individuos querían alcanzar su plena realización.

Notas

(1). Ver la monografía de Gordon para más información.

Obras citadas

Anónimo. "Freeman's Ghastly Crime. The fanatic arraigned in Court" *The New York Times* 4 mayo 1879. 1

Anónimo. *Poor Little Edith Freeman: Victim of a Father's Fanaticism!* Philadelphia: Barclay, 1879.

Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. México: Compañía General de Ediciones, 1969.

Clifford, James. "On Ethnographic Allegory." *Writing culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Ed. James Clifford and George E Marcus. Berkeley. University of California Press, 1986. 98-121.

Comte, Auguste. *Système de politique positive: ou, Traité de sociologie, instituant la religion de l'humanité*. Paris: L. Mathias. 1851-54

Emerson, Ralph Waldo. *The Portable Emerson*. New York: Penguin Books, 1981.

Fabian, Johannes. *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York : Columbia University Press, 1983.

Gordon, Robert C. *Fate into freedom: Emerson's theory of spiritual process* Diss. Princeton U, 1980. Ann Arbor: UMI, 1980. 8101539

Jenkins, Philip. *Mystics and Messiahs: Cults and New Religions in American History*. New York: Oxford University Press, 2000.

Martí, José. *Obras Completas*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-75.

---. *Poesía Completa*. Edición Crítica. Editores Cintio Vitier, Fina García Marruz y

Emilio de Armas. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985

Ortiz, Fernando. *Martí y las razas*. La Habana: Publicaciones de la comisión nacional organizadora de los actos y ediciones del centenario y del monumento de Martí, 1953.

---. *La filosofía penal de los espiritistas*. Madrid: Editorial Reus, 1924.

Rama, Ángel. "La dialéctica de la modernidad en José Martí." *Estudios Martianos* Río Piedras: Editorial Universitaria, 1974. 129-97.

Reflexiones sobre Babel

[M. Ana Diz](#)

City University of New York

Aun sin la distancia que permite construir los perfiles de una época, todos podemos estar de acuerdo en que el nuestro es un tiempo marcado por el tráfico incesante de personas, objetos, lenguajes y valores. Frente a la fragmentación, el mundo oficial responde invariablemente, en todas las épocas, con el modelo imperial o el sueño singular de la nación, una, indivisible. El exacerbado plural de nuestro tiempo, donde la unidad se divide y subdivide casi al infinito, viene con sus inevitables deslizamientos, en un piso que se mueve incesantemente, que marea los valores y las lenguas. No es fácil hacer pie, instalados como estamos, en este paradójico reino absoluto de lo múltiple, en el que cada astilla reclama su derecho y entona su propio canto. Si no en voz alta, secretamente soñamos con un lugar de descanso en el que el tráfico no construya sólo conflictos o mala música. Sueños ambiciosos o aun modestos, como el de guardar unos pocos valores duraderos, si no permanentes o universales. Somos los hijos de Babel después de que Jehová dispersó a aquel pueblo de arquitectos por toda la faz de la tierra. Las veinte líneas del Génesis que narran el episodio, que han dado lugar a que haya entre 5 y 8 versiones diferentes de cada versículo, todas ellas posteriores a 1950, es hecho justificado por la dificultad de traducir el texto y también porque el mito parece especialmente pertinente a nuestros tiempos. (Zumthor, 50)

Babel es el relato de una imposibilidad comprendida de antemano. ¿Qué hacen los relatores del texto bíblico? ¿Qué hacemos nosotros con los deseos imposibles? Creo que en la mayoría de los casos, los incluimos en un relato que proporcione alguna clase de explicación y nos ayude a aceptar la imposibilidad de cumplirlos. Explicamos la imposibilidad en virtud de un Otro a quien endiosamos o demonizamos. Acaso prefiramos juzgarlo errado antes que imposible, y equipararlo entonces con una transgresión y su castigo. El relato atribuye a Jehová la imposibilidad de levantar la torre. Es Jehová, el que impidió a Adán y Eva comer del fruto de la Vida, quien ahora descalabra el proyecto de la ciudad y la torre. La historia explica el fracaso de Babel en virtud de la voluntad de Dios, y lo hace narrativizando el paso del poder y su imposible triunfo a la impotencia y su fracaso certero; de la igualdad a la diferencia, del eje vertical (la torre) al horizontal (la dispersión por la faz de la tierra). El Génesis insiste en esta disposición de espacios. "Y descendió Jehová para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos de los hombres." Y se dijo: "Ahora pues, descendamos, y confundamos allí sus lenguas..." (2)

En la memoria popular el relato de Babel se entreteje sin dificultad con sentencias como "la unión hace la fuerza," "soberbia que ofende al cielo," o "el hombre propone y Dios dispone," a las que podríamos añadir "Todo ascenso engendra abismos," frase feliz que

Murena escribe en su comentario de este episodio bíblico.(3) La torre es ícono de soberbia castigada. Jehová confunde la lengua de aquel pueblo de arquitectos para impedir el edificio cuya cúspide querría tocar los cielos. Los pone en su lugar. Con todo, si nos atenemos al nivel literal del texto del Génesis, tenía razón Murena (p. 454) cuando no veía en Babel ningún deseo de rebelión titánica, a diferencia del episodio de la serpiente, donde comer la manzana pondría a Adán y Eva a la altura de Dios. A primera vista, el deseo de construir la torre aparece como empresa inocente, racional, pacífica y valiosa:

Génesis 11, 1-4: Era entonces toda la tierra de una lengua y unas mismas palabras. Y aconteció que, como se partieron de Oriente, hallaron una vega en la tierra de Shinar, y asentaron allí. Y dijeron los unos a los otros: "Vaya, hagamos ladrillo y cozámoslo con fuego." Y fuéles el ladrillo en lugar de piedra y el betún en lugar de mezcla. Y dijeron: "Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo; y hagámonos un nombre, por si fuéremos esparcidos sobre la faz de toda la tierra".

El proyecto expresa el irresistible impulso humano de construir, levantar y asegurarse un nombre. (1)

Con todo, esas gentes que, en su marcha desde Oriente (des-orientadas), se establecen en la llanura de Senaar y emprenden la construcción de este axis mundi que es la Torre, desobedecen el mandato que Dios le da a Noé, que es el de dispersarse y poblar la tierra. Jehová ve en esa Torre una pesadilla y corta abruptamente los sueños de grandeza de los constructores de Babel.

Génesis 11: 5-9: Y descendió Jehová para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos de los hombres. Y dijo Jehová: He aquí el pueblo es uno, y todos estos tienen un lenguaje; y han comenzado a obrar, y nada los retraerá ahora de lo que han pensado hacer. Ahora pues, descendamos, y confundamos allí sus lenguas, para que ninguno entienda el habla de su compañero. Así los esparció Jehová desde allí sobre la faz de toda la tierra, y dejaron de edificar la ciudad. Por esto fue llamado el nombre de ella Babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra.

En el carácter secular del plan, en la ausencia de todo espíritu de reverencia a un ser superior, en la confianza en la técnica, en el proyecto de alcanzar los cielos y en el deseo de fama, en esta ciudad del hombre, la tradición lee soberbia pura. El Génesis narra en diez capítulos la historia universal en una sucesión de vaivenes que testimonian dos pulsiones opuestas y de fuerza pareja: fusión y confusión, unidad y separación, vida

sedentaria y errante. A la inocencia perdida del Edén sigue la expulsión; a la violencia de Caín, el Diluvio. El nuevo orden, centrado en la figura de Noé, primer hombre nacido después de la muerte de Adán, también fracasa. Después del Diluvio, la humanidad se divide a partir de los tres hijos de Noé. Al linaje de Ham, hijo irreverente de Noé, pertenece Nimrod, cuyo nombre significa 'rebeldía', fundador de un imperio de ciudades en la llanura de Senaar, que comenzó precisamente con Babel (10: 8-10). De ahí surgen las tierras y las lenguas, la dispersión y la multiplicación, la formación de naciones, cada una con su propia tierra y su propia lengua. El relato de Babel termina abruptamente con la dispersión de las gentes en la tierra. Babel es el final de los principios, el último de los diez episodios de la historia universal; a partir de ese fracaso, se inicia la historia de una sola nación, la de Israel, con el llamado de Abraham. Pero acaso lo que importa es el hecho de que Dios empiece por desarraigar a Abraham para llevarlo como extranjero a la Tierra Prometida, a la cual tiene derecho no por haber nacido allí ni por línea genealógica sino por voluntad providencial. Jehová rechaza el modelo totalizante que pretende vincular lengua, tierra y nación:

Y descendió Jehová para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos de los hombres. Y dijo Jehová: He aquí el pueblo es uno, y todos estos tienen un lenguaje; y han comenzado a obrar, y nada los retraerá ahora de lo que han pensado hacer. Ahora pues, descendamos, y confundamos allí sus lenguas...

"Nada los retraerá ahora de lo que han pensado hacer," se dice Yavé, gracias a esa lengua sola y a esa comunidad perfectamente unida en palabra y en acto. Porque la lengua de Babel parece cumplir el sueño de una lengua científica, como la del propio Dios, unívoca y transparente, perfectamente cerrada al malentendido y al error.

Murena considera el proyecto de Babel como un monumento a la lógica: la torre se levanta, ladrillo sobre ladrillo, en orden impecable. Pero si el proyecto responde a un orden riguroso, el relato del proyecto despliega una sintaxis peculiar. "Y dijeron: Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo; y hagámonos un nombre, por si fuéremos esparcidos sobre la faz de toda la tierra". ¿Por qué contemplar la posibilidad de tener que dispersarse? La repetición de las mismas palabras, al final de la historia, muestra a las claras que el narrador tiene el final de su historia, y lo anticipa aquí, contra toda verosimilitud. De hecho, tal disposición convierte el final del cuento (el fracaso del proyecto, la dispersión) en el motivo que justifica el proyecto. Murena piensa que se trata de una excusa narrativa pobre que oculta el designio de Yavé amenazado. Porque Yavé no confunde la lengua original para castigar a su pueblo sino para impedir que la cúspide de la torre de Babel toque los cielos. Entonces, sí es posible pensar que el descalabro del proyecto es el acto de un Dios celoso de su poder supremo, cuidadoso de mantenerse como el único que detenta el árbol de la Vida y esa lengua perfecta.

El episodio de Babel es enigmático. Es de veras notable, por ejemplo, que el primer objetivo explícito sea hacer ladrillos:

Y dijeron los unos a los otros: "Vaya, hagamos ladrillo y cozámoslo con fuego." Y fuéles el ladrillo en lugar de piedra y el betún en lugar de mezcla. Y dijeron: "Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre..."

¿Por qué no subordinar la acción preparatoria al proyecto de edificar la ciudad y la torre? ¿Por qué empezar por el principio literal –hacer ladrillos–, obedeciendo a la pura cronología de los actos sin tejer causas y efectos, con esta linealidad que un buen narrador jamás respetaría? Con todo, si aceptamos en toda su literalidad este orden narrativo, vemos que los constructores de Babel proceden exactamente como los tecnólogos. Conciben modos y medios ("...hagamos ladrillo...") y recién entonces piensan posibles objetivos que podrían fundarse en tales avances ("Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre..."). El medio es la actividad central, el corazón de la empresa tecnológica, éticamente neutral. Entonces, pensar en Babel como ícono de nuestros tiempos no sólo se explica por la multiplicidad de lenguas con las que Jehová confunde a los constructores de la torre, sino también por el hecho de que el episodio bíblico privilegia a la tecnología.

... the project of Babel has been making a comeback. Ever since the beginning of the seventeenth century, when men like Bacon and Descartes called mankind to the conquest of nature for the relief of man's estate, the cosmopolitan dream of the city of man has guided the best minds and hearts throughout the world. Science and technology are again in the ascendancy, defying political boundaries en route to a projected human imperium over nature.

... Whether we think of ... the imposing building of the United Nations...; whether we look at the World Wide Web and its Wordperfect, or the globalized economy or the bio-medical project to recreate human nature without its imperfections, whether we confront the spread of the post-modern claim that all truth is of human creation - we see everywhere evidence of the revived Babylonian vision. (Kass, 243)

Pero claro que no fueron el siglo XVII ni el pobre Descartes los únicos que aspiraron al proyecto de Babel, fundado en la ilusión de soluciones imperiales y totalizantes. Cada época certifica que todos llevamos el impulso de Babel adentro, acaso porque, como decía Hegel, a diferencia de los animales, no tenemos el cuerpo paralelo a la tierra. Se trata de la antigua guerra entre el uno y los muchos, atestiguada en debates filosóficos, en proyectos políticos nacionales, en utopías sociales, en las ilusiones de una lengua única, de máquinas instantáneas y perfectas de traducción. Este sueño de domesticar lo múltiple y lo diferente en un orden Uno, nítido, transparente, anima asimismo la singularización de los orígenes y de los poderes. Pensemos en que hasta el siglo XVIII prevalece la idea de que todas las lenguas descienden de una lengua original, hasta el momento de Babel. O en la Iglesia, o en tantos otros imperios antiguos, modernos y

contemporáneos. Cada época crea su propia variante de lo que Murena llamaba "la locura del discurso único." Cada época aprende que tal modelo no puede funcionar. Y cada época articula esta comprensión con sus propias, diversas objeciones.

La Babel de nuestros tiempos, en plena construcción, es objeto de ataque. Leemos, por ejemplo, en el comentario del Génesis de Leon Kass:

The city is back, and so too, is Sodom, babbling and dissipating away. Perhaps we ought to see the dream of Babel today, once again, from Gods point of view. Perhaps we should pay attention to the plan He adopted as the alternative of Babel. We are ready to take a walk with Abram. (Kass, 243)

Si el camino imperial de Babel es pernicioso, entonces hay que tomar el rumbo de la unidad de una nación, al amparo de Jehová. La crítica de Kass, que propone remplazar lo uno por lo uno, parece del todo insuficiente. Desde el otro extremo del espectro ideológico, Susan Sontag enuncia con voz precisa las objeciones de muchos:

A leading feature of our ideology of a unitary, transnational capitalist world culture is the practice of translation. I quote: "Translation today is one of the communicational lifelines of our global village." In this perspective, translation becomes not merely a useful, desirable practice but an imperative one: linguistic barriers are obstacles to the freest circulation of commodities ("communication" is a euphemism for trade) and therefore must be overcome. Underpinning the ideology of universalism is the ideology of unlimited business. One always wants to reach more people with one's product. Besides the universalist claims implicit in this goal of unlimited translation, there is another implicit claim: namely, that anything can be translated, if we knew how... ..

The inevitable instrumentation of this idea of the necessity of translation, the "translation machine," shows us how the ancient dream of a universal language is alive and well. (345)

En el mundo de la máquina de escribir de los años veinte, Victoria Ocampo publicó en *La Nación* su primer artículo (en francés), un ensayo en el que levantaba su voz en defensa de las diferencias y contra la noción de igualdad, esa "amputadora," la llamaba Ocampo, enemiga de la justicia. El ensayito se titula "Babel" y es curioso en más de un sentido. Dice Ocampo:

No puedo oír esa palabra [igualdad] ... sin que se alce terrible, dentro de mí, el antepasado de Babel de quien descendo, y cuya visión prevalece en mí, a pesar de las mezclas posteriores. Y cada vez que hablo de igualdad, es indudablemente, y a pesar mío, a través de un jirón de su barba patriarcal. (7)

Con la insolente humildad típica de quien se piensa como desobediente, Ocampo corrige el Génesis, y explica la confusión de las lenguas a su modo:

...El Eterno, para deslizar entre aquellas buenas gentes el inmutable malentendido que conocemos, no tuvo necesidad de inspirarles distintas lenguas. Es muy probable que el castigo por Él infligido fue más refinado, más cruel. El castigo debió ser como sigue: Jehová no alteró las palabras de que los hijos de Noé se servían, pero modificó la percepción que cada uno de sus cerebros tenía de esas mismas palabras. Las palabras continuaron, pues, siendo exteriormente lo que hasta entonces habían sido; pero, internamente, se diferenciaron para cada hombre. Las palabras continuaron, pues, sonando como ellas habían sonado siempre; pero su resonancia fue distinta en cada oído.

... Quizás el mismo Jehová no tuvo conciencia de la pavorosa resonancia que su severidad iba a tener en las futuras generaciones. Pero, en fin, más vale abstenerse de emitir sobre ello juicios que pudieran creerse temerarios (p. 34).

Acaso lo más curioso de esta versión corregida de Babel sea el hecho de que, indeliberadamente, opere en la memoria de Ocampo el recuerdo de otro episodio bíblico, paralelo y complementario de la Torre. Porque al corregir Babel, Ocampo atribuye al Jehová del Antiguo Testamento un papel paralelo y opuesto al que cumple el Espíritu Santo en el episodio de Pentecostés y las lenguas de fuego. La asociación indeliberada que Ocampo establece entre los dos episodios es acaso lo más importante del ensayo. Porque de hecho, en el episodio de las lenguas de fuego, el Nuevo Testamento ofrece las condiciones de posibilidad de lo que el Antiguo Testamento considera imposible. (2) Unos cuarenta años después del ensayo de Ocampo, Murena vio, en los años sesenta, el paralelo y la complementariedad de las dos historias.

Leemos el episodio de Pentecostés en los Hechos de los Apóstoles:

Y como se cumplieron los días de Pentecostés, estaban todos unánimes juntos; y de repente vino un estruendo del cielo como de un viento recio que corría, el cual hinchó toda la casa donde estaban sentados; y se les aparecieron

lenguas repartidas, como de fuego, [de las] que se asentó [cada una] sobre cada uno de ellos. Y fueron todos llenos del Espíritu Santo, y comenzaron a hablar en otras lenguas, como el Espíritu les daba que hablasen. (2, 1-4)

Notemos, para empezar, que el fuego que habían usado los constructores de Babel para hacer sus ladrillos, ícono de las artes y la civilización, signado por la lógica, es del todo opuesto a las lenguas de fuego, símbolos del lenguaje literalmente inspirado del Espíritu Santo, que se posa sobre los apóstoles y logra lo imposible. Sigue el texto:

Moraban entonces en Jerusalem Judíos, varones religiosos, de todas las naciones debajo del cielo. Y hecho este estruendo, juntóse la multitud; y estaban confusos porque cada uno les oía hablar su propia lengua. Y estaban atónitos y maravillados, diciendo: He aquí ¿no son Galileos todos estos que hablan? ¿Cómo, pues, los oímos nosotros hablar cada uno en nuestra lengua en que somos nacidos? Partos y Medos, y Elamitas, y los que habitamos en Mesopotamia, en Judea y en Capadocia, en el Ponto y en Asia, en Phrygia y Pamphylia, en Egipto y en las partes de África que están de la otra parte de Cirene, y Romanos extranjeros, tanto Judíos como convertidos, Cretenses y Árabes, les oímos hablar en nuestras lenguas las maravillas de Dios." (Hechos de los Apóstoles 2, 5-11)

En Babel, Jehová confunde la lengua y provoca la dispersión que, como dice Murena, tiene por fin indicarnos que nuestra naturaleza y nuestro destino es la diversidad y el reino de las diferencias. En Pentecostés, en cambio, el Espíritu Santo hace lo opuesto. No es que produzca una fusión de lenguas diferentes en una sola. No se trata siquiera de una máquina divina de traducción, porque no traduce nada. Hablan los galileos en su lengua y cada uno los oye en su propia lengua materna. Asistimos aquí a la epifanía de una comunión en la diversidad, hecha a base de pura fe.

En tanto relatos, Babel y Pentecostés comparten desenlaces dictados desde arriba: Jehová baja a confundir la lengua de los albañiles; el Espíritu Santo se posa sobre los apóstoles. Los dos relatos, con sus finales de signos opuestos, privilegian la presencia de un poder sobrenatural, universal, todopoderoso. En los dos relatos también, ese poder divino y uno se impone sobre los muchos. Los dos episodios presentan dos modelos de posible unión de muchos. La escena de los constructores de Babel, que trabajan hombro con hombro, ofrece el sueño de una unión. El episodio de Pentecostés, centrado en la simultánea comprensión de muchos diferentes, no privilegia tanto una unión como una comunión, gracias al poder del lenguaje. El predicado único y sobresaliente de la unidad de los arquitectos de Babel es tener, dice el Génesis, "una misma lengua y unas mismas palabras." El progreso de la torre, que hasta Jehová considera posible porque es un pueblo uno, se basa en una lengua destinada a un hacer. De las lenguas de Pentecostés, destinadas a un decir, el predicado único y sobresaliente es que son muchas. Las

lenguas de fuego ofrecen el milagro de una concordia de muchos gracias al poder de un lenguaje inspirado. (3)

En el discurso de nuestro mundo globalizado laten, como en Pentecostés, las ansias de comunicar. Tan pronto digo esto, me siento tentada a pensar que lo que llamamos la aldea global es espacio en el que se vende todo y se comunica poco o nada. Pero el imperio comunica, y bien, lo que le interesa comunicar, si pensamos en que, como dice Sontag, la palabra ha adquirido el valor eufemístico de "mercado" o "libre empresa". De hecho, a la luz del imperio de nuestro tiempo, todos los anteriores parecen hermanos pobres, notablemente torpes.

Pero los sueños imperiales y universalistas se apoyan en la idea de "unidad," esa amputadora de la que hablaba Victoria Ocampo, esa aplanadora, podríamos añadir, que empareja e iguala, que desfigura y subsume las diferencias en una sola lengua todopoderosa. Contra esa empresa que llaman libre y global, la comunicación experimentada en Pentecostés no es global, no se funda en una sola lengua sino en la comunión de muchas. Comunión, y no comunicación, porque comunicar, decía Adorno, siempre implica adaptar el espíritu a la utilidad y por eso el arte no comunica nada. (174) Me importa subrayar aquí la distancia entre la dudosa unión de lo que de antemano se igualiza, y la comunión de diversidades que describe el Nuevo Testamento, y recuperar de Pentecostés la noción de lenguaje inspirado. Porque esas dos nociones, comunión de diferentes y lenguaje inspirado, son los predicados del arte, ese encuentro de diferentes en el eje horizontal de lo humano. Si en Babel la verticalidad de un poder uno y perfectamente concorde termina en una horizontalidad que se concibe como fracaso (la dispersión por toda la tierra), Pentecostés atiende a esa horizontalidad múltiple y encuentra en ella la posibilidad de una comunión milagrosa.

En el caso de Babel se subraya el poder de ese pueblo uno, que tiene una sola lengua y unas mismas palabras. Dije al principio que la lengua de Babel parece casi una lengua científica, unívoca y transparente, perfectamente cerrada al malentendido y al error. Pero es preciso no confundir la unidad de ese pueblo de Babel, constituido por muchos unidos, con la unidad predicada de Dios, el Uno, que por no saber de otros números, no es un número. Porque a pesar de la perfecta armonía de palabras y de actos, la lengua de Babel no es la lengua divina donde la palabra es la cosa, donde Dios dice "Que haya luz" y se hace la luz. Es cierto que los albañiles de Babel (así prefiere llamarlos Ocampo) usan el imperativo: "Hagamos ladrillos...", etc. Pero entre palabra y acto median los trabajos y los días. Una diferencia comparable es la que distingue el lenguaje del Espíritu Santo y los lenguajes del arte que, como la Torre, también son producto del trabajo y el tiempo. Trabajo y tiempo, las marcas de lo humano múltiple frente a los predicados de Dios, singular, eterno, todopoderoso. Salvadas esas diferencias fundamentales, y trasladado de la esfera religiosa a la secular, el milagro de Pentecostés, esa comprensión simultánea entre gentes de lenguas diversas, ofrece una metáfora de la comunión que hace su epifanía en el arte, encuentro de diferentes, nunca predicado en la unidad.

Una distancia imposible separa la lengua única, universal y todopoderosa del Uno, de la lengua humana, nunca salvada de la necesidad de traducción, que opera en el eje

horizontal y siempre lleva consigo las manchas de la traición, el malentendido, el error. "¿Qué escritor del mundo, decía Dürrenmatt, vive allí donde se habla la lengua que él escribe?" (11) Escribir es siempre escribir en lengua extranjera. La lengua humana, base de las lenguas del arte, opaca, está animada por el deseo imposible de una unidad entre la palabra y la cosa y al mismo tiempo bendecida por todas las maldiciones de lo múltiple. La trayectoria de este deseo de enteridad, sea en el fragmento o en la totalidad, no es simple; se resiste, avanza, ahonda las posibilidades de lo múltiple, hasta volverlas fuente proteica y poderosa. El arte no funda imperios ni naciones, pero tiene el poder de crear comunidades genuinas, profundas comuniones. Ahí está precisamente el corazón de las imperfectas bellezas humanas. En todas esas maldiciones se funda el lenguaje del arte, que une porque distancia, que comunica de modo universal porque es ferozmente particular, que ofrece la única posible comunión de diferentes, y que para Dios, el Uno, el in-diferente, está vedado.

Notas

(1) Observa Zumthor que en el Génesis encontramos nombres propios hasta el episodio de Babel, protagonizado por gentes anónimas.

(2) Desde luego, la asociación entre Babel y Pentecostés es antigua y de larga y rica historia. Aquí me limito a iluminar la visión de dos argentinos, por cierto, alejados de las especulaciones eruditas que suele acompañar la tipología en los estudios medievales.

(3) Es claro que si respetáramos el contexto de Pentecostés, no podríamos dejar de pensar que el episodio es directamente previo a la creación de la Iglesia, congregación de gentes, fundada en una piedra (y no ladrillos), y que responde a un modelo imperial. Pero no es ésa la dirección a la que se dirigen estas notas.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Dürrenmatt, Friedrich. *Literatura y arte. Ensayos, poemas y discursos*, Madrid: Síntesis, 2000.

Kass, Leon R. *The Beginning of Wisdom: Reading Genesis*. New York: Free Press, 2003.

Murena, Héctor A. *Visiones de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Ocampo, Victoria. "Babel," en *Testimonios*. Primera serie: 1920-1934. Buenos Aires: Sur, 1981.

La Santa Biblia. Ed. de Casiodoro de Reina et alii, Londres: Sociedades Bíblicas Unidas, 1959.

Sontag, Susan. *Where the Stress Falls*. New York, Farrar Straus and Giroux, 2001.

Zumthor, Paul. *Babel ou l'inachèvement*, colección "La couleur des idées," Paris: Éditions du Seuil, 1997.

**El libro de viajes, la figura del visitador y la reescritura literaria del acto jurídico
en *El Lazarillo de ciegos caminantes*.**

[Francisco García](#)

University of Connecticut

El Lazarillo de ciegos caminantes (1) (1775) de Alonso Carrió de la Vandra ha sido enmarcado tradicionalmente en el género de literatura de viajes y como un producto cultural de una Ilustración (2) nacida en los territorios americanos bajo la dominación española. Sin embargo, tanto los términos "género" como "libro de viajes" pueden ser problemáticos, pese que hayan sido usados impunemente por la crítica más tradicional a la hora de la describir *El Lazarillo*. El corpus de textos que tienen como característica común la narrativa de viajes es amplio y sus inicios lo encontramos en la Edad Media (3). Sin embargo, las características de este tipo de narrativas va a ir evolucionando progresivamente, hasta el punto de hacer casi imposible crear un concepto atemporal sobre este corpus de obras que sea aplicable a las del siglo XVIII.

Por lo tanto, abordaré en primer lugar la problemática que gira en torno al género de la literatura de viajes, y las características especiales que adquiere en el llamado periodo ilustrado. Desde este punto de vista, trataré *El Lazarillo de ciegos caminantes*, tal como apunta Karen Stolley, "como un itinerario"(33) pero encubierto con el formato de un libro de viajes de la Ilustración. Por otro lado, y partiendo de lo anterior, la lectura que propongo es ver la obra de Carrió como una reescritura literaria derivada de un conjunto de actos jurídicos y administrativos sobre un itinerario, tendente a buscar y proyectar una serie de problemáticas político-sociales generadas a raíz de los procesos de reforma de las comunicaciones en el Virreinato del Perú (4) en la segunda mitad del siglo XVIII. Para tal propósito, seguiré de cerca las disposiciones legales de la época en relación con la lectura de *El Lazarillo*, dando prioridad a la solapada figura administrativa del visitador y sus actos. De igual modo, veo imprescindible complementar la lectura de *El Lazarillo* con los otros dos textos de Carrió, el *Extracto del viaje que hizo la fragata nombrada "El Tucumán", correo de S. M., desde la bahía de La Coruña hasta el puerto de Montevideo* (299-303) y *Plan de Gobierno del Perú* (231-292). Con este material, pretendo demostrar cómo, bajo el molde narrativo del libro de viajes ilustrado, subyace una trama política con intereses contrapuestos en medio de un proceso de carácter legislativo sobre la regulación del correo y las postas.

El estudio de la literatura de viajes hispánicos, tal como señala Herrero Massari, ofrece la dificultad de no poder contar como un género fijado *a priori* por una tradición literaria. Sin embargo, y según este mismo autor, con el descubrimiento de los nuevos territorios americanos, la producción de textos parecen alejarse cada vez más de la fascinación por el viaje en pos de la "maravilla" medieval —sobre todo, a partir de la

segunda mitad del siglo XVI—, y consolidarse en un *corpus* lo suficientemente homogéneo para que pueda estudiarse como género particular. De este modo, las narrativas incluidas en este género particular se van a ir caracterizando como un "testimonio personal de un individuo enfrentado a un mundo sembrado de peligros, pero también de curiosidades"(197). Durante el siglo XVII, con el afianzamiento de la dominación territorial en las Indias, estas curiosidades se apoderarán de los textos, ofreciendo tímidos acercamientos económicos, etnológicos y culturales de los nuevos territorios, como instrumentos para su gobernabilidad ya sea religiosa o política.

Por otro lado, Gaspar Gómez de la Serna concibe la narrativa del viaje que se va a hacer durante el siglo XVIII como algo totalmente diferente a lo que se venía haciendo con anterioridad. Un factor decisivo, pero no el único, es la llegada de la dinastía borbónica al trono español. Ciertamente es que la narrativa de viajes multiplicará su producción a raíz de la promoción y el patrocinio que se da desde la Corona a la multitud de expediciones científicas durante el siglo XVIII. Sin embargo, será una burguesía más involucrada en las tareas de gobierno las que desarrolle una producción de textos de viajes tendentes a poner de manifiesto lo que es susceptible de reforma o mejora. Gómez de la Serna, destaca en su estudio, además de estos condicionamientos políticos y sociales de la segunda mitad del siglo XVIII, las características que abraza la narrativa del viaje ilustrado. Según este autor, toda esta producción textual se va a definir por la presencia de un reformismo pedagógico, una conciencia de la realidad, un criticismo y una politización de la empresa literaria.

El reformismo pedagógico puede verse a lo largo de la obra de Carrió. Con las descripciones de los diferentes hábitat, el *modus vivendi* de los habitantes, los recursos naturales, la demografía etc. Carrió parece seguir de algún modo la orientación pedagógica que el Padre Feijóo imprime en sus escritos. De hecho, el autor de *El Lazarillo* menciona en su obra a éste último como "la más hermosa pluma que produjo Galicia en el presente siglo"(...). Varios críticos, entre ellos Emilio Carilla y Karen Stolley, han visto además la influencia de los escritos de Gaspar Melchor de Jovellanos, paradigma de viajero ilustrado, en la obra de Carrió, sobre todo por las minuciosas descripciones que hace no solo de lo que el viajero ve, si no de cada uno de los actos que realiza (dónde come, con quién habla...etc), y sobre todo, por todas las reformas que el autor asturiano propone a su paso por las diferentes localidades que visita.

Igualmente puede advertirse en *El Lazarillo*, y siguiendo con las características que señala Gómez de la Serna, que el viajero tiende a una búsqueda para tener conciencia de la realidad. Esto puede observarse en la cartografía que el autor va elaborando a lo largo del itinerario que sigue, esto es, distancias, características del camino y referencias históricas. Semejante contenido puede encontrarse en los *Diarios* de Jovellanos, en su papel de viajero ilustrado. Sin embargo, puede observarse también una gran diferencia con la obra de Carrió. La descripción de las personas que se encuentran a lo largo del itinerario no son descritas como "unidades económicas y políticas" tal como se da en los escritos de Jovellanos, sino que, por el contrario, en *El Lazarillo* se puede apreciar altas dosis de "pintoresquismo", descripción de rasgos particulares y humanos en las personas, que son elementos más propios de los viajeros románticos que de los ilustrados. De igual modo, ocurre lo mismo con la digresión y la anécdota, que van

salpicando el texto con una función lúdica. Desde este punto de vista, puede decirse que estas características acercan más a *El Lazarillo* a la tradición de viajeros románticos que a los de la Ilustración.

Por otro lado, la función irónica del lenguaje, sobre todo desde la voz narradora de Concolorcorvo, parece distorsionar esa conciencia de la realidad. En este punto, coincido con Stolley, que pese a seguir la teoría de la narrativa de viajes ilustrada de Gómez de la Serna, sostiene que la figura del narrador "se sirve de la máscara del viajero ilustrado para despojar los libros de viajes de sus falsas pretensiones a la veracidad objetiva"(46), a través de la ironía del lenguaje. De este modo, Stolley señala que la aportación más radical en la obra de Carrió es desafiar los límites de las convenciones del género, y tal vez por esta razón *El Lazarillo* sea un libro de viajes ilustrado peculiar.

Sin embargo, Stolley no profundiza mucho en las otras dos características de esa literatura de viajes ilustrada presentes en *El Lazarillo*, como es el criticismo y la politización de la empresa literaria. Con ello, en mi opinión, Stolley amputa su propia línea de investigación, consistente en la pluralidad de significados, y dejando en el aire gran parte de la problemática que ofrece el texto. Son precisamente esas dos características que obvia Stolley las que definen la obra de Carrió y la revisten de un carácter marcadamente administrativo y jurídico.

El criticismo es la actitud que todo viajero de esta época lleva consigo para dejar constancia de una realidad deficitaria, y como señala Gómez de la Serna, se trata de "poner el dedo en la llaga nacional o local que lo que le sale al paso"(88), haciéndose partícipe de los intereses del poder público para su reforma. Desde este punto de vista, *El Lazarillo* no deja de ser una retahíla de problemáticas que se concentran alrededor de los caminos, el correo y las postas. Por esta razón, la politización de la empresa literaria puede advertirse en el fuerte grado de compromiso de la figura del visitador con la empresa que lleva a cabo, es decir, la del funcionario solidario con los propósitos del Estado. Esto puede observarse en varias gestiones que el visitador realiza a lo largo de su itinerario, pero hay una en particular que merece atención especial,

Desde El Cuzco había consultado el visitador al superior gobierno la ruta de correos por Viña, dirigiendo un derrotero que le habían propuesto varios hombres prácticos, de que se dio traslado al Administrador General de Correos, quien puso algunas dificultades, dictadas de sujetos sin formal conocimiento, cuyo expediente pasó a manos del actual señor gobernador Jáuregui, para que con asistencia del visitador se formase una junta de prácticos para que se resolviese la ruta más segura y conveniente al Estado (195).

En este pasaje, el compromiso del visitador con los intereses del Estado no solo es patente, sino incluso exagerado, al poner en duda las disposiciones de un superior, al que acusa veladamente de incompetencia por no conocer el territorio que cae bajo su

jurisdicción y rodearse de asesores incapaces. Por lo tanto, desde este punto de vista, la obra de Carrió sí podría enmarcarse dentro de la categoría de libro de viajes ilustrado, aunque con el matiz jurídico-administrativo que la hace peculiar.

Lo que no se debe olvidar es que el texto de *El lazarillo* nace de un procedimiento legislativo que ya estaba en marcha y muy en relación con las reformas que la dinastía borbónica pretendía imponer en las posesiones americanas, y la reforma que más urgencia requería era la del correo entre la metrópoli y las colonias. Oscar Cruz Barney divide la historia del Correo entre España y las Indias en tres fases, de las que interesan las dos primeras para el presente estudio. Una primera época la establece entre 1514 hasta 1764, "durante la cual la correspondencia oficial es transportada en los navíos de aviso y la particular en los buques mercantes o de la Armada, sin registro, porteo ni responsabilidad alguna por parte del transportista"(109), o dicho de otro modo, no había una legislación específica que regulase la correspondencia de manera regular entre España y las Indias. Esto era debido fundamentalmente a que la distribución del correo oficial y privado por tierra, así como el de las mercancías estaba monopolizado por la familia Galíndez de Carvajal. Esta familia ejerció el cargo de Correo Mayor de las Indias con carácter vitalicio, por Cédula de 27 de Octubre de 1525 expedida por Carlos V y por la que le autorizaba tener "especial cargo y cuidado de los correos y mensajeros que se despacharen y que entendería en todas las negociaciones y asuntos que se relacionaran o dependieren de los mismos". Dado su carácter vitalicio, esta familia arrendaba el título de Correo Mayor a particulares en las diferentes divisiones administrativas de la Indias.

Según Cayetano Alcazar, "las quejas que existían contra el monopolio de postas, hicieron que Felipe V incorporase a la Corona todos los oficios que se habían enajenado" (83), y en efecto, los retrasos frecuentes fueron una de las causas que motivaron tal decisión. De igual modo ocurría con los escándalos de corrupción, que llegaban a afectar a la supuesta inviolabilidad del correo real. Un caso significativo fue el que denunció Alonso de Lucena, Correo Mayor del Perú a su dependiente de Guatemala, según recoge Alcázar, "llevándose las cartas a su domicilio defraudaba las cantidades que debía recibir el correo"(76). Sin embargo, hubo de pasar algún tiempo hasta el rescate definitivo, puesto que no se hizo hasta el reinado de Carlos III, tras unas arduas negociaciones con la familia Carvajal.

Siguiendo a Cruz Barney, desde 1764 hasta 1802 se abre una nueva época "durante la cual se regulariza y organiza el servicio de correos, bajo ordenanzas de 1764, 1777 y 1794"(109). En esta época, la comprendida específicamente entre los años 1764 y 1794 se puede encontrar el subtexto jurídico de *El Lazarillo*, en lo referente al desarrollo del Correo en el Perú.

Desde mi punto de vista, el texto de Carrió es un proceso de reescritura literaria —con formato de libro de viajes ilustrado— sobre un acto reglado de la administración borbónica. Este acto reglado, es decir, basado en una Instrucción, pretende hacer un acopio informativo, a través de la figura del visitador sobre un itinerario, que iba desde La Coruña a Lima, a través del océano y el Camino del Inca (5). De esta Instrucción de 12 de Enero de 1771 y firmada por el Marqués de Grimaldi, destaca la siguiente

información, "Desde que dé principio a esta Comisión formará un Libro Manual o Diario, en que por menor, vaya expresando quantas noticias adquiera y quantas observaciones reconozca convenientes al arreglo del Establecimiento de Correos, y nos dará los avisos correspondientes". Por lo tanto, el subtexto de la obra de Carrió es un material administrativo, cuya finalidad originaria era crear un *corpus* informativo para trazar un itinerario *ex lege*. De hecho, el mismo Carrió, bajo el seudónimo de Concolorcorvo, revela sus fuentes cuando escribe el mismo título de la obra, "sacado de las Memorias que hizo Don Alonso Carrió de la Vandera en este dilatado Viage, y Comisión que tubo por la Corte para el arreglo de Correos, y Estafetas, Situación, y ajuste de Postas, desde Montevideo a Lima".

Otro dato fundamental que se desprende del espíritu racionalista que invade el siglo XVIII en la administración borbónica es el procedimiento legislativo, concretamente durante el reinado de Carlos III. Durante este periodo, se cambia el modo de legislar y el método de elaboración de las leyes. El centralismo hace que las instituciones coloniales pierdan poder legislativo a favor de la metrópoli, convirtiéndose éstas progresivamente en meros organismos periféricos que han de seguir la norma jurídica y administrativa emanada desde el poder central. El espíritu racionalista se percibe en cómo desde este poder central se elaboran esas normas jurídicas haciendo acopio de información sobre el terreno. De esto da fe el título original de *El Lazarillo*, cuando el autor escribe de la "Comisión que tubo por la Corte para el arreglo de Correos, y Estafetas, Situación, y ajuste de Postas, desde Montevideo a Lima". La ruta se planifica desde la correspondiente Secretaria de Estado, con instrucciones concretas para hacer acopio de información para un proyecto de ley y enmendar irregularidades. De este modo, las Ordenanzas de Correos basaban sus disposiciones legales en esas informaciones del régimen de visitas y por consiguiente, el visitador se convertía en una fuente de información para la elaboración de norma jurídica a través de su estudio de campo. Por tal razón, la ruta del visitador reviste las características de un viaje ilustrado pero también las de un viaje administrativo, ya que se determina de antemano una serie de objetivos tendentes a ejecutar las reformas pertinentes, como un acto reglamentado desde la Administración. De este modo Gómez de la Serna iguala el viaje ilustrado a la categoría de administrativo.

El viaje estaba perfectamente planeado: tenía su *motivación* filosófica y su causa inmediata; su forma de engarzarse oficialmente en la empresa general de los viajes de la *Ilustración*; su *planteamiento* concreto por etapas y objetivos sucesivos, y, en fin, su *ejecución* y su *memoria* final, en la que se comprendían, además de todos los elementos descriptivos de su desarrollo, las proposiciones correspondientes a una acción a seguir inmediatamente en la rama de las reformas que se tratase(75)

Por otro lado, puede observarse que el régimen de visitas sufre una transformación radical, respecto a la época de los Austrias, según Ismael Sánchez Bella, sobre todo "las de Carlos III tuvieron especial relieve por su carácter reformista"(240) Este mismo autor

pone de manifiesto la crisis de la institución a partir de Felipe IV, destacando en su estudio que la "pobreza de los visitadores era muchas veces manifiesta"(240) y teniendo en cuenta sobre todo la prohibición de dedicarse al comercio. Esto conllevaba a que estuviesen sometidos a las presiones de las autoridades coloniales que visitaban, celosas de sus prerrogativas y por otro lado, que fueran susceptibles de caer en la corrupción. (6) Sin embargo, a partir de Carlos III los visitadores contaron con mayor autonomía, sobre todo en Perú, debido a las resistencias que ofrecieron sus instituciones a las nuevas reformas.

Las nuevas prerrogativas del visitador van a tener su base jurídica en el naciente acto administrativo (7), y por otro en su autonomía como comisionado de la Corona. Sin embargo, el *Lazarillo* presenta una problemática ya investigada por Emilio Carilla. Según este autor, la génesis del *Lazarillo* fue motivada por el antagonismo entre el Administrador General de Correos, José Antonio Pando y el visitador Carrió. El origen de la polémica parece estar en la libertad que se tomó Pando, como Administrador General de Correos, de promulgar el *Reglamento General de Correos* de 1772 del Virreinato del Perú, con la oposición del Fiscal, y no contar con el informe que debía llevar Carrió, que no llega a Lima hasta el 6 de Junio de 1773.

Si bien Pando no cometió un acto ilegal, si parece deducirse que hubo irregularidades administrativas, debido a que el diario que llevó a cabo Carrió en su viaje se destinaba para la formación del citado reglamento y para fijar el itinerario de las postas y estafetas desde Montevideo a Lima. De hecho, según Carilla, parece ser que Carrió advirtió ciertos errores técnicos sobre las postas y sus distancias, habida cuenta de lo que él mismo advierte en su diario. Sin embargo, un documento que aporta Carilla en su estudio revela aún más la problemática. Se trata de una carta enviada en 1776 por Carrió a los Jueces Administradores Generales de la Renta de Correos de Madrid. En ésta el autor denuncia cómo su informe fue ignorado y por qué decidió convertir su diario administrativo en texto literario, "procedí según mi genio, en que no falté un punto a la realidad, porque me parece que lo demás es un engaño trascendente a la posteridad"(25). El engaño que menciona se refiere al reglamento que promulga Pando. Pero, además, añade que

los itinerarios, así por la vía recta como transversales, están formados sobre mi práctica y especulación, con dictamen de otros hombres inteligentes, como asimismo la descripción de los caminos, división de jurisdicciones, y provincias que están al paso de los correos, como verán Vuestras Señorías por el apéndice, o conclusión de mi diario, de que se aprovecharán mucho los Administradores de la Renta. . .No culpo a Don José de Pando en no haber hecho igual descripción en los términos de su visita.(25)

De esta carta pueden deducirse varios puntos. En primer lugar, que el autor pretende crear un itinerario alternativo al que hizo Pando en su reglamento, basado en la información de primera mano que obtuvo en su viaje, es decir, trata de imponer su

autoridad con su testimonio administrativo. En segundo lugar, usa su itinerario como documento administrativo para convertirlo de manera irónica en libro de viajes con la intención de desautorizar el reglamento dictado por Pando. Y en tercer lugar, a través de esta carta y con la publicación de su obra, trata de convertirla en una "probanza de mérito y servicio" que le legitime ante las autoridades de Madrid, y de algún modo, desquitarse del menosprecio hecho por el Administrador General hacia un trabajo que duró más de dos años. Quizás esto explique que en la portada de la primera edición llevase fecha de 1773, puesto que de ese modo dejaría patente que a la vez que se publicaba el reglamento la edición del *Lazarillo* estaba ya en circulación.

Actos hostiles contra los visitantes tuvieron que ser frecuentes y tener sus repercusiones, y no sólo en el caso de Carrió, puesto que las *Ordenanzas Generales de Correos de 8 de Junio de 1794* dedica por entero el Título XV a la figura del visitador, cargo que con anterioridad nunca llegó a estar regulado *ex lege* de manera genérica, sino por Instrucciones particulares aplicadas a cada caso. De este Título llama la atención la primera disposición, precisamente por el carácter tan restrictivo que tiene.

Por regla general prohibo puedan los Directores (antes administradores) nombrar Visitadores generales ni particulares perpetuos con ningún pretexto ni motivo; pues quando la necesidad exigiere tener que arreglar alguna de las Estafetas, o hubiere otra causa justa se nombrará solo temporal, y en los términos siguientes. . ."(136)

De este modo, sólo el Superintendente podía nombrar un visitador, "procurando que además de hallarse en el que propongan todas las circunstancias de integridad e instrucción en la Renta, sea persona de honor, y que tenga acreditado con la experiencia de su proceder. . ."(137). Una vez nombrado, se le expediría "expresamente las facultades"(137) que debería usar, y las reglas que tenía que observar, con una "Instrucción particular reservada"(137) donde se expresase con claridad el fin de la vista, las causas que han dado lugar a ella y los medios de que debe usar para conseguir la enmienda, con el menor coste de la Renta, y "en beneficio público"(137). Además, el visitador gozaría de fuero en el ejercicio de sus funciones, quedando disponible para la jurisdicción ordinaria una vez finalizado su trabajo.

De este modo, la ley contemplaba por primera vez la figura del visitador, equivalente a lo que hoy es figura jurídica del Inspector en la actual legislación española. La administración le daba a la figura del visitador el carácter jurídico administrativo, es decir, facultades potestativas delegadas de enmienda en las postas, tal como se observa en el texto de *El Lazarillo*,

Todas estas advertencias nos hizo el visitador, quién considerando que el tambo de Urcos no solamente era inútil por la corta distancia desde Quiquijana, sino por los perjuicios que hacían seis u ocho indios continuamente

(h)ebrios a los pobres (h)arrieros que pasaban por la quebrada lo suprimió(141).

Sin embargo, en el caso del visitador Carrió, pese a que pudo haber tenido esas amplias facultades de enmienda sobre las postas, parece ser que todas sus actuaciones administrativas fueron nulas o ignoradas al estar bajo la autoridad del administrador de correos José Pando (director en la legislación de 1794). Por esta razón, no es casual que la nueva ley prohibiese expresamente que no solo que ningún administrador o director pudiese nombrar visitador sino que tampoco pudiera tenerlo nunca bajo su autoridad. De este modo, el visitador pasaba a convertirse en un fedatario de la administración de correos.

El itinerario que tuvo que realizar el visitador Carrió no se basaba sólo en "camino del Inca", que según apunta Cristian Werckerntein, comprendía desde Cuzco hasta el sur de Córdoba, si no que, como ya apunte antes, era mucho más amplio. Puede decirse que empezaba en La Coruña y terminaba en Lima. Según se desprende de las primeras páginas de *El Lazarillo*, su comisión parece ser que se extendía igualmente sobre la travesía marítima. "Tengo dicho en mi Diario Náutico que a los ochenta y cuatro días de haber salido de la ría de La Coruña, en el paquebote correo de S. M. Nombrado «Tucumán», dimos fondo a la vela en la algosa arena de la mejor ensenada que tiene el Paraná"(19) Este hecho parece ser corroborado en el *Extracto del viaje que hizo la fragata nombrada «ElTucumán», correo de S.M, desde la bahía de La Coruña hasta el Puerto de Montevideo.*

Este documento incompleto que ha llegado hasta nosotros parece ser parte de su diario de abordaje y puede observarse en él un estilo y un tono mucho más administrativo. Este documento, pese a no estar completo, es interesante por las informaciones de carácter relevante que contiene. Por un lado, nos encontramos fechas y acontecimientos acaecidos durante la singladura y por otro lado, evaluaciones sobre el barco y la tripulación. Todos estos datos *a priori* no serían importantes si no fuera porque son informaciones que se van a verse registradas en las *Ordenanzas del Correo marítimo* de 1777. De este modo, no es casual que encontremos una serie de datos comunes entre las observaciones del *Extracto* y lo que se regulará años más tarde en dichas *Ordenanzas*. Un ejemplo de esto lo vemos en la fecha de salida, cuando Carrió anota que "se armó «El Tucumán», que había que salir el 15 de febrero para Buenos Aires". El texto destaca la importancia de salir en dicha fecha y deja bien claro que la salida se demoró por el retraso del correo por tierra. Curiosamente, ese día oficial de salida del paquebote va a encontrarse señalado en el artículo II del título I del Tratado II en las *Ordenanzas* que se publicarán seis años después.

Otro ejemplo, es cuando anota con detalle cómo se arma el paquebote ante la inminente guerra que se avecinaba entre Inglaterra y España por el contencioso de las Falklands. En ese mismo Tratado II, hay disposiciones acerca de cómo proceder y equipar el paquebote en caso de guerra, asemejándose mucho a las descripciones del *Extracto*. Igualmente, anota las escalas y las fechas de llegada, pero sobre todo, lo que más llama la atención es el juicio o dictamen que hace acerca de la tripulación o el barco, "los oficiales del «El Tucumán», así de proa como de popa, son inteligentes en su arte,

robustos y de valor. La marinería ha cumplido con sus obligaciones, sin dar el más leve motivo de disgusto a los oficiales"(302). Curiosamente, todo lo dispuesto sobre la disciplina interna y la conducta de la tripulación del paquebote es tratada en los artículos que van desde XII al XV. Por lo tanto, no resultaría arriesgado decir que la ruta de Carrió como visitador o comisionado hubiera empezado en La Coruña, y de ahí que hiciese mención de su "Diario Náutico" en las primeras páginas del *Lazarillo*. Esto conllevaría a pensar también que la Instrucción que recibe a la salida de su viaje le obligase a remitir dicho "Diario Náutico" a La Coruña.

Walter Mignolo ha señalado referente al *Lazarillo* que "el libro que leemos es el resultado de la confrontación de dos textos que se mencionan como dos tipos discursivos distintos"(102), y, en efecto, así es. El itinerario literario enmascara con formato de libro de viajes un itinerario jurídico, que es aprovechado por el autor para insertar una serie de problemáticas, que ya nada tienen que ver con los cometidos de su visita. Una mirada panorámica sobre el *Lazarillo* nos invita insistentemente en la necesidad de ver las posibilidades comerciales de la ruta (8), sobre todo en lo referente al comercio interior. Las postas, tambos y los caminos son el vínculo jurídico que une la colonia con el Estado, pero también han de servir para la prosperidad de la gente del lugar. Por esta razón, no es extraño que a lo largo del camino haya una visión económica en la voz narrativa de Concolorcorvo que vaya sugiriendo propuestas económicas frente a las acciones administrativas del visitador. Esta visión dual que se da a lo largo de la obra pueda explicarse sobre la base jurídica de la prohibición por parte de los visitadores, y por extensión de todos los funcionarios de no poder participar en ningún género de comercio. Sin embargo, Carrió no sólo parece no estar de acuerdo con esta medida legal, sino que ve recomendable que los cargos públicos se integren en el comercio para beneficio del Estado. Obviamente, se delatan los intereses de Carrió, que fue comerciante la mayor parte de su vida, de tal modo que su visión política está determinada en principios económicos, como se puede ver claramente en su *Plan de gobierno del Perú*.

Precisamente, de la lectura del *Lazarillo* y su *Plan* se deduce esta idea de lo político y lo económico en íntima conexión, revelándose por parte de Carrió un pensamiento comercial eminentemente colonialista. Sin embargo, él ve la necesidad de que la reforma política preceda a la económica porque, según él, los vicios del gobierno del Virreinato han sido precisamente la ignorancia del comercio interior como motor de desarrollo. De este modo, y después de hacer una apologética exculpatoria de los abusos de los corregidores y cargar las tintas sobre la desidia de los indios, pretende fabricar un prototipo de intendente-gobernante, que con principios morales y máximo respeto a la ley, venga del sector del comercio. Sin embargo, las disposiciones legales y el sentir general de la instituciones parecían no estar muy de acuerdo, por tal razón echa mano de ciertos argumentos de autoridad en su *Plan*:

Aunque cierto crítico de gran nombre en esta ciudad, en informe que dio al señor Guirior sobre los repartimientos de los corregidores, dijo que los tebanos no admitían a la Magistratura a ningún comerciante sin que primero hiciese una cuarentena no menos que de diez años(232).

Carrió da incluso algunas ideas ante las eventuales situaciones de corrupción y abuso que pudieran surgir por parte del funcionario que tuviera intereses comerciales, algunas de ellas un tanto ingenuas, como el sistema de sorteos; "de la integridad y justificación de los señores intendentes, se proveerán estos empleos en vecinos casados por sorteo, para evitar la mas leve sospecha de colusión, pasión o cohecho"(267).

En definitiva, lo que Carrió propone en el *Lazarillo* es un protagonismo pleno de la figura del comerciante en la vida política, puesto que sólo así la prosperidad económica y comercial puede llegar a los territorios americanos. Su visión, proclive a la política reformista de Carlos III, busca amalgamar los intereses del Estado con el de los naturales del lugar, unir el plano de lo jurídico-administrativo con lo comercial. Desde esta perspectiva, el itinerario se presentaría como el intento de esa dualidad amalgamada entre el interés de la Corona por crear vínculos con el territorio colonial y el interés comercial de los naturales del lugar. De este modo, la figura del visitador sería la sinécdoque del itinerario legal y el amanuense Concolorcorvo la mirada ingenua de los recursos naturales sobre las posibilidades económicas que es visible en la ruta Montevideo-Lima.

Como conclusión, puede decirse que el *Lazarillo de ciegos caminantes* se configura como algo más que un libro de viajes de la Ilustración. Si bien participa en mayor medida de este tipo de literatura, lo que lo hace diferente es precisamente es su naturaleza administrativa y jurídica. La naturaleza administrativa de éste texto, como ya he expuesto, reside en una Instrucción que manda la ejecución de un itinerario para crear un ruta de postas que comunique la metrópoli con las colonias y que haga acopio de la información pertinente. Su naturaleza jurídica se basa en ser precisamente parte de un incipiente proceso legislativo que busca ordenar las comunicaciones del Estado y el modo de ejecutarse.

Desde esta perspectiva, el *Lazarillo* adquiere esa dimensión jurídica de manera más intensa desde el momento que entra en diálogo antagónico con una disposición legal, como es el *Reglamento General de Correos* de 1772, que promulga Pando en condiciones dudosas. Pero a su vez, el *Lazarillo* se construye como una prueba testifical en clave de ironía, puesto que lleva pretensiones de convertirse en una probanza de mérito sobre la figura del visitador. Es, precisamente, esta figura, que siempre ha sido ignorada por la crítica a favor de la de Concolorcorvo, la que revela cómo los actos jurídicos y administrativos ejercidos a través de un itinerario son el hilo conductor que proyecta las problemáticas jurídicas, políticas y económicas del Virreinato del Perú en la segunda mitad del siglo XVIII. Desde este punto de vista, *El Lazarillo* puede considerarse como una reescritura derivada del acto jurídico bajo la máscara de un libro de viajes de la Ilustración.

Notas

(1). Carrió de la Vandra, Alonso. *El lazarillo de ciegos caminantes*. Caracas: Ayacucho, 1985. Edición de Antonio Lorente Medina. Incluye el Plan de gobierno del Perú y Extracto del viaje que hizo la fragata "El Tucumán", correo de S.M., desde la bahía de La Coruña hasta el puerto de Montevideo.

(2). Se puede decir que los primeros síntomas de la Ilustración, según revela el estudio de Gonzalo Anes, llega a la América española con el reinado de Fernando VI, pero será sobre todo con Carlos III cuando se empiece a reformar las estructuras socioeconómicas de las colonias y tratar maximizar sus beneficios. Por otro lado, los gobiernos de la Ilustración tratarán de reformar las estructuras comerciales, y con ello las infraestructuras, tales como comunicaciones, transportes etc. De este modo, uno de los productos culturales del periodo ilustrado será el patrocinio de los viajes a América, tales como el de Jorge Juan y Antonio de Ulloa, adquiriendo una función político administrativa. Los informes de las expediciones científicas y los viajes geopolíticos, es decir, aquellos que servían para elaborar informes económicos sobre la riqueza de los territorios americanos se textualizarán como libros de viaje con una finalidad económico-administrativa, que es la novedad que aporta con respecto a épocas anteriores.

(3). Según Herrero Massari, en la literatura hispana se puede observar una cierta tradición literaria que ya venía desde la Edad Media (las peregrinaciones a Tierra Santa, p.e). Los primeros libros de viaje se caracterizaban por describir lo maravilloso y exótico del imaginario medieval, como por ejemplo Juan de Mandevilla, o temas recurrentes como el Preste Juan. Será a partir de mediados del siglo XVI cuando el libro de viajes empezará a ser un testimonio de los vividos, experiencias individuales, peligros del viaje y lo exótico. Ahora bien, pese a que este autor moderno de libro de viajes pretenda "textualizar lo vivido", y alejarse de lo estrictamente literario, se puede observar que en sus narraciones la intertextualidad literaria será inevitable (la novela bizantina, de caballería, la miscelánea etc). Es a partir del siglo XVIII cuando la literatura de viajes adquiere una nueva función más allá del entretenimiento, tendiendo a lo formativo y didáctico.

(4). La llegada de las reformas borbónicas al Virreinato del Perú llegarán con más intensidad con la subida al trono de Carlos III. Sin embargo, el estudio de Fisher, El Perú borbónico pone de manifiesto que la evolución de esos cambios son intermitentes y con distinta intensidad, debido principalmente a las crisis políticas y sociales que ocasionó reducir el número de criollos al frente de las instituciones coloniales en favor de los peninsulares. Esto creó una serie de tensiones que dificultaron el asentamiento de las nuevas reformas. Sin embargo, tal como señala José Chiaramonte, en el prólogo de su compilación Pensamiento de la Ilustración. Economía y sociedad iberoamericanas en el siglo XVIII C, la sociedad criolla, imitando de algún modo a las "sociedades de amigos del país" peninsulares, empezó a integrarse en la vida política con fines reformistas. En el caso del Perú merecen destacarse varios autores que trabajaban en torno al magazine El mercurio peruano, tales como José Baquijano y Carrillo, alias Cefalio, autor de la Disertación histórica y política sobre el comercio del Perú. También es interesante el trabajo de Victorián de Villaba, Discurso sobre la mita de Potosí. Ambos trabajos tienen la misma línea reformista que Carrió de la Valdera .

(5). Explorado en 1543 por Diego de Rojas, por orden del gobernador del Perú, según Cristian Werkenthien, "publicó su Ordenanza de Tambos y Caminos Reales, por la cual se obligaba a los encomenderos y caciques a cuidar los tambos y tener dispuestas provisiones para los viajeros. Sin embargo todo el sistema no tardó en decaer

considerablemente"(34). Werkenthien, Cristian. Entre sendas, postas y carruajes. Los comienzos del transporte en la Argentina. Buenos Aires: Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, 1999

(6). Según Sánchez Bella, "solían formular numerosos cargos a los visitados, que nos permiten conocer los tipos de abusos mas característicos.....(240)

(7). Este acto administrativo de finales del XVIII, precedente inmediato del que se conoce hoy, y que produce una cesura con el sistema de los Austrias, se definiría como la declaración de voluntad emanada del Estado-Administración. Tal acto presentaba carácter de legitimidad, en cuanto que implicaba la presunción de validez de cualquier actuación que emanase directamente del Estado-Administración, estableciendo éste su vigencia y derogación en el espacio y tiempo. Este acto se caracterizaba por su ejecutividad, es decir, la obligatoriedad en el cumplimiento del acto y por su ejecutoriedad, el órgano o funcionario investido de potestad delegada para llevarlo a cabo. Se diferencia del acto administrativo que hoy se conoce en las democracias occidentales por su no sometimiento a la ley, ya que ésta en el siglo XVIII era la misma administración, y sus amplias prerrogativas de discrecionalidad, que limitaba en gran medida el principio de autonomía de la voluntad del administrado

(8). Pérez Herrero, Pedro. Comercios y Mercados en América Latina colonial. Madrid: Fundación Mapfre, 1992. Este autor deja entrever cómo el programa borbónico de reformas tuvo un carácter más propagandístico que real, teniendo escaso éxito y demostrando que el siglo XVII, desde un punto de vista económico, no fue un periodo de crisis tan intenso como el que ha venido calificándose en la historiografía del siglo XIX y parte del XX. Por otro lado, merece particular atención el análisis que se hace de la política económica del eje andino durante el periodo borbónico, y cómo un aumento de la producción en la minería y un incremento demográfico no se tradujo en un reorganización de los mercados internos, perviviendo las estructuras del siglo XVI. De igual modo, es destacable el análisis que se hace del llamado "libre comercio" y las problemáticas que planteaban las reformas de las estructuras que se crearon bajo los Austrias.

Obras citadas

Alcázar, Cayetano. *Historia del correo en América*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1920

Anes y Alvarez de Castrillón, Gonzalo. *La corona y la América del siglo de las luces*. Madrid: Asociación Francisco López de Gomara, 1994

Carilla, Emilio. *El libro de los misterios: "El Lazarillo de ciegos caminantes"*. Madrid: Gredos, 1976

- Chiaromonte, José. C. Compilador. *Pensamiento de la Ilustración. Economía y sociedad iberoamericanas en el siglo XVIII*. Caracas: Ayacucho, 1979
- Cruz Barney, Oscar. La supervivencia del derecho español en Hispanoamérica durante la época independiente. *Jornadas de Historia del Derecho*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1998
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1989
- Fisher, John. *El Perú Borbónico 1750 –1824*. Lima: IEP, 2000
- Gómez de la Serna, Gaspar. *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1974
- Herrero Massari, Jose Manuel. *Libros de Viajes de los siglos XVI y XVII en España y Portugal: Lectura y Lectores*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999
- Jovellanos, Gaspar M. *Diarios*. Oviedo: Diputación de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos del Patronato José M. Quadrado (C.S.I.C.) 1956
- Mignolo, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento". *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1999
- Ordenanza General de Correos, Postas, Caminos y demás ramos agregados a la Superintendencia General*. Madrid Imprenta Real, 1794
- Pérez Herrero, Pedro. *Comercios y Mercados en América Latina colonial*. Madrid: Fundación Mapfre, 1992
- Sánchez Bella, Ismael. *Historia del derecho indiano*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992
- Stolley, Karen. *El Lazarillo de ciegos caminantes: Un itinerario crítico*. Hanover: Ediciones del Norte, 1992
- Werkenthien, Christian. *Entre sendas, postas y carruajes. Los comienzos del transporte en la Argentina*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, 1999

Lúcia Murat's *Brave New Land* as an Anti-Foundational Fiction

[Kiley Guyton](#)

University of New Mexico

The textual complexity of Lúcia Murat's filmatic portrayal of the clash between the Guaicuru Indians of the Mato Grosso Pantanal and the Portuguese explorers of the Brazilian frontier in *Brave New Land* (2000) manifests a myriad of past and contemporary notions regarding the representation of the Indigenous and European/white subject as well as the conflictive nature of their initial contact.

In imagining the historic encounter in Brazil's Pantanal region between a Portuguese expedition and the Kadiweus tribe (a branch of the Guaicuru), Murat employs various cinematic approaches which lend themselves to a critical scrutiny of colonial discourse, nineteenth century romantic ideals, and contemporary considerations of Iberian contact with the New World and its peoples. The presence (to varying degrees) of these discursive and textual manifestations in *Brave New Land*, allows Murat to highlight multiple ideological projections regarding the conquest and colonization, which are, in the context of this paper, examined in reference to the formation of a Brazilian national identity.

Most notably, the interracial 'union' between the Portuguese protagonist Diogo de Castro e Albuquerque (played by Diogo Infante) and his captive Indian-princess Ánote (played by Luciana Rigueira) reflects a socio-cultural conflict specific to the discourse of national identity formulated by Romantic writers such as José de Alencar in works such as *Iracema* and *O Guarani*. Murat's portrayal of Diogo and Ánote's problematic relationship and its tragic outcome serves as an allegorical questioning of the discursive idealization of the relationship between Portuguese and Indians by juxtaposing the romanticized view of Diogo to a conflict-ridden society. Through this 'love' story, *Brave New Land* offers an anti-foundational fiction of the Brazilian nation.

In her critical work *Foundational Fictions* (1991), Doris Sommer theorizes that many novels of nineteenth century Romanticism in Latin America serve as fictional representations of the national situation and/or often idealized projections of the future of the country. Through her analysis of nationalism, eroticism and the dynamics of power and desire manifested by the union between characters of different ethnic groups or social strata, Sommer extracts a didactic lesson of nation-building from each novel. She explains that the *romance*, or love-story in its nineteenth century use was boldly allegorical, and that

The classic examples in Latin America are almost inevitably stories of star-crossed lovers who represent particular regions, races, parties, economic interests, and

the like. Their passion for conjugal and sexual union spills over to a sentimental readership in a move that hopes to win partisan hearts. (5)

The first concern of Sommer's study is to emphasize the inextricability of politics from fiction in the history of nation-building. Secondly, in order to make sense of the phenomenal success well into the twentieth century of Latin America's Romantic novels, Sommer locates an ongoing erotics of politics by linking national ideals to the literary depictions of "natural," heterosexual love and nonviolent consolidation at mid-century (6). Thus, the amorous unions in nineteenth century Latin American literature communicate ideal models of nationhood which, to varying degrees, manifest inextricable links to the national political agenda.

Without question, the unlikely relationship of Diogo and Ánote in *Brave New Land* relates to Sommer's discussion in regards to the sexual and (arguably) emotional convergence of two fundamentally distinct characters (in this case, the captor a European man and the prisoner an Indigenous woman) during Brazilian colonial history. Through the use of cinematic tropes such as 'observational' perspective and links between the psyche and the exterior environment similar to the literary techniques of nineteenth century romanticism, Diogo and Ánote's story projects a national allegory that embodies a conflictive macrocosm of society, economics and politics. However, despite the apparent points of convergence between the Latin American foundational fictions Sommer discusses and the 'love' story in *Brave New Land*, the film might be considered more appropriately as an anti-foundational fiction.

In the chapter of her book entitled "*O Guarani* and *Iracema*: Brazil's two Faced Indigenism," Sommer explores fiction as a national foundation in two famed novels by Brazilian writer José de Alencar. Sommer suggests that these crossover historical romances between Indian and white lovers appealed wildly to the general public as a result of their reaffirmation of Brazilianness based on interracial love rather than on the literary charm of the novels themselves (140-41). While *O Guarani* (1857) and particularly *Iracema* (1865) both contain tragic elements dramatically woven into the fabric of each tale, their endings allude to an optimistic future for Brazil in the form of early seventeenth century racial miscegenation. The construction of the nation takes root in the union between Peri and Ceci, an Indian man and white woman, and the racially-inverted couple of Martim and his Indian princess Iracema in *O Guarani* and *Iracema*, respectively. In *O Guarani*, the successful escape of Ceci and a newly-civilized (i.e. baptized), pistol-toting Peri into the forest at the end of the novel suggests the triumphant survival of Brazil through the solidarity of its white and Indian elements. *Iracema* carries this allegory to a more explicit level. Although the Indigenous heroine loses her home, her family, and eventually her life, her relationship with Martim proves fruitful through the birth of their *mestizo* offspring Moacyr. Despite the fact that Iracema has perished (perhaps symbolically), her son would live on in the 'civilized' world of his father, helping to recruit new European settlers for the spot where his mother was buried. Moacyr alludes to the emergence of a new, uniquely Brazilian national population born from a mythic past and a prosperous future.

In examining the nation-building allegories of *O Guarani* and *Iracema*, it must be noted that while the love affairs in both novels seem genuine and the theme of racial miscegenation is portrayed in a positive light, Peri and Iracema must be compromised either through 'civilization' or death in order for their interracial union to bear fruit. Thus, Alencar's novels ideologically suggest that the Indian only becomes intertwined into the fabric of the new society at the cost of his/her people, his traditions, and frequently, his/her life.

While historically, the formation of American nations resulted from the genocide and virtual eradication of indigenous peoples, Alencar essentially reconstructs a national past by integrating the romanticized Amerindian as an integral element of the Brazilian legacy. As Sommer notes, "What could be more Brazilian and proclaim independence from the Old World more clearly than casting the nation's protagonists as Indians and as those first Portuguese who, in turning their backs to Europe, chose to unite with the natives?" (147). Sommer's statement rings true, and from this perspective, one can comprehend the immense effect *O Guarani* and *Iracema* have had on the national consciousness. Like a watercolor, Alencar's writing conveniently blurs the distinction between historical-fact and fiction, thus depicting a noble Indian identity which his fellow countrymen can proudly accept from a historical distance without confronting the weightier ethno-political realities of their indigenous heritage. In her article "The Red and White: The "Indian" Novels of Jose de Alencar" (1983), Renata Mautner Wasserman explains that;

He [Alencar] is creating myths of origin for his nation, and by affirming the value of hybridism, he will forge a link between the first phase of colonization – when the Portuguese took Indian women and started peopleing the land, inviting whole Indian tribes to settle around new forts and trading posts to help defend the land against French and Dutch inclusions – and the European view of the unspoiled inhabitant of the New World as an example and a hope for redemption for a cruel and decadent civilization. (817)

The acknowledgement of Brazil's Indian ancestry in nineteenth century literature was a means by which to culturally distinguish the New World nation from its colonial oppressor, Portugal. Thus, Alencar's famed fictions served as unifying narrative foundations for Brazil's national genealogy.

In relation to the national "myths of origin," Benedict Anderson's *Imagined Communities* (1991) theorizes that 'nation-ness' is a conglomeration of cultural artifacts whose creation towards the end of the eighteenth century resulted from the "spontaneous distillation of a complex 'crossing' of discrete historical forces" (4). Anderson notes that, once created, these forces have the capacity to be transplanted to various social terrains and to merge with an extensive variety of political and ideological constellations, creating a distinctly 'imagined' national community (4-6). Anderson sustains that print-languages laid the groundwork for the proliferation of

national consciousness, and this statement elucidates the impact literature has had on the ideological formation of 'nation.'

Although *Brave New Land* shares many basic similarities with Alencar's novels in regards to the cross-cultural romantic liaisons and the roles of the Indian and White protagonists in each work; ideologically, Murat's film differs dramatically from *O Guarani* and *Iracema*. In reference to Wasserman's commentary, while Alencar creates "myths of origin for his nation," Murat dispels the idealized notion of immediate and nationally acceptable racial miscegenation in the later phase of colonization. Thus instead of portraying a successful foundational union between the Indian and Portuguese protagonists, the 'love' story in *Brave New Land* depicts a problematic relationship based on desire, power and ultimately destruction. In contrast with the unifying symbolism of Ceci, Peri, Martim and *Iracema*, Diogo and Ánote represent an anti-foundational national allegory which emphasizes the violent aspects of Indian/European cultural contact and the implausibility of harmonious miscegenation in eighteenth century Brazil.

Established from the onset of the film as one of the more liberal, 'gentle' men of the Portuguese expedition to map the Pantanal region of Brazil, cartographer Diogo de Castro e Albuquerque is far more concerned with documenting his lush natural surroundings and sketching from memory pictures of enticing negresses he has encountered along the journey than joining in the obsessive objective of his fellow *bandeirantes* (1) who struggled ruthlessly to lay out a symbolic grid of (Portuguese) power of the territory. The *bandeirantes*' rugged, brutish manner clearly offsets Diogo's calm and contemplative nature, thus emphasizing his uniqueness within the group. Diogo embodies the ideals of eighteenth century enlightenment and as such, at least in theory, is in a unique position to (supposedly) understand "otherness." He is a product of the Rosseanian ideology that not only accepts but idealizes nature and the "natural (wo)man." What makes Diogo's character disturbing is that his enlightened veneer gives way to colonial prejudice once his concepts of the "good savage" are challenged. His violent rejection of Ánote at the end of the film reveals that Diogo, like most Europeans involved in the colonial enterprise, cannot accept complete otherness. The difference that they tolerate has to correspond to their pre-established notions. Hence, ultimately, they do not recognize the validity of native culture.

From what can be gathered from the unsubtitled opening scenes of the nearby Guaicuru Indian community, Ánote holds a noble position among her people. She is treated with reverence and servitude, and labeled as a 'princess' by the Portuguese after they note her elaborate face-paint designs and observe her attitude and hierarchal interaction with her captive white slave boy.

Diogo first lays eyes on Ánote in one of the earliest and most brutal scenes of *Brave New Land*. As a group of Guaicuru bathes playfully in a stream, they are encountered by the Portuguese men who stop in wonderment, entranced by the nude women. For a brief moment, the Guaicuru continue to laugh and banter unselfconsciously in the water while the Portuguese stare, frozen and seemingly bewitched by the sight. This powerful moment interrupts the momentum of the film and its intense tranquility produces a

slow-motion effect through which the scene is viewed entirely from the perspective of the Portuguese men. The camerawork captures the viewpoint of the male gaze (Mulvey 1989), honing in on the women's breasts and sexually objectifying them with predatory desire. The camera cuts from Diogo's astonished face to Ánote, still laughing and unaware of the voyeurs as the shot pans down her body, and then returns to Diogo. This lustful, one-sided connection marks the first step of the encounter between the pair.

After the Portuguese are noticed by the native women and convert the *locus amoenus* into an ambushed bloodbath, Diogo comes face to face with Ánote, physically defiling the pristine female image he had gazed upon just moments earlier. Although encouraged by his Captain, Diogo's rape of Ánote and his subsequent salvation of her life lay the groundwork for the anti-foundational fiction of *Brave New Land*.

Unlike the romantic novels of Sommer's study in which heterosexual couples of diverging racial groups or social strata enter naturally into nonviolent consolidations (6), Ánote is forcefully coerced into a union with Diogo which initially emerges as a result of power dynamics rather than of love. Whereas Alencar's romantic novels avoid the often violent reality of colonial *mestizaje*, *Brave New Land* takes a more critical stance and presents the brutal violation of Ánote by a man who, at first, seemed incapable of harm. And, though unsettling to viewers, the scene strikes a necessary chord by exposing the impact of the cultural clash between the colonizers and the Guaicuru.

Interestingly enough, Diogo and Ánote eventually develop affection for one another, but Murat carefully portrays this development out of view from members of the expedition in an isolated location near the colonial settlement where Diogo spends time sketching. Diogo soon seemingly falls in love with the captive woman he abused, and while Ánote, for the most part, rarely drops her stoic demeanor, she also seems to warm up to him in her own way. The pair becomes closer as they begin to view each other as human beings, and through this gradual process of realization, they concede to one another.

Diogo learns Ánote's name, and soon picks up on other Guaicuru words in an effort to communicate with her. When he sees that Ánote is amused by his facial hair and animal gestures, he attempts to entertain her by acting like a monkey, repeatedly referring to himself as such a beast using Guaicuru vocabulary. Diogo wonders why Ánote paints her face, and although he receives no response, he comes to the conclusion that she embellishes herself simply because she is human. At this point, Diogo fetches a mirror and holds it before Ánote to show her reflection for the first time and to solidify his own understanding of Ánote as a human being. Surprised, Ánote gasps as Diogo's reflection joins her in the mirror and he points to each of them by name. Shortly afterwards, Ánote grants Diogo access to her body and Diogo allows Ánote to paint his face, marking the beginning of their consensual unification.

Ánote's subsequent pregnancy carries her union with Diogo to an allegorical level. Their mutual union results from both lust and a newfound affection for one another, but neither lover anticipates bearing a child together. While the audience cannot know Ánote's opinion, Diogo views the pregnancy as an unexpected consequence of his

actions for which he will take full responsibility both socially and religiously. As they stand before the crucifix in mass, Diogo touches Ánote's belly and asks for the Lord's forgiveness.

Though visibly ashamed by the obvious outcome of his "sin," he promises that their child will be raised a Christian, and that "it will bear my abilities and her purity." As seen in other foundational texts, this hope is common for the *mestizo* offspring who is projected to carry on the ideologically 'good' qualities of each race. Ironically, Ánote gives birth to their mixed-race child on a rainy night while Diogo listens to a drunken *bandeirante* rant about how his own low percentage of Indian blood will guarantee that his future son will contain enough *limpeza de sangue* to be considered White. Not only does the discussion in this scene juxtapose the 'impure' ethnic identity of Diogo's child, but it serves as a prelude to the imminent birth by sending an ominous message regarding the acceptability of *mestizos* in eighteenth colonial society.

When Diogo returns home to find that Ánote has given birth, he speaks to her softly in her language and asks where the child is. She refuses to respond, and Diogo is horrified to learn from the *bandeirante* that Guaicuru women traditionally murder their firstborn children to keep the tribe more lithe and able to flee on short notice. At this point, impenetrable communication barriers form between the Portuguese cartographer and the Indian princess and Diogo drags Ánote out of the house, referring to her as an animal. Thus finalizes their fruitless union which ends as tragically as it began.

In order to avoid the entanglements of intentional fallacy, Murat's personal objectives in presenting *Brave New Land* cannot be assumed. The storyline and cinematic techniques however, can be interpreted through a variety of theories and critical perspectives. Hence for example, the North American tale of Pocahontas shares uncanny thematic connections to its Brazilian counterparts. In his analysis of the legend entitled *Pocahontas: The Evolution of an American Narrative* (1994), Robert S. Tilton breaks down a myriad of didactic intentions fueling various configurations of the story. Much like the Brazilian works concerning the current study, "The Pocahontas narrative provided literary and visual artists with a flexible discourse that came to be used to address a number of racial, political and gender-related issues" (Tilton 1). Regardless of geographic location; Alencar, Murat and the scores of North American writers who have rearranged the story of Pocahontas, tailor their work to convey certain culturally didactic messages and to evoke from their audience specific emotions such as sympathy, solidarity, pride, horror, disgust, etc... In this frame of reference, the communicative/ emotive success of both novel and film enable them to project their respective national allegories through fictional portrayals of interracial romance, thus alluding to a collective national identity. Superficially speaking, *Pocahontas* and *Brave New Land* share many commonalities in this sense; both storylines take place during New World colonization and involve the fleeting union between a beautiful Indian princess and a good-hearted European explorer. Additionally, both tales end with the separation of the pair, who are unable and/or unwilling to merge their distinct and irreconcilable worlds. However, being that Pocahontas is a cherished North American historic figure whose real-life story veered off in the opposite direction of her legendary narrative, one must question the "racial, political and gender-related issues" addressed

(or *not* addressed) through the manipulation of her story. Why, for instance, does the traditional Pocahontas narrative focus only on her heroic rescue of Captain John Smith and on her platonic and short-lived 'love-affair' with him as a thirteen year old girl when in reality, the Powhatan princess married Englishman John Rolfe, bore a child and moved to England, where she died shortly thereafter? Perhaps, as Tilton suggests, "Any combination of sex and race raises for white Americans the bugaboo of miscegenation..."(63). Tilton goes on to discuss why early nineteenth-century writers felt the need to avoid mention of Pocahontas' interracial marriage and mixed-race son;

Because of the sentiment against the portraying of successful interracial unions during the antebellum period, it is not hard to imagine the dilemma faced by early nineteenth-century writers who wanted to use the already popular Pocahontas material. In a literary climate in which a rendering of a happy mixed marriage, even that of national heroine Pocahontas and John Rolfe, might be seen as inappropriate, what had to be discovered was a way to avoid the seemingly unfortunate turn that the narrative takes toward its conclusion. (72)

Tilton explains that two strategies emerged as a means to avoid the explicit portrayal of Pocahontas and Rolfe's marriage as well as the birth of their son. Authors either tended to adjust the narrative to allude to the lover's feelings while downplaying and frequently avoiding mention of their real-life union, or they adapted the most exciting elements from the life of Pocahontas into other texts, thus tailoring their own resolutions that conveniently "steered clear of the problematic issue of miscegenation" (72).

Along with Doris Sommer, film critic Robert Stam draws an interesting parallel between Alencar's novels and the North American tale of Pocahontas in his discussion of European-Indigene romance from the book *Tropical Multiculturalism*. Clearly, the final separation of the Indian and White couples at the end of both *Brave New Land* and the fictionalized legend of Pocahontas imply the existence of a national racial problem. My intention, in associating the two stories, lies in highlighting *Pocahontas* as another anti-foundational text while also calling attention to the ideological differences inherent in the agenda of both tales. As Stam explains;

In Brazil, miscegenation with native people was quasi-official policy, whereas the occasional U.S proposals to assimilate Indians through intermarriage were officially rejected. The romantic poets and novelists of the Indianist movement of the mid-nineteenth century saw Brazil as the product of the fusion of the indigenous peoples with the European element, a fusion figured in the marriage of the Indian Iracema and the European Martins in Alencar's *Iracema* (1865), or the love of the indigenous Peri and the European Ceci in the same novelist's *O Guarani* (1857). Thus, while North American ideology

promoted myths of separation, and the doomed nature of love between white and Indian (for example in the novels of James Fenimore Cooper), Brazilian ideology promoted myths of fusion through what Doris Sommer calls "foundational romances" of love between European and indigene. (11)

Hence, in considering the implications of *Brave New Land*'s finale in comparison with the traditional ending of the legend of Pocahontas, it seems that, allegorically speaking, Pocahontas and John Smith's destined separation alludes to a disapproval of crossover romance – or at least the social implications of its outcome. Furthermore, the *inclusion* of the historically-based rescue and platonic love affair with Smith and the subsequent *exclusion* of Pocahontas' real-life, fruitful interracial union from the legend appears as a decidedly anti-miscegenistic message for the nation, conveniently cloaked in adventure, tragedy and acceptably romantic appeal.

In contrast, Murat's film reflects an anti-foundational fiction not because it presents an ideological opposition to racial miscegenation like *Pocahontas*, but rather because it recognizes that the union between Europeans and Amerindians was often maimed by violence and emphasizes the inability of the Brazilian nation to support the proliferation of a *mestizo* population during the eighteenth century. Approached from a contemporary perspective in relation to the aforementioned nineteenth century romantic literature, *Brave New Land* seems to take into consideration twentieth century discourse regarding New World contact and colonial relations. Unlike *O Guarani*, *Iracema* and *Pocahontas*, Murat's film exposes the devastation suffered by the Indigenous Brazilians and the eradication of the Guaicuru population as a result of conquest and colonization.

Although the Guaicuru succeed in assassinating the group of *bandeirantes* who ambushed the bathers and ravaged their community, the film extinguishes any spark of hope incited in the audience as it quickly cuts to a contemporary documentary-like scene. An old woman cries and sings traditional Guaicuru songs as she reads a book about her people written by cartographer Diogo de Castro e Albuquerque. As the movie comes to a close, we learn that the remaining members of the scarcely existent Guaicuru Indian community now inhabit a reservation as their population dwindles. Murat's inclusion of the genocidal aspect of colonial contact sets her work apart from idealized portrayals of the theme by reminding her audience of the negative and lasting impact of national history. Additionally, her historically-based cinematic portrayal serves as a counter-response to Alencar's optimistic inclusion of the Indian as an immutable element of Brazil's national identity. Murat strongly suggests an anti-foundational fiction through her problematic portrayal of the protagonists' failed union and the death of their newborn baby, and her insistence on informing viewers of the devastation of the Guaicuru population fractures the idyllic notion that the Indian has been revered as much as a member in Brazilian society as it has in national literature.

This diverging ideology of indigenous representation may be due in part to the fundamental problem of adequately comprehending and representing the Other. This is,

the Other becomes co-opted for a certain discourse – be it colonial discourse (Las Casas, Andrieta, Caminha), the discourse of nation-building (Alencar) or post-colonial critique (Murat). For example, while Indianism, particularly in colonial and nation-building discourse, presents the Indigenous subject in a sympathetic light through associations with exoticism, sentimentalism, exalted social revalorization and often picaresque characteristics (Melendez 13), it tends to detract from the humanity of the native by creating one-dimensional characters that lack significant development.

Furthermore, Indianist texts, by definition refer to material created *about* Indians *by* outsiders of that cultural sphere. In commenting Alencar's role in the creation of Brazil's "Indian" identity, Sommer questions his cultural expertise and warns readers that "Of course, whatever Alencar knew of those unspoiled natives, whom he considered practically extinct by the time he wrote, was mediated by early chroniclers" (148). As an outsider of Guaicuru culture, Murat does not (and cannot) avoid employing Indigenist tropes such as Ánote's emotional stasis and lack of profound character development in her portrayal of the natives. However, she attempts to permutate the traditional romanticist representations of Indians in a less problematic fashion. For example, instead of fabricating dialogue for the Guaicuru community, Murat employs members of the Kadiwéu tribe to portray the roles of the Indigenous characters in *Brave New Land*. Their interactions and language are never subtitled, emphasizing the idea that like the Portuguese, the audience cannot interpret, nor do they have the tools to fully understand the Guaicuru. Murat's discourse exudes a self-awareness which sets it apart from past depictions of cross-cultural colonial contact.

Ultimately, *Brave New Land* functions as a contemporary interpretation of a polemic historic theme which continues to be reassessed and reinvisioned to reflect ever-changing notions of racial representation and the roles of the European and Indian subject in national discourse. Murat's visual text falls in line with what Amaryll Chanady terms the "postmodern problematization of identity." In the introduction of her book *Latin American Identity and Constructions of Difference* (1994), Chanady explains that, while nation building can be viewed as a project of modernity, its desire to construct workable paradigms of self-affirmation and understanding is countered by radical postmodern delegitimization which erodes these very paradigms (xi). The author states that,

At the same time that the nation is constructed, it is deconstructed by the successive, and always complementary and substitutive, interpretations whose incompleteness and constant succession and mutual contradictions demonstrate the inexistence of any originary center. (x)

Hence, by creating an anti-foundational fiction through the unsuccessful crossover-romance between Diogo and Ánote, Murat challenges the hegemonic conception of Brazilian nation-building through racial/ethnic unity, thus distinguishing her film ideologically from Indigenist depictions in romantic literature. *Brave New Land's* unique historical analysis serves as a point of departure from which future filmmakers

and writers will undoubtedly continue to develop the theme of Brazilian national identity in its contemporary sphere.

Bibliography

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso, 1991.

Andrews, Norwood Jr. "Some Notes on the Mythography of Bernardo Guimaraes: Brazilian Nineteenth-Century Historical Fiction as an Expression of National Identity." *Hispania* 56 (1973): 371-8.

Camayd-Freixas, Erik and José Eduardo González. *Primitivism and Identity in Latin America*. Tucson: U of Arizona P, 2000.

Chanady, Amaryll, Ed. *Latin American Identity and Constructions of Difference*. Minneapolis and London: U of Minnesota P, 1994.

Mauter-Wasserman, Renata R. "The Red and the White: The "Indian" Novels of José de Alencar." *PMLA* 98 (1983): 815-27.

Meléndez, Concha. *La novela indianista en hispanoamérica*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1961.

Morejón, Nancy. *Fundación de la imagen*. La Habana: Editorial letras Cubanas, 1988.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures: Theories of Representation and Difference*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1989.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions : The National Romances of Latin America*. Berkely, Los Angeles and Oxford: U of California P, 1991.

Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham and London: Duke UP, 1997.

Tilton, Robert S. *Pocahontas: The Evolution of an American Narrative*. New York: Cambridge UP, 1994.

Young, Robert J.C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. Routledge, 1995.

***Facundo* in the United States: An Unknown Reading**

[David T. Haberly](#)

University of Virginia

It has always been assumed that readers in the United States were unaware of the existence of Domingo Faustino Sarmiento's foundational *Facundo* until the appearance of Mary Peabody Mann's translation, *Life in the Argentine Republic in the Days of the Tyrants, or Civilization and Barbarism*, in 1868. In fact, however, a considerable number of North American readers were exposed to many of the basic elements of Sarmiento's text ten years earlier, in July of 1858, when an anonymous article entitled "The Gaucho" appeared in the *Atlantic Monthly*. "The Gaucho" provides a clear and vivid summary of major portions of *Facundo*, but has never been reprinted or cited.

In 1845, when Sarmiento's *Civilización y Barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga* was published in Chile, the author clearly hoped that his text would achieve world-wide fame, but things did not progress as smoothly nor as rapidly as he had hoped. The copies of the book he had shipped from Valparaíso to Paris never arrived there (*Viajes* 130). After some delay and considerable pressure, Charles de Mazade did agree to write a review of *Facundo* for the *Revue des Deux Mondes*, using Sarmiento's personal copy of the text; that review was considerably less than enthusiastic, but Sarmiento proudly included a Spanish translation of it in the second edition of 1851 (*Facundo* 311-48).⁽¹⁾ *Facundo* appears to have been even less successful in Britain, where it was apparently not reviewed by any major periodical at the time of its publication.⁽²⁾

Increasingly disillusioned with Europe after his visit there, Sarmiento began to shift his cultural and political allegiance to the United States. He made contact with Horace and Mary Peabody Mann during his first visit to North America in 1847, but does not seem to have met other American intellectuals or writers at that time (*Viajes* 450-51). Mary Mann did not begin work on her English version of *Facundo* until almost twenty years later (Sarmiento's *Travels* 41-42), and there is some evidence that Sarmiento was not entirely pleased with her complex text, in which his personal history tends to overshadow both Juan Facundo Quiroga and Juan Manuel de Rosas (Goodrich 89-96). The American reviews of Mann's translation were generally positive, and many either referred to or quoted Sarmiento's well-known descriptions of the gaucho malo, the rastreador, the baqueano, and the cantor in the second chapter of *Facundo*.

It is striking that neither Mann nor any of her reviewers in 1868, including the reviewer for the *Atlantic* itself, appear to have realized that much of that material—including those same descriptions—had appeared ten years earlier in "The Gaucho." *The Atlantic*, founded by James Russell Lowell in 1857, had almost immediately become one of the most prestigious magazines in North America, regularly selling out its print-run of about twenty thousand copies. The *Atlantic's* readers included virtually the whole intellectual elite in New England and New York (Sedgwick 40-41). "The Gaucho" is not a review of Sarmiento's book, but rather an effort to summarize the text and place it in context for North American readers; it cites as its source a copy of the first, 1845 edition of *Facundo*, "a tattered duodecimo, which has come to us across the Andes and around Cape Horn, from the most secluded corner of the Argentine Confederation" (Mayers, "The Gaucho" 182).

The author of "The Gaucho" can be firmly identified as William S. Frederick Mayers, who published two other articles in the *Atlantic*: "El Llanero," in February of 1859, and "In the Pines" in May of that year. The first is a biography of José Antonio Páez, the hero of Venezuelan Independence, while the second—an account of the author's visit to the New Jersey Pine Barrens—is frequently cited as the first appearance in print of the "Jersey Devil," the legendary monster who is said to haunt the area. Mayers was born in Tasmania in January of 1831, the son of a colonial chaplain, and was educated in Marseilles (Pollard); he may have spent time in Spain. There are a few spelling errors in his summary of *Facundo*, but it is obvious that Mayers read Spanish accurately and easily. Both "The Gaucho" and "El Llanero" make it clear that Mayer was eager to show off his Spanish.

It is unclear when Mayers arrived in New York, but by 1858, when he was twenty-seven years old, he had formed ties to important members of the North American establishment. Over the next months, he placed his three articles in the *Atlantic*—no mean feat for an unknown young writer. Another of Mayers's interests was numismatics, and in 1858 he was one of the founders and the first treasurer of the American Numismatic Society (Adelson 25-30, 314; Orosz). Mayers resigned as treasurer in February of 1859, sailing shortly thereafter for China; the British Foreign Office had contracted him as an interpreter of Chinese—yet another of his languages. Mayers rose quickly in the British diplomatic service in China, and eventually became Secretary of Legation in Peking and one of the most distinguished British sinologists of his time. In 1878, when Mayers died of typhoid fever in Shanghai, he was only forty-seven years old (Pollard, Smith).

Mayers's article on José Antonio Páez suggests that he had met the elderly hero during Páez's New York exile between 1850 and December of 1858; "El Llanero" describes the general's quiet and unpretentious life on "a pleasant street, far up-town among the Twenties" and his strolls down Broadway ("El Llanero" 188). It seems possible that much of the biographical information included in Mayers's account of Páez's early life and military career came directly from his subject. "In the Pines" mentions another acquaintance, referred to only as "Friend B.," "a right-down Yankee" who was developing a cranberry farm near the ruins of the eighteenth-century Hanover Iron Works (563-65). The details Mayers provide strongly suggest that "B." was Nathaniel

Holmes Bishop, a well-connected young adventurer and amateur scientist from Massachusetts who was one of the first cranberry-growers in the Barrens before 1860 (Guthorn 139-44).

In 1854, at the age of seventeen, Nathaniel Bishop had walked across Argentina and the Andes; he returned to Boston early in 1856, sailing around the Horn from Valparaíso. Bishop kept a detailed journal of his experiences and observations, but did not publish it until 1869, when he had made a considerable fortune in the cranberry business. The *Pampas and Andes: A Thousand Miles' Walk Across South America*, which appeared only a few months after Mann's translation of *Facundo*, is both informative and highly entertaining; it sold extremely well, marketed both as a travel narrative and as an adventure book for boys, and was in its eleventh edition by 1883. (3)

Bishop spent the period from July to November of 1855 in Sarmiento's native city of San Juan. He spoke only a few words of Spanish, and his host there was a mysterious North American who called himself "Guillermo Bonaparte." Bonaparte idolized Sarmiento, whom he had first met ten years earlier, in November of 1845, on Más Afuera Island; he was, in fact, the castaway Sarmiento called "Williams" in his *Viajes* (10-16). Bonaparte told Bishop all about his hero, whom Bishop described in his journal as "one of the most enlightened patriots and philosophers of South America" (45), and dictated English translations from *Facundo* to his guest. Sarmiento eventually heard of Bishop, whom he described in 1881 as "Un joven norte-americano [que] cruzó la pampa á pie al abrigo de una tropa de carretas cazando gamas, perdices y quirquinchos, y llegado á San Juan, le leyeron ó leyó con trabajo el Génesis de la Pampa: el *Facundo*" (*Facundo* 454). An advertisement for *The Pampas and Andes* printed in one of Bishop's later adventure books includes positive comments from Sarmiento himself: "As I have written about the same region, your book of travels becomes a valuable reminder of those scenes, and I shall have to consult your work in the future when I again write about those countries" (*Voyage of the Paper Canoe* 352).

I would suggest that it was Bishop who first told Mayers about Sarmiento, and that he loaned Mayers his personal copy of *Facundo's* first edition, probably a gift from Bonaparte. Mayers' account of the origins of the text he consulted, "which has come to us across the Andes and around Cape Horn, from the most secluded corner of the Argentine Confederation," retraces Bishop's return journey from San Juan—a "secluded corner" indeed. "The Gaucho" refers to Sarmiento as "the poet-patriot-philosopher" of Argentina, a phrase which echoes Bishop's "one of the most enlightened patriots and philosophers of South America," and the article's description of the Pampas appears to owe a great deal to Bishop's journal. Mayers also refers to the black algarroba bush as the "mata-gusano" (190), a term which does not appear in *Facundo* but is used by Bishop (174).

I have described "The Gaucho" as a summary of *Facundo*, but that is only partially accurate. More precisely, it is a summary of the text Mayers believed Sarmiento should have written. As he thought about how "to condense into a few pages the story of [Facundo's] life and death" (182), Mayers recognized that Sarmiento's text is above all an "impassioned narrative," a point emphasized more recently by Carlos Alonso, but

appears to have been uncomfortable with certain aspects of that text. Mayers thus endeavored to restructure *Facundo*, retaining its passion and vivid language—elements largely lost in Mann's version—while translating or paraphrasing selected sections of the original. Mayers clearly read *Facundo* as above all a dramatic biography, and his model for that biography seems to me essentially Shakespearean—Juan Facundo Quiroga as an Argentine Macbeth, a deeply-flawed but ultimately tragic figure. Mayers' *Facundo* is also less the product of a specific geographical, historical, and cultural environment than of personal impulses and choices and of the working-out of "the wonderful designs of Providence" (186).

Mayers completely eliminates the last two chapters of Sarmiento's 1845 text. Juan Manuel de Rosas is mentioned only seventeen times, generally in passing as one of Facundo's rivals. Mayers also largely avoids Sarmiento's breathtakingly broad generalizations and comparisons. Thus "The Gaucho" briefly describes the Gaucho cantor, but excises Sarmiento's insistence that "el pueblo arjentino es poeta por carácter, por naturaleza" (*Facundo* 43). Also excluded is Sarmiento's long discussion of color symbolism (131-35). Mayers describes the Pampas, but omits Sarmiento's insistence that "El mal que aqueja a la República Arjentina es la estension" (*Facundo* 25-26)—an idea which would have been inconceivable in 1858 to both expansionist North Americans and British colonialists.

In principle Mayers accepts Sarmiento's vision of Facundo as an emblem of Spanish American backwardness and violence, describing him "as a representative of a class of rulers unfortunately too common in the republics that descend from Spain, and as a remarkable instance of brutal force and barbaric stubbornness triumphing over reason, science, education, and, in a word, civilization [...]" (182), but he omits most of Sarmiento's philosophic framework. "The Gaucho" also notes that in La Rioja "The character of the people is Oriental; their appearance actually recalls, as we are told, that of the ancient dwellers about Jerusalem; their very customs have rather an Arabic than a Spanish tinge" (182-83), but the phrase "we are told" suggests that Mayers did not fully accept Sarmiento's Orientalism. Mayers also may have had some problems with the most overtly novelistic sections of *Facundo*; he does not include the famous incident of Facundo's encounter with the tigre (*Facundo* 79-81) or the story of Severa Villafañe (*Facundo* 162-63).

"The Gaucho" begins with several striking paragraphs worth quoting in their entirety:

WHAT is a Gaucho?

That is precisely what I am going to tell you.

Take my hand, if you please. Shod with the shoes of swiftness, we have annihilated space and time. We are standing in the centre of a boundless plain. Look north and south and east and west: for five hundred miles beyond the limit of your vision, the scarcely undulating level stretches on either hand. Miles, leagues, away from

us, the green of the torrid grass is melting into a misty dun; still further miles, and the misty dun has faded to a shadowy blue; more miles, it rounds at last away into the sky. A hundred miles behind us lies the nearest village; two hundred in another direction will bring you to the nearest town. The swiftest horse may gallop for a day and night unswervingly, and still not reach a dwelling-place of man. We are placed in the midst of a vast, unpeopled circle, whose radii measure a thousand miles.

But see! a cloud arises in the South. Swiftly it rolls towards us; behind it there is tumult and alarm. The ground trembles at its approach; the air is shaken by the bellowing that it covers. Quick! let us stand aside! for, as the haze is lifted, we can see the hurrying forms of a thousand cattle, speeding with lowered horns and fiery eyes across the plain. Fortunately, they do not observe our presence; were it otherwise, we should be trampled or gored to death in the twinkling of an eye. Onward they rush; at last the hindmost animals have passed and see, behind them all there scours a man!

He glances at us, as he rushes by, and determines to give us a specimen of his only art. Shaking his long, wild locks, as he rises in the stirrup and presses his horse to its maddest gallop, he snatches from his saddle-bow the loop of a coil of rope, whirls it in his right hand for an instant, then hurls it, singing through the air, a distance of fifty paces. A jerk and a strain,—a bellow and a convulsive leap,—his lasso is fast around the horns of a bull in the galloping herd. The horseman flashes a murderous knife from his belt, winds himself up to the plunging beast, severs at one swoop the tendon of its hind leg, and buries the point of his weapon in the victim's spinal marrow. It falls dead. The man, my friend, is a Gaucho; and we are standing on the Pampas of the Argentine Republic. (178)

Mayers, apparently relying primarily on Bishop's journal, goes on to describe the upbringing, appearance, and dress of this typical "Centaur of the boundless cattle-plains," whom he names "Juan de Dios" (178. Mayers's summary of Sarmiento's text begins when Juan sits in a pulpería and listens "open-mouthed to the cantor, or Gaucho troubadour, as he [...] chants the frightful end of the Gaucho Attila, Quiroga, and the punishment that overtook his murderer, the daring Santos Perez" (180; *Facundo* 53-55). A fight breaks out (*Facundo* 59-60), a man dies, and a Gaucho malo is created and described (180; *Facundo* 55). The article then introduces Sarmiento's other Gaucho types, "the guide, or vaqueano" and "the Gaucho rastreador" (180-82; *Facundo* 47-51). This whole section is very close to the original, paraphrasing or directly translating from

the text; the translations are Mayers' own, and do not repeat Bonaparte's versions from Bishop's journal.

It is not until the close of the rastreador section that Mayers identifies his source: "He who would learn more of Calébar [sic] and his brother-trailers, let him procure a copy of the little work that now lies before us." He then introduces the author of that text and summarizes the first pages of *Facundo*:

the poet-patriot-philosopher, Don Domingo F. Sarmiento, may be called the Lamartine of South America, whose eventful career may some day invite us to an examination. Suffice it now to say, that he was expelled by Rosas in 1840 from Buenos Ayres, and that he took his way to Chile, with the intention in that hospitable republic of devoting his pen to the service of his oppressed country. At the baths of Zonda he wrote with charcoal, under a delineation of the national arms: On ne tue point les idées! which inscription, having been reported to the Gaucho chieftain, a committee was appointed to decipher and translate it. When the wording of the significant hint was conveyed to Rosas, he exclaimed, —"Well, what does it mean?" The answer was conveyed to him in 1852; and the sentence serves as epigraph to the present life of his associate and victim, Facundo Quiroga. (182; *Facundo* 6) (4)

Mayers' account of *Facundo* presents him as a thoroughly bad apple, rotten from birth. When "the future general was scarcely, distinguishable from a common baby," he was already "fierce and cruel in his tiny way; were his mother still alive, the good woman could doubtless tell us of many a bitter moment spent in lamenting her infant's waywardness [...]" (183); Sarmiento does not include anything similar. Mayers places somewhat more emphasis than Sarmiento on Facundo's later mistreatment of his parents, and does not include Sarmiento's account of a tearful father-son reconciliation (*Facundo* 86). Mayers does recount the well-known episode of the boy's rebellion against the schoolmaster (183).

Mayers also makes small but significant changes, in Facundo's family background and adolescence. While in Sarmiento Facundo's father is "un sanjuanino de humilde condición" who later "había adquirido en el pastoreo una regular fortuna" (82), Mayers makes Don Prudencio "a well-to-do estanciero or grazier" (183). Thus while Sarmiento's text suggests that Facundo's downward spiral into vagabondage and violence is symptomatic of the societal de-evolution of the Argentine interior as a whole, Mayers portrays a wealthy and well-bred young man who makes a choice to de-evolve, who "voluntarily placed himself in the lowest ranks of society" (185), becoming "a shaggy, swarthy savage" who hangs out in pulperías: "the son of wealthy Don Prudencio has become—not a common laborer—but a comrade of common laborers.

He chooses the most toilsome, the most unintellectual, but, at the same time, the most remunerative handicraft,—that of the tapiador, or builder of mud walls" (183).

Mayers then jumps forward and very briefly summarizes Facundo's desertion from Buenos Aires, the battle in which Facundo and his three companions defeat a far larger force, his escape and later arrest by Dupuis, and his bloody role in the prison rebellion (184; *Facundo* 85-87). He next moves to La Rioja and Facundo's appointment as "Comandante de Campaña, or District Commandant" by the Ocampo family (185; *Facundo* 96). Mayers suggests that this appointment represented a crucial shift in Facundo's career: after his voluntary social de-evolution as a young man, Facundo now willed himself to rise towards "the summit of the steep" of Argentina's chaotic and violent social order, and the first step is his alliance with Aldao. Mayers then pauses both to reflect upon the meaning of Facundo's career, and to foreshadow his future:

We cannot help pausing for an instant to reflect upon the singular manifestation of destiny in his life. History acquaints us with no similar character who displayed so little forethought with such astonishing results. He premeditated nothing, unless now and then a murder. [...] Thrown upon the world with brutal passions scarcely controlled by a particle of reason, whirled hither and thither in a general and fearful cataclysm, he shows us preëminently the wonderful designs of Providence carried into effect, as it were, by a succession of blind and sudden impulses. In a community of established order the gallows would have put a speedy check upon his misdeeds; in the Argentine Confederation of 1820 he was gradually lifted, by an ever-rising tide of blood, to the eminence of lawless power.

Only for a while, however; for the stream did not cease to rise. The flood that had elevated him alone disregarded his commands. For a few moments he might maintain his footing upon the fearful peak; and then—— (186).

Mayers rapidly describes Facundo's ascent to total power in La Rioja and his violence, his gambling, and his greed (186-87; *Facundo* 97-108). He then again interrupts his narrative to point out some of the qualities that led to Facundo's success, "those instinctive and personal attributes with which almost every savage chieftain who has maintained so extraordinary an ascendancy over his fellows has been endowed." While Sarmiento described Facundo as "de estatura baja" (81), Mayers says he "was tall, immensely powerful, a famous ginete or horseman, a more adroit wielder of the lasso and the bolas than even his rival, Rosas, capable of great endurance, and abstinent from intoxicating drinks" (187). He then jumps back to Sarmiento's fifth chapter to recount Facundo's native cleverness, citing the episode of the shortened stick (187-88; *Facundo* 90-91), and concludes that "in these instinctive qualities, so awful to

untutored minds, lay the secret of the power of Quiroga,—and of how many others of the world's most famous names!" (188).

After describing Quiroga's defeat of Lamadrid at Tala (*Facundo* 130), Mayers highlight's Facundo's triumphal entry into San Juan. He then declares that "We do not propose following the bloodstained career of Juan Facundo through all its windings and episodes of cruelty and blood," but does provide several brief examples of that cruelty taken from earlier sections of *Facundo* (85, 89-90). That list ends with a reference to the caudillo's violent sexuality that would have been extremely shocking to the *Atlantic's* readers. Sarmiento had written that Facundo "daba de bofetadas en Tucuman a una linda señorita a quien ni seducir ni forzar podia" (90). Mayers intensifies that account: "A young girl, who would not yield to his wishes, he threw down upon the floor, and kicked her with his heavy boots until she lay in a pool of blood. Truly, a ruler after the Russian sort!" (188).

The next section of Mayers's account does a remarkable job of compressing and dramatizing Facundo's defeats at La Tablada and Oncativo (189). After those disasters, Facundo struggles back to relative prominence, but there are few details. Sarmiento's eleventh and twelfth chapters are largely omitted as Mayers declares his eagerness to "draw to a close our hasty sketch" (190). Mayers then describes Facundo's move to Buenos Aires in 1835 and his efforts there to reinvent himself as "a profound admirer of Rivadavia, Lavalle, and Paz, his ancient Unitarian enemies; Buenos Ayres, the Confederation, he loudly proclaimed, must have a Constitution; conciliation must supplant the iron-heeled tyranny under which the people had groaned so long; [...] The reign of blood, according to Quiroga, its chief evangelist, was approaching its termination" (190). Mayers clearly assumes Rosas' guilt in Facundo's assassination, a case which Sarmiento's first edition did not make explicit (*Facundo* 226), and imagines Rosas, "the gloomy tyrant," anxiously attempting to develop a "plan for disposing of his inconvenient friend" (190).

The last two pages of Mayers's article provide a generally accurate summary of the end of Sarmiento's "Barranca-Yaco" chapter. The emotional ending of "The Gaucho" vividly recasts Sarmiento's text as a Shakespearean tragedy, including a quotation from Macbeth, and as a Biblical parable of human frailty.

Who that has been on the Pampas but can picture to himself [Facundo's] party as it left the little mud-hut on the plain? The cumbrous, oscillating galera, with its shaggy, straggling four-in-hand,—the caracoling Gaucho couriers,—the negro pricking on behind,—the tall grass rolling out on every side,—the muddy pool that forms the watering-place for beasts and men scattered over a hundred miles of brookless plain,—the great sun streaming up from the herbage just in front, awakening the voices of a million insects and the carols of unnumbered birds in the thickets here and there! Look long, Quiroga, on that rising sun! listen to the well-known

melody that welcomes his approach! gaze once more upon the rolling Pampa! look again upon those flying hills! Thou who hast said, "There is no life but this life," who didst "believe in nothing," shalt know these things no more! five minutes hence thy statecraft will be over, thy long apprenticeship will have expired! thou shalt be standing—where thou mayst learn the secret that the wisest man of all the bookworms thou despisest will never know alive!

Barranca Yaco is reached. The warning was well founded. A crack is heard, —there is a puff of smoke,—and two musket-balls pass each other in the carriage, yet without inflicting injury on its occupants. From either side the road, however, the partida dashes forth. In a moment the horses are disabled, the postilions, the negro, and the couriers cut down. Ortiz trembles more violently than ever; Quiroga rises above himself. Looking from the carriage while the butchery is going on, he addresses the murderers with a few unfaltering words. There is glamour in his speech; the ensanguined assassins hesitate,—another instant, only one moment more, and they will be on their knees before him; but Santos Perez, who was at one side, comes up, raises his piece,—and the body of Juan Facundo Quiroga falls in a soulless heap with a bullet in the brain! Ortiz was immediately hacked to pieces; and the tragedy of Córdova is at an end.

Such were the life, misdeeds, and death of the Terror of the Pampas. Having in the most rapid and imperfect manner sketched the career of this extraordinary Fortune's-child, his rise from the most abject condition to unbridled power, his ferocious rule, and his almost heroic end, we may surely exclaim, that "nothing in his life became him like the leaving of it," and, presenting this bare résumé of facts as a mere outline, a mere pen-and-ink sketch of the terrible chieftain, refer the curious student to the impassioned narrative whence our facts are mainly derived.

It may be well to add, that Santos Perez, who was actively pursued by the government of Buenos Ayres, which itself had instigated him to the commission of the crime, was finally, after many hair-breadth escapes, betrayed by his mistress to the agents of Rosas, and suffered death at Buenos Ayres with savage fortitude. The Lord have mercy on his soul!

Despite Mayers' enthusiasm for his topic and the passion of his style, there is no evidence of any subsequent published references to *Facundo* or to its author until after Sarmiento's arrival in New York in May of 1865. It might be argued that the impact of "The Gaucho" was limited by Mayers' decision to exclude central elements in *Facundo*, particularly its theoretical framework and its portrayal of Facundo Quiroga as a precursor of and model for Juan Manuel de Rosas. That argument, however, flies in the face of the majority of reviews of the Mann translation in North American periodicals, which similarly missed or downplayed both the connection between Facundo and Rosas and the philosophical historiography that lies at the heart of Sarmiento's vision.

I would suggest, rather, that Mayers's lack of impact in 1858 had a great deal more to do with American attitudes towards Latin America and with America's internal politics. Almost two generations earlier, many North American intellectuals had been excited by Spanish American independence, and in the 1820's the nation's most prestigious journal, the *North American Review*, espoused a strongly positive view of Argentina, finding evidence of cultural and political progress there and asserting that the United States was Argentina's natural model and tutor. An article of 1826 praised the high intellectual quality of *El Nacional* of Buenos Aires and, after asserting that "we can never be indifferent as to what a distant, friendly, growing, and confiding Republic may say of ourselves," translated that newspaper's description of the United States as "the Northern Luminary, which guides the rest of the Republics in the work of liberty" and which "stationed by Providence in the vanguard of the allied Republics, [...] forms the rallying point for all those engaged in the great work of consolidating American liberty" ("Buenos Ayres" 483-84).

Twenty years later, North American dreams of a hemispheric brotherhood of similar republics had crumbled in the face of persistent political and military chaos in much of Spanish America, with Argentina often cited as a prime example of that chaos. Moreover, race had become the determining factor in American attitudes toward the rest of the hemisphere. In 1845, John L. O'Sullivan not only asserted that the United States had the right to fulfill "our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions," but stated that

the Spanish-Indian-American populations of Mexico, Central America and South America, afford the only receptacle capable of absorbing that [African] race whenever we shall be prepared to slough it off—to emancipate it from slavery and, simultaneously necessary, to remove it from the midst of our own. Themselves already of mixed and confused blood, [...] the regions occupied by those populations must strongly attract the black race in that direction; and as soon as the destined hour of emancipation shall arrive, will relieve the question of one of its worst difficulties, if not absolutely the greatest. ("Annexation" 5, 7)

Nathaniel Bishop's journal is typical of North American attitudes towards Argentina at the middle of the century, admiring the beauty of its vast landscape, the promise of its untapped resources, and the quaintness of its customs, but nonetheless repulsed by the violence of its political life and by "the amalgamation of races," which Bishop declares "has introduced a great variety of shades of complexion, as well as of character, among the population" (73).

I would suggest that by 1858 negative views of Argentina among educated North Americans concealed a deep-seated nervousness about their own country—a shift from the conviction that United States represented the future of Argentina, an idea that had been so attractive in the 1820's, to the fear that the conflicts between Unitarios and Federales in Argentina might in fact represent the future of a United States torn apart by race and by civil strife. Sarmiento, in fact, has predicted in 1847 that "acaso los yankees están amenazados de sucumbir bajo el peso de una elaboración interna tan amenazante como la de la plebe romana. Todos tiemblan hoy de que aquel coloso de una civilización tan completa y tan vasta no vaya a morir en las convulsiones que le prepara la emancipación de la raza negra" (*Viajes* 474).

"The Gaucho," despite its emphasis upon Facundo's providential biography, did suggest that Argentina was divided over an issue of governance, the conflict between national and regional authority, and that Sarmiento had framed that conflict as a struggle between civilization and barbarism. The same issue of governance, of course, dominated political discourse in the United States by 1858, and Mayers' readers would have been unable to avoid confronting that issue after the Kansas and Nebraska Act of 1854 and the Dred Scott decision of 1857, both widely interpreted as leading almost inevitably to the sort of bloody civil conflict North Americans had come to view as a Spanish American phenomenon.

For a great many of the *Atlantic's* generally anti-slavery readers, the brutal beating of abolitionist Charles Sumner of Massachusetts on the floor of the United States Senate, in May of 1856, must have seemed to exemplify the barbarization of American politics, bringing the country ever closer to the violence and brutality epitomized, in "The Gaucho," by the figure of Facundo Quiroga. In October of 1858, only three months after Mayers's article appeared, William Henry Seward declared that the United States was on the brink of "an irrepressible conflict between opposing and enduring forces." The root of that conflict, Seward asserted in his enormously influential speech, was slavery, which he presented as something entirely alien to the Anglo-American tradition, introduced into the hemisphere only by Spaniards and Portuguese; "its legitimate fruits," he went on, "are seen in the poverty, imbecility, and anarchy which now pervade all Portuguese and Spanish America" (Seward 290).

As Goodrich has noted (95), the most overt insistence that the American South was essentially identical to the Argentine Pampas appeared after the Civil War, in the 1868 review of Mann's translation in the *Nation*. The reviewer praised Sarmiento's efforts to bring "into relief the 'irrepressible conflict' between the pampas and the cities, the gauchos and the citizens. Nor is Mr. Seward's famous phrase inapplicable to the dissensions on the La Plata." The review further asserted "the close resemblance of the

gauchos, as a class, to Southern slaveholders as a class" and the similarity of Sarmiento's Argentine Pampas to "Mrs. Stowe's account of Legree's plantation [...]" ("Life in the Argentine Republic"). The same sort of parallel is implicit in a number of other reviews as well. Virginia Vaughn, for example, referred to Gauchos as "guachos" and misspelled "Facundo" as "Tacundo" throughout her long review in Putnam's Magazine, but she was very clear that Sarmiento was like her hero, Ulysses S. Grant—and that Sarmiento's recent election as president of Argentina prefigured Grant's political success. Both Argentina and the United States, she suggested, "are passing through a fierce transitional epoch that is leading us to a higher state of development" (Vaughn 626, 624).

Mary Mann and Sarmiento's other friends in the United States set out, after 1865, to create his North American identity—to establish his quintessential North American rise from poverty, his leadership as an educator and as the heir to Horace Mann's legacy, his idealized New England values, his determination to replace nomadic Gauchos with Jeffersonian yeomen farmers, preferably of Northern European stock. It appears to have even been suggested that Sarmiento's belief in freedom of religion would lead to Protestant expansion in Argentina; the reviewer of Mann's translation in the *Atlantic* stated, however improbably, that as a result of Sarmiento's efforts "there are now as many Protestant as Catholic churches in Buenos Ayres" ("Reviews and Literary Notices" 376). In short, Sarmiento was presented as North America's best South American friend—a fitting candidate to replace the previous Latin American idol of politicians and intellectuals in the United States, Emperor Pedro II of Brazil, whose image was increasingly tarnished, after the Civil War, by the survival of slavery in his nation.

I would suggest, however, that a key component of Sarmiento's personal success in the United States—a success inextricably connected to his subsequent election to Argentina's presidency—was a conscious and highly intelligent campaign to convince Northern readers not only that he shared their values and beliefs, but that he had the ability to single-handedly transform Argentine barbarism into civilization; Sarmiento's potential success in that enterprise encouraged Unionist hopes that the politics and culture of the defeated South could similarly be reconstructed. Among the key elements in that campaign were Sarmiento's 1866 *Vida de Abraham Lincoln*, a hurried pastiche of English-language accounts which nonetheless linked him to the recently-martyred president, and Sarmiento's very public correspondence with Charles Sumner, which associated him with one of the great icons of Abolitionism (*Life in the Argentine Republic* 397-400).

But all of this came after the bloody chaos of the Civil War. For many of the *Atlantic's* readers in 1858, ten years earlier, Mayers's version of *Facundo* would have offered little that was hopeful about Argentina's future—or their own. Sarmiento's Argentina, as Mayers described and transcribed it, might have seemed less exotic and picturesque than threatening and depressing. It should not surprise us, then, if Mayers's readers moved on quickly and gratefully from "The Gaucho" to more pleasant pieces in the same issue, like "Mademoiselle's Campaigns" or and Oliver Wendell Holmes's always amusing "The Autocrat of the Breakfast-Table."

Notes

- (1). Reprinted in the edition of *Facundo* by Alberto Palcos, 311-48. Subsequent references to *Facundo* are to this edition, and Sarmiento's original orthography is maintained wherever possible. For a very useful study of Mazade's review and of Mary Mann's version of *Facundo*, see Goodrich (85-98).
- (2). In fact, I have been able to find only one British review of Mann's 1868 translation, published in the London Athenæum ("Life in the Argentine Republic").
- (3). Subsequent references to Bishop's *The Pampas and Andes* are to the eleventh edition. A reprint of the first, 1869 edition was published in 2004 by The Narrative Press of Santa Barbara, California; the text is also widely available on-line.
- (4). Rosas is not mentioned at this point in Sarmiento's original.

Works Cited

- Adelson, Howard L. *The American Numismatic Society, 1858-1958*. New York: The American Numismatic Society, 1958.
- Alonso, Carlos J. "Reading Sarmiento: Once More, with Passion." *Hispanic Review* 62 (1994): 35-52.
- The Atlantic Index, Volumes 1-62, 1857-1888*. Boston: Atlantic Monthly Company, 1889.
- Bishop, Nathaniel Holmes. *The Pampas and Andes: A Thousand Miles' Walk across South America*. 11th ed. Boston: Lee and Shepard, 1883.
- . *Voyage of the Paper Canoe; a Geographical Journey of 2500 Miles, from Quebeck to the Gulf of Mexico, During the Years 1874-5*. Boston: Lee and Shepard, 1878.
- "Buenos Ayres." *The North American Review* 23.53 (October, 1826): 481-84.
- Goodrich, Diana Sorensen. *Facundo and the Construction of Argentine Culture*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Guthorn, Peter J. *The Sea Bright Skiff and Other Jersey Shore Boats*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1971.
- "Life in the Argentine Republic." *The Athenaeum* 2148 (December 26, 1868): 880-81.
- "Life in the Argentine Republic." *The Nation* 7 (November 12, 1868): 397.

Mayers, William S. Frederick. "El Llanero." *The Atlantic Monthly* 3.16 (February 1859): 174-88.

---. "In the Pines." *The Atlantic Monthly* 3.19 (May, 1859): 560-69.

---. "The Gaucho." *The Atlantic Monthly* 2.9 (July 1858): 178-93.

O'Sullivan, John L. "Annexation." *The United States Magazine and Democratic Review* 17.85-86 (1845): 5-10.

Orosz, Joel J. "Frederick S. W. Mayers' 'The Literature of American Numismatics': The First Such Article Published in the United States." *The Asylum* 19.2 (2001): 46-51.

Pollard, A. F. "William S. Frederick Mayers." *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Vol. 37. Oxford: Oxford University Press, 2004. 581.

"Reviews and Literary Notices." *The Atlantic Monthly* 22.131 (September, 1868): 374-77.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Ed. Alberto Palcos. 2nd. ed. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

---. *Life in the Argentine Republic in the Days of the Tyrants; or; Civilization and Barbarism*. Trans. Mary Peabody Mann. New York: Hurd and Houghton, 1868.

---. *Sarmiento's Travels in the United States in 1847*. Trans. Michael Aaron Rockland. Ed. Michael Aaron Rockland. Princeton: Princeton University Press, 1970.

---. *Viajes por Europa, África y América*. Buenos Aires: Editorial Luz del Día, 1948.

---. *Vida de Abraham Lincoln, décimo sexto presidente de los Estados Unidos*. New York: D. Appleton-Century Company, 1866.

Sedgwick, Ellery. *The Atlantic Monthly, 1857-1909*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.

Seward, William H. "The Irrepressible Conflict." *The Works of William H. Seward*. Ed. George E. Baker. Vol. 4. Boston: Houghton, 1884. 289-302.

Smith, Pete. "William Frederick Mayers: A Flashing Star." *The Asylum* 23.3 (2004): 162-65.

Vaughn, Virginia. "Life in the Argentine Republic." *Putnam's Magazine* 12.11 (November, 1868): 624-28.

Lo grotesco en *El Chulla Romero y Flores*

[Isabelle Tauzin](#)

Université de Bordeaux 3

Recordemos la trama de la novela de Jorge Icaza: el director de la Oficina de Investigación Económica le encarga al mestizo Luis Alfonso Romero y Flores la fiscalización anual; éste llevaba una vida de calavera, soltero y sin más compromiso que dedicarse a los placeres de la vida. El apego de una mujer y el anuncio de que va a ser padre terminan por transformar al protagonista; consigue primero el puesto codiciado de oficinista y luego se convierte en el juez incorruptible que terminará por denunciar en un informe público, a las más altas esferas. Víctima del deber, será despedido en momentos en que va a nacer el hijo; por falta de dinero falsificará un cheque y será perseguido mientras agoniza Rosario, su querida, custodiada por policías secretos.

La palabra "chulla" presente desde el título es un ecuatorianismo explicado en el vocabulario colocado por Icaza a modo de colofón: "Solo. Impar. Hombre o mujer de clase media que trata de superarse por las apariencias"⁽¹⁾. El traductor francés de la novela, Claude Couffon, eligió como título "L'homme de Quito" considerando que el chulla es una antonomasia del quiteño.

En un primer momento, mi cultura literaria de hispanista me llevó a identificar en Romero y Flores a un pícaro ecuatoriano, pariente del lazarillo español afanado en medrar y tan despreocupado de la moral como el buscón de Quevedo.

Pero, ahora, prevalece la impresión final de un drama con la muerte de Rosario al dar a luz. ¿Cómo explicar tal inversión? ¿Qué lectura coincide con el propósito del autor? No es fácil saberlo pues casi no se ha publicado información sobre las intenciones del novelista, salvo una conversación de Icaza con Couffon en 1961, que corrobora el dualismo intrínseco de la obra. El escritor declaraba entonces:

El chulla es ese personaje que trata de ser alguien despreciando lo que es, y por eso da con lo grotesco y tropieza con la tragedia. [...] Con ese personaje creo que hallé la fórmula dual que lucha en la conciencia de los hispanoamericanos: la sombra de la madre india — personaje que habla e impulsa — y la sombra del padre español — Majestad y Pobreza, que contrapone, dificulta y, muchas veces, fecunda ⁽²⁾—.

Efectivamente, el protagonista padece una suerte de esquizofrenia, desgarrado constantemente entre el modelo paterno de dominación y prepotencia, y la herencia materna que es todo terror, subordinación y cariño. Tal dualismo se transparenta en la variación de tonalidad de la novela, entre lo grotesco y la tragedia. Aproximando este artículo a la temática del grupo de investigación de Burdeos sobre el humorismo (3), daré aquí mayor relevancia a la función cómica y analizaré algunos retratos y escenas que distraen al lector de la tensión trágica tan fundamental para entender la obra.

1. Estilística del retrato icaciano

El primer retrato que descubre el lector se da en el comienzo de la novela con la presentación del director de la Oficina de Investigación Económica. El narrador omnisciente define primero la psicología del personaje e insiste: "Era don Ernesto un señor de carácter desigual. Completamente desigual" (3). El desequilibrio y la exageración caracterizan a Morejón y Galindo, ese inveterado donjuan que saca la cuenta de sus conquistas como si fueran copas de licor ("Me serví tres hembras", 3) y domina a los empleados atemorizándolos con la mayor arbitrariedad. En este alto cargo de la burocracia, todo está desmesurado y la apariencia física sólo refuerza la etopeya desastrosa:

En aquellos momentos —explosión de prosa gamonal— se subrayaba en él todo lo grotesco de su adiposa figura: mejillas como nalgas rubicundas, temblor de barro tierno en los labios, baba biliosa entre los dientes, candela de diablo en las pupilas. (3-4)

Estos no son detalles realistas con los que un pintor pueda representar al director-jefe. La dilatación del cuerpo se clasifica como uno de los procedimientos recurrentes en la estilística grotesca plagada de gigantes a lo Rabelais. En Icaza sólo asoman grandes rasgos y contrastes de colores. El rostro deforme delata la personalidad obscena; conforma un ensamblaje ridículo cuyo carácter provocador recuerda los atrevimientos surrealistas que deformaron el rostro de la Gioconda. Aquí se mezclan los contrarios, el material innoble que delata la ascendencia afroindia ("temblor de barro tierno en los labios") y el amargor de la bilis, seña de costumbres malsanas; asoma lo demoníaco en la misma mirada del personaje ("candela de diablo en las pupilas"). De antemano, el narrador define a Morejón y Galindo como grotesco ("todo lo grotesco de su adiposa figura"), remitiendo a una estética valorada desde el romanticismo pero ya existente en la práctica medieval y a la que Bajtin distingue como "una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, una unión de objetos imposible en principio tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, con una gran insistencia en el aspecto material, perceptible de la forma creada"(4). De entrada, la apariencia de Morejón y Galindo orienta la construcción de la novela: reconcentra en sí los vicios que aquejan a Quito y dificultan el cambio social.

A diferencia de este retrato, el narrador no ofrece una representación física del protagonista sino que por su mirada desfilan una docena de oficinistas, tipificados con "un mote sarcástico" (7) que viene a rematar cada semblanza:

Al viejo Gerardo Proaño, vecino de escritorio, piel requemada, bigotes alicaídos, pómulos salientes, humilde comodín para encubrir faltas ajenas, 'longo del buen provecho'. [...] A Marcos Avendaño, nariz aplastada, boca hedionda, gangoso —estudiante de derecho a largo plazo—, 'cuatro reales de doctor'. [...] Al portero, José María Chango, pestañas y cejas cerdosas, lunares negros en la quijada, en la frente, taimado servilismo, 'cholo portero no más'. (7).

Si la onomástica no informa sobre los comparsas, luego aparece una expansión configurada por una serie de rasgos físicos que connotan de forma inequívoca la filiación étnica, mestiza, india o africana, trátase de los pómulos, la nariz o el pelo, una filiación despreciable desde la perspectiva racista del protagonista-observador. La fealdad distingue a tales figuras cuya degradación viene a reforzar las metáforas burlescas ("humilde comodín para encubrir faltas ajenas", "estudiante de derecho a largo plazo") o la definición irónica ("taimado servilismo"). La acumulación cumple un papel fundamental en la presentación del medio oficinesco; causa una impresión de saciedad gracias a la enumeración de más de cincuenta calificaciones yuxtapuestas y heteróclitas.

Tal exceso y desorden es propio de la estética grotesca; ofrece la visión de un mundo en decadencia donde la humanidad está animalizada o cosificada, vuelta "momia histórica", "momia política", "zorro del chisme y de la calumnia" o "pobre perrito".

La deshumanización grotesca culmina en las metáforas que asocian un sentimiento destructor con un objeto trivialísimo e insólito, moviendo a risa el lector con expresiones tan gráficas como "fracasos en funda de paraguas" o juegos de palabras como "pantano de rencores sin desagüe". Los quechuisms participan del discurso despectivo del protagonista respecto a sus compañeros de trabajo; éstos forman parte de un medio humano degradado, donde todos son "longos", "chullas futres", hijos de "guiñachishca", en resumidas cuentas, "cholos no más".

Lo deforme y horrible se suma a lo bufonesco haciendo de los personajes quimeras y monstruos como en el caso del Mono Araña. Con tal nominación, de entrada el aludido está ridiculizado; el lector espera una caricatura que viene enseguida:

deshuesada expresión de voces y actitudes, fácil excitabilidad tropical, líneas y facciones asimétricas — frente en acordeón de arrugas, nariz ganchuda, orejas en pantalla de murciélago, comisura izquierda de la boca rasgada por la presencia constante de un 'progreso de envolver' mal encendido, ojos en notorio desnivel—, parecía un santo de palo, un ratón tierno. (69)

Definido con el ecuatorianismo "mono", el personaje es por tanto un costeño, lo cual explica su "excitabilidad tropical". Dudamos si Araña es el nombre o sobrenombre de

semejante figurón. Araña no tiene nada de armonioso, sino que al contrario presenta un rostro desproporcionado ("expresión deshuesada", "facciones asimétricas", "nariz ganchuda", "notorio desnivel"). La distorsión asocia en mezcla dispareja lo humano y lo geométrico produciendo un cuerpo híbrido de hombre, animal y objeto. Las metáforas hiperbólicas "acordeón de arrugas" y "pantalla de murciélago" fortalecen la deshumanización rematada por las comparaciones finales ("un santo de palo", "un ratón tierno"). El denominado Guachicola forma una pareja antagónica con Araña; éste es un "ex-guerrillero alfarista", aquél un "ex-alumno del Seminario"; se aúnan el anticlericalismo de principios de siglo (5) y el clericalismo en una sociedad donde el interés individual importa más que el nacional. La gordura o dilatación anula las proporciones en Guachicola ("opulencia de carnes", "párpados hinchados", "labios gruesos"); encarna al serrano y al empedernido borrachín con su "desconfianza de páramo", el "violáceo color de altura en la nariz y en los pómulos", los "apuros de asfixia". En su hipertrofia corporiza la ambición que niega las raíces indias y convierte al hombre en un fracasado.

Aunque con rasgos físicos distintos por ser un personaje femenino, coincide en la forma el retrato de Mamá Encarnita, la dueña de la casa donde se hospeda el protagonista. El discurso del narrador de inmediato envilece esta figura:

Mamá Encarnita, bastante deteriorada como su inmueble cubría sus manchas y desperfectos físicos con buena capa de afeite: fondo de blanco como de yeso, tizne de corcho quemado en las cejas, colorete de papel de seda en los labios y en las mejillas, polvo de arroz hecho en casa para aplacar el brillo de las pomadas. Teñíase el pelo en negro verdoso. " (50)

No se conocen los orígenes étnicos de Encarnación Gómez, pero el afán por blanquear el cutis delata la vergüenza por alguna ascendencia indígena, sentimiento compartido por la mayoría de los mestizos en una sociedad que pregona la blancura como incuestionable valor físico y moral. En lugar de ostentar venerable ancianidad, el personaje disimula la vejez; los parches quevedianos descubren la decadencia, convirtiendo el personaje en ridículo muñeco de colores chillones. A la fealdad natural se agregan insoportables vicios morales: avaricia, beatería, pretensiones nobiliarias y sobretodo, falta de aseo:

Como el baño era para ella un acontecimiento aniversario, combatía los malos olores echándose agua de Florida en los sobacos. (50)

El narrador ironiza despiadadamente desvelando la intimidad de Mamá Encarnita antes de ponerla en escena en una confrontación con el protagonista, igualmente ridículo al salir de la cama envuelto en "una cobija otavaleña a tiras blancas y rojas" y comparado en forma humorística con "un jíbaro con taparrabo" (51).

Las prosopografías dedicadas a exponer los rasgos físicos y exteriores, y las etopeyas, que dan a conocer las costumbres y los rasgos morales, se completan de forma sistemática ofreciendo una representación caricaturesca de la buena sociedad quiteña. Quienes ejercen algún poder, siempre lo ejercen de manera abusiva como agentes de una autoridad suprema cuyo rostro se desconoce. El protagonista sólo llega a vislumbrar la calvicie del presidente de la república que se mueve como autómatas y no tiene nombre ni identidad propia (6) ("—tonsurada como la de un fraile—, se erguía y se inclinaba con precisión matemática de marioneta la cabeza de su Excelencia", 41)

Los subalternos o esbirros (7) están al servicio de un orden social que los exprime y terminará por desecharlos, caso del "militar retirado sin suerte [...] con andar cimbreante de actor novato en rol de caballero forrado en cuero de indio" (108); convive en casa de Mamá Encarnita con los de abajo, carishinas, artesanos, vendedores ambulantes, cholos e indios, humildes pobladores sin nombres ni la menor esperanza de acercarse al banquete del poder. El pueblo no se disfraza ni oculta su miseria. Lo grotesco deja de ser cómico; se aproxima a una descripción naturalista destacando la ruina precoz de los cuerpos. La tragedia de la miseria se transparenta en los vecinos del chulla:

la mujer de manos pequeñas y ásperas —brazos flacos, manchas y arrugas en la cara, venda de media negra en la frente con hojas de chilca en las sienas, impuros remiendos en la ropa de dormir, pañolón a los hombros — hizo señas al hombre que respiraba como fuelle roto — sarmentosa figura en paños menores, hálito al apagarse de cansancio, ojos negros, vivos, único rastro brillante en amargura de pergamino" (107).

Las formas vegetales ("hojas de chilca en las sienas", "sarmentosa figura") se mezclan con las humanas en una transfiguración goyesca de los individuos. Tales representaciones evidencian la deshumanización que conlleva la pobreza.

A la galería de caricaturas de oficinistas expuesta en momentos del ascenso del protagonista, contesta, durante la persecución por el laberinto de la casa, otra serie de retratos, desprovistos ya de humorismo porque entonces no cabe ni el humor negro, y reanuda Icaza con la denuncia feroz con que se dio a conocer en *Huasipungo*. La voz narrativa se limita entonces a enumerar rasgos en forma paratáctica, no como en otros casos para mimetizar la emoción del instante sino imitando la escritura escueta de las acotaciones escénicas:

Un cholo menudo —sucio muñeco de trapo: pelos revueltos sobre las orejas, boca hedionda a chuchaqui de guarapo, ojos a veces esquivos, a veces desafiantes, manos temblorosas, rodillas de tenaza para la obra de apuro, parches a lo largo del vestido — sentado frente a su pequeño depósito de herramientas. (111)

Tal descripción apunta las penurias en lugar de la morfología exuberante propia de otros medios sociales. Las formas humanas desaparecen, absorbidas por la suciedad o reificadas por el trabajo agobiante; se opaca o disimula la mirada, reflejo de la identidad; se descomponen los cuerpos tan corroídos por la enfermedad que la humanidad pasa a ser una subhumanidad:

Tres rapaces en camisa —cuatro, cinco, seis años: ternura de anemia en las mejillas, vientre hinchado, piernas flacas, más mocos que nariz, sarna de piojo en la cabeza (111).

Lo único poseído por aquellos desgraciados es la nada, así como carece de todo el aprendiz de remendón, casi sin ojos con "la gorra metida hasta las cejas, catarro sin pañuelo, camisa y saco sin botones, zapatos sin medias, trabajo sin sueldo" (111).

Asoma el lumpen que vive y duerme en la calle, sumido en el anonimato de un grupo, desprovisto de formas corpóreas, hechos "bultos liados en ponchos, en costales, en periódicos" (122), con una vestimenta reducida a harapos y trapos, parches y remiendos. La vista es incapaz de diferenciar a los seres y la descripción se limita al tacto y al olfato en impresiones generales:

Romero y Flores siempre había observado con indiferencia y asco a esa gente: indios que atrapó la ciudad, pordioseros que degeneró la miseria, niños vagabundos. [...] Olor a cadáver, viscosidad de lodo podrido, comezón de sarna y de piojos (123).

Lo viscoso y lo inmundo se confunden en un conglomerado informe e infame, metaforizado como masa de barro y basura, podredumbre y deyecciones. Con las "gentes tendidas en el suelo, revolcándose en el lodo y en sus propios excrementos" (123), el protagonista corre el riesgo de ser absorbido y el hermoso cuerpo de Rosario, aquellas formas sensuales que la mujer se complacía en detallar ("sus piernas ágiles —delgadas en los tobillos, suaves a la caricia en las rodillas, apetitosas en los muslos— sus senos rebeldes, sus labios sensuales, su vientre apretado", 23) es condenado a pudrirse en un nicho de cemento.

Al fin y al cabo, la galería de retratos que ofrece Jorge Icaza en *El chulla Romero y Flores* es un museo de los horrores, primero con rostros caricaturescos e individualizados, luego se muda en disgregación repugnante que tuerce la sonrisa en mueca. La dilatación y excentricidad de las formas expresa la hipertrofia y omnipotencia del grupo dominante. En cambio, la enajenación ablanda y termina disolviendo la individualidad en la inmensa mayoría anónima. El dualismo grotesco teorizado por Wolfgang Kayser en 1957 se verifica en las descripciones icacianas, pasando de un grotesco cómico a un grotesco trágico. Como lo vamos a ver a continuación, la dualidad de lo grotesco se manifiesta también en las escenas que hacen de la novela una obra de teatro discontinua, una tragicomedia o más exactamente, invirtiendo los términos, una comedia trágica.

2. Una teatralería dialéctica

Son muchas las escenas en *El chulla Romero y Flores*. La formación teatral de Icaza, actor y dramaturgo antes que novelista, explica indudablemente la singularidad de su escritura aunque la insistencia en el enfoque teatral es propia de *El chulla Romero y Flores* y supera de modo tajante los diálogos en *Huasipungo*.

Lo grotesco radica en las situaciones que relevan un desfase entre las apariencias y la realidad. El desajuste es develado por el protagonista. Las fiestas son las que mejor patentizan la comedia que se da entre las clases medias y altas, obligando a que sus miembros finjan otra identidad y escamoteen sus orígenes.

Así sucede con la fiesta organizada en casa de la viuda de Ramírez para celebrar un santo. De inmediato el protagonista rebaja la dignidad de la reunión calificándola de "farra". Como pícaro quiteño, se cuela de mogollón para aprovechar la "comida, bebida, guambritas" (26) y se da apariencias de hombre decente con unos pocos arreglos:

se ajustó el nudo de la corbata, se quitó el sombrero, se alisó los cabellos sobre una oreja, sobre la otra, alzó los hombros forrando las espaldas en la chaqueta" (26)

Está listo para integrarse en la comedia gracias a sus "automatismos de actor cómico" (26). El personaje carece aun de profundidad psicológica; representa el tipo social del oportunista, el verdadero chulla que sólo aspira a ascender, ostentando una levita o un frac a modo de uniforme, signo de distinción y respetabilidad.

Ahora bien, la comedia social no empieza como previsto; la superchería está a punto de ser descubierta por una "burla de la suerte"(26). Un silencio repentino se impone en momentos en que sale al escenario de la fiesta el protagonista intruso; los invitados se transforman en espectadores, en "coro impertinente"(26) cuyos apartes cacofónicos aislan al chulla; el desconocido no pasa inadvertido sino que aparece físicamente en medio del espacio, en el centro del ruedo, delatado como simple actor de un espectáculo que está por empezar y muy distanciado de los presentes que lo excluyen conformando un público animalizado en "jauría"(26).

El protagonista representa entonces una comedia que puede ser definida como la comedia del poder; se identifica por su noble alcurnia gracias al apellido doble, Romero y Flores (8). El desconocimiento anterior del público se convierte en moderna anagnórisis, en escena de reconocimiento; los presentes ven en el advenedizo una figura legítima del poder oficial. El falso reencuentro es lúdico; de momento, nada peligra y la víctima del escarnio pasa a ser verdugo anunciando la inminente llegada de una orquesta, de modo que quedan en ridículo los espectadores, invitados y anfitriona al caer en la trampa de la "estirpe gamonal" (27) de Luis Alfonso.

El dramatismo está superado, integrado el protagonista a la reunión que se muda en borrachera:

La fiesta, entre tantos, se había caldeado en epilepsia de chistes verdes, de zapateados folklóricos, de murmullo hecho de cien retazos de risas histéricas (28).

El comentario moralista del narrador omnisciente significa una severa condena respecto a tales festividades en que se desatan las trabas sociales y resurgen las raíces populares de la clase media.

Ahora bien, lo carnavalesco liberador, metaforizado en "epilepsia" o "histeria", la locura colectiva que arrebatara las mentes, es censurada de soslayo como insoportable desorden; el alcohol levanta las inhibiciones e irrumpen la obscenidad y la danza popular censuradas en un comentario anónimo: —Cuando están chumados parecen indios. — Indios mismos. (28)

No deja de llamar la atención semejante distanciamiento crítico: subyace un contradictorio desprecio que tiende al conservadurismo a pesar del compromiso revolucionario del escritor. La irrisión hacia la clase media escarnece a personajes como la organizadora de la fiesta, doña Camila, la huésped Encarnación Gómez, o la madre de la protagonista; estas mujeres son inmutables e insignificantes, como hechas de cartón piedra; exentas de complejidad psicológica sólo pueden aparecer en sainetes jocosos que duplican con cierta misoginia la farsa de la primera fiesta. Así se darán otros momentos cómicos cuando Luis Alfonso se enfrente a Mama Encarnita y canjee los alquileres atrasados por un cuadro que certifica su "sangre azul" (51), o cuando el marido de Rosario arme un escándalo callejero reclamando el regreso de su mujer (55-58). Por último, Luis Alfonso malherido será disimulado en brazos de una prostituta en momentos de la pesquisa policial (130-131).

Esta escena sólo es esbozada ya que la novela ha entrado en una dinámica trágica con la persecución asesina del protagonista. El medio donde se desenvuelve, está identificado como un prostíbulo gracias a la mirada de Luis Alfonso que renace en un diván, después de saltar al vacío. La degradación reina por todas partes, en el piso sucio tapizado de "colillas, corchos, algodones" y en el aire que apesta a "engrudo, a ostras guardadas, a tabaco, a hombre borracho, a pantano, a selva" (129), en los cuerpos exhaustos y en los apodosos obscenos ("Bellahilacha", "Capulí", "Pondosiqui", "Caicapishco"), por último, en la animalización de las prostitutas que "cacarean" (133) en torno al infeliz de Luis Alfonso. Planteado el decorado, la Bellahilacha personifica el tópico literario de la generosa prostituta que lo organiza todo para salvar a Luis Alfonso, se improvisa guionista y confunde a los policías mediante un quiproquo escabroso. En una verdadera abismación, la meretriz remeda la comedia de la prostitución después de "distribu[ir] a su antojo a los personajes" (132):

—¡Esperen ! No pueden interrumpir el trabajo de una pobre mujer. De una infeliz mujer que se gana el pan con la vergüenza de su cuerpo—chilló la 'Bellahilacha' [...] señalando con manos crispadas la impúdica unión de la hembra desnuda y del mozo al parecer borracho, que se alcanzaba a distinguir claramente en la pieza contigua. —

Por Dios. Están ocupados. ¿No ven? —coreó
históricamente la 'Capuli' ." (132)

Las prostitutas se representan a sí mismas de forma caricaturesca con gritos y posturas transgresivas, intentando mover a compasión a esos espectadores intrusos que son los delatores. Los excesos de tal escena reproducen con efecto de eco otras escenas que transgreden la moral como aquella en que hace el ridículo el comerciante prepotente, Reinaldo Monteverde; Icaza reinterpreta la escena de vodevil del marido engañado y acumula los detalles bajos llegando a la escatología quevediana:

La venganza de Romero y Flores se inició con ágil y sarcástica burla. Armado del bacín trepó a la ventana, y, apuntando cuidadosamente, arrojó buena dosis de orinas sobre el borracho. (57)

Así, la humanidad se autodestruye, transformada en un submundo de borrachos hediondos y alcahuetas demacradas.

La deformación grotesca de la realidad, la puesta en escena de una realidad falaz evidencia la degradación de Quito, ciudad nombrada con orgullo por el protagonista e identificable por los barrios periféricos a los que sube y de donde baja Luis Alfonso, en busca de su destino. Más que degradación, proceso que supone un anterior auge, la novela de Icaza pone de relieve, gracias a la teatralería, la cotidianidad de la inmoralidad. Como en el esperpento valleinclanesco (9), la exageración tiende a revelar, a remodelar y reajustar la realidad deforme; la metáfora fundacional del espejo cóncavo en el escritor gallego se aparenta a la isotopía del disfraz en *El chulla Romero y Flores*: el disfraz, en lugar de ocultar, delata la falsedad de las apariencias. El fraude resulta gracioso por el distanciamiento del lector tanto respecto al chulla como a sus víctimas; lo grotesco estriba en el absurdo del disfraz, identificable a simple vista y sin embargo invisible a causa de los prejuicios. Con botinas londinenses o vistiendo una americana que vincula al personaje con la moda extranjera, Luis Alfonso reemplaza la vestimenta tradicional, "el poncho del cholo" para "modela[r] su disfraz de caballero" con un sinfín de detalles (49). Desamparado en una sociedad regida por el nepotismo, sólo puede reproducir el modelo paterno y medrar gracias a la ceguera de todos, igualmente disfrazados de damas y caballeros, princesas o lord inglés. El histrionismo es permanente hasta el momento en que asoma la muerte y pierde el protagonista los restos de su antigua apariencia, abandonando a otro chulla sus prendas.

Pronto termina la comedia del poder para los parias, los de abajo que trataron de medrar arrojándose a los buenos: el matón apodado Palanqueta se desespera y quiere morir pero el protagonista se ha descubierto una segunda identidad y se metamorfosea en héroe al aceptar sus antiguas contradicciones, o sea "la tragedia fecunda de la permanencia de su rebeldía" (135). La compasión del narratario reemplaza a la burla y al distanciamiento anterior.

La catarsis de Luis Alfonso corresponde a todo un proceso con tensos momentos de incertidumbre en los que el personaje duda desdoblándose y oyendo voces en torno al

cadáver de Rosario; aborrece primero esa extraña letanía de sanjuanito; luego admite el "velorio de indio" (136-137). Se le abren los ojos y renuncia definitivamente a los trapos y parches; deja de autodenominarse "chulla" distinguiéndose de aquellos que "conservan el chulla bien puesto e impuesto en la farsa política" (138). El héroe se vuelve simplemente hombre cuando, entre la cuna del recién nacido y el ataúd de la madre, proclama finalmente: "—Soy un hombre. Eso. Un hombre. ¡Lo juro!" (140)

En resumidas cuentas, si la veta cómica es patente en la primera mitad de la novela de Jorge Icaza, a partir del final del cuarto capítulo, cuando el protagonista va a "hundirse en la angustia del actor que ha concluido la ficción" (83), o sea cuando se quita el disfraz y deja de actuar como un títere en el teatro del gran mundo, la caída es ineludible: en adelante Luis Alfonso será víctima de un acoso criminal que concluirá con la muerte de la mujer amada, figura femenina que enfrenta con heroicidad las conveniencias sociales; la redención espiritual del protagonista remata la novela, descartando el pesimismo intrínseco de la picaresca española.

El complejo racial plasmado por el chulla aflige a todos los allegados al poder, ansiosos de disimular al indio "lavado" o "amayorado", al "cholo" y al "chagra", víctimas de idéntica esquizofrenia y obligados a fingir. La representación de esta sujeción mental resulta tanto más eficaz cuanto que la escritura grotesca desmistifica el paradigma del criollo; el altivo padre del protagonista se reduce a una sombra, unos trapos apolillados en la tienda del ropavejero; los mundos opuestos de los pudientes y de los desheredados interactúan aun cuando procuran ignorarse.

La burla paulatinamente ha sido reemplazada por el pavor; después de cien trampas, el chulla, hermano en la desgracia del Pelele de Miguel Angel Asturias, resulta atrapado en el laberinto de la represión. Su rebeldía y liberación proporcionan una lección moral al lector, válida para los ecuatorianos y también para un público mucho más vasto que bien merecería tener acceso a esta novela pues renueva del todo la literatura indigenista de los años '30 y, como su autor, ha sido víctima del ostracismo de la crítica occidental en el contexto de la guerra fría y del enfrentamiento entre las democracias socialistas y el mundo libre de las Américas.

En *El chulla Romero y Flores*, Jorge Icaza aboga por el mestizaje, la aceptación de la otredad y reivindica al pueblo como irreductible fuerza de resistencia. La novela concreta las inquietudes del escritor comprometido en la irrisión de los prejuicios que convierten la realidad en un absurdo. Lo grotesco, primero cómico y luego trágico, no cumple simplemente una función estética sino que escenifica el sinsentido de una sociedad regida por el individualismo y condenada a su propia perdición (10).

Notas

(1). Ricardo Descalzi expone con suma precisión las connotaciones de la palabra "chulla" en el artículo "Jorge Icaza en el ambiente y argumento de *El chulla Romero y Flores*" (*El chulla Romero y Flores*, Madrid, Archivos, 1996, p. 153-154): "un 'chulla'

es un hombre solo y una 'chulla' una mujer sola, pero con carácter de joven y soltero. A este concepto se añaden otras calidades: mozo con hábiles fantasías, alegre en las reuniones, gran conversador en plan de aparecer simpático para ser acogido en los círculos de élite o en cualquier otro ambiente, esforzándose en demostrar buena posición social y económica [...] Siempre en busca de ostentar íntima amistad con los poderosos, detenido por largos ratos a la entrada de los restaurantes de los hoteles de prestigio, mondándose los dientes para demostrar que ha comido en ellos, sin haberlo hecho [...]. "

(2). Citado por Renaud Richard en "Introducción del coordinador", *El chulla Romero y Flores*, Madrid, Archivos, 1996, p. XX.

(3). EA 3656-AMERIBER- ERSAL.

(4). Bajtin M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1971. Véase la introducción y el capítulo V.

(5). Son numerosas las referencias al presidente Eloy Alfaro, quien encabezó la llamada "revolución de los cholos" y representó una etapa de esperanza por sus reformas liberales a principios del siglo XX.

(6). En la edición Archivos Renaud Richard ve una alusión al presidente Velasco Ibarra, docente universitario que llegó a presidente en 1934 aliándose con los conservadores, luego en 1944 con socialistas y comunistas, y en otras alianzas entre 1952-1956, 1960-1961 y 1968-1972. En momentos de la redacción de la novela, Velasco Ibarra representa la falaz democracia y permanente inestabilidad en beneficio de la oligarquía. El contexto histórico no deja de ser importante para entender *El chulla Romero y Flores*; por el segundo apellido de Luis Alfonso Romero y Flores recordaremos que Juan José Flores nacido en Venezuela fue el primer presidente de Ecuador en 1830 e hizo una gestión muy discutida.

(7). La palabra "esbirro" es repetida de forma ostentatoria a lo largo de la novela. Forma parte del léxico político en Ecuador, así como "esbirrismo" que la Real Academia Española de la Lengua no registra. La reiteración de la palabra "esbirro" vincula la novela de Icaza con la representación kafkaiana de *El Proceso*.

(8). Véase el artículo de Gustavo Alfredo Jácome "Presupuestos y destinos de la novela mestiza" sobre la tradición en Guayaquil y Cuenca del apellido doble, en la edición Archivos, p. 211-232.

(9). La precoz experiencia teatral de Jorge Icaza ha sido historiada por Jorge Neptalí Alarcón en su tesis titulada "Jorge Icaza y su creación literaria". Véase la última parte editada en la recopilación de Jorge Alarcón, Eva Giberti y otros, *Literatura icaciana*, Quito, sf, Su librería, p. 5-18.

Alarcón revela cómo influyeron en Icaza obras del teatro español y del vodevil francés de principios del siglo XX (Echegaray, Benavente, Achard etc) . No informa en cambio acerca de lecturas valleinclinascas de parte de Icaza y cabe recordar lo tardías que

fueron las representaciones de *Luces de Bohemia*, aunque publicado en la España de 1920.

(10). Las investigaciones por hacer sobre la obra de Icaza son numerosas, dada la escasez de la producción crítica: señalaré el interés de un trabajo de literatura comparada entre *El chulla Romero y Flores* y el esperpento valleinclanesco; la relación entre la práctica teatral y el discurso novelesco, y evidentemente la contextualización y posterior recepción de *El chulla Romero y Flores* en Ecuador.

Una vida de novela:

Martha Mercader and the Contemporary Argentine Historical Novel

[Beatriz Urraca](#)

Widener University

para María Gabriela Mizraje

The Argentine writer and politician Martha Mercader (1) is well known for novels that explore the relationship between literature and history. In *Juanamanuela, mucha mujer* (1980) and *Belisario en son de guerra* (1984), the fictional rewriting of historical facts and characters provides a platform for reconsidering the role of women in writing national history and forming national identity. This is achieved through the six techniques that, according to Seymour Menton, characterize the New Historical Novel: the application of three philosophical ideas popularized by Borges (the impossibility of ascertaining the true nature of reality or history, the cyclical nature of history, and the unpredictability of history), the conscious distortion of history, the utilization of famous historical characters as protagonists, metafiction, intertextuality, and heteroglossia (Menton 1993:22-25).

Mercader's latest novel, entitled *Vos sabrás* (2001), conforms to Menton's paradigm, perhaps too closely, as if she were familiar with the book and had decided to create the "perfect new historical novel." Published after Menton's treatise, which already includes one of Mercader's earlier novels in its list of "new historical" titles, *Vos sabrás* is an example of a post-modern historical novel whose techniques reflect preexisting theories of the novel, instead of the usual cycle in which literary practice precedes literary theory.(2) Here we will focus on her use of one of the characteristics listed by Menton—intertextuality—to create a bond between Spain and Latin America, between present and past, and between history and literature. In this novel, the narrator, an aging writer, reflects upon her great-great-grandfather's role in Latin America's nation-building period, while also having a solid grasp on the present time through her daily relationship with her grandchildren. Instead of focusing on historical icons, those represented by equestrian statues or street names, this novel brings ordinary people to life, extending back from present-day Argentina, the locus of the narrative voice, to nineteenth- and twentieth-century Spain, Brazil, and Uruguay. Through a plot that tells the story of several generations of an invented family's history, *Vos sabrás* portrays national identity as part of a broad chronological and geographical continuum that spans two centuries and two continents, united on the surface by an ongoing fight for freedom but also, more deeply, by a shared literary tradition which in turn ties them to the rest of

Western culture. Chronologically, the novel begins with the events that led to the signing of the Spanish Constitution of 1812 in Cádiz, with the narrator providing some necessary historical knowledge otherwise deprived from the reader by the scant information available from her great-great-grandfather, whose life in the Americas begins on a clean slate after he becomes shipwrecked off the coast of Brazil with nothing but fragmented memories to his name. The close political and cultural links with Spain re-emerge through the narrator's detailed knowledge of her father's resistance to the dictatorship in Argentina during the 1930s, which she compares to Franco's regime, and through her own activities opposing the Videla dictatorship during the 1970s.

The use of intertextuality in *Vos sabrás* reminds us of Julia Kristeva's assertion that "any text is constructed as a mosaic of quotations."⁽³⁾ It is indeed impossible to detach the plot of Mercader's novel from the complex web of literary allusions and historical references it contains, as we witness the growth of a narrator delving into her own personal and collective past to reflect on what it means to be an aging woman who confronts a rapidly changing world convinced that history will inevitably repeat itself. Through literary references, most of which are rewritten, transformed, and appropriated—but seldom acknowledged—, she devises a means to connect herself to a past that transcends national borders and historical periods. At the end of the novel, this connection extends into the future, embodied in her young grandson's rock band. On the last page, Rafael decides to rename the band after something his grandmother proposes: "Suenan bien, ¿no? Se lo voy a proponer a los chicos: 'Los vosabráis'" (Mercader 2001:295).

Mercader has often described the thorough ten-year research process that resulted in the publication of *Juanamanuela, mucha mujer*. She waded through published and unpublished documents and traveled to Bolivia and to Salta in Northern Argentina in search of information regarding a real person that her words would ultimately bring to life as a fictional character. ⁽⁴⁾ No such research or reliance on conventional historical epistemology informs *Vos sabrás*, a deliberate decision on Mercader's part (Moreno 2001). Presented with the option of visiting Brazil, where most of the novel takes place, Mercader opted instead for the description of a place unknown to her: "Esto lo va a contar un personaje que no conoce lo que es el Brasil y de esa manera valorizo la historia oral" (Moreno 2001). So says the author, but the narrator expresses a different reason for basing her novel on invention: despite the advances in communications and technology, she laments the dearth of historical sources, and oral history offers no additional advantage: "Las bibliotecas públicas me están resultando relativamente útiles. Mis visitas a parientes aportan poco y nada; mis propios recuerdos no son de fiar" (Mercader 2001:44).

Therefore, what takes the place of written history is not oral history—that part of the novel, Mercader cautions, is entirely invented—, but written literary tradition itself. In his discussion of orality and literacy, Walter Ong addresses the issue of intertextuality with regard to the "finality" or "closure" of the printed text:

Intertextuality refers to a literary and psychological commonplace: a text cannot be created simply out of lived experience. A novelist writes a novel because he or she is familiar with this kind of textual organization of experience... Print culture...tends to feel a work as 'closed', set off from other works, a unit in itself. (Ong 1982:133)

This argument arises, as Ong himself acknowledges, from Harold Bloom's notion that modern writers suffer from anguish at the thought that they may be producing nothing new. But in the post-modern world in which Mercader writes, this dialogic relationship with one's literary forebears is used deliberately as a device to deconstruct the finality of the printed text. Her narrator engages in a constant dialogue with her readers, with herself, her predecessors, descendants, computers, and earlier writers as a way to defend her text against that finality, that definitiveness which characterizes conventional history.⁽⁵⁾ For her, literature consists of dialogue and exchange, and her words appeal, in their self-reflexivity, for an answer that will transform the written page into the site of a true communicative encounter. She seems to wish, in other words, that her text itself were an oral production, unconstrained by print culture. To solve this conundrum, she transforms the texts of others, and the invented oral words of her invented family, beginning with her own. Intertextuality dominates the discourse of this novel, demanding much from a reader who must at least partly share the collective literary memory that Mercader evokes in order to fully comprehend the world she creates.

Mercader repeatedly references her own previous literary efforts in *Juanamauela*. Like Gorriti returning to Buenos Aires late in life to attend a public celebration of her father's achievements, Carolina Pérez, the narrator of *Vos sabrás*, begins this new novel by attending a public ceremony honoring her father, replete with speeches, monuments, and other paraphernalia of History. But the textual homage occurs within the pages of the book, as she embarks, like Gorriti, on a search for her own identity prefaced by two questions: "¿Qué heredé de él? ¿Qué me transmitió mi madre, la gran olvidada?" (Mercader 2001:21). Thus, the object of Mercader's quest becomes the definition of her inheritance. While these questions may refer, on the surface, to genes and familial traits, the novel delves much deeper into its author's literary forebears. The poets of the past surface repeatedly in *Vos sabrás*, but instead of creating an overt "anxiety of influence," Mercader employs their words to praise and honor her predecessors, her "family" of writers.

Juanamauela reappears, like a palimpsest, as Mercader modifies her own metaphors to suit her new literary purposes. For example, in that novel she had repeatedly compared Gorriti's journal-writing habits to Constable's custom of making two copies of every painting, one for himself and a second for public display. In *Vos sabrás*, where the majority of the historical, literary, and artistic references originate in Hispanic traditions, the narrator justifies her lack of interest in accurate historical detail by comparing herself to Goya, "que no se tomaba el trabajo de contar los botones de la chaqueta de Carlos IV ni las horquillas que sostenían el peinado de la condesa de Alba" (Mercader 2001:45). When a friend asks her to contribute ten original recipes to a

publication for housewives that ends up launching her literary career and economic self-sufficiency, Carolina further likens herself to Gorriti, "una señora de la clase patricia que se las había arreglado para vender recetarios de cocina [aunque] no sabía ni freír un huevo" (Mercader 2001:50). Her friend's words echo the genesis of Gorriti's own cookbook, entitled *Cocina ecléctica*, compiled from recipes sent to her by female friends from all over Latin America: "Copialas, y si no, las inventás" (Mercader 2001:50). Like Gorriti's work, Carolina's previous fictional publications are addressed to a reading public that consists mostly of women interested in articles on fashion and beauty, a type of writing that both women published "con un seudónimo, claro" (Mercader 2001:50). In addition, both writers produce a contrasting set of writings, the fictional journal in Gorriti's case and the novel we are reading in Carolina's, which demand an educated reader capable of appreciating the literary and historical significance of their references.

In *Juanamanuela*, Mercader has the fictional Gorriti spend her last year in Buenos Aires writing an intimate memoir about her failed marriage to the Bolivian President Isidoro Belzú and the various uprisings and revolutions that took place throughout her life. All this occurs in the novel against the backdrop of yet another political revolution in Buenos Aires, and the aging writer becomes, at times, incapable of recalling the current year as she witnesses the demonstrations on the street. Clara Suárez Cruz's critical work on that novel has focused on how the protagonist seems to split into two separate selves, and seems to live more vividly in the past that her words have constructed than in the present that unfolds outside her window (Suárez Cruz 2002:1-3). In *Vos sabrás*, another aging writer simultaneously navigates two or more places and times with more ease and humor: "esto de estar al mismo tiempo en un cuarto de Buenos Aires y en una fragata inglesa cabeceando en alta mar y sin brújula me marea y me desorienta" (Mercader 2001:91).

There is, however, one major difference between Juana Manuela Gorriti and Carolina Pérez. Gorriti had close family connections to the history of two nations; her father and uncle had participated directly in the post-independence turmoil of mid-nineteenth-century Argentina, and her ex-husband had become Bolivia's president. In *Vos Sabrás*, however, Mercader creates a narrator who must forge those connections out of unreliable testimonies, memories, invention, and the adaptation of fragments of fictional narratives. She ultimately makes her mark through literary connections.

The narrator's first step is to change her name from Carolina Pérez to Carolina Pimienta. Pérez is the surname she inherits from her great-great-grandfather, Juan Pérez, the Hispanic equivalent of "John Doe." Her new name comes from his wife, who had taken history courses with none other than Hipólito Yrigoyen, Argentina's first popularly-elected president. Much stronger than this tenuous historical link is the way in which this novel is rooted in the literary history of Spain, Europe, and the Americas. And here is where Mercader makes her reader work, for we must share her store of literary knowledge. Reading *Vos sabrás* is akin to a game between author and reader, in which the latter is always at a disadvantage, for we can never be sure of having identified every reference unless we engage in the kind of painstaking research that she herself disavows.

In addition to her own work on Gorriti, Mercader draws from a broad spectrum of artists, writers, and literary genres:

1. The oral tradition of the folktale

Carolina's project of valorizing oral history begins by sorting through her memories of family stories collected by her great-great-grandmother, Carolina da Pimenta, and her sister Catona, who constantly contradict each other. These were later retold to Carolina as a child by her own grandfather. The grandmother figure is contrasted with that in "Little Red Riding Hood": "A la abuela de este cuento, que no es cuento, no se la comió ningún lobo. Ella era capaz de comerse al lobo" (36). Oral tradition is also present in a scene where sailors sit around telling stories, and where Juan José, her great-great-grandfather, claims to have learned more than his twin brother had at the university.

2. Spanish literature.

Carolina's less-than-humble claims to greatness are followed by a comparison of her narrative with *Don Quixote*: "Le pasó, no digo lo que a don Quijote con Aldonza Lorenzo, pero casi" (66). Besides the Spanish masterpiece, there is a brief reference to Juan Valera's novel *Genio y figura* (261). Many examples are taken from Golden Age drama; the story of Juan José and his brother Germán, identical twins in love with the same woman unaware that she has a relationship with two different men, could have come straight out of the plays of Tirso de Molina. Carolina admits that she would have preferred to write literature and drama like Lope de Vega's, and laments the fact that modern DNA technology has made comedies that depend on mistaken identity impossible (Mercader 2001:227). A veiled reference to Unamuno's *Sentimiento trágico de la vida* (Mercader 2001:124) represents the essay genre. As for poetry, Carolina is a great fan of Antonio Machado, whose verse she recites from memory (Mercader 2001:219); the image of Juan José sailing to the Americas "medio desnudo, quiero decir sin equipaje" (Mercader 2001:92) paraphrases the last stanza of Machado's poem "Retrato":

...Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo, ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar. (Machado 1962)

Another poetic image from the novel originates in an anecdote allegedly transmitted through generations, in which a dead man is placed upon a horse by his brother:

Lo vistió con elegancia, y con ayuda de sus hijos lo montó en su mejor flete, ató bien sus piernas debajo de la panza del caballo, le colocó bajo la barbilla una estaca con una horqueta en la punta que también sujetó al recado para que la cabeza se mantuviera firme, más firme y altiva que cuando el jinete no era un muerto sino un triste enfermo, y

así lo vieron pasar los gauchos del lugar... (Mercader 2001:203-204)

This image gives life to many literary horsemen,(6) among them El Cid and the one in García Lorca's "Canción de jinete":

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto? (García Lorca 1964)

3. Latin American literature

The father of the Latin American family saga, Gabriel García Márquez, could not be absent from a story involving a family's multiple generations. It is impossible not to recall his trademark naming technique in *Cien años de soledad* as we try to determine the identities of the multiple Rafaeles, Juan José's—there is even a Juan José Segundo—, Germanes, and Carolinas. The narrator exploits the potential for humor from this confusion as she apologizes to us by switching from one Rafael to another without warning: "Perdón, cambié de sujeto sin avisar. Hablo de Rafael el gaditano" (Mercader 2001:226). Mercader also owes a great debt to gaucho literature, with recurring references to *Martín Fierro*, from which she draws for her portrayal of Brazilian gaúchos:

Los gauchos, no es que no puedan reír sino que han decidido que la vida es algo serio, y la sonrisa está de más, por lo menos en público. Suelen ser socarrones, pero por lo general no descienden a la sonrisa, creyendo que rebaja su hombría. Se han esculpido a sí mismos con gesto hierático. *Martín Fierro*, que yo sepa no se rió nunca. (Mercader 2001:176)

The reference to *Martín Fierro* is crucial for understanding Mercader's concept of pan-American identity, for that quintessential Argentine figure is evoked here in a Brazilian context, uniting the two nations in their common colonial past and its cultural equivalents. The voice of *Martín Fierro* bursts into a scene in which the narrator is trying to describe a gaucho's death:

¡No, no y no!
Quise oír a un gaúcho brasileiro y se interpuso la voz de *Martín Fierro*. Mea culpa: describir como real una escena ilusoria es deshonesto. Es insalubre. No tengo la menor idea de cómo lo mataron a Juan José. Lo único que se transmitió de generación en generación, sin detalles, fue esto. (Mercader 2001:209)

Thus, she upholds literature as a more solid link to the past than oral history, because oral transmission lacks the consistent detail and emotional impact of literary icons.

4. World literature

Vos sabrás also includes Shakespearean scenes, whales attacking ships reminiscent of Melville (274), a comparison of weaving and knitting with history that reminds us of Homer's Penelope (Mercader 2001:235),⁽⁷⁾ a reference to Carroll's Cheshire Cat (Mercader 2001:176) and another to Byron's *Don Juan* (Mercader 2001:72), as well as a character who had been a barber in Cádiz and thus evokes Rosini's opera *The Barber of Seville* (Mercader 2001:95). There is a three-page-long discussion of the errors Dumas's biography of Garibaldi, a work whose fate Carolina tries very emphatically to avoid:

Dispongo expresamente que, en caso de morirme antes de llegar a la última página de este libro, bajo ningún concepto se le entregue el material a un sosías de Alejandro Dumas padre (del hijo tampoco). Me hago responsable de mis propios pecados históricos y literarios, ¡pero por Dios, que no me adjudiquen más datos erróneos, más énfasis gratuitos, más incoherencias de las que yo sola soy capaz de cometer! (Mercader 2001:184-86)

Finally, there is also an allusion to Charlotte Perkins Gilman's "The Yellow Wallpaper": "agua, nubes y horizonte, huellas que sólo conocen los delfines y las ballenas pero si levanto la vista lo único que veo es el marchito, inmemorial empapelado de mi cuarto" (Mercader 2001:91). In Gilman's story, a woman afflicted with depression becomes confined in a room with a faded yellow wallpaper. As her mental state deteriorates, her obsession leads her to see her own double imprisoned behind the paper's intricate pattern. In contrast, Carolina's ability to put her own doubling into words while also making light of it, dissipates any concerns about madness and turns our attention, instead, to the rich store of her literary consciousness.

Ultimately, the novel belies its author's statement about valorizing oral history. Despite the large number of pages devoted to Juan José, the narrator's great-great-grandfather whose story has supposedly been transmitted orally, the protagonist is actually the narrator, Carolina. The multiple identities created by this pseudo-autobiography are constructed by means of a web of literary allusions to many other forebears whose writings enliven the various episodes in the adventures of Juan José and his descendants. They help create an emotional bond with the reader, solve the problem of fading memory as it becomes linked to preexisting texts and future music, and even attempt to answer to the question of how to achieve immortality. Carolina revives other texts, including her own, demonstrating that literary discourse, rather than history, provides access to permanence, transformation, and renewal. As a narrator, Carolina is constantly present in her story, always reminding the reader of the process of writing, her feelings about what she writes, her techniques to fictionalize history and, above all, about who her true ancestors were.

Notes

(1). Born in La Plata, Argentina, in 1927, Martha Mercader is the author of short stories, historical novels, children's literature, journalistic pieces, and drama as well as cinema,

radio, and television scripts. She was Undersecretary of Culture for the Province of Buenos Aires from 1963 to 1966, and from 1993 to 1997 she was a national Congresswoman.

(2). Here Mercader follows in the footsteps of other novels from the Río de la Plata, such as Cristina Peri Rossi's *La nave de los locos* or Ricardo Piglia's *Respiración artificial*, which seem to be deliberately written for theory or as a form of theory.

(3). Quoted in Menton 1993:23.

(4). In connection with his detailed study of *Yo el supremo* and *El siglo de las luces*, Peter Elmore argues that the "espectro de alusiones" and the "manejo erudito de fuentes" becomes "un rasgo expresivo, . . . una marca de estilo" in the contemporary historical novel (Elmore 1997:35-36). He refers to the documentary work added to many of these works by their authors, which sometimes includes bibliographies and acknowledgments, all of which are notoriously absent from *Juanamanuela, mucha mujer*, to the annoyance of some readers. I am indebted to Mary Berg for this observation.

(5). This concept is also consistent with Peter Elmore's notion of discourse, of "works" as "la única inmortalidad disponible en el mundo moderno" (Elmore 1997:16).

(6). This image, which originates in the Fourth Horseman of the Apocalypse (Death), also inspired Washington Irving's "The Legend of Sleepy Hollow," among other works and figures.

(7). This is a common theme in Latin American literature as well. See, for example, Laura Esquivel's *Like Water for Chocolate*.

Works Cited

Elmore, Peter. *La fábrica de la memoria: La crisis de la representación en la novela histórica*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997.

García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1964.

Gilman, Charlotte Perkins. *The Yellow Wallpaper*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993.

Machado, Antonio. *Obras completas*. Madrid: Plenitud, 1962.

Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Mercader, Martha. *Vos sabrás*. Buenos Aires: Norma, 2001.

Moreno, María. "Adiós al invierno." *Página 12* (December 14, 2001)
<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-12/01-12-14/NOTA1.HTM>
(accessed May 9, 2005).

Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*. London: Methuen, 1982.

Suárez Cruz, Clara Agustina. "El espacio femenino en la nueva novela histórica hispanoamericana – una lectura de *Juanamanuela mucha mujer* de Martha Mercader." *Congresso Brasileiro de Hispanistas* (Oct 2002).

NOTAS/NOTES

***Bar Ada*, de Jorge Leyes y la guerra de las Malvinas en la ficción teatral**

[Mónica Botta](#)

University of Connecticut

Bar Ada, de Jorge Leyes, no sólo tiene la particularidad de ser la primera obra del cuestionado grupo Caraja-jí que subió a escena en el ámbito oficial del Teatro General San Martín (1997), sino que también fue la primera pieza dramática que empleó el referente de la guerra de las Malvinas (1982). El tema de la guerra ya aparece en la literatura dramática anterior, pero siempre a través de un tratamiento oblicuo del referente como es el caso de la pieza de Griselda Gambaro, *Del sol naciente* (1984) y *La sogá* (1991), de Beatriz Mosquera.

En *Bar Ada* se interpela la cuestión ético-política de lo que Paul Ricoeur dio en llamar "deber de memoria" en el contexto de la guerra. A partir de las acciones de la protagonista, la pieza cuestiona la indiferencia institucional y de una sociedad que no siente esta especie de obligación moral con aquellos que han participado en los sucesos de la guerra.

En su ensayo "La memoria ejercida: Uso y Abuso," Paul Ricoeur examina la relación de "el deber de memoria" con las ideas de justicia y recuerdo. Para el pensador francés, "el deber de memoria" va más allá de "guardar la huella material, escrituraria u otra, de los hechos pasados," sino que más bien consiste en cultivar un sentimiento de estar obligados con respecto al otro, de hacer justicia, al menos, a través de la operación de la memoria y del recuerdo (Ricoeur, *La memoria* 121).

De acuerdo con el planteo de Ricoeur, en este trabajo concebimos la pieza de Jorge Leyes como un teatro que pone en práctica o ejercita este "deber de memoria". Desde un lenguaje escénico el autor plantea el tema de la falta de solidaridad con aquellos que participaron en un evento traumático, como fue el caso de la guerra de las Malvinas. Lejos de tratarse de una lección de historia, el tema de la guerra no se presenta desde la materialidad de los hechos, sino desde el punto de vista de una historia de amor fallida entre un sobreviviente de la guerra y una mujer obesa. De este modo, el espectador no asiste a una obra panfletaria, ni se informa, ni aprende nada sobre la guerra. En lugar de esto, el lector/espectador se enfrenta a un conflicto más "humano", como el de las consecuencias nefastas que produce la indiferencia generalizada en alguien que ha experimentado el trauma del combate.

El drama está ambientado en el sur y trata sobre el encuentro personal entre Titino, ex combatiente de las Malvinas y Ada Santagada, dueña de un precario bar de ruta ubicado en el desierto patagónico. El encuentro tiene el antecedente en una relación epistolar que los mantuvo unidos por más de diez años. Luego de promesas e ilusiones los personajes finalmente se encuentran y se dan cuenta de que existen diferencias irreconciliables entre ellos. En el desenlace de la obra, Titino muere en manos de esta mujer gorda y deforme que es Ada, quién después de seducirlo lo mata, descuartiza y lo convierte en su próximo manjar.

Esta historia de amor fracasado entre una mujer deforme, "varada" en el tiempo, como la describe el propio autor, y un ex soldadito pusilánime, pobre y venido a menos sólo constituye un nivel del texto. En todo caso, lo que nos interesa analizar es lo que Patrice Pavis llama "el nivel ideotextual" de un texto dramático, es decir, el subtexto político, social y psicológico que subyace en la obra. Al analizar estos subtextos, se advierte que el personaje de Ada viene a representar a un sector vasto de la población que se resiste a ejercer la memoria sobre el pasado reciente. En numerosos parlamentos y en diferentes contextos se pone de manifiesto que la protagonista privilegia las bondades del olvido. Así la escuchamos decir: "Hay que tirar todo lo que te hace sufrir. ¡A la basura con todo!" (33) o "No quiero recuerdos" (39).

Titino, por su parte, o el soldado Roberto Crespo para sus lectores, representa en la actualidad al ex combatiente olvidado por la sociedad, el Estado y los sucesivos gobiernos democráticos. El encuentro o mejor dicho "desencuentro" entre los dos personajes queda cristalizado en una unidad dramática en donde Titino comienza a enumerar una serie de recuerdos que datan desde su niñez hasta su participación en la guerra. El relato traumático sobre el conflicto armado se interrumpe cuando Ada se levanta de la mesa y comienza a limpiar el bar, lo que causa la siguiente reacción por parte de los personajes:

TITINO: ...¿Qué haces? ¿Vas a hacer como todos que cada vez que saco el tema me dan vuelta la cara o ponen cara de circunstancia o dicen que se calle este boludo, que la corte, que ya fue? ¡A vos te estoy hablando! (23)
ADA: No tengo ganas de deprimirme. (23)

Este diálogo revela que Ada se niega a participar como oyente en las recreaciones traumáticas de Titino, lo que equivale a decir que la protagonista no encaja con el papel de interlocutora solidaria que Titino le asignó. Con la acción de no escuchar Ada demuestra que no siente ningún tipo de obligación moral hacia el ex soldado, quien por obligación tuvo que participar en los sucesos de la guerra. Titino, por su parte, se siente merecedor del "deber de memoria" y busca desesperadamente a un interlocutor que se solidarice con su situación precaria. En este contexto, lo político y social aflora en la pieza a modo del enfrentamiento entre dos posturas opuestas acerca del "deber de memoria" en una sociedad. Por un lado Ada y su escaso interés por recordar los sucesos de la guerra y en el extremo opuesto, Titino, personaje que necesita reactivar el recuerdo de la guerra ante un otro receptivo y solidario. Pero si Ada en la obra

representa a la sociedad argentina, su apatía por un evento que afectó a toda una "comunidad imaginada" debe analizarse desde el punto de vista de la "memoria social".

El trabajo pionero de Maurice Halbwachs (1877-1945) fue el primero en explorar el marco social de la memoria. Para el sociólogo francés, la "memoria colectiva" es la memoria de los miembros de un grupo que reactualizan el pasado, a partir de sus intereses y marcos de referencia. Siguiendo con el trabajo iniciado por Halbwachs, el historiador cultural Peter Burke estudia la construcción y transmisión de esta memoria, a la que él refiere como "memoria social" y advierte que son los grupos sociales los que determinan "what is 'memorable' and also how it will be remembered." (Burke 98).

Según advierte Peter Burke, para entender la construcción social de la memoria vale la pena investigar la instrumentación organizada del olvido, las reglas de exclusión y supresión, y sobre todo, preguntarse "who wants whom to forget what, and why" (Burke 108). Si estas afirmaciones son valederas y si la "memoria social", como reitera el mismo Burke, es "maleable" y "selectiva" (100) vale la pena estudiar el desinterés de Ada como el resultado de políticas de olvido instrumentadas por los formadores de memorias.

En primer lugar, para que la reminiscencia tenga lugar se necesita primero haber registrado o "engravado" el material del recuerdo. Cuando el objeto del recuerdo o del olvido tiene que ver con un evento de la comunidad, la falta de interés por el tema debe buscarse en la manera en que este evento fue moldeado por los agentes sociales que deciden qué y cómo recordar/olvidar.

En el plano de la ficción es de notar que Ada sólo recuerda la antesala y el comienzo de la guerra, es decir los días previos al primero de mayo de 1982, día en que se inició el conflicto bélico. Como Ada, Titino también tiene recuerdos muy vívidos de estos días:

TITINO: ...Cuando empezó todo, no me voy a olvidar nunca, tuve una corazonada. Todos festejaban, en la calle, en la radio. ¡Cómo hablaban en la radio! En la televisión ni qué decir. ¿Se acuerda? (17)
ADA: Claro...Sí, me acuerdo. (17)

Lo que recuerdan los personajes es la ola de patriotismo orquestada por la junta militar que llevó al país a la guerra de las Malvinas. Por eso, los festejos que Titino rememora se refieren a la concentración multitudinaria que se produjo en la plaza de Mayo el 10 de abril de 1982. Como muy bien explica Martín Kohan, ese acto ampliamente televisado como el de la donación de joyas a cargo de mujeres de diferentes estratos sociales "resume y representa la fatal credulidad de buena parte de la sociedad argentina" que se convirtió en una presa fácil de la euforia patriótica (Martín Kohan 8).

Es de notar que en el marco de esta concentración, el teniente general Leopoldo Galtieri, quien con anterioridad había dicho: "Las urnas están bien guardadas y van a seguir bien guardadas" (Balza 15), ahora salía al balcón de la casa de gobierno para

reavivar el alicaído fervor argentino con frases como éstas: "la dignidad y el honor de la Nación no se negocian" y "si quieren venir, que vengan, les presentaremos batalla" (Balza 190).

Estos fragmentos demuestran cómo las estrategias discursivas del gobierno militar recurrieron al sentimiento de lo nacional para justificar la aventura militar contra el Reino Unido. De paso, esta arenga bélica inyectaba una dosis de patriotismo y optimismo al pueblo argentino, el que venía soportando una aguda crisis socioeconómica y política.

Por su parte, en el universo de la ficción Ada representa a esta "presa crédula" y responde a esta llamada de patriotismo organizada por el gobierno militar. Influenciada por su tía apoya a las tropas mediante el envío de bufandas y cartas:

ADA: Te digo la verdad, no lo tomes a mal. Escribí medio por escribir. Mi tía me dijo: "escribí una carta, pobres chicos" y la hice. La metí con la bufanda y chau. Me olvidé por completo hasta que llegó tu carta. No sabía si contestar, no contestar. Eras un desconocido...(18).

En este parlamento se puede percibir cómo Ada, tras el gesto solidario inicial, se olvida del asunto de la guerra. Pero el olvido de Ada puede enmarcarse en el contexto de un olvido instrumentado por los comunicadores sociales.

Avanzada la obra, la voz autorial recurre a los recuerdos de Titino para explicar la causa del olvido "anunciado" de Ada. Por medio de un flashback Titino recuerda que cuando escuchaba la radio en el continente de lo único que se hablaba era de fútbol: ¡Todos los días partido! Boxeo, carreras. De nosotros, nada." (35).

Este flashback claramente funciona como una crítica a la censura impuesta a los medios de comunicación durante el gobierno dictatorial. Es como un guiño del autor dirigido al lector/espectador, ya que en la ficción los personajes no relacionan su situación actual con las políticas de olvido operadas por el gobierno de turno.

De hecho, la guerra de las Malvinas pasó a la historia militar como una guerra muy mal documentada. En su estudio *Gotcha!: The Media, the Government and the Falklands Crisis*, Robert Harris observa que la guerra de las Malvinas fue "the worst reported war since the Crimea" (1854), tanto del lado argentino como del inglés (56). En el caso argentino, el gobierno militar impuso restricciones casi totales a los corresponsales de guerra y a los periodistas de radio, televisión y prensa. Por su parte, los periodistas ingleses además de enfrentar problemas técnicos de transmisión tuvieron un acceso limitado al campo de batalla. De allí que para los periodistas de la BBC, Brian Hanrahan y Robert Fox, la guerra desde el punto de vista de la pantalla fue "the unreported war" (Brothers 207).

Caroline Brothers en su trabajo *War and Photography: A Cultural History* también advierte la deficiente cobertura de la guerra desde el punto de vista de la fotografía. La

autora señala que la fotografía corrió la misma suerte que la filmación televisiva, aún cuando la guerra había oficialmente finalizado:

Nor was photography allowed to fulfil one of its historical wartime roles, recording the symbolic moment of surrender, an event deemed important enough in previous conflicts to warrant recording in painting or films. (209)

De este modo, el desinterés actual por los sucesos de la guerra debe interpretarse como el producto de una política de manipulación informativa que sufrió la población durante el gobierno dictatorial. A casi veinte años del conflicto armado, el teniente general Martín Balza reconoció la pésima acción comunicacional que se desarrolló durante la guerra, en donde se engañó a la población civil a través de comunicados exitistas y distorsionados (Balza 201). Con todo, la ausencia de imágenes sumada a la supresión o distorsión de noticias contribuyeron a crear un escenario propicio para el olvido.

Con respecto a este olvido, es de notar que tuvieron que pasar diecinueve años para que los agentes sociales ejercitaran "el deber de memoria" y crearan un feriado nacional para conmemorar el día del Veterano de Guerra, feriado impuesto por el Congreso de la Nación en abril del 2001 (Balza 294). La compensación económica también tardó, pero llegó antes que la conmemoración. En octubre de 1998 el Poder Ejecutivo Nacional promulgó el decreto 1244 que otorgó un plus salarial mensual de \$357 a los veteranos que trabajaban en la administración pública (Balza 287).

Estos datos apuntados reflejan que el abandono que sufre Titino a nivel institucional y de la sociedad tienen su antecedente fuera del universo de la ficción. Así, Jorge Leyes hace visible un problema que posiblemente la sociedad prefiere ignorar, como el de la indiferencia generalizada ante las víctimas de un pasado doloroso. Al abordar la problemática del ex soldado desde su situación actual, Leyes le acerca al lector/espectador un pasado que se percibe como distante. Así a través de Titino, la pieza recrea una experiencia de sufrimiento que es contemporánea al lector/espectador. Por eso, Daniel Marcove, el director que estuvo a cargo de la puesta en escena involucró físicamente al espectador, de modo tal que la precaria situación del personaje no le fuera indiferente. El director trabajó en una sala que le brindaba al espectador el primer plano de cada detalle de la puesta, ya que procuró que al espectador "no le pasara lo que a la sociedad con el tema, es decir, mirar para otro lado o mirar de lejos" (entrevista con Pablo Lettiere, 14).

No estaría de más aclarar que, pese a todo lo dicho sobre la recuperación del pasado, la guerra y el trauma, la pieza de Leyes no persigue un fin didáctico. No hay que olvidar que el referente de la guerra aparece en el marco de una historia de amor imposible entre un joven y una mujer solitaria. Después de todo, el director Daniel Marcove se refirió a la pieza como "una historia de amor, de locura y de muerte" (14). Por eso, en el transcurso de la obra gradualmente se trata de disminuir el efecto de realidad mediante el empleo de signos escénicos expresionistas que contribuyen a crear una atmósfera enrarecida.

A tal efecto, el aullido de los perros, los cortes de luz, el afilar de las cuchillas, el soplar del viento y el detenimiento de los relojes tiñen de misterio todo lo relacionado con Ada. Sin embargo, pese a que estos signos escénicos logran enrarecer el ambiente del bar, no por ello anticipan el violento desenlace final, en el cual Titino, acorralado como una presa, cae literalmente bajo las redes de Ada, quien después de seducirlo y forzarlo se dispone a descuartizarlo.

En efecto, en la escena final el espectador escucha los gritos de Titino y los gemidos de Ada, pero no ve a los personajes en acción, ya que la mayor parte de la escena se juega con apagones de luz. Después de un prolongado grito de Titino, una didascalía describe la imagen final:

Penumbras. Ada, sola. Enciende el tocadiscos. Vuelve a sonar el bolero del comienzo. Atrás del mostrador, los zapatos y el maletín de Titino, abierto. Ada se para frente a una mesa. Toma la cuchilla. Hace girar un brazo por el aire. Corta, con un golpe seco, un deforme trozo de carne.(45)

Indudablemente, este final abierto contribuye a la apertura de la pieza, al mismo tiempo que asume la participación del lector/espectador en la producción del sentido final del texto.

Finalmente, en el marco de una sociedad que no construye lo que Pierre Nora denomina "ambientes de memoria", es posible pensar la pieza de Jorge Leyes como un producto cultural que contribuye a la transmisión de una memoria colectiva. En el caso de *Bar Ada*, la tematización y la representación del acto de recordar no necesariamente transmiten un saber "nuevo" sobre el pasado, pero sí transmiten un saber social sobre el presente: el estado actual de "desamparo" de aquellos que han sido víctimas de la guerra. Por medio de repeticiones, flashbacks y reminiscencias en la representación teatral se transmiten experiencias traumáticas que no se pueden captar en otros medios de transmisión, como en el caso de lo que se denomina "memoria de archivo."

De este modo, la memoria-archivo de la guerra se encuentra en documentos, partes de guerra, mapas, comunicados, grabaciones, etc.; pero la situación actual de los afectados requiere otros canales de transmisión más efectivos, como puede ser el caso del teatro.

Diane Taylor, experta en los estudios de performance y política, concibe el término "repertorio" para hablar de la actividad teatral, performances, danza y canciones como un sistema de transmisión de conocimiento y memoria colectiva diferente del archivo. La autora hace hincapié en marcar que en estos dos sistemas (por el repertorio y el archivo) difieren los medios de transmisión de conocimiento y los requisitos de conservación y diseminación, ya que así "como el archivo excede a lo 'vivo' (ya que perdura), el repertorio excede al archivo porque la performance 'en vivo', no puede ser capturada o transmitida a través de archivo" (Taylor 78). Pero sobre todo, la autora agrega que en el repertorio "la gente participa en la producción y reproducción del saber al 'estar allí' y ser parte de esa transmisión (Taylor 79).

Por lo tanto, en la obra de Jorge Leyes, como en el repertorio de Taylor, la transmisión de un saber social opera de un modo especial: el espectador no se informa sobre el tema, sino que lo experimenta durante el transcurso de la obra.

Bibliografía

Balza, Martín. *Malvinas: Gesta e incompetencia*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 2003. Brothers, Caroline. *War and Photography*. New York: Routledge, 1997.

Burke Peter. "History as Social Memory." *Memory. History, Culture and the Mind*. Ed. Thomas Butler. New York: Basil Blackwell, 1989.

Durán Ana. "Jorge Leyes. Nuestra sociedad es una mujer obesa, un centro de reprogramación, un cementerio..." *Nuevo teatro, Nueva crítica*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2000.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: The U of Chicago P, 1992.

Harris, Robert. *Gotcha! The Media, the Government and the Falklands Crisis*. London: Faber and Faber, 1983.

Lettieri, Pablo. "La Argentina es una mujer gorda." *Teatro 5* (1997):12-14.

Kohan, Martín. "El fin de una épica." *Punto de vista 64* (1999): 6-11.

Leyes, Jorge. *Bar Ada*. Buenos Aires: Ediciones Sol en X, 1996.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire." *Representations 26* (1989): 7-25.

Taylor, Diana. "El archivo y el repertorio: Una perspectiva feminista sobre la transmisión de la identidad." *La escena imposible ante el globo mundial*. Ed. Laura Borrás Castanyer. Trad. Marcela Fuentes. Cádiz: Fundación autor, 2003.

---. *Disappearing Acts*. Durham: Duke U P, 1997.

Ricoeur, Paul. "Memory and forgetting." *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*. Ed. Richard Kearney and Mark Dooley. New York: Routledge, 1999: 1-11.

---. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Editorial Trotta, 2003.

Metaforización de la violencia en la nueva narrativa colombiana

[Luis C. Cano](#)

University of Tennessee, Knoxville

Una parte bastante significativa de la novelística producida en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX se caracteriza por una profunda preocupación en analizar el significado y el impacto de la violencia en la constitución (o deconstrucción) del orden social. Este interés procede del hecho de que, durante este período, la nación colombiana ha atravesado por instancias de agitación en las cuales las acciones violentas han adquirido un alcance que trasciende su carácter fenomenológico para situarse—en los términos utilizados por Göran Aijmer—en el espacio de lo imaginario, lo discursivo y lo etiológico.

Entre 1955 y 1980, varios novelistas emprendieron la tarea de evaluar artísticamente el período conocido como "Época de la violencia," un largo conflicto (1948 – 1958) entre liberales y conservadores que culminó con una enmienda constitucional la cual asignaba gobiernos compartidos y alternados a los dos grupos políticos por un período de 16 años. Aunque no siempre constituyeron un modelo de altos logros artísticos, las más de 70 novelas (Escobar) interesadas en diseccionar los efectos de la guerra civil constituyen uno de los múltiples intentos de aproximarse al elusivo concepto de literatura nacional. (1)

A partir de la década de los setenta, otro fenómeno hace su arribo a la sociedad y, por extensión, al panorama literario colombianos. En los pasados 30 años el tráfico ilegal de drogas se ha convertido en una inquietud crucial para el país andino, y sus efectos han alcanzado casi todos los aspectos de la realidad colombiana. (2) Considerando la cercana relación entre las producciones artísticas y las corrientes sociales no resulta sorprendente que algunos de los escritores que empezaron a publicar sus obras en los años comprendidos entre 1960 y 1980 (Gabriel García Márquez, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Fernando Vallejo), y un grupo de nuevos autores (Jorge Franco Ramos y Laura Restrepo, entre otros) se hayan dado a la tarea de promover una reflexión artística sobre el impacto de la industria del narcotráfico y del deterioro social que ésta ha causado. Novelas como *El divino* (Gustavo Álvarez Gardeazábal, 1985), *Leopardo al sol* (Laura Restrepo, 1993), *La virgen de los sicarios* (Fernando Vallejo, 1994), *Noticia de un secuestro* (Gabriel García Márquez, 1996), *Rosario Tijeras* (Jorge Franco Ramos, 1999) y *Delirio* (Restrepo, 2004) para mencionar sólo algunas de las más conocidas a nivel internacional, han desarrollado una lectura ética de los conflictos generados por el tráfico de estupefacientes en un intento de racionalizar las causas y diseccionar sus

efectos en la sociedad colombiana. A través de un seguimiento de procedimientos escriturales, este estudio explora los mecanismos de construcción del otro representados en tres de las novelas que incorporan la problemática del narcotráfico, mecanismos que responden a una necesidad de generar respuestas sobre la naturaleza del fenómeno, las relaciones que se establecen entre diferentes instancias de poder, los procedimientos de identificación comunitaria y el conflicto ético generado por el, a la vez, fascinante y perturbador mundo de los narcotraficantes.

La más antigua de las tres obras, por fecha de publicación, es *El divino* de Álvarez Gardeazábal, una de las primeras novelas en confrontar el impacto de la entonces denominada "clase emergente" en la sociedad colombiana. *El divino* narra el retorno de un poderoso jefe de la mafia de las drogas, a su pueblo natal para la celebración de las fiestas patronales. El poder económico que utiliza para ayudar a familiares y amigos, una extraordinaria belleza y su abierta homosexualidad generan un conflicto entre los arraigados principios morales, la defensa de las tradiciones, y las fantasías de prosperidad de la mayoría de los habitantes del pueblo. Escrito en el tono de diatriba que caracteriza a Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios* refiere la historia de un escritor y gramático quien retorna a Medellín después de una larga ausencia. Allí se enamora de un joven sicario con quien deambula por distintas áreas de la ciudad, familiarizándose con la violencia de la misma y contrastándola con sus recuerdos de infancia. La tercera obra, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, es el angustioso y violento relato de la vida del personaje que da título a la novela, de su vinculación a la subcultura del narcotráfico y del amor sin esperanzas que experimenta el narrador de la obra.

Además de que las tres novelas abordan temáticamente la crisis planteada por la atracción que despierta una actividad ilegal y moralmente condenada por las instituciones sociales, el punto de partida para la elección de las obras es la forma en que éstas adoptan figuras comúnmente definidas por su carácter de otredad (grupos marginalizados por razones morales o segmentos de la población con limitado acceso a las instituciones de poder) para representar el fenómeno del narcotráfico. En *El divino* y en *La virgen de los sicarios* los personajes vinculados al negocio de las drogas son predominantemente jóvenes homosexuales, mientras que *Rosario Tijeras* centra su interés en un misterioso, seductor y, con frecuencia, contradictorio personaje femenino, el cual altera la percepción de los estereotipos genéricos ("las güevas de Rosario" 54, "la Rosario que era hombre" 91). Este proceso de asignación de otredad es resultado del ya mencionado imperativo de raigambre ética que las obras exhiben: "la aparición del otro señala un 'momento ético' incluso en aquellos discursos que no están explícitamente interesados en la ética" (Harpham 7, citado por González nota 2, 143)

Antes de continuar, es necesario precisar los términos teóricos en los cuales se sitúa este estudio. En *Shadows of Ethics. Criticism and the Just Society* (Sombras de la ética. La crítica y la sociedad justa), Geoffrey Harpham define la ética como "la arena en la cual se articulan las aserciones de otredad (la ley moral, el otro humano, las normas culturales, el bien mismo, etc.). En sus dominios, consideraciones 'egoístas' o 'limitadas' resultan sujetas a la cancelación, la negación, suprimidas por principios que se proponen como más profundos, más altos, o de más fundamento" (26). No sobra recordar que la inclinación a incluir reflexiones de carácter ético en la literatura

hispanoamericana no es una circunstancia reciente. En la "Introducción" a su estudio *Killer Books*, (3) Aníbal González-Pérez argumenta que, aunque en general los actos de lectura y escritura están profundamente vinculados a la ética, la literatura de Hispanoamérica parece particularmente colmada por inquietudes de tipo ético y moral, desde sus comienzos (caso de los escritos de Fray Bartolomé de las Casas) hasta la más reciente corriente de narrativa testimonial. La condena moral de la injusticia y la violencia de los seres humanos en todas sus formas parece constituir uno de los motivos más frecuentemente adoptados por los escritores del continente (19).

El segundo concepto teórico al que haremos continua referencia es el de otredad. Para efectos de este estudio definiremos el Otro como un individuo al que el grupo social que define la norma percibe como diferente en un nivel particular. La otredad asume múltiples formas: diferencias raciales, de nacionalidad, religión, posición social, ideología, orientación sexual, origen étnico, y en las sociedades occidentales, en las cuales la masculinidad ha permanecido como la norma, el género sexual.

Como se indicó al comienzo, la narrativa colombiana de la segunda mitad del siglo XX ha mostrado una fuerte inclinación a un análisis de la violencia con marcada raigambre sociológica. No obstante, esta reflexión no se detiene en la descripción del objeto de estudio, sino que, a la vez, intenta puntualizar (con contadas excepciones como en el caso de *La virgen de los sicarios*) que, aunque las manifestaciones de violencia han sido un fenómeno recurrente en los últimos 50 años, éstas son una problemática promovida por grupos marginales, no representativos de cualquier concepto imaginario de "ser colombiano". En un vínculo ciertamente no imprevisto con la reflexión ética, las tres novelas instalan la violencia en el dominio del Otro al situar a sus ejecutores en las márgenes de la sociedad, no sólo desde una perspectiva moral, sino porque los mismos parecen hallarse más allá de toda comprensión racional. Rosario Tijeras es un ser misterioso cuyos arrebatos toman de sorpresa a amigos y enemigos. Mauro Quintero (*El divino*) sigue un plan de seducción que encaja perfectamente en su programa económico pero el que ninguno de los habitantes del pueblo logra decodificar. Finalmente, Alexis, el joven sicario (*La virgen de los sicarios*), acomete actos de violencia fortuita que desafían todo método y escapan a cualquier lógica de comportamiento.

La consecuencia más inmediata de este extrañamiento en el espacio escritural es el despliegue de un conflicto en el que la voz narrativa (con diferentes variaciones y a través de diversas técnicas—pluricidad de voces en *El divino*; marcas de percepción "turística" en *La virgen*; obsesión irracional en *Rosario*) marca su distanciamiento de los individuos que generan o personifican las imágenes de violencia; simultáneamente, los mecanismos utilizados intentan ofrecer una explicación de las causas del fenómeno que, por lo general, libran de toda responsabilidad a los estamentos sociales que configuran la ideología y el discurso del narrador. En estas circunstancias, el elemento más llamativo a nivel argumental es la atracción que tanto los capos de la mafia como los ejecutores de sus programas de intimidación y represalias ejercen sobre una colectividad que se enfrenta a una disyuntiva entre principios éticos contradictorios: el soporte que los individuos que están fuera de la ley ofrecen para un potencial progreso económico (individual y social) versus las consecuencias adversas que su oposición a la normatividad legitimizada atraen para la comunidad.

Un primer aspecto a considerar en esta producción de alteridad es la constante demarcación de que los individuos que constituyen el centro del relato poseen características que los hacen diferentes. Para empezar, sus actividades ilegales los sitúan en el exterior del grupo social. Por variadas razones, sicarios, mulas y capos carecen de una genealogía (La falta de una figura paterna hace que Rosario y Alexis carezcan de apellidos, mientras que Mauro se aleja de sus padres una vez que comienza su carrera en el mundo de la producción y distribución de drogas), y de pasado ("Alexis y yo diferíamos en que yo tenía pasado y él no; coincidíamos en nuestro mísero presente sin futuro" 76), circunstancias que los define como criaturas de un presente efímero, que no se concreta en ningún tipo de futuro. (4)

Una segunda marca de otredad se centra en la imagen física de los individuos involucrados en las actividades ilegales. En las tres novelas nos encontramos con personajes cuya excepcional belleza desarticula las barreras morales de las personas con las que entran en contacto. El apelativo de "el divino" con que los habitantes de Ricaurte se refieren a Mauro Quintero, además de establecer un nexo metafórico con el santo patrón del municipio de Ricaurte (el divino Ecce Homo), refiere a la "infinita y desconcertante apariencia de belleza que así hiciera lo que hizo, y consiguiera la plata como la conseguí, nadie podría creer en su maldad o en su picardía" (50-51). Un proceso de metaforización análogo se utiliza en *La virgen de los sicarios*. Como la ciudad de Medellín, Alexis "es hermoso. Desde arriba o desde abajo, desde un lado o desde el otro ... por donde lo mire usted" (59). Su insistentemente reiterada "pureza incontaminada" lo convierte en un objeto de atracción irresistible para el narrador del relato. Los atributos físicos de Rosario Tijeras, por su parte, cautivan la atención de los hombres más poderosos del narcotráfico quienes la contratan para exhibirla como un artículo decorativo ante la alta sociedad de la ciudad. Su apariencia, además, cambia constantemente como resultado de las acciones violentas en las que se ve implicada.

En los tres casos la sexualidad con la que se asocia la belleza seductora es un poderoso recurso que, como indica Peter Brooks en *Body Work*, no corresponde exclusivamente a lo físico sino al complejo de fantasías y simbolizaciones que en gran medida determinan la identidad, "la postulación implícita o explícita de que el cuerpo ... tiene la clave, no sólo del placer sino también del conocimiento y el poder" (xiii). En el grupo de obras a las que hago referencia, el cuerpo se convierte en un lugar de múltiples significados. Por un lado, como señala Brooks, su erotización se entrelaza con la política por cuanto, de forma simultánea, estimula y trastorna el orden social (6). Por el otro, el cuerpo se propone como una plataforma para interpretar la ambigua posición de la sociedad colombiana con respecto al fenómeno del narcotráfico. La atracción que estos ejercen a pesar (o quizás, debido a) la ruptura de límites con las concepciones genéricas tradicionales al lado de la imposibilidad para racionalizar tal fascinación permite la elaboración de figuras retóricas que concretan la ambigüedad moral que definen tales relaciones.

Quizás el efecto más importante del proceso de producción de otredad que hemos descrito es que, a través de éste se logra proponer una identidad comunitaria (un proyecto significativo que con frecuencia pasa desapercibido en una literatura con amplio énfasis en la individualidad) a través de marcadores que se pueden resumir en

"ellos" y "nosotros", un proceso de autoidentificación que se sustenta en la alienación del otro grupo. Idelber Avelar rastrea al siglo XIX la ausencia de una idea de nacionalismo, de identidad nacional colombiana. Por lo general, la gente se identifica con una región más que con una nación y, con frecuencia, con un partido político más que con una clase social (108). De una forma sutil, pero no por eso menos efectiva, las tres novelas muestran cierta obsesión por marcar las diferencias entre los individuos vinculados al mundo del narcotráfico (ellos) y el resto de la sociedad.

Considerando que el punto de partida de este estudio es el principio de metaforización, nos tomaremos la libertad de recurrir a una metáfora que ronda con persistencia las reflexiones teórica y artística de las sociedades industrializadas en las meditaciones de la globalización. En la lectura de las obras seleccionadas para este estudio, ha sido una sensación recurrente la analogía entre la representación ficcional de los narcotraficantes y el diseño de los replicantes de *Blade Runner* (1982), la película de Ridley Scott (5) en la que la hibridación entre lo humano y lo tecnológico desmantela ideas claves que definen históricamente una cultura. Si reemplazamos la expresión "producto de laboratorio" que sitúa de inmediato el concepto en el campo de la ciencia ficción por "producto cultural", la relación propuesta parece menos chocante ¿Cómo se ve tal hibridación en el mundo del narcotráfico representado en la literatura? Las personas que trabajan en el negocio de las drogas introdujeron integraciones que se consideraban impensables en la sociedad colombiana: riqueza sin tradición, clase o gusto estético (deconstruye la idea de que la riqueza se obtiene por herencia o por talento empresarial); nuevos criterios de comportamiento moral (religiosidad y menosprecio por la vida humana, o religiosidad entrelazada con el crimen); una notable deconstrucción del valor asignado al linaje y, por extensión, del significante "padre" (recordar la importancia que recibe la madre en oposición a lo paternal). Como los replicantes, la imagen del narcotraficante transforma los límites de lo que la gente imagina y desea, generando otros parámetros de conceptualización ética. En su afán por examinar la especificidad de esta hibridez, las novelas referidas en este estudio han desarrollado mecanismos que permiten demarcar la paradójica atracción hacia el Otro que ha culminado en algunas fervientes acusaciones (que, valga la pena anotar, pierden de perspectiva precisamente el punto central que intentan enfatizar, es decir, las íntimas conexiones entre los procesos sociales y las creaciones artísticas) de la construcción de una "narrativa sicaresca" en la literatura colombiana. En el final, podemos concluir que las tres novelas narrativizan una dialéctica de temor y deseo, de atracción y rechazo, que explora los posibles puntos de identificación entre el centro y el otro y evalúa las nociones aparentemente sólidas de ética y moral. (6)

Notas

(1). En su estudio *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*, Ángel Rama presenta una posición alternativa en relación al concepto de literatura nacional. Tomando en consideración la fragmentación continental, Rama se concentra en la distribución de "áreas culturales" en las que propugna por una literatura inmersa en un discurso cultural global, tendencia que la

llevaría a "desbordar los límites de un sector específico, para tratar de cumplir una función religadora e intercomunicante de la totalidad social, tal como le cabe al discurso cultural de la sociedad in totum." (28)

(2). A continuación se incluyen algunos datos que ilustran los efectos de la violencia generada por el tráfico de drogas: Homicidios: A lo largo de los años ochenta "el número anual de homicidios se situó entre 20 y 30 mil por año (era 5.800 en 1975); esta cifra alarmante se ha mantenido hasta el presente. Como resultado, la tasa de homicidios se situó en 78 a comienzos de los noventa. (Número de homicidios por 100 mil habitantes)." Secuestros: Desde 1998, en Colombia han sido secuestradas un mínimo de 2900 personas cada año. Desplazamiento: "no existe en Colombia un sistema de información del desplazamiento forzado libre de limitaciones que permita dar cuenta de la magnitud real del fenómeno ... gran dispersión de cifras, que van desde los más de dos millones de personas que informa la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento - **CODHES**-, a las cerca de ciento ochenta mil inscritas en el Registro Nacional de Población Desplazada y las cincuenta mil del sistema **RUT** de la Conferencia Episcopal". Información tomada de la página del Internet del Ministerio de Defensa colombiano, <<http://www.mindefensa.gov.co/index.html>> (Junio, 2005).

(3). Traducción al inglés de la obra *Abusos y admoniciones: ética y escritura en la narrativa hispanoamericana moderna*. México: Siglo XXI Editores, 2001. 205 pp.

(4). Paralelo con la ausencia de la figura paterna, se observa en las tres obras la trascendentalización de la imagen materna. Para ampliación de este tema referirse a la obra de Alonso Salazar, *No nacimos pa' semilla*.

(5). *Blade Runner* se basa en el relato "Do Androids Dream of Electric Sheep?" (1968) de Phillip K. Dick.

(6). Según Harpham, "Morality represents ... a particular moment of ethics, when all but one of the available alternatives are excluded, chosen against, regardless of their claims. At the moment of morality, the circumstance of choice that defines and is defined by ethics is closed off by a decision that crushes all opposition in its drive to self-actualization. The injunction not to decide on a final interpretation of a text may qualify as an 'ethics of reading,' but is definitely not a morality; morality does not shrink from such tasks but welcomes them as its proper responsibility. Morality is the 'rigor' of ethical thought, where the rubber of a definite principle meets the road of reality. Ethics constitutes a general and categorical imperative to 'act on principle'; morality constitutes a further imperative nested within the ethical that commands us to act now and on the right principle, that is, the one we want to stand *as* principle". (29)

Bibliografía

Aijmer, Göran and Abbink, Jon. *Meanings of Violence. A Cross Cultural Perspective*. Oxford – New York: Berg, 2000.

Avelar, Idelber. *The Letter of Violence. Essays on Narrative, Ethics, and Politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *El divino*. 7 ed. Bogotá: Plaza y Janés, 1987.

Armstrong, Nancy and Tennenhouse, Leonard, eds. *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*. New York: Routledge, 1989.

Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard UP, 1993.

Escobar, Augusto. "La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?" En: Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro. *Novela colombiana*. Mayo 4 2005. http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/novelacol/contenido/bibliograf/violencia.htm

Franco Ramos, Jorge. *Rosario Tijeras*. 8 ed. Bogotá: Plaza & Janés, 2002.

González-Pérez, Aníbal. *Killer Books. Writing, Violence, and Ethics in Modern Spanish American Narrative*. Austin: U of Texas P, 2001.

Harpham, Geoffrey Galt. *Shadows of Ethics*. Durham and London: Duke UP, 1999.

McGowen, Randall. "Punishing Violence, Sentencing Crime." En: Avelar, Idelber. *The Letter of Violence. Essays on Narrative, Ethics, and Politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. 140 – 156.

Rama, Ángel, *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*. Colcultura, 1991.

Salazar, Alonso, *No nacimos pa' semilla*. Bogotá: Planeta, 2002.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. 2 ed. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

Salvador Dalí or the Persistence of Memories --True and False

[Victoria L. McCard](#)

North Georgia College & State University

"Salvador Dalí is not a trustworthy source of information about himself." So begins the introduction to Ian Gibson's 1997 biography, *The Shameful Life of Salvador Dalí*. From an early age, the painter consistently distorted the details of his life, and he encouraged interviewers to do the same by supporting the publication of his unsubstantiated verbal reminiscences (27). He did not like biographers, and perhaps the well-known, but false, versions of events disseminated by the painter himself in sources such as *The Secret Life of Salvador Dalí* were his largely futile attempts to "forestall such meddlers" (27), and to put them on the wrong track. Another, more probable explanation of so much prevarication, according to Gibson, is the painter's desire to protect his standing as a somewhat mythical figure from mere mortals who might, either intentionally or inadvertently, destroy the Dalinian myth and rehumanize its hero.

He told lies, or at the very least consistently embellished the truth, in order to protect his status. Had he done the same to create it? A myth, by definition, concerns "some superhuman being or some alleged person or event, with or without a determinable basis of fact or natural explanation" (Webster 946). Was Salvador Dalí aware of the relative unimportance of truth as he went about creating his myths? Or had they simply sprung automatically and fully formed from either his unconscious or his dreams? What was the source of the heroic tales and legendary stories that he depicted on canvas and in print? Perhaps clues to the answers to these questions of truthful content can be found by examining the theory and the application of the painter's paranoiac-critical method, and the personal paranoia that lay beneath them.

Salvador Dalí, the would-be demigod, began his artistic career at the same time that the Spanish translations of Freud's *The Interpretation of Dreams* and theories of infantile sexuality were beginning to circulate among Spanish intellectuals. It was also a time when André Breton and the Surrealists were pressing Freud's ideas into the service of a revolution that was seeking to liberate the imagination from the conscious mind and promote the unconscious as a quarry for poetic images. Dalí soon fell under the influence of Freud and the Surrealists in his quest to depict on canvas the memories of his childhood and youth.

In a lecture given in Barcelona on March 22, 1930, Dalí talks about the relationship of psychoanalysis, the surrealist image, and paranoia, "a form of mental illness which [according to the painter,] consists in organizing reality in such a way as to make it

serve for the control of an imaginative construct" (qtd. in Gibson 306). He describes a visual image that he had recently obtained through the paranoid process that could be perceived as both a woman and a horse, and suggests that by means of a "more violent paranoiac intensity," a third, fifth and perhaps, even thirtieth image might be obtained (306). He then muses that "it would be interesting to know what it is that the image really represents, which [version of it] is the truth" (306); and he concludes this part of the lecture wondering if "the images we have of reality are in fact a product of our paranoiac faculty" (306), instead of some mutually agreed-upon objective reality within which we all operate.

By the summer of 1930, Dalí had coined the phrase "paranoiac-critical thought," described it as "harnessing the paranoiac and active component of our thinking processes [so that] it will be possible (simultaneously with automatic procedures and other passive states) to systematize confusion and contribute to the total discrediting of the world of reality" ("The Rotten Donkey," qtd. in Gibson 308) (1), and declared the multiple image its primary visual manifestation.(2)

He continued to fine-tune the description and definition of his paranoiac critical method for several years. In an article published in 1933, he boasts that "el delirio paranoico constituye ya en sí mismo una forma de interpretación" (Sí 36); and in deference to the Surrealists, he stresses the importance of dreams in the process:

La irracionalidad general que se desprende del aspecto delirante de los sueños y de los resultados automáticos, unida a la coherencia creciente que presentan éstos a medida que su interpretación simbólica tiende a hacerse más perfectamente sincrónica con la actividad crítica, nos empujan, por necesidad lírica, a la reducción exacerbada hasta lo concreto de lo que nos ha sido suficientemente aclarado para que, de esos llamados delirios de exactitud obsesiva, podamos inferir la noción de *irracionalidad concreta* (Sí 34).

By 1935, in "La conquista de lo irracional," widely considered Dalí's definitive word on the subject, paranoiac critical activity is defined as: "[un] método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes" that "traspasa tangiblemente el mundo mismo del delirio al plano de la realidad" (Sí 23). Additionally it is, "una fuerza organizadora y productora de azar objetivo" (23) and "se trata de la organización sistemático-interpretativa del sensacional material experimental surrealista disperso y narcísico" (24). This statement is followed by a long list of potential sources of "acontecimientos surrealistas de la jornada" including "la polución nocturna, el falso recuerdo, el sueño, la fantasía diurna, la transformación concreta del fosfeno nocturno en imagen hipnagógica o del fosfeno del despertar en imagen objetiva, el antojo nutritivo, las reivindicaciones intrauterinas," (24), etc.

Ian Gibson speculates that Dalí's obsessive interest in creative activity based on paranoid thoughts may have resulted from a combination of two potential factors: his knowledge of a history of clinical paranoia in his own family, and his latent homosexuality. Gibson verified from Dalí's cousin, Montserrat, that by 1930, the painter was aware that his paternal grandfather, Gal, had been driven to suicide by paranoid delusions. In light of the sometimes explosive outbursts of his father and uncle, Gibson believes that the painter "must have wondered if he himself had not inherited a paranoiac tendency" (310). Secondly, Dalí was no doubt aware of Freud's statement in *Introductory Lectures on Psychoanalysis* that paranoia "regularly arises from an attempt to fend off excessively strong homosexual impulses" (qtd. in Gibson 310); and given his fears of being gay and of engaging in sexual activity of any kind, one can easily imagine the impact these words must have had on the painter. According to Gibson, the convergence of these two sources of paranoia may have led to the elaboration of the paranoiac-critical method which, "by confronting paranoia through its simulation, sought to bring the potential incidence of the disease under control" at the same time that it functioned as "a deliberate defence against a sexual temptation that racked [Dalí] with anxiety" (310).

Since the stated goal of the paranoiac-critical method is "the total discrediting of the world of reality," it comes as no surprise that the images generated by means of delirious phenomena have little or no basis in what is generally perceived as objective reality. To the contrary, there is widespread agreement concerning the falseness of images of reality arising from paranoid thought.⁽³⁾ Dalí was not interested in the sole depiction of delirious phenomena that were true; he was interested in the depiction of delirious phenomena, in general, and as he began to portray episodes from his own past filtered through the prism of paranoid activity, Freud provided him with a perfect model of how to do this – a mythical model wherein truth and mendacity, and the accuracy of specific details, were secondary to the larger universal or irrational truth that he was striving to represent. Freud had appropriated the story of *Oedipus Rex* to interpret the "universal" and irrational desire of every young boy to murder his father and marry his mother, and Salvador Dalí would utilize a similar strategy to interpret the delirious and paranoid thoughts of his unconscious, and transfer them to the plane of irrational concreteness. Dalí's first myth, which he sometimes referred to as "Anti-Oedipal," was based on the legend of William Tell, the symbol of paternal authority who puts his son's life in mortal danger to prove himself as an archer and to win a bet. It is a tale of castration, which pre-empts and renders meaningless the Oedipal myth. It arises from obsessive thoughts that Dalí was having in 1929 and the early 1930s, resulting from a crisis in his relations with his own father. Between 1929 and 1933, the painter produces several paintings bearing the name of the Swiss hero. However, as Dawn Ades points out in *Dalí*, "there is almost nothing apart from the titles which indicates that these paintings have anything to do with the legend of William Tell itself" (70). What the painter is doing, according to Ades, is following Freud's belief that legendary figures like Oedipus and Tell retain an inexplicable hold on the human imagination for generations because they are, at a deep level, embodiments of primeval dream material with a latent or 'real' content underlying the surface narrative. And without a doubt, the dream material/real content underlying the surface narrative in these paintings is related

to Dalí's banishment from his family's home, which his father describes in a letter to Federico García Lorca in the following terms:

I do not know if you are aware that I had to throw my son out of the house. It has been extremely painful for all of us, but for dignity's sake it was essential to take such a tremendous decision. In one of the paintings of his Paris exhibition he committed the vile act of writing these insolent words: "I spit on my mother." Imagining that he was drunk when he wrote it, I asked him to explain himself. But he would not do so, and insulted all of us again. ... He is pathetic, ignorant and an incomparable pedant, as well as being totally shameless. ... He has even sunk to the level of accepting the money and food given to him by a married woman, who, with the consent and approval of her husband, is keeping him well fed until she finds something better. (Gibson 291).

The William Tell canvasses resulted from Dalí's attempt to systematize and make tangible the dangerously obsessive ideas regarding his father that were tormenting him during this difficult period. No sooner had he received the news of his banishment in December of 1929 than he shaved his head, placed a sea urchin on it, and had his friend, Luis Buñuel, photograph him, in this his first allusion to the legend of the menacing paternal symbol that was going to figure prominently in his work for the next few years.

In 1930 he painted *William Tell*, (<http://web2.infoguard.net/lubo/vision/gallery/dali/index.php?gallery=8#>) which was exhibited at the Pierre Colle Gallery in Paris the following June. Paul Moorhouse describes its obvious allusions to castration in his book, *Dalí*:

The hero has become a bearded father figure wielding a pair of scissors, his intent made apparent by the obsessive repetition of phallic references in the painting. His own penis and that of the horse are fully exposed and are echoed in the egg-cup motif on the plinth and the eggs in the nest. The youth's genitals are concealed by a leaf, so that it is unclear whether castration is impending or has happened. The water gushing from the hole in the wall is, however, suggestive of mutilation (qtd. in Gibson 335).

This painting was followed by *The Youth of William Tell* and *The Old Age of William Tell*, both of which were exhibited by Colle in 1932. (*The old age of William Tell* <http://web2.infoguard.net/lubo/vision/gallery/dali/index.php?offset=7&gallery=8>) Unfortunately for fans of the William Tell myth, the whereabouts of the first canvas are unknown. Dawn Ades makes the following assessment of the second:

[t]he faint hints of an expulsion from the Garden of Eden in *William Tell* are made much more explicit in *The Old Age of William Tell*, where the young and sorrowing couple depart banished like Adam and Eve. But in place of paradise is the old man, the father, tended by two women, in a scene which recalls the story of Lot and his daughters [or the senior Dalí with his wife and sister-in-law]. Secret and ambiguous sexual activity takes place behind a sheet, as in a dimly recalled childhood memory" (70).

In 1933, Dalí produced two paintings titled *The Enigma of William Tell*. The smaller one has been lost, but was part of his first American exhibit, at Julien Levy's gallery in New York. It was reproduced in the fifth issue of the magazine, *Minotaure*, and appears to have been a companion piece to the *Spectre of Sex Appeal* (1932), with which it shared many common images.

(Enigma of William

Tell <http://randomimage.us/23623.html?PHPSESSID=3e91b6f5b52bbd6cfd5e2f21549652ca>)

The larger *Enigma*, the one with the face of Lenin and a grotesquely elongated buttock held up by a crutch was described by the painter himself in 1974: "Sigmund Freud has defined the hero as he who revolts against parental authority and ends by defeating it. *The Enigma of William Tell* was painted at the moment the young Dalí revolted against the authority of his father but didn't know whether he would be victor or vanquished" (qtd. in Ades 90). The father with the face of Lenin holds the baby Dalí in his arms. The child has a raw lamb chop on his head, about which, as Carlos Rojas points out, the painter has offered two different explanations: it symbolizes either his father's desire to devour the young, defenseless Dalí, or the sacrificial substitute that will replace the son at the moment of actual bloodletting (Rojas 147). Next to Tell's foot are two nuts that are about to be crushed. One is empty, but Gala is inside the other, suggesting, therefore, that the father was out to kill, not only his son, but his son's partner, as well (Gibson 378). (4)

In June of 1932, as Dalí's paranoid activity was becoming increasingly obsessive, evolving from the theme of castration to that of the death of the son and his beloved at the hands of the father, he received a visual image of an early childhood memory (5) that would lead to the creation of *The Tragic Myth of Millet's Angelus* (1963), the book describing the origins of his second great myth, which also deals with the death of the son, although this time at the hands of the mother. The figures from the *Angelus* had begun to appear in Dalí's work as early as 1930 and would continue for several years in canvasses like *Meditation on the Harp* (1932-34)

(Meditation of the

harp http://www.salvordalimuseum.org/collection/surreal/meditation_on_the_harp.ph)

p), *The Atavism of Dusk* (1933-34) (http://www3.baylor.edu/~Jesse_Airaudi/Documents/Picturesfolder/DaliAtavismofDusk.jpeg), and *Portrait of Gala* (1935); but it was not until the publication of his paranoiac-critical analysis of Millet's painting that the interested observer could begin to fully understand its significance in Dalí's work. He describes the initial vision or "phenomenon" in the following terms:

[T]he image of the *Angelus* of Millet suddenly appeared in my mind without any recent recollection or conscious association to offer an immediate explanation. This image was composed of a very clear visual representation and in colors. It was almost instantaneous and was not followed by other images. It left me with a profound impression, I was most upset by it, because, although in my vision of the aforementioned image everything "corresponded" exactly to the reproductions that I knew of the picture, it nevertheless "appeared to me" absolutely modified and charged with such a latent intentionality that the *Angelus* of Millet suddenly became for me the most troubling of pictorial works, the most enigmatic, the most dense, the richest in unconscious thoughts that had ever existed (*Angelus* 3).

This initial vision gave rise to a series of delirious secondary ones, none of which occurred while he was sleeping. These included such random phenomena as inadvertently arranging a group of small pebbles and stones to resemble the bowed figures of the two peasants, imagining that he saw them carved out of the sculptured rocks of Cape Creus, in northern Cataluña, and fantasizing them as sculptures of colossal dimensions as night fell during a visit with Gala to the hall of the insects in the Madrid Museum of Natural History. Suddenly, everywhere he looked, he saw the man and woman of Millet's painting.

While they increasingly became the focus of his delirious thoughts, he realized that he was not alone in his obsession with the painting. It was the subject of countless reproductions, and he began to encounter them more and more frequently in the world of objective reality. It was depicted on tombstones and postcards and was the subject of magazine cartoon parodies; and one day while driving through a village near Cadaqués, he caught a glimpse in a shop window of a coffee set that showed it on both sides of each little porcelain cup. As Dalí himself said to his friends about all the *Angelus* sightings: "it's enough to drive you crazy" (19). He did not know how to reconcile this all-absorbing, undeniably violent delirious force that had taken over his imagination with the "miserable, tranquil, insipid, imbecilic, insignificant, stereotyped, and conventional to the most mournful degree" (40) nature of the original childhood memory. He finally arrived at the inevitable conclusion that "*something is happening*" (Dalí's emphasis) in the painting. Like myths and legends, it had retained an inexplicable hold on the human imagination for several generations. Therefore, it had to possess an underlying, more universal meaning than what it depicted on its surface.

The majority of parts two and three of *The Tragic Myth of Millet's Angelus* are dedicated to the task of examining critically the chain of paranoid images that the painting spawns in Dalí's mind, and their subsequent transformation into myth. He begins with the atmosphere, which he associates with some of his most delirious childhood recollections of pre-twilight and twilight, when he would go to the fields near his town, listen to the sounds of the insects and plunge himself into "infinite reveries" of the "tertiary age." He then considers "the expectant attitude of the woman." The longest chapter of the book is dedicated to the female figure and its bowed pose, which he calls the "prelude to imminent violence" (55). His paranoid thought processes conflate this figure with his recollection of the insects at twilight, and the result is a truly menacing figure: the female praying mantis poised to devour the male after mating with him. In comparison with the praying mantis, the male figure assumes an inferior position. Dalí remembers a paranoiac-critical *Angelus* that he and André Breton had seen in some giant stone monoliths while on vacation in Sein (Finistère, Bretagne), and he is particularly vexed by the "evocation of the male figure so much smaller than that of the woman and entirely pierced by holes" (65). The small and perforated male returns him to the fantasy of himself and Gala in the hall of insects at the Natural History Museum. The lovers identify with the two figures, producing in Dalí a terror corresponding to the terror of his own death which he had to suppose would be "the consequence of this ferocious act, eminently tragic and disproportionate to [his] physiological and vital capacities" (79). He admits here quite candidly that "[t]he fate of the male mantis had always seemed to me to illustrate my own case when faced with the act of love" (79).

His paranoid fantasies soon transform the praying mantis from lethal lover into murderous mother. The catalyst for this transformation is "the element of warm milk [which he confesses] very frequently intervenes in [his] fantasies" (83). In his delirious thoughts, he is troubled by the impulse to plunge the *Angelus* into a bucket of warm milk. At first he is not sure which figure would be submerged, but he soon concludes that it has to be the man. His paranoia then associates the submerged man with a baby kangaroo, drowning in milk in its mother's pouch. The praying mantis morphs into a mother kangaroo, and Dalí states that "[t]he male figure in the *Angelus* plunged in warm milk is to me like the image of the buried man, drowned and dead in the maternal element, in the maternal warmth, that warmth corresponding to the desirable side that reveals the original and dreaded eroticism to us" (88).

The small and perforated male figure, with whom the painter identified in the fantasy with Gala, is now a son as well as a lover. Similarly, the female figure (Gala in the earlier fantasy) is both lover and mother. "[T]he identification of Gala and [himself] with the couple in the *Angelus* is fulfilled" (88), because as the painter confesses: "Gala in reality took the place of my mother to whom I owe my terror of the sexual act and the belief that it would fatally bring about my total annihilation" (88).

In an attempt to explain why his mother is responsible for his fear of sex, he speculates that it must be the result of "a decisive traumatic incident of exceptional savagery that happened in my earliest childhood and was directly related to the Oedipus complex" (88). In the very next paragraph he writes: "In this particular case it is a question of a recollection or a 'false recollection' of my mother sucking or devouring my penis. The

submersion of the person in the *Angelus*, that is to say of ME in the mother's milk, can only be interpreted as an expression of the fear of being absorbed, annihilated, eaten by my mother" (89). (6)

It seems clear from his recollection of this memory -and his vacillation with respect to its factual accurateness- that for the purpose of myth creation, its veracity is of little or no importance. The myth is derived from a series of delirious phenomena originating from the same obsessive source. Dawn Ades calls it "a *tour de force* of mental disequilibrium" (143), adding that, in spite of his claim of totally discrediting the world of reality, the painter has utilized his paranoiac-critical method to formulate "an objective interpretation of the painting based on his own personal neurotic sexual fear, or rather unexpectedly awakened memories of it" (144).

Dalí has created the companion piece to his legend of William Tell, and has completed his metamorphosis from young artist with paranoid tendencies into larger than life mythic hero and depicter of universal primal fears. The *Angelus*'s hold on the public is explained; and more importantly, for his own peace of mind, the painter has succeeded in systematizing and concretizing some of his most delirious childhood "memories." The son, who was in danger of imminent destruction at the hands of his father, is ultimately devoured by the cannibalistic mother, while would-be biographers and other Dalí scholars are left to ponder in bemusement where the facts end and paranoid fantasy begins.

Notes

(1). It is here that he begins to part company with the Surrealists and their project – articulated in the first *Surrealist Manifesto* - to bring about "the future resolution of these two states, dream, and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality a *surreality*" (qtd. in Ades 98). Dalí, on the other hand, as Dawn Ades points out "wanted to maintain the opposition between reality and surreality, between the irrational and the rational, not bring about a future resolution" (98).

(2). During the 1930s Dalí painted many canvasses containing double images. *Invisible Sleeping Woman*, *Horse, Lion*; *The Invisible Man*; and *The Endless Enigma* are a few examples. It is interesting to note, notwithstanding, that very few of these images figure prominently in the William Tell or *Angelus* paintings.

(3). *The Language of Psychoanalysis* provides the following definition of paranoia: "[c]hronic psychosis characterised by more or less systematised delusion, with a predominance of ideas of reference but with no weakening of the intellect and, generally speaking, no tendency towards deterioration" (296).

(4). The William Tell theme appears in additional paintings and in Dalí's poem "The Great Masturbator." For an extensive analysis of this topic, the reader is referred to the chapter, "Guillermo Tell," in Carlos Rojas's *El mundo mítico y mágico de Salvador Dalí*.

(5). A reproduction of the painting had hung in the hallway outside the classroom of his elementary school in Figueres.

(6). An x-ray of the *Angelus* taken at Dalí's request reveals the presence of a black shape below the surface of the ground in the painting, that Millet chose to delete from the finished canvas. Dalí, insisting that its presence helps to explain the public's longstanding fascination with the painting, is convinced that it is the coffin of the dead son.

Works Cited

Ades, Dawn. *Dalí*. London: Thames and Hudson, 1982.

Dalí, Salvador. *Sí*. Barcelona: Ariel, 1977.

---. *The Tragic Myth of Millet's Angelus*. St. Petersburg: The Salvador Dalí Museum, 1986.

Gibson, Ian. *The Shameful Life of Salvador Dalí*. New York: W.W. Norton, 1997.

Laplanche, J., and Pontalis, J.-B. *The Language of Psychoanalysis*. Trans. Donald Nicholson-Smith. New York: Norton, 1973.

"Myth." *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*.

Revised Ed. 1996.

Rojas, Carlos. *El mundo mítico y mágico de Salvador Dalí*. Barcelona: Plaza & Janes, 1985.

La babelización de España

Jesús Menéndez

Université de Caen, Francia

Toda la tierra tenía un solo idioma y las mismas palabras. Pero aconteció que al emigrar de oriente, encontraron una llanura en la tierra de Sinar y se establecieron allí. Entonces se dijeron unos a otros: "Venid, hagamos adobes y quemémoslos con fuego". Así empezaron a usar ladrillo en lugar de piedra, y brea en lugar de mortero. Y dijeron: "Venid, edifiquemos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue al cielo. Hagámonos un nombre, no sea que nos dispersemos sobre la faz de toda la tierra.

Jehovah descendió para ver la ciudad y la torre que edificaban los hombres. Entonces dijo Jehovah: "He aquí que este pueblo está unido, y todos hablan el mismo idioma. Esto es lo que han comenzado a hacer, y ahora nada les impedirá hacer lo que se proponen. Vamos, pues, descendamos y confundamos allí su lenguaje, para que nadie entienda lo que dice su compañero.

Así los dispersó Jehovah de allí sobre la faz de la tierra, y dejaron de edificar la ciudad. Por tanto, el nombre de dicha ciudad fue Babel, porque Jehovah confundió allí el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los dispersó sobre la faz de toda la tierra.

(GÉNESIS 11 1/9)

La babelización se recoge, de una forma u otra, en las mitologías de todas las grandes culturas, y en todas ellas se describe como una fatídica maldición. La leyenda bíblica dice que el lugar legendario en el que la humanidad levantó una torre hacia el cielo para batirse contra Dios se llama Babel, del término hebreo que significa confusión, ya que allí nacieron la confusión, los malos entendidos y la guerra. (Abehsgra)

La España democrática se vanagloria, sin embargo, de ser por fin un país *plurilingüe*, si bien técnicamente, España no responde a dicha caracterización, dado que todos sus habitantes pueden expresarse en una misma lengua, la materna y única del 82% de la población, que es el español. Una situación de plurilingüismo propiamente dicha requeriría:

- 1.- La inexistencia de una lengua común (en el caso de Canadá)
- 2.- Porcentajes más equilibrados de las lenguas habladas en el país (en los casos de Bélgica o Suiza) (Fishman, 69-85)

Según Juan Ramón Lodares, la fuente de las ideas de fondo religioso que ligan pureza lingüística y nacional ha de buscarse en la sociología política del Antiguo Testamento, y más concretamente, en el mito de Babel, donde la lengua señala el índice racial de las tribus que Yavé dispersó. (Lodares, *Lengua*.16)

Su ideal corresponde a una comunidad imaginariamente homogénea, cuyo territorio político coincida con el lingüístico, legitimando así no sólo la conservación de las *lenguas propias* como raíz de la "*nación*", sino también la naturalización lingüística de quienes no la hablan, puesto que si éstos no asimilan la lengua-patria, no estarán integrados en el ser-nacional y serán un elemento disolvente de su pureza. La lengua es así el índice de pureza racial de una comunidad –que la defiende y delimita frente a otras- y sobre tal índice se funda la nación.

El integrismo lingüístico, en el caso concreto de España, supone que, una vez catalanizada, eusquerizada o galleguizada, la comunidad habrá consumado una de las claves de la construcción nacional: la anhelada formación de una sociedad homogénea y segregada de sus vecinas, un genuino grupo humano que cumple los requisitos de lo que Lodares denomina el "*canon babélico lengua-raza-nación*." (Lodares, *Lengua*, 20)

Este nacionalismo lingüístico emerge no sólo como reacción a los agravios franquistas sino también frente a las ideas ilustradas, los efectos humanos de la revolución industrial (la movilidad laboral, el liberalismo o el internacionalismo socialista) y protege, no tanto a los idiomas en sí mismos, sino a sus hablantes frente a un mundo cada vez más abierto y relacionado entre sí, más proclive a la mezcla.

La trinidad Dios, Patria y Lengua estaba siendo amenazada por un nuevo tipo, el trabajador urbano, pero en España, la industrialización no liquidó lenguas. El obrero industrial fue un tipo humano mucho menos numeroso que el trabajador del campo. En Cataluña, favoreció indirectamente al catalán al conseguir que esta lengua marcara las diferencias entre trabajadores autóctonos y los recién llegados de otras provincias. Sin dejar de conocer el español, e incluso apreciándolo, establecen diferencias lingüísticas con los que llegan de fuera, como forma de legitimar la jerarquía en los puestos de trabajo.

En el País Vasco, el desarrollo industrial se produjo en zonas hispanohablantes, con lo cual no afectó mayormente a los núcleos tradicionales vascófonos, pero "el nacionalismo vasco fue una reacción ante la amenaza que para la identidad cultural vasca, para su lengua, para sus rasgos étnicos, para los valores tradicionales de la sociedad vasca, para sus sentimientos religiosos, supusieron la industrialización, la inmigración masiva de trabajadores no vascos y la conflictividad que trajo consigo la nueva sociedad industrial." (Fusi, *El país*,156)

En el medio rural, el mantenimiento de los rústicos en una lengua local y de corto rango había garantizado durante siglos su sometimiento a oligarquías que, aun conociendo dicha lengua en ocasiones, hablan también el más prestigioso español que se les regatea a los rústicos. Ya Ramiro de Maeztu denuncia que:

la tierra de Vizcaya pertenece en un noventa y cinco por ciento a capitalistas que viven ociosos en las villas y ciudades, con la única pretensión de que no se alteren los buenos usos y costumbres del país. Para que tal sistema se sostenga es absolutamente imprescindible que el casero no aprenda castellano, ni se roce con gente. (172-174)

Los efectos de la Revolución Francesa o la hegemonía del bonapartismo –que decidieron la suerte de la comunidad lingüística en Francia por liquidación de variedades regionales sin que la Iglesia interrumpiera tal proceso, apenas se notaron en España.

Los partidos obreristas –no por casualidad, más defensores del español cuanto más a la izquierda se situasen-, entendieron que no podían perder las ventajas que les brindaba una lengua multinacional y la única del país con la que no quedarían aislados regionalmente. Así, la elevación del eusquera (idioma entonces disgregado en no menos de ocho variedades dialectales) a lengua oficial en el Estatuto de Estella no fue precisamente celebrada como un triunfo de las ideas progresistas.

Recientemente, la opinión progresista ha identificado comunidad lingüística (entiéndase como tal la de lengua española) y ultraderecha. Si bien esta identificación está justificada de 1939 en adelante, no conviene olvidar que en los debates para la aprobación del Estatuto catalán durante la Segunda República: "Se produjo también la situación de que fueran los representantes de la extrema izquierda quienes promulgasen la prioridad y obligatoriedad del castellano." (González Ollé, 275)

En un curioso escorzo ideológico, el tradicionalismo y el nacionalcatolicismo (de la mano de la Falange) se contagian de los aires totalitarios de la época y, en un proceso de nacionalización simbólica de España, elevan la lengua común en la posguerra a símbolo nacional e imperial.

Mientras, en Alemania, Hitler sintetizaba en 1942 la estrategia babélica del Reich: la *Deutschtum*, una gran patria con pueblos arios supeditados a la Gran Alemania. Para dominar las comunidades que los nazis habían conquistado habría que privarlas, en lo posible, de cualquier deseo de libertad, eliminando sus organizaciones. Se les podría agrupar, por ejemplo, según líneas de lengua-raza, manteniéndolos en el más bajo nivel cultural posible. Se les podría dar algunos rudimentos de alemán, un alemán de urgencia, el justo para que pudieran someterse a las órdenes del Reich. De modo que Hitler no sólo no era uniformador, sino que, antes al contrario, explotaba los hechos diferenciales.

Al anunciar su estrategia castellanizadora, no deja de resultar sarcástico que Franco, venga a coincidir –en pensamiento lingüístico- con los viejos marxistas de la lucha de clases. Y con las ideas de que los proletarios del mundo se tenían que unir también idiomáticamente. Sólo los aires de grandeza imperial que soplaban entonces pueden explicar semejante compota ideológica.

La Falange estaba adscrita a la extirpación de los focos regionales y en contra de la pretensión de blandir lenguas a modo de enseña diferencial sobre la que fundar proyectos separadores. Por tal senda, la línea política del Régimen se acabaría pareciendo a la soviética en Georgia o Armenia, donde Lenin desestimaba autonomías en términos lingüístico-culturales. (Lodares, 151-169)

* * *

Volviendo al Génesis, las naciones surgidas de Babel lo son por naturaleza y poder divinos. Divergen en la lengua –que es el índice de pureza racial- y en las costumbres, pero están ligadas por la fe y ése precisamente será el segundo pilar en que se basa históricamente el mosaico lingüístico actual.

Desde sus orígenes, el Cristianismo contribuyó indiscutiblemente a fragmentar el latín y a favorecer la aparición de las futuras lenguas romances al separar a las comunidades por el sencillo método de dirigirse a cada una en su lengua. En suma, contribuye a gestar naciones ligándolas a lenguas:

Al llegar el día de Pentecostés, estaban todos reunidos en un mismo lugar. Y de repente vino un estruendo del cielo, como si soplara un viento violento, y llenó toda la casa donde estaban sentados. Entonces aparecieron, repartidas entre ellos, lenguas como de fuego, y se asentaron sobre cada uno de ellos. Todos fueron llenos del Espíritu Santo y comenzaron a hablar en distintas lenguas, como el Espíritu Santo les daba que hablasen.

En Jerusalén habitaban judíos, hombres piadosos de todas las naciones debajo del cielo. Cuando se produjo este estruendo, se juntó la multitud; y estaban confundidos, porque cada uno les oía hablar en su propio idioma. Estaban atónitos y asombrados, y decían:

-Mirad, ¿no son galileos todos estos que hablan? ¿Cómo, pues, oímos nosotros cada uno en nuestro idioma en que nacimos? Partos, medos, elamitas; habitantes de Mesopotamia, de Judea y de Capadocia, del Ponto y de Asia, de Frigia y de Panfilia, de Egipto y de las regiones de Libia más allá de Cirene; forasteros romanos, tanto judíos como prosélitos; cretenses y árabes, les oímos

hablar en nuestros propios idiomas los grandes hechos de Dios.

Todos estaban atónitos y perplejos, y se decían unos a otros:

-¿Qué quiere decir esto?

Pero otros, burlándose, decían:

-Están llenos de vino nuevo"

(*Hechos de los Apóstoles* 2 1/15 La venida del espíritu en Pentecostés)

Ya en 1930, los nacionalistas temían una República laica que se opusiera a su profundo clericalismo, presente en su grito de guerra "*Jaungoikua eta Lagi-Zarra*" (Dios y Fueros): "El Nacionalismo vasco proclama la Religión Católica como única verdadera y acata la doctrina y jurisdicción de la Santa Iglesia, Apostólica, Romana." (*Bases doctrinales*)

Arana construye una elaboración radical que toma como referente negativo a España, que es representada como una colectividad de naturaleza moral perversa. Con un soporte social teocrático, a partir de este principio se explican, en buena medida, otras dos piezas angulares del postulado de Arana, como son el racismo y el antimaketismo o xenofobia, pues se trataría, desde su concepción, de preservar la pureza de la raza vasca, frente a la irreligiosidad e inmoralidad que caracterizan al pueblo español: "*Levantando el corazón a Dios, de Vizcaya eterno Señor, ofrecí cuanto soy y tengo en apoyo de la restauración de la patria*" (Sabino Arana). (Bonells, 57)

Hay en estos principios de Arana una mezcla de integrismo y racismo, junto a una veta revolucionaria de orientación republicana, ideologías filofascistas inclinadas a formar sociedades homogéneas no por agregación, sino por segregación, uniformándolas en la lengua y exaltando sus particularidades para evitar que se mezclen con comunidades mayores:

Bizcaya se constituirá libremente [...] Se constituirá, si no exclusivamente, principalmente con familias de raza euskeriana. Señalará el euskera como lengua oficial [...] Bizcaya se establecerá sobre una completa e incondicional subordinación de lo político a lo religioso, del Estado a la Iglesia (Seco Serrano)

En Cataluña, el obispo de Vic Josep Torres i Bages, signatario de las Bases de Manresa el 27 de marzo de 1892, fija la doctrina de la idiosincrasia catalana en *La Tradició catalana*:

La cosa no tiene remedio. Cataluña e Iglesia son dos cosas que es imposible separar en el pasado de nuestra tierra; son dos ingredientes que ligaron tan bien hasta formar la patria; y si alguien quisiera renegar de la Iglesia, no dude de que al mismo tiempo tendría que renegar de la patria [...] Quizá no existe otra nación tan entera y sólidamente cristiana como lo ha sido Cataluña. (Bonells, 50)

En las Bases de Manresa –Bases para la Constitución autónoma–, se articulan las aspiraciones maximalistas del catalanismo, pero también sus limitaciones ideológicas y clasistas:

Solamente los catalanes ya que lo sean por nacimiento, ya en virtud de nacionalización, podrán desempeñar en Cataluña cargos públicos, aun tratándose de los gubernativos y administrativos dependientes del poder central. También deberán ser desempeñados por catalanes los cargos militares que llevan aneja jurisdicción", (señala, por ejemplo, la base 4ª).

La lengua catalana será la única que, con carácter oficial, podrá usarse en Cataluña y en sus relaciones con el poder central, (base 3ª).

* * *

Si durante la Transición hubo un cierto descrédito de la propia idea de España, como consecuencia del régimen de Franco, que con su ideología abusiva y excluyente desacreditó el nacionalismo español y el propio concepto de España, las Autonomías han reproducido el modelo contra el que nacieron, basándose en lo que Jon Juaristi denomina tesis del "*bucle melancólico*" o falsificación bucólica del mito del pasado. Y es que el recreamiento en la victimización como elemento constitutivo del nacionalismo es un hecho incuestionable.

El límite actual de las presiones nacionalistas es precisamente la Constitución que permitió el nacimiento del actual Estado autonómico. En principio, la ambición y la razón de ser de todo nacionalismo es la construcción de su territorio como nación propia y distinta. Los nacionalismos han diferenciado los conceptos de nación y Estado. En principio, construcción nacional puede suponer solamente un proyecto cultural, de identidad colectiva, que no requiera Estado propio.

El Estado nacional es para Max Weber no algo indeterminado sino la "*organización terrenal del poder de la nación*". Es decir, el Estado nacional es el portador y el sujeto de la nación alemana. La *nación* queda convertida así en el último punto de referencia de todos los objetivos políticos. Siendo la nación un concepto tan fundamental en Max Weber, es importante señalar que el factor configurador de la misma es su referencia al poder político y lo "*nacional*" es un tipo especial de *pathos* que se vincula, en un grupo humano unido por una comunidad de lengua, de religión, de costumbres o de destino, a

la idea de una organización política propia ya existente o a la que se aspira: cuanto más se carga el acento sobre la idea de poder, tanto más específico resulta ese sentimiento de *pathos*. El problema es que la lógica del nacionalismo vasco y catalán alcanza para ellos un rango equiparable al de España.

La Constitución de 1978 establece un ámbito de convivencia que es esencial. Es necesario el reconocimiento mutuo, igual, del hecho nacionalista como el de la realidad no nacionalista, circunstancia que está lejos de ser la actual.

Bibliografía

- Abellán, Joaquín. *Max Weber: Escritos políticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1991
- Abehsgra, Alain-Abraham. *Babel, la langue première*, París, Éditions connectives, 1999
- Alonso de los Ríos, César. *La izquierda y la nación*, Barcelona, Plaza y Janés, 1999
- Bases doctrinales de la Asamblea de Vergara, 16-11-1930
- Bonells. *Les nationalismes espagnols (1876-1978)*, París, Éditions du Temps, 2001
- Breton, Roland. *Geografía de las lenguas*, Barcelona, Oikos-tau, 1979
- Fishman, Joshua y otros. *Language Problems of Developing Nations*, John Wiley & Sons, 1968
- Fusi Juan Pablo. *El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad*, Madrid, Alianza, 1984
- _____, *La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Temas de hoy, 2000
- González Ollé, Fernando. "El establecimiento del castellano como lengua oficial", *Boletín de la Real Academia de la Lengua*, LVIII, 1978
- Jardón, Manuel. *La "normalización" lingüística, una anomalía democrática. El caso gallego*, Madrid, Siglo XXI, 1993
- Juaristi, Jon. *Vestigios de Babel*, Madrid, Siglo XXI, 1992
- Lodares, Juan Ramón. *El paraíso políglota*, Madrid, Taurus, 2000
- _____, *Lengua y patria*, Madrid, Taurus, 2001
- MAEZTU, Ramiro de, *Artículos desconocidos*, Madrid, Castalia, 1987

Marcos Marín, Francisco. *Conceptos básicos de política lingüística para España*, Madrid, FAES, 1994

Menéndez, Jesús. "La muy política lingüística española", *Actas del X Coloquio de lingüística hispánica*, CRILAUP-Universidad de Perpiñán, 2003

_____, "Lengua e identidad nacional", *Actas el II Congreso de la Asociación brasileña de hispanistas*, Universidad de Sao Paulo (USP), en prensa

Miguel Amado de. "De la Babel a la Pentecostés", *ABC*, 1-10-1993

Royo Arpón, Jesús. *Argumentos para el bilingüismo*, Barcelona, Montesinos, 2000

Salvador, Gregorio, *Lengua española y lenguas de España*, Barcelona, Ariel, 1987

_____, *Política lingüística y sentido común*, Madrid, Istmo, 1992

Seco Serrano, Carlos. "Nacionalismo español y nacionalismos periféricos en la Edad Contemporánea", *España como nación*, Real Academia de la Historia, Madrid, Planeta, 2000, pp. 213-240

Stalin, José. *El marxismo, la cuestión nacional y la lingüística*, Madrid, Akal, 1976

Tubau, Iván. *Nada por la patria. La construcción periodística de naciones virtuales*, Barcelona, Flor del Viento, 1999

_____, "Puritito fascismo", *El Mundo (Cataluña)*, 13-7-01

RESEÑAS/REVIEWS

Los mapas que giran: *Leaving* de Sergio Waisman

[Gladys Ilarregui](#)

University of Delaware

Cada concepción de la historia va acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer. Del mismo modo que una cultura es, ante todo, una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. Por tanto, la tarea original de una auténtica revolución no es ya y simplemente cambiar el mundo, sino y sobre todo "cambiar el tiempo".

Infancia e historia, Giorgio Agamben

Vayamos a los apuntes preliminares: cualquier sistema narrativo es un sistema que conlleva una reflexión sobre la historia, cuyas paredes "ambientales" repasan esa otra construcción sostenida sobre dos vertientes: la memoria pública y el desarrollo privado de la memoria que adjudicamos al "yo". Maurice Halbwachs, recuerda desde esta otra punta de la mesa, el problema de la memoria, su distancia con el espacio, la dificultad de una reconstrucción efectiva, solo en el sueño el hombre puede romper ciertos espacios de su sociedad. Y he aquí *Leaving* de Sergio Waisman, desde la ventana de una cocina en Colorado donde reflexiona en las primeras páginas sobre las estaciones, la brisa por la ventana, pero sobre todo el error de creer que algo realmente haya cambiado, puesto que hay nieve todavía en las montañas y es el invierno. Desde ahí se inicia un viaje privado donde el protagonista trata de recuperar no ya una visión de la Argentina, sino de una familia judía en Buenos Aires, el narrador- escritor, cinco ciudades americanas después, once departamentos y dieciocho "roomates", repasa esos momentos de vértigo y nostalgia desde donde la historia emerge sentado en los hombros de su padre en Octubre de 1973, observando cómo Perón e Isabel ingresan a un balcón donde la gente entusiasmada – abajo, en las calles- proclama el retorno de ese militar populista de los años cincuenta. ¿Historia absurda?, tal vez no, otro ir y venir, otro "leaving", y al mismo tiempo otro reencuentro en la medida en que el escritor está allí, desplazado-desplazando, e incrustando lugares y personas en el tiempo:

I insist that the distance between the two continents is negligible. This appears to touch a nerve. You lash out from the other side of the kitchen table, argue that I am

trying to do what a telephone line or a television transmission can accomplish instantaneously these days. The futile repetition involved in challenging time. So you place the blue guitarist in the Florida Keys, a different summer, opposite hemispheres, genres. (57)

Los capítulos de la novela, como mucha producción contemporánea invitan a una navegación o juegos de fragmentos que rechazan la conformidad de una lectura lineal, así en "La física del viejo" se retoma una conversación con su padre en Francia analizando esos sistemas de pensamiento, o en el capítulo "Names and Tongues", hay una necesidad de volcar todas las tradiciones y todos los lenguajes en ese repaso de la infancia y a través de las genealogías, para desembocar en medio de la narración en un inglés en el que se incrustan otros lenguajes entre los que el Yiddish es una memoria de pariente viejo, o de alguien que tuvo sexo. Complejos alfabetos familiares genealogizan las instancias de los capítulos que presentan el problema del lenguaje surgido de los viajes no sólo en forma natural y pragmática, sino como reflejo lingüístico al desdoblarse esas geografías que son capas de descubrimiento personal y social. En medio de la novela en inglés – realzando el problema del lenguaje en el texto- aparece un capítulo escrito enteramente en español donde un escritor "que nunca publicó su museo eterno", mira esa complejidad de partidas como rupturas de momentos que al mismo tiempo viven engarzados en lenguas, prodigiosas lenguas que absorben el contenido verbal de lo racional e irracional como un organismo que abre los circuitos pasados:

Marcar un comienzo desde un centro ausente porque distante: antes de girar la página, abrir el deseo de una conclusión imposible, ir hacia la distancia para recrear la ausencia y ocuparla, en fin, oh to settle down, to settle. Y volver al otro idioma adoptado porque adaptado. Adaptar y adoptar: separación última inventada por la sustitución de una sola letra (91)

Waisman acude al importante traductor que es (ha traducido a lo mejor de nuestra literatura: Piglia, Gorriti, Lugones) para hacer esos trayectos, para volver sobre el lenguaje como lugar desde donde estos cuadros móviles, estas personas hundidas en la memoria, que se mueven y flotan (a lo Chagall, el viejo judío Chagall) asumen esa nostalgia desde donde Buenos Aires reclama una composición en su cultura material

desplegada en la despedida de aeropuerto: Ezeiza: cajas de alfajores, frascos de dulce de leche, "strudel" de manzana, trozos de provoleta, fotos de familia extendida para despedirlos, en ese sitio por excelencia del desplazamiento, partidas que son al mismo tiempo comienzos, para venir al país donde todo es posible, donde todo es "nuevo" :

How many times can one be expected to begin over again? New world, new hemisphere, new country, new language. New, new, new, new, sic. East to west, south to north. How many professions unlearn, texts unread? Taylor, watchmaker, physicist, teacher. (106)

Para cualquiera que intente describir la "trama" deberá en la novela de Waisman, arrojarse a ella, a través de un mapa que atraviesa Buenos Aires en sus contenidos emocionales, pero también a través de claves culturales que son como marcadores señalando ese espacio entre lo de afuera: sus contenidos políticos, sus poluciones idiomáticas e ideológicas, y los vínculos populares establecidos a través del componente de la música o de una semiótica definitivamente incorporada a lo urbano en Buenos Aires. Así aparece Johnny, el músico de Cortázar que amaba a Charlie Parker, en un capítulo muy breve y en varios, Julio Sosa, Gardel, Piazzola, avenida Corrientes y el despliegue de las muertes y los cementarios que con " Mi Buenos Aires querido" son referentes ineludibles a ese clan familiar desplazado desde Polonia a la Argentina, desde Argentina a New York, de Ezeiza a Champaign-Urbana, de allí a San Diego. Estas claves culturales permiten leer la novela desde ese ángulo como si fuera un cuaderno de apuntes sobre una ciudad misteriosa y bella, y acaso saturada de dolores o pérdidas políticas.

No se podría decir que la novela de Waisman es sólo una novela "argentina" o sobre la Argentina, más bien que es un efecto de bisagra, una geo/biografía que resiste la narrativa transcultural y transnacional que se genera desde algunas propuestas, claramente aquí Argentina es una clave que no puede analogizarse a Estados Unidos, que no permite sino a través del narrador esa vuelta de tiempos. Así como el anecdotario de su familia judía instalada en New York y luego en Florida, recorre esa historiografía doméstica con hilos que van a los orígenes mismos de esos personajes que son sus abuelos y de esos tíos incluidos en la niñez, creando otra capa de historia e identidad dentro de la periferia y la centralidad de los inmigrantes europeos al Río de la Plata. A ellos se une no solamente

un país del sur sino también una cartografía americana, que incluye una ciudad tan caótica, porosa y rica en historia judía como New York, apuntándose además los desplazamientos del propio narrador que comienzan con el *college* en la vida universitaria. Quizás el reto más importante que esta novela plantea, no sea la mirada genealógica y ni siquiera- si se me permite- la mirada judía, sino que, en la historia, la traducción, los lenguajes, lo proteico y lo único de decir y decirse aparecen desplegados a través de esa fuerza de dos experiencias, esos dos países que ni aún la globalización ha logrado cerrar a nivel simbólico. Buenos Aires es todavía una ciudad del sur, las estrategias referenciales tienen un localismo único, no sólo en el lenguaje o la música, sino en la forma en que los diferentes intertextos culturales, se abrochan y juegan eso que es la complejidad argentina, su micromundo. En Sergio Waisman hay una interrogación sobre el tiempo, sobre la revolución del tiempo en el sujeto, sobre las cosas que quedan y caen a ese fondo de la nostalgia o de la identidad. Hay hombres y teorías domésticas, hay algo cotidiano que se parte desde ese viraje entre varios modos de pensamiento y que se registra en los trayectos de las ciudades y sus contenidos:

Would it feel very different to walk in another city, one wonders, in Río, in London, in New York?. How far could one walk, in a city, having to turn back? (21)

Si como dice la frase de Borges que precede este trabajo: " el original es infiel a la traducción", la traducción emocional de estos trayectos revisten y analizan esa posibilidad e imposibilidad de instalarse en ellos. Sergio Waisman encara esta obra con la fuerza y la intemperie que significa escribir: no ya su primera novela: ¿ hay algo primogénito en una primera escritura?, sino todo el trazado interno, el registro de años, que preceden las páginas de esta historia. *Leaving*, representa en otro nivel esa novela de viajes en torno a la escisión cultural, ese ser atípico, perdido, de alguna manera "leaving" siempre, que es el escritor cuando rescata y medita sobre el día a día que para los otros se consume irremediamente.

Octavio Paz, *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*. (Prefacio de Basilio Baltasar Edición, Prólogo y Notas de Pere Gimferrer. Seix Barral (Biblioteca Breve). Barcelona, abril 1999, 432 páginas. ISBN: 84-322-0784-5

Debemos en primer lugar agradecer a Pere Gimferrer habernos ofrecido la posibilidad de conocer esta apasionante y dedicada correspondencia entre poetas. La intimidad que se aprecia entre líneas deja además entrever un mutuo reconocimiento en relación a la obra poética de ambos, una de ellas –por aquel entonces casi plenamente realizada-, la otra, la poesía del joven Gimferrer, en plena perfecta juventud y madurez. Las primeras cartas de entre los años 1966-69 en esta cuidada y excelente edición de Seix Barral responden inicialmente a las palabras que Gimferrer solicita a Octavio Paz en relación al lenguaje y la poesía española de los sesenta, o dos direcciones diferentes: « Huidobro o la pasión del lenguaje ; Cernuda o el lenguaje de la pasión » (p.14). Los comentarios de Paz sobre el estudio que Gimferrer dedica a su poesía vienen acompañadas de sugerencias, consejos y otras confidencias « poéticas » tanto en cuanto al mismo quehacer de la poesía como en alusión a la vida del poeta y su constante mirada clara « que penetra las cosas sin destruirlas », la transparencia de la escritura. Muchas de las cartas de respuesta, ciertamente justificadas como apresuradas en principio por los numerosos desplazamientos de Paz de México a Estados Unidos –Ithaca o Cambridge- comentan detalladamente las impresiones de la lectura de *Arde el Mar* (Barcelona, 1966) y "Tres Poemas", que Gimferrer había enviado en ese tiempo a Octavio Paz quizás con la intención de encontrar un posible y apropiado interlocutor, un buen receptor de las nuevas tendencias en marcha de la poesía en español de la España de los setenta y, en particular, de la ciudad de Barcelona. Octavio Paz manifiesta entusiasmo por el citado libro. Le propone a Gimferrer que « luche con el lenguaje », que afiance el camino apenas trazado pero plenamente indicado desde su origen. Este intercambio de cartas –ojala que también se hubieran incluido las de Gimferrer a Paz para completar de forma explícita el contenido de la correspondencia y amistad de ambos poetas-, continúa en los setenta, cada vez mas con profundos gestos de entendimiento, amistad y dedicación mútua en la lectura de los libros del uno y el otro. Paz envía a Gimferrer –o le hace llegar- muchos de sus libros anteriores o en prensa, incluso algunos de los manuscritos a penas acabados : *Corriente Alterna* (1967), *La hija de Rappaccini*, el texto corregido de *Puertas al campo*(1966), o, breves comentarios y alusiones al posible contrato en Seix Barral del libro (entonces en pleno desarrollo) y *Las Peras del olmo* (1957). En las cartas de los inicios de los setenta Octavio le agradece a Pere sus colaboraciones –y otras futuras colaboraciones- en la revista *Plural*. Muchas terminan enviando saludos a Juan Ferraté o Gil de Biedma, otras mencionan el malestar de Roman Jakobson por el silencio de la editorial referente a su libro de Lingüística, otras mencionan al traductor y pintor Sakai, la colaboración de Julián Ríos y Gimferrer para elaborar un número en *Plural* sobre la nueva literatura española. Hay algunas cartas escritas desde la calle Lerma 143-601 de México, en 1973. Varias aluden a *Teatro de signos*, propuesta de Julián Ríos. Se pueden leer varias cartas sobre los ejemplares de *El Mono gramático* (1974) que Skira debía enviar a Gimferrer por aquel entonces, marzo de 1973. En carta del 4 de julio del 73 Paz le agradece a Gimferrer la propuesta de este último de incluir textos en la revista de Benet, Juan y Luis Goytisolo, Martín Santos, Valente y poemas de Martínez Sarrión. Octavio Paz manifiesta su satisfacción y comenta su libro *Los hijos del limo* (1974) y la excelente idea de publicar en España un

volumen con su producción poética posterior a 1957; entonces se mencionan además otros títulos *Salamandra*, *Ladera Este*, *Topoemas*. En carta fechada a 17 de septiembre de 1973, desde la universidad de Harvard, Octavio Paz celebra la aparición de *Versiones y diversiones* (1973), *El signo y el garabato* (1973) y *Apariencia dormida* (1973) que incluye dos ensayos sobre Marcel Duchamp. Notamos en estas cartas que Paz quiere acercarse a Barcelona. Xirau, Jose Luís Sert, Rufino Tamayo le ayudan también a encantarse por la ciudad y la lengua catalana. Crece su enorme interés sobre la obra de Foix, Carner Riba, Ausias March, la antología poética de Jose Agustín Goytisolo y posibles nuevas colaboraciones con Joan Miró y Tapies. Resulta apasionante leer en carta de marzo de 1974 la necesidad de colaboraciones con la pintura: Tamayo, Viera da Silva, o Lam « si este quiere ». En la carta del 17 de abril de 1974, escrita desde Niza, Octavio Paz muestra su deseo de visitar España y visitar Barcelona, Madrid, Andalucía o Galicia: en total, 3 o 4 semanas. (Paz: "Measidonia y Cadiz fueron la tierra de mistepasados"). En julio del 74 Marie Jo y Octavio expresan sus sentimientos de amistad a Pere y María Rosa, esposa de éste, sus gratos recuerdos de los días en Barcelona: intercambio de abrazos, espera (impaciente) de cartas y poemas recientes, propuestas editoriales de Seix Barral, demoras en responder las cartas de uno y otro por el excesivo trabajo acumulado, solicitudes para reseñar libro –el de Jorge Guillén, estaría bien-. « El tiempo del poeta es sagrado ».

En definitiva estas cartas –unas doscientas en total y escritas aproximadamente en treinta años- nos acercan y prestan la formidable ocasión de entrar, poco a poco, en la intimidad de la vida cotidiana y poética de ambos escritores. Como bien se indica brevemente en la contraportada del libro: « se despliegan las facetas coloquiales de Octavio Paz y su dominio sobre la multitud de ánimos que desbordan a veces nuestra personalidad. Lo vemos enfadado, solemne, irritado, cariñoso, apesadumbrado, nostálgico y, lentamente, día a día, mientras se acumulan en su espalda los años, poseído por el vertigo de una vida que, vivida con plenitud, se va deslizando, incomprensible, hacia la muerte ».

A lo largo de las páginas del libro aparecen un gran número de referencias de personajes de la cultura contemporánea: T. S. Eliot, Proust, Robert Lowell, Neruda, Alberti, André Breton, Carlos Fuentes, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Blas Otero, Miró, Tàpies, Duchamp, Matta, entre muchísimos más. Uno –incluso- al leer *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997* (primera edición, Barcelona, Seix Barral, 1999) llega a tener la sensación de tener la privilegiada ocasión de poder participar de algún modo en el complejo nacimiento de muchos de los textos que hoy en día, consagrados como puntos de referencia inmediata de la escritura en español, nos indican así mismo el trazado a seguir en este singular oficio del poeta. Para acabar -y en lugar de aludir explícitamente aquí algunas de las últimas cartas en las que el mismo poeta Octavio Paz menciona entre muchísimos otros asuntos su enfermedad-, citemos su personal homenaje a Claudio Ptolomeo :

Soy mortal : poco duro
 Y la noche es enorme.
 Pero miro hacia arriba:
 Las estrellas escriben.

No leo su escritura, sin entender comprendo.
También soy escritura
y me trazó la misma mano.

En estos siete excepcionales, transparentes y concisos versos : Octavio Paz. Todo Octavio Paz y su singular experiencia de lo mortal y, posiblemente, también de lo mundano y lo divino. En la cubierta del libro -seguramente- una buena elección del editor: el poeta Octavio Paz, algo más joven, con los brazos cruzados, sonriente, en Kabul, en 1965 ; por aquel entonces, fotografiado por Marie Jose Paz. Memorias y palabras. Poesía y amistad: Pere Gimferrer y Octavio Paz, un afortunado gran encuentro.

[Pablo Pintado-Casas](#)
Kean University

Rodney T. Rodríguez, *Momentos Cumbres de las Literaturas Hispánicas. Introducción al análisis literario*. Pearson, Prentice Hall, 2004, 1030 páginas. ISBN: 0-13-140132-7

Lo primero que llama la atención de esta reciente publicación es la estructuración y selección de los textos que se aportan como antología bajo el título *Momentos cumbres de las literaturas hispánicas (Introducción al análisis literario)*. Sin duda alguna aquí se aborda el difícil objetivo de indicar cuáles son tales momentos destacados – "cumbres"- de las letras hispánicas en el mundo hoy en día y desde un punto de vista histórico. Otra vez, dicho objetivo es abordable pero de compleja dificultad. El autor del libro, Rodney T. Rodríguez, profesor de Manhattan College, adopta en relación a este asunto un criterio de selección de modo que, además de cumplir con las necesidades de editar una antología, se puede disponer de una oportuna perspectiva para introducir al estudiante en el estudio del análisis literario de los mismos. ¿Cuáles son las lecturas más importantes o interesantes? ¿Por qué? ¿Cómo leer(las) hoy en día según la crítica literaria y las distintas posibles interpretaciones que actualmente se pueden realizar? Desde mi punto de vista, el problema es cómo recoger –rigurosamente- en apenas 1000 páginas toda la historia de la(s) literatura(s) hispánica(s). (En este caso ya sería debatible profundamente la idea de hablar de literatura hispánica en singular o en plural). Este libro se compone –por tanto- de catorce capítulos, a saber: a) época medieval; b) testimonios del encuentro entre dos culturas; c) la poesía del Renacimiento; d) la prosa ficción del siglo de Oro; e) la comedia del siglo de Oro; f) el Barroco; g) el Romanticismo y sus huellas; h) el Realismo y el Naturalismo y su duración; i) el Modernismo y su influencia; j) la Generación del 98 en España; k) el Vanguardismo y sus transformaciones; l) la posguerra civil española; ll) el denominado "Boom" de la narrativa hispanoamericana; m) la voz femenina en la literatura contemporánea. Cada uno de los capítulos viene precedido por un breve ensayo de orientación que sitúa los textos elegidos en perspectiva histórica y destaca los méritos y alcance literarios del autor y sus respectivas obras. Así por ejemplo se aportan en "el portal de la red" un texto de Juan Goytisolo acerca de "El legado andalusí", otro de Ocativo Paz sobre la "Conquista y Colonia", uno de Antonio de Nebrija acerca de la lengua castellana, uno de Carlos Fuentes sobre "Cervantes o la crítica de la lectura (el capítulo IV de su conocido y excepcional libro), la introducción al texto "De la edad conflictiva" de Américo Castro, un fragmento de "El espejo enterrado" de Carlos Fuentes sobre su aproximación al Barroco en el Nuevo Mundo. En el capítulo 7 se incluye un texto titulado "El Romanticismo y los románticos" de Ramón Mesonero Romanos. Para el siglo XIX en España se aporta como texto guía de referencia uno de Benito Pérez Galdós: "La sociedad presente como materia novelable". En el caso del modernismo, el texto de Ruben Darío: "Palabras liminares de *Prosas Profanas*". Para el caso del estudio de la Generación del 98 el texto de Azorín: "Punto esencial" de *Madrid*. Además se recoge para el siguiente capítulo del filósofo José Ortega y Gasset un fragmento sobre "el comienzo de la deshumanización del arte" que recoge todo el interés acerca del vanguardismo y sus transformaciones. El texto "Formas de violencia" de Julian Marías sirve para contextualizar la España de la posguerra civil española. Y, finalmente, Julio Cortázar (el texto "Situación del intelectual

latinoamericano") presenta el grupo de escritores incluidos en el "Boom" de la narrativa hispanoamericana. En el último capítulo, Rosa Montero da paso a la compilación de fragmentos sobre escritura femenina contemporánea: "Escritura de mujer". Al enumerar la lista de autores de esta selección uno se da cuenta de inmediato de la gran vitalidad y creatividad de la literatura escrita en español. De Gonzalo de Berceo, Juan Ruiz, Bartolomé de las Casas, Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de Leon, Santa Teresa de Jesús, Alonso de Ercilla, Fernando de Rojas... a Miguel de Cervantes, María de Zayas, Tirso de Molina, Luis de Gongora, Francisco de Quevedo, Baltasar Gracián, Pedro Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz. De Espronceda, Gustavo Adolfo Becquer, Rosalía de Castro a Benito Pérez Galdós, Pardo Bazán y Leopoldo Alas Clarín. Los nombres de Jose Martí, Ruben Darío, Juan Ramon Jiménez y la poesía de finales del XIX. Gabriela Mistral, Miguel de Unamuno, Ramón de Valle-Inclán, Antonio Machado, Vicente Huidobro, César Vallejo, García Lorca, Nicolás Guillén, Luis Cernuda, Andrade, Neruda, Alexandre, Buero Vallejo... Delibes, Martín Gaité, Ferlosio, Goytisolo, Borges, Asturias, Rulfo, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, García Marquez, Allende, Cristina Peri Rossi, Elena Poniatowska,... De los comienzos de la lengua castellana a la expansión del español en América. Del teatro del siglo de Oro al pleno dominio de la lengua en *El Quijote*, hoy de nuevo celebrando en su cuarto centenario. El teatro, la poesía, la novela, el ensayo... imagino que –seguramente- una de las decisiones mas difíciles de tomar fue intentar incluir a "todos los grandes", o los mejores escritores en relación a "todos y cada uno de los géneros", indicar los singulares representantes de tales épocas, movimientos literarios o, simplemente, la lista de textos o fragmentos en relación a los diferentes siglos y todos los países hispanoamericanos. Finalmente, el libro viene acompañado de un Apéndice sobre la métrica en español, un diccionario de términos literarios, una breve introducción a las técnicas del análisis literario que puede ayudar al estudiante a comprender este enorme objetivo de estudiar las letras hispanas. La estructura de cada capítulo propone ejercicios para "Antes de leer", "Códigos para la comprensión (histórica, cultural y lingüística) de la lectura, "Pasos para la comprensión" del texto, "Pasos para una lectura más a fondo". En definitiva, esta nueva antología provee buenas bases teóricas "en un lenguaje sencillo y mediante ejemplos concretos de conceptos de la teoría literaria moderna" –según se indica en la contraportada del libro-, que facilitan al estudiante la comprensión de la Historia de la literatura en español: todas sus propuestas y hasta ahora posibilidades. El libro puede usarse tanto para niveles avanzados como para cursos graduados que inicialmente orientan al estudiante en el estudio de la teoría y análisis literario más actual. Además, en cada uno de los apartados se aporta un conciso material introductorio en relación a los períodos y autores –libre de fechas y demasiados títulos- para dar rápidamente pie a la lectura misma del texto u obra en cuestión. Para terminar el capítulo preliminar esboza brevemente las bases teóricas del análisis literario más reciente e incluye algunas referencias a las distintas teorías, a saber: la teoría de la literatura (que es la literatura?), la teoría de la comunicación (escritor/ lector/ mensaje), teoría de signos (palabras/ significado), teoría del discurso (lectura versus aprendizaje del texto literario), teoría de la narratología (verdad/ ficción/ narrador), teoría de la retórica (verdad/ ficción/ narrador).

En conclusión, celebremos este reciente libro, esta antología de textos literarios escritos en español: *Momentos Cumbres de las Literaturas Hispánicas. Introducción al análisis*

literario. Y, si alguien menciona rápidamente que falta este u este otro autor, que ciertamente se reconoce no haber incluido muchos de nuestros escritores contemporáneos claramente "consagrados" hoy en día... intentemos reconocer todos los méritos más que los posibles fracasos porque la elaboración de este objetivo no es fácil de realizar. Quizás no sea más que un sueño ("absoluto") al intentar comprender toda la literatura de una vez, "golpe y porrazo", o entrar en la increíble biblioteca del famoso hidalgo y realizar una crítica (inocente) de la tradición literaria anterior, o encontrarse casualmente el famoso aleph en una esquina, o... imaginar todos los fuegos en el mismo fuego, los ríos en el mismo río, las palabras en su laberinto, los sentidos en un universo plural de sentido... la vida y la ficción –de pronto- en español. Lenguaje y realidad de las letras hispánicas.

Dr. [Pablo Pintado-Casas](#)
Kean University

ENTREVISTAS/INTERVIEWS

Interview with Debra A. Castillo

[Samuel Manickam](#)

University of Oklahoma

Debra A. Castillo is both an avid and far-ranging Hispanist who has made her mark on Hispanic literary and cultural studies with a number of distinctive books. One of her most famous titles is *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Criticism* (1992) where she embarks on a nuanced exploration and discussion of feminist approaches to literature written by Latin American women. She discusses the central role women play in a variety of Mexican fiction in *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction* (1998). Dr. Castillo collaborated with María-Socorro Tabuenca Córdoba to produce *Border Women: Writing from La Frontera* (2002) where the issue of writers from both sides of the Mexican-US border is highlighted through an ongoing discussion of border theory. Most recently she published *Re-dreaming America: Toward a Bilingual Understanding of American Culture* (2004) where she discusses at length the question of Latino identity in the US. Dr. Castillo is a Stephen H. Weiss Presidential Fellow at Cornell University where she is a professor of Romance Studies and Comparative Literature. Through her countless articles and many editorial collaborations, she continues to be a significant voice in the ongoing dialogues on Hispanic literature, culture and language. Recently I had the privilege to meet with and interview Dr. Castillo when she kindly accepted our invitation to come to the University of Oklahoma to give the keynote address at our inaugural conference on Latin American, Peninsular and Luso-Brazilian literature.

Samuel Manickam: *Please describe how you came to write Talking Back. What provoked you to write this book?*

Debra A. Castillo: For feminist activists of my generation (1970s-80s), the struggle was to put women's rights on national and international agendas in the most fundamental senses: to raise consciousness of issues relative to wage work, domestic labor, motherhood, the body, reproduction, race, identity, sexualities, violence, creativity. Politically, it was punctuated by still-potent names like Tlatelolco, the Sorbonne, and Kent State. In our academic settings the period was marked by the founding of women's studies programs, by activism in favor of hiring more diverse faculty, and providing living wages to staff. In the US and in Latin America both there was an explosive growth of presses, galleries, exhibitions, performances; of grassroots activism, theoretical writings, creative work all sorts by women writers and artists. The academic research side of this struggle in the US university setting was at the first level one of rescue: for instance, there were no women writers on the PhD reading list in my

graduate school, and only two (Sor Juana and Emilia Pardo Bazán) in any of my classes. As I wrote in a review article a few years ago, "Before the 'sudden explosion' of women writers on the Latin American literary scene during the decade of the 1980s, even the most assiduous historian of literature would be hard pressed to talk about a feminine literary culture beyond the three or four women--always the same names: Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Alfonsina Storni--grouped together in literary anthologies as a spurious community of the also-rans: las poetisas." A senior scholar we consulted in an unnamed prestigious university told us something like, "there are no women in any of the classes or on the reading list because no women are yet writing at that level. When the day comes that a woman writes well enough, we'll include her." I was among a small group of scholars who organized ourselves in the pre-email days to share information, at the most basic level: names of writers, for instance. We organized a reading group, and mobilized to protest the graduate reading list—things of that sort.

In the larger academic arena, what was happening around us was what is now called Second Wave feminism in the US and France, and thinkers associated with that movement gave rise to the many varieties of feminist theorization: socialist, maternalist, essentialist, "global", local, international, transnational. Euro-American-based and Latin American-based Latin Americanist feminists differ not only in the degree of commitment to theoretical discourse within their specific social contexts, but also for that subset of Latin American feminists located in academic settings in Latin America, there is also a significant difference in academic feminist institutional locations: US. Latin Americanist feminists work more in humanities; Latin Americans tend toward social sciences. While I do not have the space here to go into the implications of this disciplinary divide, I felt that one of the reasons for the apparent lack of exchange of theoretical discussions between Euro-Americans and Latin Americans had to do precisely with the disparities in the construction of knowledge in these very different disciplines.

Talking Back was very much of that moment (mid to late 1980s), of my—and many of my fellow colleagues'—sense of frustration and of excitement, of discovery.

SM: *As a female academic and theorist from the United States, do your counterparts in Mexico and other Latin American countries criticize you for supposedly imposing your feminist views and interpretations of their literature on them? If so, how do you respond?*

DC: Let me answer more generally, since (as you can expect) the direct dialogues I have had with colleagues in Latin America have all been extremely amicable.

Nelly Richard in a famous article ["Feminismo, Experiencia y Representación"] reminds her readers of the consequences of the traditional global division of intellectual labor. From a Latin American perspective, theoretical feminism, she says, is still seen to function largely within the context of the European and North American university structure.

Now, at the same time, from the other side, we Euro-North American Latin Americanist feminists respond that we are largely disauthorized as theorists within the academic sites in Europe and North America. In the northern hemisphere, theory still tends to be associated with what happens in French and in English. Latin Americanist feminists in these locations often had (and still have) a strange/strained relationship with colleagues working in those more theoretically-privileged languages. As Amy Kaminsky writes trenchantly: "The racism and xenophobia that results in this country's devaluation of the Spanish language also devalues the thinking that is expressed in that language" (1). In this respect, the Euro-North American Latin Americanists who serve as a primary market for both Latin American literary and critical-theoretical works encounter reduced possibilities of circulation in the academy for their own work, as the culture of the Euro-North American academy tends to downplay their contributions to either theoretical or cultural discussions.

SM: *What do you think are the sources of "racism and xenophobia" (Kaminsky) towards Spanish and thinking in Spanish in U.S. universities?*

DC: There are a number of different points of entry into this question.

One would be to trace the well known recent history of the US, looking specifically at certain cultural incongruities: (1) the hysteria in some parts of the country about undocumented immigrants on the one hand, the celebration of certain Latino/a cultural forms on the other, (2) the highly publicized but astonishingly weak academic arguments of visible figures like Samuel Huntington, whose *Who Are We? The Challenges to America's National Identity* (2004) crystallized a certain reactionary stance, and the less publicized but far more nuanced discussions (post-Anzaldúa) of Latino/a identity and political activity in the US. In this respect, I've talked about the 2000 census as representing a tipping point in discussions, because it made Latinidad something that has taken on a more recognized and visible presence in US concepts of itself.

A second point of entry would be to look at the status of Spanish as a national language in contrast to what is increasingly called LOTS (Languages Other Than Spanish). Here the incongruity is that students of second languages overwhelmingly choose Spanish over all other languages combined (closing in on 75%, according to the MLA), puzzling instructors of what have traditionally been seen as more "prestigious" European languages. This creates consternation among our colleagues in other language areas, but also a hostile reaction. At the same time, the choice of Spanish often tends to revolve around instrumental reasons (i.e., the language one can use to speak to subordinates) and so its relative popularity ironically does not resolve into a higher cultural capital or higher status (Frances Aparicio, among others, has spoken extensively about this problem).

There is another point of entry as well, a third incongruity. The US has traditionally defined itself as a nation of immigrants (erasing the native Americans, but that is a separate story), and yet has a very engrained tradition of abjecting the most visible recent immigrants. Since the September 11, 2001 attack, both the number of, and

consciousness about, undocumented immigrants from Latin America in the US has grown dramatically. Unfortunately, the US government and many private citizens have engaged in a low-intensity border war with the intention of sealing US borders, intensifying the aggressivity with which the issue of undocumented migration continues to be demonized. As a kind of historical exercise, I have recently gone back to discussions from the late 19th and early 20th century, during the influx of southern European immigrants to the east, for instance, and the terms of discussion are—taking into account rhetorical differences—amazingly similar to contemporary anti-immigrant discussions.

SM: *What do you feel are the shortcomings of applying "first world" (for lack of a better word) feminist theories to "third world" Latin American literature, especially literature written by women?*

DC: Here again things have changed since the 1980s and early 1990s, where early feminist studies often took the form of insufficiently nuanced wholesale applications of metropolitan theory to Latin American literary texts. I agree with Nelly Richard and Verónica Schild that it is now impossible to talk about Latin America, even from within Latin America, without reference to metropolitan discourse. Richard, for instance, would acknowledge that her own metropolitan debt is very much apparent in her theoretically informed, rigorous analyses of feminist theory in the Chilean context.

Strikingly, almost all of the writers she cites in the article I quoted above are writers firmly ensconced in the Euro-North American theoretical canon (Wittig, De Lauretis, Butler, Kristeva) or are Latin Americans and Latin Americanists whose primary location is the U.S. academy (Franco, Guerra, Vidal, Santí). Thus, implicitly, Richard hints that the theory/praxis divide is far more complexly negotiated than her programmatic statements may suggest, and that these nuances may help account for the increasing quality and quantity of exchanges among, say, Anglo-American Latin Americanists in the North American academy (Franco, Kaminsky, Pratt, or myself, for example), Latin Americans in the North American academy (Molloy, Castro Klarén, Guerra, etc.), and Latin American feminists in Latin America (Richard, Araújo, Sarlo, Poniatowska, etc.).

While these exchanges still occur along the margins of the more established structures of the literary theoretical institution, increasingly, together, Latin American and Latin Americanist feminists are posing a challenge to the Euro-North American cultural biases of theoretical discourse.

SM: *How would you describe the present state of feminist criticism in Latin America? Who are its major proponents? Etc.*

DC: We all know what came on the other side of the threshold of the Second Wave activist movements of the 80s: institutionalization (in the US, mostly in the academy; in Latin America, often in ministerial appointments to newly created cabinet-level positions, and in the so-called 80's "boom" of women writers), followed by a certain complacency, a perceived fracturing of movement politics, and the backlash.

Though the heroic days of demonstrations and barricades seem already to be receding to the past, the need for considered and positioned theoretical stances particular to Latin America remains urgent, not only for the specific conditions obtaining there, but also so as to avoid the more general impasses of work in feminism. Raquel Olea says it well:

Women have been the subjects neither of the project of modernity nor of the crisis of this project; historically absent from the pacts of discursive, social, and political power, our recent incursion into the public sphere still situates us on the margin, outside of the spaces valorized by dominant culture. . . Feminism comes from "no-where" into spaces where its discursivity does not yet have a history, where it does not yet have the capacity even to negotiate or enter into alliances. (197)

Feminism, and indeed, women in general, represent real problems for these theoretical exchanges, and as a result tend to be all but ignored, as a complicating variable that somehow seems to be uncomfortably, and indeed almost self-consciously, displaced outside the boundaries of ongoing discussions. As Olea intimates, feminism seems to come from no-where, and while its location in the public space has by now become technically unavoidable, the possibilities of engaged dialogue remain severely limited.

Widespread discussions and the creation of international networks in preparation for the 1995 Beijing Conference on Women signal, as Sonia Alvarez has noted, both "a vertiginous multiplication of the spaces and places in which women who call themselves feminists act today and a reconfiguration of feminist identities" as well as a "significant decentering of contemporary Latin American feminist practices . . . contribut[ing] to a redefinition and expansion of the feminist agenda for social transformation" (298-99). Often this redefinition has taken the form of questioning older models of theory production as well as hierarchical patterns of social organization to create more fluid structures.

As men and women from throughout the world met in conferences and symposia in various locations throughout the world, they began the exchange of ideas and the exploration of issues of significance to women that is continuing today. Conferences and publications from established presses throughout Latin America and the United States demonstrate an increasing interest in writing by Latin American women and a growing commitment to research in gender issues on the part of literary critics, philosophers, social scientists, anthropologists, etc., even as--paradoxically--the post-1990s women's movement in many Latin American countries seems to have lost visibility with the selective mainstreaming of their work and with what is frequently perceived as the fragmentation with respect to social, political, literary debates.

A contributing factor to a more fruitful dialogue has been the literary feminists' growing awareness of the limited and shrinking market for literature, in Latin America as elsewhere, under pressure from television as narrative genre of increasing preference, popular song as the preferred poetry, and testimonios as an ever-more heralded hybrid

of oral and written cultures. U.S. Latin Americanist literary feminism is increasingly taking cognizance of popular culture forms, and as it moves closer to culture studies, there are opportunities for renewed connections with the strong tradition of well-developed, social science-based Latin American feminist theories.

There is another factor that needs to be taken into account as well, though it has been severely undertheorized at this date. Compuserve and AOL and the web have moved into Latin America faster and more effectively than I ever dreamed possible, back in the Stone Age of the 1980s, when communication was still largely limited to computer jocks in research institutes. A decade later the scenario has completely changed, with the greatest acceleration in this transformation occurring as of the mid 1990s. Since that time, indigenous women have been transmitting their messages from the mountains of Chiapas, the Madres de la Plaza de Mayo have set up their website and instant action network, and NGOs began serving as conduits for international networks of everything from grassroots agrarian movements to rock groups. Verónica Schild quite rightly points out that since the 1990s feminist NGOs "are engaged in the production of knowledge, including categories that become part of the moral repertoires used by the state" (93). While international networks such as these have often become extremely controversial, since it is not clear that they are either representative or accountable in any traditional sense (Alvarez 312-13), nevertheless, they pose intriguing new challenges for the future.

It is entirely unsurprising, thus, that Latin American writers have accompanied Latin American political and social movements into the communication age. Given the much lamented difficulties of text distribution for all except the most prominent writers, the instant and international distribution possibilities of the net (albeit sadly deficient in royalties) offer obvious attractions. Writers can get their works out to an ever-larger international community of casual readers, fellow writers, and literary scholars, and do it extremely rapidly and efficiently.

The new buzzword for the early twenty-first century is "globalization," which has both a philosophical and economic theoretical backbone. The nexus of ideas involved is familiar to all of us: megaurbanization, neoliberal capitalism, compression of space and time with modern means of transportation and virtual communication, the provincialization of Europe and privileging of the world's one superpower. From where I stand here in the heart of that superpower, both economic and cultural globalization seems a self-evident fact, with implications ranging from shopping mall construction to university curriculum development. Nevertheless, even if we accept the theory that globalization has inescapably and universally impressed itself upon turn-of-the-21st century modernity, numerous questions remain. What are the blind spots in globalization theory? How is globalization differently understood in the US-European (or Eurocentric), and Third World(ist) theoretical locations? What is the new threshold for gender-conscious scholars?

Nevertheless, it is still true that beyond the obligatory feminist article in any anthology on the topic, the extensive mainstream bibliography on globalization rarely engages rigorously with gender-conscious research, and tends instead to acknowledge vaguely

the importance of international feminism without doing close readings of or entering into dialogue with these works. Many of us academics still feel enormous frustration when participating in conferences and other intellectual exchanges; our colleagues openly and frankly acknowledge the importance of international feminist contributions to their projects, but rarely go beyond the one-sentence reference to the essential importance of the advances to theory by transnational feminists (a list of names typically accompanies this footnote). The ubiquity of this throw-away acknowledgement in the glaring absence of any real engagement with feminist theories or women's texts comes to seem a way to avoid an intractable problem without pretending that it doesn't exist.

SM: *In your books you have stated that feminism and feminists in Latin America tend to be restricted to upper-class women. Do you feel that now in 2005 the spectrum of feminists and feminisms in Latin America has expanded?*

DC: Despite the brief popularity of the woman's testimonio in the 1990s (Menchú, Barrios de Chungara, etc), the gender analysis of these political works was not coming from the *clases populares* but from the educated elites. One could make an argument about the inclusion of women commanders in the EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) in the mid 1990s, as a counterexample of grassroots theorizing with a strong gender component, but again, the theorist most associated with that movement is not the visible figure of the woman but the voice of the man—*Subcomandante* Marcos. At best we can say that there has been a *concientización* of sorts, and while theory is still produced by the upper classes, the agenda has expanded. Mary Louise Pratt's discussion of the effect of this widening of the agenda on theory-construction is apposite: "Theory . . . resists heterogeneity and multiplies its terms and categories only if someone with access to the process insists on the need to do so. . . . The picture diversifies because others--the Others--are now in it. Indeed, for noncitizens, fragmentation and disintegration better describe what existed before, when the categories of the social or the political were homogeneously defined through structures of exclusion and willful ignorance" (435).

Let me add to this comment by borrowing from Jean Franco in a way that helps think through the implications of the question of class privilege with respect to gender analysis: "the class privilege of the intelligentsia has always posed a problem for Latin Americans, but in women's writing it becomes particularly acute since women writers are privileged and marginalized at one and the same time." Franco articulates a particularly familiar and damning criticism. One important and inescapable condition of Latin American women's writing is that it has always been a largely elite enterprise. Most of the women who write do tend to belong to a single class: the bourgeoisie (let me hasten to add that so do most of the men, but that always seems more irrelevant somehow). Since the stereotypical "rich girl" is so easy to mock--much easier, in fact, than the stereotypical rich young man--her already limited access to the literary forums is even more mediated by suspicion of her talents, her motives, her character. It is often argued that bourgeois women (presumably, unlike men) cannot escape a double-bind of bad faith; they can enjoy the fruits of their achievements while delegating "their" housework to others. Sylvia Molloy says: "One should keep in mind that critics, in Latin

America, have tended less to read the work of women authors than to dramatize the anomalies they attributed to them as persons."

In this way, attacks on elite women's championing of social issues often take the form of critiques based on these women's presumed class affiliations and prejudices. I'm not saying there is nothing to this argument, but I do want to point out its highly suspect masculinist underpinnings. In a country like Mexico, where significant numbers of women of all classes work outside the home, and the gendered impact of neoliberal policies has been inadequately addressed, this argument is getting tired fast.

The feminist critic, at this stage and as a strategic move, needs to challenge this deep seated impasse, perhaps ideological, certainly locutionary and related to a politics of location, as well as to work through the consequences.

SM: In *Easy Women* you talk about "transgressive women" and in *Border Women* you discuss the women writers from the border regions between Mexico and the United States. Please explain your interest in women who find themselves in liminal zones.

DC: In *Talking Back*, I set out to explore, first of all, the theoretical issues involved in the hypothetical construction of a (various) specifically Hispanic feminism(s). I turned to more specifically nuanced aspects of this general argument in my more recent books, *Easy Women*: and *Border Women* (with María Socorro Tabuenca Córbona).

In *Easy Women* I see the transgressive woman as a crucial narrative intersection that conditions narratives about women, whether or not the novel's ostensible central focus is on prostitution/sexual freedom. She forces a narrative realignment. I wanted to ask why this character exerts such a compelling influence as a rhetorical trope, to explore how socially-biased stereotypes and preconceptions structure both authors and readers, and finally, to try to understand the loose woman's own response to society's fascination with the myth and marginalization of real women.

Thus, while I ground my readings in the most reliable surveys and socio-ethnographic studies available, I was in that book inevitably less directly concerned with what is objectively true about loose women than with how Mexican writers have positioned her in their works—the ethnographic and public policy concern comes up far more strongly in my work with Gudelia Rangel on female prostitution in Tijuana, and, more recently, violence against transvestites.

In *Border Women*, Socorro Tabuenca and I took as our charge to try to imagine what it would be like to think a border theory that includes both sides of the border rather than merely alluding to them, and to re-elaborate a more bi-nationally sensitive feminocentric border theory

In all these studies, I take it as my task to offer sample applications of feminist reading strategies to specific texts; and to suggest some of the difficulties inherent in the analysis of "a different writing" (whether by women broadly speaking, or focused on a

marginalized feminine figure, or most recently, in terms of a border practice or transgender identity).

SM: *Whom would you say are some of the outstanding female Latin American writers at the present? How are they different from their female predecessors (Castellanos, Garro, Allende, etc.)?*

DC: I assume we are talking only about narrative (novel, short story) rather than including the other creative genres (poetry, theater, film)—the standard list is in any case very long, though still a tiny percentage of the attention given to men. Only recently, by the way, have scholars begun to look at the actual numbers and question whether the presence of women writers is as overwhelming and real as we have been imagining, or something more nominal. Scholars like Christine Henseler, Laura Freixas, and Jill Robbins have begun to conduct serious sociologically-based studies of the publishing industry, and have learned that the perceived feminization of the literary world is much exaggerated (books by women remain approximately 20% of total). Feminization and women's writing as Robbins has discovered, operate on an entirely different and largely unexplored axis in the metropolitan context. In metropolitan terms, feminized literature and Latin America go hand-in-hand as marginalized categories (this, at the same time, and not unrelated, to the phenomenon of the lingering appeal of Che Guevara, Emiliano Zapata, and *Subcomandante* Marcos, who in handsome silk screen prints retain their smouldering and virile sexual power). This context, I think, has interesting and equally unexplored implications from the Latin American perspective.

Of the three writers you named, Allende is of course still writing, and her career is still developing, lately as a US Latina rather than Latin American identified writer. In general, however, from the perspective of thirty years later, the record of seventies and eighties activism with respect to the gay, lesbian, and feminist movements is a mixed one; yet activists of that period like Castellanos set the agenda for contemporary thinkers: concerns about the body and subjectivity, about the relationships to power, about the way national symbols interact with both popular and high culture.

Between Castellanos and Garro there is another generation; these are the well established writers, who are continuing to produce actively to this day. I would briefly divide them into two groups:

A. On the one hand sophisticated, technically dazzling narratives that appeal to the elite and have been very much acclaimed in academic circles: writers like Carmen Boullosa or Marta Cerda (Mexico), Diamela Eltit (Chile). There is a significant body of secondary work dedicated to them.

B. On the other hand, middle brow writers like Laura Esquivel or Angeles Mastretta (Mexico), Marcela Serrano (Chile), Laura Restrepo (Colombia), who have found an enthusiastic public among a wide range of readers and have achieved international bestseller status, often with an overt, if watered down, feminist message. This bestsellerdom is notorious and very controversial. Many feminists, including Latin American feminists, deplore the seductions of the middlebrow novel. Tununa Mercado

(Argentina), for example, criticizes the neo-liberal market economy that propels many such works into bestsellerdom; Jean Franco's excellent summary of her critique highlights Mercado's concern that "women's literature that relies on the seduction of traditional narrative despite its 'feminism' thus becomes a literature of accommodation with narrative seduction analogous to the seduction of the commodity" ("Afterword" 228). For similar reasons, Chilean writer Diamela Eltit critiques much of contemporary women's writing as counterproductive, as once more marginalizing women into the ghetto space of romance even when the theme is ostensibly feminist (Franco, "Afterword" 233-4).

When we look at the most representative writers of the next generation—those who made their names in the late 90s, and are analogous to MacOndo or the Crack generations – we see something more analogous to the Third Wave in the US, the "grrrl" movement. The writers I like best in this group are smart, urban, sexually uninhibited, with narrative forms that capture the rhythms of international pop culture. Even the titles give us some hint of the ethos:

Cristina Cívale (Argentina)—*Chica fácil, Perra virtual*

Patricia Suárez (Argentina)—*Rata paseandera*

Alejandra Costamagna (Chile)—*Malas noches*

Lina Meruane (Chile)—*Las infantas, Póstuma, Cercada*

Eva Bodinstedt (Mexico)—like Cívale, she too has made short films—she also has a novel, *Café reencuentro*

Margarita Mansilla (Mexico)—*Karenina Express*

Regina Swain (Mexico)—*Señorita Superman*

Rita Indiana Hernández (Dominican Republic)—*La estrategia de Chochueca*

Mayra Santos Febres (Puerto Rico)—various novels and collections of poetry, short stories.

SM: *How much of a dialogue is there between female Latin American writers and Chicana writers from the United States? What do you perceive as the issues here?*

DC: Bottom line: almost none. The most well known Chicana/o writers have limited Spanish and write about the US generally from within the perspective of a resistant culture; only the most elite Mexican writers have fluent English and they speak from within a dominant culture. As Socorro Tabuenca and I found when we did the research for our book, *Border Women*, there is almost no dialogue even between Mexican and US border writers who live in cities only minutes apart. When privately pressed on the point, colleagues in Latin America, and especially in Mexico (since they are most often

asked to address this issue), often find their interpellation into the discussions around la chicanidad puzzling, and somewhat uncomfortable. For instance, in a recent international conference, a well-placed senior Mexican scholar asked me if I had any ideas or strategies on how to include a discussion on Anzaldúa in an invited talk at a prestigious eastern university. This individual was specifically asked to address Anzaldúa's relevance to Mexican cultural studies, and after an assiduous reading of her work, my south-of-the-border colleague was still drawing a blank. When I suggested that the US audience might well be receptive to a nuanced discussion of why this is so, in the context of an exploration of the cultural specificities of Mexican critical thought that inflect theory differently, the colleague responded: "I can't do that! I want to be invited back."

SM: *In Redreaming America you discuss the dynamics of multi-faceted and complex identities (literary, linguistic, cultural, etc.) created by the "collision/collusion" of Spanish and English in many parts of the U.S. If this evolution of U.S. society were to continue uninterrupted, what kind of country will we be living in by the mid twenty-first century in linguistic, cultural, literary, etc. terms?*

DC: I'm not a social scientist, and this is a social scientific question, so let me rely on other authorities. As studies like the Mexican Migration Project (MMP) argue: "Left to their own devices, most Mexican immigrants would work in the United States only sporadically and for limited periods of time. . . . [Until recently] 85 percent of undocumented entries were offset by departures" (6). The attempt to close US borders since the attack on Washington and New York has, they find, "proved worse than a failure; it has achieved counterproductive outcomes in virtually every instance." Paradoxically, then, because of the current difficulty and danger of crossing into the US, workers are reluctant to follow their former seasonal and circular patterns, transforming what used to be "a circular movement of workers affecting three states into a national population of settled dependents scattered throughout the country. . . . It has not deterred Mexican immigrants from coming to the United States, but it has kept them from going home" (12-13). It can be argued, then, that the cultural investments and alliances of US Latinos are currently in a state of considerable flux, as more and more migrants come to the US with great difficulty and expense, in conditions ironically far closer to the familiar image captured in the story of the illegal immigrant donkey and his culturally-severed family, than ever previously in US history. Unsurprisingly, the number of green card marriages (marriages of convenience with citizens or permanent residents for the purpose of obtaining legal residence) has also dramatically increased (Durand and Massey 90), suggesting that within a few years we will also be observing dramatic changes in family structure as new social units struggle with combined ethnicities and evolving life plans. We'd also need to take into account that within the experiences of migration there are dramatic differences not only by national origin, but by gender. For instance, recent studies have shown that national-origin based social clubs in the US are dominated by men, while immigrant women generally seem to have different priorities (Jones Correa, Smith, Goldring). Likewise, other scholars have noticed that circularly migrating men are also more likely than women to orient their lives around status-giving hometown organizations, at least in Mexico, concerning themselves deeply with local politics, and contributing in important ways to public

works in their country of origin (Goldring, Smith)—this transnational factor is becoming more and more an area of research and analysis.

Works Cited by Debra A. Castillo

- Alvarez, Sonia E., Evelina Dagnino and Arturo Escobar, eds. *Culture of Politics, Politics of Cultures: Re-visioning Latin American Social Movements*. Boulder: Westview, 1998.
- Durand, Jorge and Douglas S. Massey. "What we Learned from the Mexican Migration Project". In Jorge Durand and Douglass S. Massey, eds. *Crossing: the Border: Research from the Mexican Migration Project*. New York: Russell Sage Foundation, 2004: 1-14.
- Franco, Jean. "Afterward: From Romance to Refractory Aesthetic". In *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. Anny Brooksbank
- Jones and Catherine Davies, eds. Oxford: Oxford UP, 1996: 226-37.
- . "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana". *Hispamérica* 15:45 (1986): 31-43.
- . "Beyond Ethnocentrism: Gender, Power, and the Third World Intelligentsia". In *Marxism and the Interpretation of Culture*. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds. Urbana: U of Illinois P, 1998: 503-15.
- . "Going Public: Reinhabiting the Private". In *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. George Yúdice, Jean Franco and Juan Flores, eds. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992: 65-83.
- Kaminsky, Amy K. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Molloy, Sylvia. "Introduction". In *Women's Writing in Latin America*. Sara Castro Klarén, Sylvia Molloy and Beatriz Sarlo, eds. Boulder: Westview P, 1991: 107-24.
- Olea, Raquel. "Feminism: Modern or Postmodern?". In John Beverly, José Oviedo and Michael Aronna, eds. *The Postmodern Debate in Latin America*. Durham: Duke UP, 1995: 192-200.
- . "Latin American Feminisms 'Go Global'". In Alvarez, et al: 293-324.
- Pratt, Mary Louise. "Where to? What Next?" In Alvarez et al: 430-36.

Richard, Nelly. "Feminismo, experiencia y representación". *Revista Iberoamericana*. 62 (176-177, July-Dec. 1996): 733-44.

Schild, Verónica. "New Subjects of Rights? Women's Movements and the Construction Of Citizenship in the 'New Democracies'". In Alvarez et al: 93-117.