

CIBERLETRAS

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

ISSUE / NÚMERO 45
June / Junio 2021



Contradicciones en CCS
Azalia Licón

ISSBN: 1523-1720

Issue 45 – June 2021

Lehman College – City University of New York

Editors: Marco Ramírez Rojas & Juan Jesús Payán

Assistant to the Editors and Images Coordinator: Cristina Elena Pardo

Template Design: Angela Villota Orbes

Images of *Contradicciones en CSS* by Azalia Licón

TABLE OF CONTENTS - ÍNDICE

ESSAYS / ENSAYOS

Alejandro Amaro Seguí

El engaño de la plata: *Plata quemada* y su parodia de *Operación masacre* como narrativa de no-ficción.....3-16

Diane E. Marting

Hunger Games in “Vacío era el de antes” by Luisa Valenzuela.....17-30

Rodrigo Pardo Fernández

De *El diablo me obligó* a *Mundo diablo*: narrativa transmedia del fin del mundo.....31-49

Pablo Salinas

Procesos de achoramiento en *Juliana* y *City of Clowns*.....50-63

REVIEWS / RESEÑAS

Juanita Bernal Benavides

Juliana Martínez. *Haunting without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art*66-70

Daniel Brown

Mary L. Coffey and Margot Versteeg (Editores). *Imagined Truths: Realism in Modern Spanish Literature and Culture*.....71-77

Antonio Cardentey

Alexander Torres. *Bastardos de la modernidad: El Bildungsroman roquero en América Latina*.....78-83

Diego Ventura Cebrián García

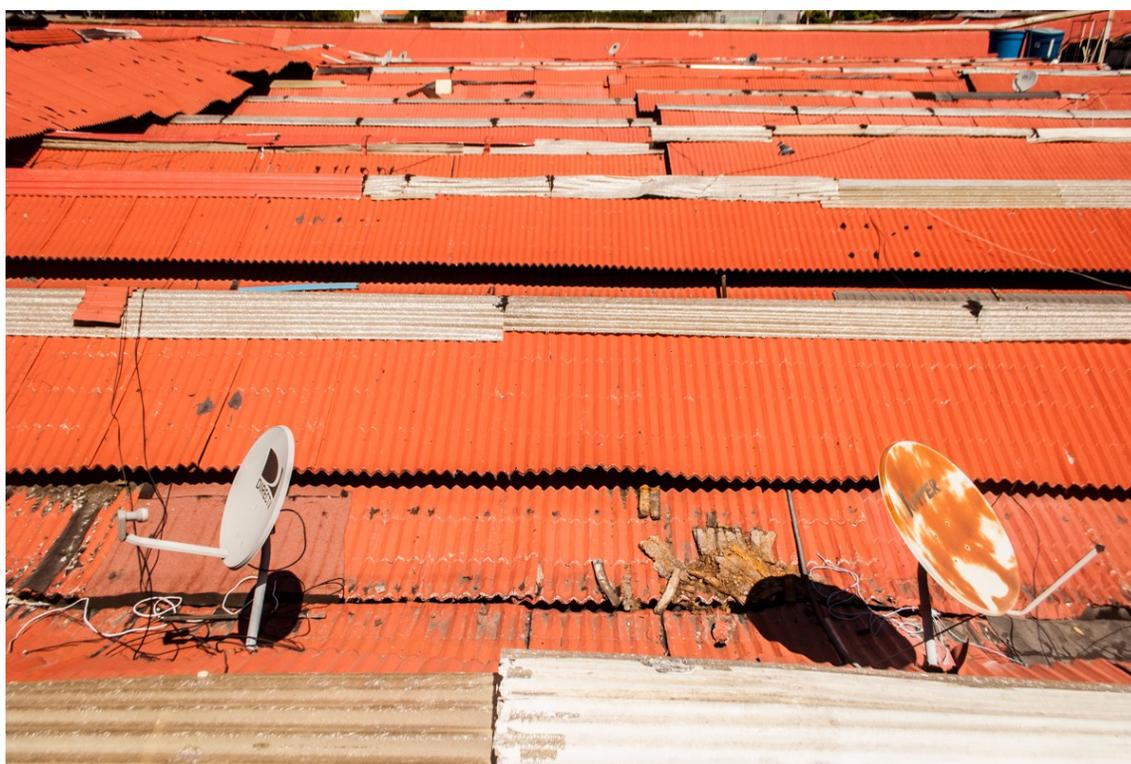
Juliana González-Rivera. *La invención del viaje: la historia de los relatos que cuentan el mundo*.....84-88

ISSN: 1523-1720
Issue / Número 45
June / Junio 2021

CIBERLETRAS

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

ESSAYS / ENSAYOS



Contradicciones en CCS
Azalia Licón

EL ENGAÑO DE LA PLATA: *PLATA QUEMADA* Y SU PARODIA DE *OPERACIÓN MASACRE* COMO NARRATIVA DE NO-FICCIÓN

ALEJANDRO AMARO SEGUÍ

Universidad Iberoamericana de Ciudad de México

Resumen:

Plata quemada, novela que se declara como perteneciente al género de la narrativa de no-ficción, puede leerse como una parodia (según ha sido definida por Linda Hutcheon) del género mencionado debido a su uso de la metaficción. Este libro toma como punto de partida *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh. Al contrario del *ethos* que usualmente se asocia a la parodia, *Plata quemada* lo hace desde el respeto, estableciendo un juego lúdico para el disfrute intelectual del lector-detective. A la vez, Piglia se aprovecha de las convenciones genéricas de la narrativa de no-ficción, y que hacen posible un texto acusador como *Operación masacre*, para llamar la atención sobre la credulidad del lector desprevenido, el poder de la literatura y la delegada línea que separa la ficción de la realidad.

Palabras clave: Ricardo Piglia, Rodolfo Walsh, parodia, Linda Hutcheon, no-ficción

Entre las novelas de lo que podría llamarse la segunda etapa productiva de Ricardo Piglia (situada aproximadamente entre 1980-2000), *Plata Quemada* (1997) —en adelante *PQ*— pareciera ser la menos metaficcional e intertextual entre sus hermanas. Para nada contiene los largos monólogos de aliento ensayístico-literario de Emilio Renzi en *Respiración artificial*, o la frecuente intertextualidad de *La ciudad ausente*, o el estilo debatible entre autobiográfico/autoficcional con injertos de ensayo de *Prisión perpetua* o *Formas breves*¹. Sin embargo, incidentalmente, con una ironía poética perteneciente a un autor que reflexiona sobre su propia ficción, el argumento de *PQ* también permite considerarla como una novela policiaca. Cual asesino bien versado en su oficio, su narrador esconde en ella pistas para el “lector-detective” que Piglia promueve.

Tanto es así que podría exagerarse (imitando la costumbre pigliana) llamándola, en vez de una novela policiaca, un ensayo literario con tantas citas ejemplificativas de su teoría que parece novela. La tesis propuesta en ella sería una que ya aparece repetida en otros de sus escritos: el poder, la autonomía y la especificidad de la ficción. Ante una pregunta sobre la última cuestión, Piglia respondió en una de las entrevistas que componen *Crítica y ficción* (en adelante *CyF*): “Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar [...] La realidad está tejida de ficciones” (*CyF* 11).

El vínculo entre verdad y ficción adquiere frecuentemente, en los comentarios del propio Piglia, así como en la ensayística alrededor de su obra, un matiz político. En “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, por ejemplo, el argentino aborda esta cuestión en relación a Walsh. Sin embargo, precisamente por haber sido ya tratado, y porque ahondar en ello sería extender más allá de su objetivo el presente artículo, solo mencionaré algunas ideas en este sentido cuando sea necesario.

En *PQ* Piglia juega una vez más con los géneros literarios y propongo demostrar que, mediante la parodia de uno de ellos, da una vuelta de tuerca y prueba, a su vez, la permeabilidad de los mismos. También muestra cómo un elemento de ficcionalidad late en cada narración, aunque esta se presente como no-ficción, o “factográfica”, como la denomina Jorge Fornet en “*Plata quemada* en retrospectiva” (66). En *PQ* el lector puede acercarse desde la primera página hasta la última página como si leyera una obra policiaca que solo recrea hechos que sucedieron tal cual en el mundo real. Mas sin embargo, las pistas dentro de ella insisten en presentarla como una novela paródica del género de la narrativa de no-ficción, siendo su referente más cercano *Operación masacre* (en adelante *OM*) de Rodolfo Walsh. Por demás, no debe olvidarse que *OM* es citada a menudo como la primera novela de este género. La especificidad de *PQ* viene marcada por su empleo de la metaficción, mediante la cual desestima los reclamos que la propia novela realiza en cuanto a su relación con la “verdad” sobre lo sucedido entre el 27 de septiembre y el 6 de noviembre de 1965 en Buenos Aires y Montevideo.

El productor del texto² de *PQ* con ironía reflexiona sobre sus propias palabras en una estrategia retórica propia de la parodia según ha sido definida por Linda Hutcheon. Desde la perspectiva de la metaficción (definida como un texto literario el cual integra, o constituye en sí mismo, su primer comentario crítico (Hutcheon 3)) ya se han escrito algunos ensayos. Entre ellos pueden mencionarse: “*Plata quemada* o un mito para el policial argentino” de Adriana Rodríguez Pérsico; “Los espejos y la cúpula son abominables” de Julio Premat; “Fuera de ley” de Edgardo H Berg; y, en especial, “Cómo habla la plata” de Michelle Clayton. Esta última propone que: “La novela está constituida por el entretendido de fuentes, por una multitud de voces diferentes, frecuentemente contradictorias, que cuestionan —implícita y explícitamente— los límites entre la verdad y la ficción, o entre la verdad y su reconstrucción hermenéutica” (135). Sin embargo, ninguno de ellos menciona o trata la novela desde la perspectiva de una parodia al género de la narrativa de no-ficción o de la propia *OM*. Solo se trata de *PQ* desde su propia concepción estilística o dentro del contexto del resto de la producción pigliana.

1. La primera etapa podría situarse desde 1967, año en que se publica su primer libro, hasta 1980, período en los que solo había producido cuentos. La segunda, incluiría los títulos ya mencionados. En la tercera, de 2000 en adelante, su producción tiene una más clara definición entre ensayo y ficción, exceptuando *Los diarios de Emilio Renzi* (*LDER*).

2. Véase Hutcheon (84-88) para su defensa del empleo de este término (*producer of a text*), el cual no designa a una persona extratextual, pero sí a la actividad de un agente codificador (*encoding agent*) que, en la parodia, es el responsable de la *intención*, rasgo que se discutirá más adelante. En *PQ* encontramos un epílogo no firmado en el cual su autor se identifica explícitamente con el narrador de la novela. Por su carácter “anónimo” y por ser un paratexto, no hay otra posibilidad que hacer corresponder el autor del epílogo con el nombre en portada, y por transitividad, con el narrador también.

Por otro lado, Diego Alonso en “Las formas de la política y el estatuto de la verdad en las obras de Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia” sería el único referente en el que he podido encontrar esta propuesta de lectura paródica con raíces en *OM*, aunque el autor no decida profundizar en ello sino más bien concentrarse en las implicaciones políticas que tal empleo del legado de Walsh representa para la poética pigliana. Alonso reconoce la apropiación como un homenaje y ve el acto paródico en el modo en que Piglia “desvía de la función probatoria (retórico- argumentativa) y voluntad de intervención política que caracterizan el género” (161). El punto de conexión con mi perspectiva será precisamente a partir de esta última línea.

La investigadora canadiense se pregunta retóricamente en *A Theory of Parody* si la parodia se encuentra en el ojo del observador. La respuesta que ofrece es afirmativa pero, no obstante, anota que se necesitan señales desde el texto para guiar nuestra interpretación; la visibilidad las señales que este incluye determinan su potencial para asistirnos (xvi). No crea el lector que en el epílogo de *PQ* es donde más claramente se encuentran estas marcas y que, quizás por ello, pierden fuerza al encontrarse en las últimas páginas del libro. En lo adelante veremos cómo, por cada momento en que se afirma la verificabilidad (no veracidad) de un suceso narrado, existe su puesta en duda. Sin embargo, para poder discutir la función que cumple tal vaivén contradictorio, veamos cómo se articula la noción de parodia de Hutcheon.

Como punto de partida se deben despejar dos concepciones erróneas que Hutcheon trata al realizar un recorrido por las más relevantes definiciones de parodia. La primera (se ahondará en ella hacia el final del texto) es su intención no es forzosamente la de ridiculizar o burlarse del objeto parodiado. Y por ello, a pesar de ser una práctica bastante usual en la creación artística posmoderna, los críticos evitan emplearla (115).

En segundo lugar, Hutcheon tampoco trabaja con la definición estándar de parodia que puede encontrarse en diccionarios (Hutcheon 5). Esto, debido a que no es un sinónimo de “imitación ridícula” y porque, en efecto, distintas épocas han hecho a la parodia manifestarse de distintas maneras y la han repudiado o alabado según el espíritu predominante. Hutcheon define la parodia producida exclusivamente a lo largo del siglo XX, con énfasis en la etapa posmoderna³.

¿Qué es parodia entonces? Hutcheon no provee una definición citable y cerrada. En cambio, va mostrando los rasgos que la caracterizan y los ejemplifica exhaustivamente. El primero de ellos es que la parodia es una manera de imitar, caracterizada por una inversión irónica no siempre a expensas del texto parodiado (6). Esta definición no crea conflicto con el hecho de que *PQ* imite una novela de Rodolfo Walsh, no solo coteráneo de Piglia, sino además autor frecuentemente alabado y estudiado por este. El autor de *OM* no solo es objeto de atención en numerosas piezas ensayísticas como *CyF*, “Tres propuestas ...”, o *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, sino escritor admirado desde el punto de vista personal en *LDER*.

Si se comparan los comienzos de ambas novelas puede observarse el guiño de la segunda a la primera. Se lee en la línea inicial de *OM*: “La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó en forma casual” (8) y en la introducción a la “segunda parte” del epílogo de *PQ*: “La primera conexión con la historia narrada en este libro (como sucede siempre en toda trama que no sea de ficción) surgió por azar” (*PQ* 159). Piglia asocia el azar, la casualidad, directamente con las historias reales, lo cual parecería gratuito sin el contexto de *OM*.

Las alusiones hacia *OM* no se detienen ahí: Walsh prosigue la introducción de su relato de los sucesos contando su encuentro con el sobreviviente Juan Carlos Livraga: “Seis meses más tarde, una noche asfixiante de verano, frente a un vaso de cerveza, un hombre me dice: — Hay un fusilado que vive [...] Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto. Así nace aquella investigación, este libro” (8-9). Piglia paralelamente sitúa la génesis de su historia en el encuentro por azar con una “sobreviviente” que lo introduce a la historia y lo deja fascinado: “Una tarde, a fines marzo o principios de abril

3. “Al centrarme en las expresiones artísticas del siglo XX, espero sugerir que probablemente no haya definiciones transhistóricas posibles de la parodia” (10). Tanto esta como las traducciones sucesivas son mías.

de 1966, en un tren que seguía viaje a Bolivia, conocí a Blanca Galeano, a quien los diarios llamaban «la concubina» del pistolero Mereles” (PQ 159). “Recuerdo que en el tren y en la estación y luego en el hotel tomé algunas notas de lo que me contó [...] y poco después (en 1968 o 1969) inicié la investigación y escribí una primera versión de este libro” (PQ 160)⁴.

Hutcheon nos dice que la parodia es la repetición con distancia crítica y es usual que forme parte de un acercamiento crítico-productivo a la tradición (6-7). Piglia en *PQ* se apropia de la forma codificada que se reconoce como narrativa de no-ficción (o *non-fiction* como se ha popularizado en inglés) para llevarla un paso más adelante. La declaración explícita de que el autor pretende que sea leída como una historia real, reconstruida exclusivamente a partir de fuentes materiales no aparece hasta su epílogo, lo cual de por sí constituye una decisión interesante. Claramente, de haberse ubicado esta expectativa de lectura al comienzo, el lector se enfrentaría al texto con otra perspectiva. Al respecto, Piglia ha dicho:

[...] yo veo el problema de los comienzos ligado al problema de los géneros, en el sentido de que los géneros me parece que son por un lado el marco, que es una de las fórmulas del comienzo de los textos, y por otro lado una forma de estabilidad, de conjugar la acción, los géneros dicen en qué tiempo verbal se desarrolla el relato. (CyF 193)

O sea, decidió postergar la clasificación genérica establecida por el propio autor (aunque ya existe la definición determinada por la editorial, y *PQ* siempre fue comercializada como novela) para el final, según él mismo, para no predisponer al lector⁵. En *OM* pasa exactamente lo contrario, Walsh declara el carácter factográfico de su historia por anticipado. Como ya he dicho, esto no significa que en *PQ* las señales para la lectura como una cosa u otra (novela vs narración factográfica o no-ficcional) no sean confusas a lo largo de ella. No obstante, para una mayor claridad, se comenzará su comentario por el epílogo para que quede explícita la intención, rasgo de suma importancia para la noción de parodia de Hutcheon. En su primer y últimos párrafos se establece una batalla de sentidos en los que el lector se vuelve el campo de guerra.

Esta novela cuenta una historia real. Se trata de un caso menor y ya olvidado de la crónica policial que adquirió sin embargo para mí, a medida que investigaba, la luz y el *pathos* de una leyenda [...] He respetado la continuidad de la acción y (en lo posible) el lenguaje de los protagonistas y los testigos de la historia. No siempre los diálogos o las opiniones transcritas se corresponden con exactitud al lugar donde se enuncian, pero siempre he reconstruido con materiales verdaderos los dichos y las acciones de los personajes. (PQ 157)

En el verano de 1995 comencé a escribir de nuevo por completo la novela, tratando de ser absolutamente fiel a la verdad de los hechos. Los acontecimientos estaban ahora tan distantes y tan cerrados, que parecían el recuerdo perdido de una experiencia vivida. Casi los había olvidado ya y eran nuevos y casi desconocidos para mí luego de más de treinta años. Esa lejanía me ha ayudado a trabajar la historia como si se tratara del relato de un sueño.

Me parece que ese sueño empieza con una imagen. (PQ 161)

La afirmación de solo declarar lo contado “historia real” y además ratificar que se ha limitado a reconstruir lo que los materiales le muestran, contrasta sobremanera con los sustantivos “sueño”, “imagen”, “leyenda”, “olvidados” con los que termina el epílogo⁶. Admite que hay ocasiones en las cuales no puede ser fiel a la continuidad de la acción (probablemente porque emplea analepsis y prolepsis típicas de cualquier narración, técnicas que por demás tampoco están ausentes de *OM*), pero reafirma que siempre reconstruye sobre materiales verdaderos, el lenguaje de los protagonistas en especial.

4. Véase Jorge Fornet (“Plata quemada en perspectiva” 69-71) para un análisis de la función de los trenes en la narrativa y ensayística pigliana, así como su vínculo con el azar como espacio de encuentro entre realidad y ficción.

5. “El marco, en cierto sentido, estabiliza la cuestión; tiene mucho que ver con el género que sería también una fórmula, un pacto, un modo de decir: «Bueno, vamos ahora a contar una historia de crímenes, vamos a contar una historia de terror.» Hay un saber previo -a esto me refiero- antes de leer que siempre es un punto muy delicado en la discusión literaria” (Piglia, CyF 194).

6. Jorge Fornet llama la atención sobre el empleo por parte de Piglia de esta estrategia con anterioridad en el inicio de su cuento “Mata-Hari 55” (El escritor y la crítica 142)

Pero en un segundo nivel, *PQ* es dos novelas, una sobre otra. La primera, es el borrador de 1968 o 1969, y la segunda, una reconstrucción de una reconstrucción, que se inició en 1995. Que en el primer manuscrito de la década del 60 haya querido ser fiel en lo posible es “entendible” y no existe manera de comprobarlo, pero que repita la misma declaración luego de casi treinta años, justo antes de contradecirse pues se trata de algo “como el relato de un sueño” y “un recuerdo perdido”, concluye y remarca la ironía de todo el discurso.

Otro apunte circunstancial, proviene de semejanzas en el tiempo de producción. *OM* constó de diversas ediciones, las cuales se fueron enriqueciendo a medida que nueva evidencia fue apareciendo, tal rasgo le aportó más credibilidad a la historia; por su parte, *PQ* tuvo distintas ediciones, pero solo dentro del archivo privado de Piglia según su epílogo y *LDER*, lo cual, en un proceso inverso, en vez de agregarle credibilidad, le dio a la historia el estatuto de “leyenda”, de “sueño”.

En cuanto a *OM*, el prólogo solo presenta como evidencia las entrevistas que tuvo Walsh con los sobrevivientes, y es a medida que avanza la “historia” que los testimonios son puestos en duda y siempre contrastados contra otros o evidencias materiales, a la vez que el lector recibe las indicaciones de cómo pudiera comprobar por sí mismo lo aseverado. Walsh arremete también contra los periódicos (el primer apéndice se titula “La mentira como profesión” y está dedicado a ellos), pero contradictoriamente, aunque una repulsión similar está presente en *PQ*, Piglia “cita” todo el tiempo a los diarios, en especial a Emilio Renzi, un periodista con ansias de ser diferente a sus colegas, pero cuyo nombre trae consigo otra serie de consideraciones que se verán más adelante.

La intención de Walsh nos queda clara desde el inicio y su capacidad de respaldar lo reconstruido va acrecentándose a medida que se avanza en la lectura y termina de tomar fuerza en los epílogos; Piglia, por su parte, mueve su intención al epílogo y su credibilidad se va socavando en vez de incrementar. Se está ante una imitación con diferencias, donde una pareciera ser el reflejo especular de la otra. Piglia copia el modo de recrear una historia real tal y como puede encontrarse en *OM* (testimonios, la prensa, declaraciones firmadas) pero subvierte cada elemento como se podrá verificar en próximas citas. Al hacerlo muestra entonces su traición al autodeclarado género, pues usualmente en la no-ficción, y así está estructurada *OM*, se busca denunciar la “verosimilitud” de otras versiones (Amar Sánchez 447). En cambio, en *PQ*, aunque reconstruye la historia con varias fuentes, éstas no están contrapuestas entre sí, solo se complementan unas a otras, cada gran testimonio pareciera solo narrar lo sucedido a partir desde donde el anterior la dejó.

Para establecer la veracidad de lo contado, Walsh respeta un sistema en el cual se abstiene de contar algo como “sucedido” si no dispone de varios testimonios y documentos que coincidan entre sí. El testimonio disperso de una persona no es determinante, debe contar con algún respaldo para que él incorpore el dato como “real”. De no ser así, escribe: “No hay testigos de lo que hablan. Sólo podemos formular conjeturas” (17); o al citar el testimonio de Rodolfo Rodríguez Moreno: “En este punto la versión de Rodríguez Moreno difiere de la que doy en el texto, fundada en el testimonio de seis de los siete sobrevivientes” (80).

El testimonio como fuente veraz ha sido ampliamente abordado y quisiera traer a colación algunas consideraciones teóricas, pues arrojan luz sobre el modo en que son empleados por cada autor según su intención. Renato Prada Oropeza nos dice: “todo discurso testimonial es siempre explícitamente *referencial* y pretende un valor de verdad —dice su (la) verdad—: esta intencionalidad lo motiva en cuanto discurso” (441). La muestra escogida en el estudio de Oropeza que lo lleva a esta caracterización es la de los testimonios vinculados siempre a víctimas y representantes de procesos sociales que persiguen la defensa de causas “justas”, por lo cual se nota cierta propensión a la credulidad cuando

especifica “su (la) verdad”, dando primacía a la verdad por sobre la mentira si solo se tiene como prueba la voz de una víctima. Esta inclinación desde la empatía está justificada, pero para lograr un proceso judicial en el mundo real como se propone Walsh es necesario más que eso. De ahí que contraponga testimonios y se dedique a deconstruir el de los acusados que tienen, por su propia circunstancia, toda la motivación para mentir.

A continuación, para futuras referencias y comparaciones, véanse las fuentes de las que se vale Walsh para apuntalar su argumento: 1. Declaraciones taquigráficas provenientes de los juicios realizados; 2. textos de las denuncias presentadas ante la policía; 3. evidencias circunstanciales (heridas reales presentes en los fusilados sobrevivientes, recibos de las posesiones entregadas por las víctimas al ser detenidas, registros médicos del hospital que recibió a Juan Carlos Livraga...); 4. entrevistas y declaraciones ante un juez de implicados (que según Walsh llegan a la centena); 5. telegramas conservados intercambiados entre los culpables; 6. expediente investigativo del juez Hueyo y dictámenes de los jurados (probablemente contenga dentro las evidencias ya aquí presentadas, pero le agrega la aprobación de una segunda persona, en este caso “competente” en investigaciones de este tipo); 7. cartas de los implicados en respuesta a los procesos judiciales; y 8. reportes periodísticos (desestimados en su mayor parte por su subordinación al poder).

Ante la abrumadora labor investigativa de Walsh, *PQ* palidece abrumadoramente, si bien no en cantidad, sí en fidelidad de las “fuentes materiales”. Por un lado, Piglia establece, como Walsh, que “cuando no he podido comprobar los hechos en fuentes directas he preferido omitir los acontecimientos” (*PQ* 157), sin embargo, parece conformarse a primera vista con lo dicho por la prensa y, además, le es suficiente el relato de una sola persona, quien con frecuencia no solo es casualmente el único testigo/sobreviviente capaz de ser interrogado, sino que tiene un móvil que lo inclina hacia la falsificación de su testimonio.

Véanse ahora las “fuentes” que presenta el autor de *PQ*, las cuales, similares a *OM*, son introducidas a menudo mediante muletillas del estilo “dicen los testigos”, “dijo X”, “dijeron los diarios”, o “según X”: 1. Crónicas escritas para el diario *El Mundo* por Emilio Renzi (ER); 2. notas personales de ER tomadas en el momento de los sucesos; 3. entrevista al Gaucho Dorda realizada por ER en la cárcel luego de la captura de aquel (donde muere un año después, inhabilitando cualquier posibilidad de entrevistarlo en el presente de la escritura); 4. transcripción de los interrogatorios médicos realizados a Dorda por parte de su psiquiatra el Dr. Amadeo Bunge (la posibilidad de poder consultar este tipo de materiales fue posible según el narrador gracias a determinadas personas a las que da crédito con nombres y apellidos. En esto también sigue los pasos de los epílogos de Walsh); 5. transcripciones secretas a partir de grabaciones realizadas por la policía en el departamento donde se apertrecharon Mereles, Dorda y el Nene; 6. declaraciones testimoniales de implicados en el caso pronunciadas en los juicios (listadas en 158 y presentadas de forma muy similar a las que aparecen en uno de los epílogos de *OM*); 7. declaraciones del comisario Silva en un sumario interno al que fue sometido luego del fin del caso (proceso que fue suspendido por falta de pruebas, similar a como finalizaron los procesos contra el teniente coronel Fernández Suárez en *OM*); 8. entrevista al radiotelegrafista Roque Pérez a cargo del control técnico de las grabaciones; 9. periodísticos (distintos a los de ER);⁷ 10. materiales y precisiones indefinidas de un amigo uruguayo; 11. informe policial (interno) del comisario Silva; 12. declaraciones a la televisión o diarios que seguían los sucesos de transeúntes casuales convertidos en testigos por el azar.

Quisiera aclarar antes de proseguir que ni demostrar factualmente las evidencias de *OM* ni las de *PQ* son objetivos este trabajo, pues no se trata de comprobar si realmente ambas son ficciones, o si una sola lo es. Lo oportuno es juzgar a las obras por su propio contenido, en este caso, el hecho de que *PQ* reclame una lectura como no-ficción, tal como lo hace

7. Piglia en *PQ* divulga que reprodujo libremente las crónicas de los diarios, pero solo otorga crédito cuando la toma de ER, dejando la incertidumbre de si determinado fragmento sería insertado o no, y a quién pertenece. Por contraste, Walsh cuando cita periódicos lo hace al menos con fecha y nombre del diario.

OM, pero su propia metaficción la sabotea⁸. Y es en este punto donde se regresa a la teoría de la parodia de Hutcheon. Si verdaderamente *PQ* es una “falsa” obra de no-ficción, el propio texto debe propiciar las pistas para ello.

Hutcheon ha señalado, a partir de Wolfgang Iser, que desde el momento en que nos preocupamos por los efectos de un texto (los resultados de su empleo de la ironía, de la reverencia), así como por su significado, estamos tratando con un uso de los signos pragmático y, por tanto, se espera algún tipo de manipulación por parte del productor (citado en Hutcheon 89). “Si la respuesta deseada es una reacción al reconocimiento e interpretación de la parodia, entonces el productor del texto debe guiar y controlar la comprensión del lector” (Hutcheon 89).

Pero “guiar y controlar” para Piglia no se traduce en llevar de la mano al lector. No se trata de mostrar a flor de piel las estrategias textuales para asegurar la interpretación deseada. Al fin y al cabo, *PQ* no persigue (según su propia presentación) conseguir justicia sacando a la luz hechos escondidos, como sí es el caso de *OM*, por lo cual una lectura “superficial” en la que no se detecte la parodia, también es posible. El libro pasa ante los ojos del lector casual como una entretenida novela policiaca.

Piglia ha expresado frecuentemente su idea del lector-detective y por ello enmascara en el texto las claves de una lectura paródica. Y es que la parodia requiere, por su propio proceso de reconocimiento, de un lector activo mucho más que cualquier otro tipo de texto, ya que esta no se completa sin que la intención sea correctamente decodificada por el receptor. No basta con que se comparta el mismo código. Además, deben ser capaces de reconocer el texto o las convenciones que están siendo parodiadas (Hutcheon 93). Se impone, entonces, rastrear en *PQ* las marcas que me permiten declararla como una novela paródica del género de narrativa de no-ficción, del que *OM* parece ser su referente más cercano. ¿Cómo sabotea metaficcionalmente Piglia sus propias pretensiones de veracidad? Retomemos sus fuentes de la enumeración ya presentada.

Primero, las crónicas en *El Mundo* publicadas por Emilio Renzi. En este punto, para poder proseguir el análisis, se debe obviar por un momento que Renzi sea personaje en *Respiración artificial*, *La ciudad ausente* y varios cuentos ya publicados para esta fecha, así como también se deben dejar de lado las implicaciones que tal reutilización nominal pueda tener para un lector familiarizado con la trayectoria del argentino, la cual destruiría de raíz el supuesto carácter factográfico de la obra. Centrémonos en un lector que lee *PQ* sin otra referencia que el texto en sí mismo. Si Piglia hubiera considerado que el empleo de Renzi era suficiente, no hubiese permeado la novela con la abundante metaficción con la que lo hizo. No es casual que en una de las entrevistas de *CyF*, al ser interrogado sobre los lectores ideales, responda con la historia de un preso que nunca había leído nada, pero que comenzó a hacerlo en su encierro y al leer *Prisión perpetua* comenzó a escribirle cartas a Piglia. A este hombre, un hipotético lector virgen convertido en realidad (démosle el beneficio de la duda), Piglia lo designa como el lector “perfecto” (*CyF* 200).

Sin considerar, entonces, la carga que contiene el nombre de Renzi, el propio narrador se encarga de matizarlo. Hacia el final hay un momento en el que Renzi va a entrevistar al comisario Silva y este, atormentado, increpa al joven periodista, quien le responde:

[...] si hago preguntas es porque quiero escribir una crónica veraz de lo que está pasando. [...]

—¿Una crónica? ¿Veraz? No creo que tengas bolas —le dijo Silva y se fue hacia la carpa donde estaban reunidos los oficiales uruguayos que planeaban el ataque. (*Plata quemada* 127)

8. Piglia recibió demandas por parte de personas implicadas cuyos nombres aparecen tal cual en la novela precisamente por el hecho de presentarse como no-ficción. Ante la demanda, Piglia y su editorial manifestaron que era una obra de ficción que tenía conexiones con un hecho real (Calero). Para este análisis, no he tenido en cuenta esta asignación de género extratextual pues es un epitexto al que muy pocos tienen acceso antes de leer el libro y además no fue planeado ni existía durante su concepción.

Es bastante interesante que, si consideramos que Piglia está citando directamente la crónica de Renzi o sus notas personales (este punto no se esclarece), en ellas las palabras de Silva funcionan como una crítica desestimadora sobre la propia naturaleza del trabajo periodístico. Al ser reproducidas por Piglia, el “ataque” pasa de la crónica de Renzi hacia el nuevo texto que lo contiene, *PQ*, estableciendo una especie de metaficción de segundo nivel.

Por demás, puesto que las crónicas son publicadas y están regidas por el ámbito periodístico, no escapan de las desvalorizaciones a las que se ven sometidas en la novela. Una de las críticas directas (las indirectas apuntarían a la naturaleza poco fiable de los testigos, pero a ellos se les tratará luego) proviene de que la prensa prioriza la cobertura amarillista y lo *gore* por encima de un tratamiento “serio” de los acontecimientos: “los diarios informaban ahora con la desvergüenza y la precisión en los detalles que son característicos de la brutalidad con la que tratan los hechos” (*PQ* 37). La cita proviene de Mereles, quien, a lo sumo, solo pudo haberlo pronunciado delante de el Nene, Dorda y Malito. De ellos, solo Dorda sobrevivió para contarle y ya hablaremos de él y de las razones por las que es el testigo menos fiable. La invocación que el narrador hace de Mereles no es gratuita; probablemente quiera remarcar el carácter sensacionalista y manipulador que rige la crónica policíaca de los diarios y el descrédito que ello supone para la transmisión de los hechos. Y es que hacia el final de la novela se incluye un fragmento redactado por Renzi que peca de la misma falla, como si la acusación de Silva se hiciera realidad y en su crónica Renzi tuviese que someterse al estilo que su profesión y puesto de trabajo demandan de él:

Más que dos jóvenes que se hubieran marchado de esta vida parecía que (según el cronista de *El Mundo*), lanzados por una mezcladora de cemento, no hubiera más que trozos de huesos, pedazos de intestinos y de tejidos colgantes a los que era imposible suponer que habían estado dotados de vida. Porque los que mueren heridos por las balas no mueren limpiamente como en las películas de guerra, donde los heridos dan un giro elegante y caen, enteros, como un muñeco de cera; no, los que mueren en un tiroteo son desgarrados por los tiros y trozos de sus cuerpos quedan desparramados en el piso, como restos de un animal salido del matadero. (*Plata quemada* 106)

Por último, y el lector puede acusarme en este punto de quisquilloso, además de sensacionalista, el Renzi de *PQ*, como sus homónimos, parece compartir una afición hacia la literatura. En determinado momento se le cita: “«Hybris», buscó en el diccionario el chico que hacía policiales en *El Mundo*” (*PQ* 59)⁹; y luego “De todos modos el destino había empezado a armar su trama, a tejer su intriga, a anudar en un punto (y esto lo escribió el chico que hacía policiales en *El Mundo*) los hilos sueltos de aquello que los antiguos griegos han llamado el *muthos*” (*PQ* 68). La inclinación hacia la cultura griega, más la elaboración de lo que contempla como si fuese una tragedia codificada literariamente, se hacen patentes en las primeras líneas que el narrador cita de Renzi, mostrándonos un joven que está representando lo que ve bajo los códigos de una tragedia griega. Ello agrega un velo literario que se encuentra en sintonía con la alusión al *pathos* y el carácter de “leyenda” que el productor del texto menciona en el epílogo y, por lo tanto, agrega otra capa de mediación a su tarea, que, en buen rigor, consiste en transmitir los hechos de la forma más neutral posible¹⁰.

Ahora le llega el turno al segundo “testigo” que más contribuye a la reconstrucción de los hechos. Si Renzi es el espectador externo más referenciado, el único sobreviviente capturado que pudo relatar tanto lo acaecido dentro del carro de la fuga y ofrecer una versión de la situación dentro del apartamento en Uruguay, es el Gaucho Rubio, también llamado Dorda (de Malito no se sabe su paradero y el resto de los delincuentes apresados solo fueron partícipes por momentos). Tal es su significación para la historia como testigo, que el narrador rompe su orden cronológico en varias ocasiones para contarnos su pasado e incluso interrumpe durante

9. ¿Debemos creer que Renzi anotó esta acción en sus notas?, no existe otra manera en la cual el narrador pueda transmitirnos este gesto tan íntimo.

10. Los ensayos mencionados como precursores en el estudio de la novela tratan con más especificidad la interpretación de *PQ* desde la óptica del mito, principalmente al reconocer en los criminales una variante del héroe griego. Para ello, parten de una interpretación en esta dirección aportada por el propio Piglia en *CyF*.

páginas el clímax de la historia solo para ello. Estos sucesos previos de su vida fueron accesibles gracias a las notas de su psiquiatra, el Dr. Bunge.

Salvo por las voces, era un tipo normal. A veces el Dr. Bunge incluso pensaba que era un simulador, Dorda, que buscaba zafar de la ley y se hacía el loco para no ser condenado. En el informe, de todos modos, Bunge explicó la «caracteropatía» de Dorda como la de un esquizo, con tendencia a la afasia. Porque oía voces hablaba poco, por eso era callado. (PQ 46)

La historia de PQ ha sido reconstruida en gran parte, entonces, no solo por el testimonio de un esquizofrénico drogadicto que no paró de consumir cocaína en ningún momento –o que, al menos, podría describirse como un mentiroso manipulador drogadicto– sino que viene de segunda mano a partir de sesiones psiquiátricas (durante las cuales estuvo medicado probablemente), o de las entrevistas de Dorda con Renzi (el cual ya ha sido despojado de credibilidad). Pero si Dorda es muy poco fiable como fuente para narrar lo sucedido dentro del apartamento en Uruguay, las transcripciones que la policía (tomémosle la palabra al narrador y creamos que existen como demanda) grabó en ese lugar lo son menos si se analizan las propias condiciones para su existencia brindadas por la novela.

De forma muy pertinente, se cuenta que ese apartamento estaba en realidad vigilado por la policía con anterioridad y era punto usual de reunión de criminales locales, por lo cual se usaba como centro de escucha permanente. Es así que cuando los personajes se apertrechan ahí, el apartamento contaba ya con micrófonos escondidos y hasta un técnico (Roque Pérez)¹¹ encerrado en un cuarto cerca de la escalera. Véanse en los fragmentos siguientes los “problemas” para la fidelidad a los que aluden:

¿en qué graznidos convierten sus voces?, se preguntaba el radiotelegrafista que, cuando podía concentrarse, distinguía crujidos agudos, disparos y gritos, y también palabras en un idioma perdido. Un perro había quedado encerrado en el dormitorio del departamento vecino y ladraba sin parar. Una selva llena de ruidos a dos centímetros de los tímpanos y a través de los cuales, como una fibra de locura, se oía el sonido único, débil, aflautado; del clarinete de una orquesta de baile, que tocaba en la radio de alguno de los departamentos, en algún lugar fuera de todo cálculo. Y junto con eso el sonido de las voces, como murmullos muertos o palabras perdidas en el fragor de la noche. [...] Han plantado dos micrófonos, pero uno parece haber sido averiado por las balas y trasmite la música de un clarinete como si se hubiera ligado a una radio hundida en la ciudad. (PQ 115)

De dónde venían esos rezos, quizás de la propia memoria del radiotelegrafista, quizás era la voz de alguno de los pistoleros o el lamento de un vecino. Iba grabando los sonidos y al lado alguien trataba de orientarse en esa selva de voces. (PQ 132)

No deja de tener cierto encanto humorístico la manera en la que el narrador multiplica las “fuentes reales” que permitieron el acceso a la historia para, acto seguido, desacreditarlas. Se dice que las voces se oyen distantes, que solo sirve un micrófono de dos y, sin embargo, en un párrafo después, se afirma que son tres (PQ 133). Además, la interferencia se acumula e incluye música, ruidos de balas, un televisor prendido en el apartamento de los criminales, sus voces sesgadas, y hasta un perro que ladra y una radio que no se apaga. Por si fuese poco, en la segunda cita hasta el telegrafista Pérez parece alucinar.

Para no dejar cabos sueltos, o metaficción de peso en PQ sin referenciar, véanse a continuación ejemplos de la desacreditación que el propio narrador, devenido crítico-comentarista de su propia creación, brinda en relación a los testimonios de los testigos casuales. Y es que las declaraciones de estos constituyen en el argumento de PQ las fuentes

11. La bibliografía mencionada anteriormente ha apuntado la sospechosa similitud entre las iniciales del técnico y las del propio autor, RP.

principales de acceso a lo ocurrido por parte de los de los periódicos, la televisión y, en última instancia, de la propia voz que reconstruye los hechos para el lector.

Escribe el narrador en un momento en que se mencionan testimonios de los que presenciaron el atraco y dieron declaraciones: “La gente en situaciones como ésta siente que se le llena la sangre de adrenalina y se emociona y se obnubila porque ha presenciado un hecho a la vez claro y confuso” (PQ 12)¹². Luego, cuando cita a uno de los empleados del gobierno que tenía que ver directamente con el dinero y fue agredido en el asalto, afirma: “Si le decían que eran cuatro iba a jurar que eran cuatro” (PQ 26) lo cual muestra el nivel de coacción de la policía y, además, cómo el trasfondo de cada persona puede influir en su declaración. En este caso, el empleado reunía varias condiciones para ser considerado sospechoso, por lo cual, por encima de la verdad de lo que vio (o pudo realmente ver entre el miedo y la rapidez de los acontecimientos), quiere a toda costa colaborar con la ley y asiente sin pensarlo dos veces a las conjeturas de la policía, ciertas o no.

La historia de cómo los criminales tuvieron acceso a la información para el atraco y las preparaciones del día antes fue proporcionada por el cómplice Fontán Reyes, quién “estaba nervioso [...] Muerto de miedo, en realidad (según declaró más tarde)” (PQ 15). En este caso, “el terror” podría ser la causa que desvalore su testimonio, pero no olvide el lector que Reyes está siendo interrogado como culpable y está en su mejor interés tergiversar su historia para aparecer como un desdichado que, desde su pretendida posición de víctima, le temía al resto, a los “verdaderos criminales”. Cualquier reconstrucción de los diálogos internos entre los culpables que el interrogatorio a Reyes haya proporcionado pudo haber sido modificada por él para sostener su conveniente postura y disminuir su sentencia.

Hay otros personajes que, de alguna manera u otra, han sido cómplices de los perpetradores y, por tanto, cuentan con la motivación para mentir, exagerar o tergiversar. Estos son: la mujer de Mereles; Blanca Galeano (quien sabía más o menos lo que pasaría y nunca le importó); y “la putica de Uruguay” llamada Margarita, alias Giselle, quien recomendó el apartamento para que se escondiera el Nene sin saber de la trampa. También puede listarse al “taxi-boy” Carlos Catania, quien hizo de chófer particular y probablemente transportó drogas y otros objetos para ellos. El último en este recuento es Yamandú Raymond Acevedo, criminal uruguayo que era el encargado de cruzarlos por la frontera de Brasil y fue abandonado herido por el Nene, Dorda y Mereles.

De otros personajes/testigos se nos presentan ciertos datos que apuntan a una total interferencia del narrador o una increíble honestidad fuera de lugar por parte de aquellos. Nos dice el narrador sobre el empleado cuya responsabilidad era transportar el dinero: “A veces piensa que habría que llevar un portafolios igual y llenarlo de plata falsa. [...] Se imaginaba la plata guardada en un cajón secreto del ropero” (PQ 21). Si se tiene en cuenta que esta persona murió en el asalto, tal conocimiento solo puede ser posible para un narrador omnisciente, distinto al que supuestamente se tiene en PQ. Sobre Lucía Passero, la panadera que denunció al trío criminal al verlos cambiando una chapa frente a su negocio cuando se escondían en Uruguay, escribe: “Volvió a experimentar lo que ella misma llamaba la tentación del mal, un impulso que a veces le daba por hacer daño o ver a alguien que le hacía daño a otro y contra esa tentación luchaba desde chica. Por ejemplo, cuando el hombre tuvo el síncope, ella se quedó quieta, mirándolo morir” (PQ 78). La cita continúa por el estilo, y cabe preguntarse qué motivo podría tener esta persona para retratarse ella misma como alguien tan vil, ya sea ante los medios o la policía.

Como si al productor del texto en la novela autodenominada “real” y cien por cien verídica no le fuese suficiente con desacreditar a sus fuentes y socavar la fiabilidad de sus testigos, pudiera mostrarse un pasaje en el cual pareciera que se atacara su propio estatuto. A partir de la página 71, se menciona alrededor de siete u ocho veces el nombre de una banda, *Head and Body*, de

12. Otros ejemplos: “La gente se había reunido en la zona y hacía declaraciones idiotas en los micrófonos y frente a las cámaras como si todos supieran lo que estaba pasando y fueran testigos presenciales y directos” (Piglia, *Plata quemada* 101); y refiriéndose a la multitud que presencia el tiroteo en el apartamento en el Uruguay: “Algunos de los inquilinos entrevistados por el periodismo elaboraron las más extravagantes teorías” (Piglia, *Plata quemada* 110).

la cual el Nene y Giselle (suponemos que ella hizo mención a esto) escuchaban sin parar dos temas: "Parallel Lives" y "Brave Captain". El narrador llega al extremo de reproducir incluso un fragmento de la letra de una ellas (¿lo buscó por su parte, Giselle la cantó? Nunca sabremos). La desconfianza que la novela me tenía en ese punto, así como la experiencia con otras obras piglianas, me condujo a no desestimar la incisión con que el narrador repetía y repetía estas referencias y los resultados de mi búsqueda arrojaron lo que ya me esperaba.

No existió (al menos me fue imposible encontrar ninguna mención) la banda llamada *Head and Body*, y la letra copiada en la novela pertenece a una canción titulada "Mr. Siegal" de Tom Waits grabada en 1980 en su CD *Heartattack and Vine*. "Mr. Siegal" curiosamente tiene varios versos en los que se increpa a un *brave Captain*. En este punto solo se puede especular que Piglia pretendió ser "atrapado" en la mentira, ¿por qué, si no, reproduciría un fragmento de la letra, única manera en que pude rastrear el engaño? La fecha de su grabación es posterior por una década a los sucesos, descartando una "equivocación" en el testimonio de Giselle.

La prolijidad de estos ejemplos (que no son los únicos) es suficiente para poder asegurar que el comentario metatextual es un elemento protagonista en *PQ* y no una inserción secundaria. La novela de 1997 es parodia de *OM* por cuanto emplea su retórica, la retórica que más tarde sería central para el género de la narrativa de no-ficción. No obstante, marca su diferencia y, gracias a esta transformación, llama la atención sobre los procedimientos de su objeto parodiado, sus límites y a la vez cumple también un objetivo político, uno diferente al de *OM*, pero que se inserta en la misma línea: mostrar la manera como un Estado manipula la verdad.

OM acomete esta tarea construyendo no un relato verosímil, sino real. La verdad para Walsh debe ser mostrada por la novela. *PQ*, por su parte, parodia esa "función probatoria", como la denomina Alonso, para resignificar los procedimientos. En este sentido, el alcance político de *PQ* solo puede rastrearse si se tiene en cuenta la trayectoria ensayística de Piglia. Este vínculo es otro de los elementos que definen a la narrativa de no-ficción (o baste que se presente como tal en este caso), según Amar Sánchez. Inevitablemente, por su propia naturaleza, se dará una "contaminación" textual entre la obra que pertenezca a este género y el resto de la producción del autor (449). Véase este ejemplo de la crítica de Piglia sobre su predecesor:

Walsh, básicamente, escucha al otro. Sabe oír esa voz popular, ese relato que viene de ahí, y sobre ese relato trata de acercarse a la verdad. Va de un relato al otro, podría decirse. De un testigo al otro. La verdad está en el relato y ese relato es parcial, modifica, transforma, altera, a veces deforma los hechos. Hay que construir una red de historias alternativas para reconstruir la trama perdida. (Piglia, "Tres propuestas..." 179).

Esta visión pigliana de *OM* nos brinda otro dato del por qué de la estructura de *PQ*. Al fin y al cabo, la novela de 1997 está construida siguiendo el mismo procedimiento, pues son las voces populares (los delincuentes, los gays, las prostitutas, los ciudadanos de a pie más comunes) las que brindan la historia al intelectual que la reconstruye. Solo que en este caso Piglia logra crear y presentar como factográfica o verdadera una ficción y, en este sentido, nos brinda una lección sobre cómo puede darse el procedimiento y cómo debemos tratar de analizar cada historia que el poder político quiera hacernos creer.

"En literatura hay una diferencia muy importante entre mostrar y decir" (178) dijo en "Tres propuestas...". De la misma forma que la literatura y *PQ* es capaz de "engañarnos", así los Estados construyen una realidad alternativa, empleando solo los testimonios convenientes o de plano inventados. El poder político de la literatura yace en. Brindar las

herramientas para sacar a la luz cómo se “construyen y actúan las narraciones que vienen del poder” (“Tres propuestas...” 176). Este es el poder político que tienen las narraciones de Walsh, las de Macedonio Fernández y ahora *PQ*.

Su lectura política del autor del *MNE* la respalda con dos argumentos: el uso “antiestatal” del lenguaje y el hecho de que Macedonio es uno de los primeros que demuestra el carácter ficcional de la política. Piglia ve el uso del lenguaje personal de Macedonio como un combate a la lengua “neutra” que siempre trata de imponer el Estado, el cual busca despolitizar cada palabra y cada historia. Es por ello en *PQ* se trata de imitar el lenguaje propio de los delincuentes. La *Belarte* de Macedonio se basa en la creencia del poder que la ficción puede tener sobre la realidad, y esa influencia es la mejor herramienta del novelista contra el relato estatal, debido a que pone en evidencia su funcionamiento y socava su imperio utilizando sus mismos métodos.

Pero no basta con decirlo en un ensayo, Piglia elabora una demostración “práctica”: *PQ* es una novela política sin decirlo y es una parodia sin declararlo. Nada más adecuado entonces que *PQ* en 1997 para hacer realidad su primera propuesta para el próximo milenio. Si creímos la factualidad de *PQ* por la manera en nos fue presentada, de la misma forma creemos cuando un Estado difunde su versión de un hecho.

Walsh demanda de su lector que sea juez y jurado, presenta su novela como si fuese un juicio y obliga a que el lector determine hacia qué lado debe inclinarse la balanza. Piglia, al contrario, reclama un lector detective, pues el misterio no está en lo ocurrido, está en resolver si lo que se cuenta ocurrió o no. Walsh se identifica para dotar de credibilidad su historia, declara sus afiliaciones políticas, su intención de hacer periodismo para hacer justicia. El productor del texto de *PQ* ni siquiera se identifica. Ambos “narran” desde la perspectiva del que reconstruye los hechos, pero Walsh declara que su intención es periodística, es un deber social hacer justicia, mientras que el narrador de *PQ* no declara su motivación, pero se declara “escritor” (*PQ* 160), y puede pensarse la diferencia que entrañan ambas denominaciones en el lenguaje común. Uno trabaja con la “verdad”, el otro con la ficción. Walsh parte de las víctimas: sus testimonios e historias han sido las enterradas (literalmente en algunos casos) y cita la voz de los culpables solo para ser contestadas y desenmascaradas. Piglia se enfoca en los delincuentes, los eleva a un estatus mítico, de héroes, no en el sentido moral, pero sí en su comportamiento dentro de sus propias reglas de vida (la quema de la plata sería la *hybris* que los condena) y las víctimas se dispersan en “personajes” innombrados o sin presentación adecuada.

Piglia, sin desvalorizar la labor de Walsh, ve los resquicios a través de los cuales puede emplear la misma retórica lúdicamente para enriquecer la creación literaria. El placer de la lectura de la parodia y su atracción reside precisamente en el reconocimiento de que el autor se ha apropiado de los códigos de otro género para luego subvertirlos. No se trata de provocar risa ni humor en este tipo de parodias, sino del placer que experimenta el lector al “rebotar” entre ambos textos, en reconocer a la vez la complicidad y la distancia (Hutcheon 32). Porque, como ya se dijo, la parodia del siglo XX no necesariamente lleva consigo un *ethos* burlesco¹³. Parte del proceso interpretativo del lector radica en reconocer la parodia y la intención detrás de esta. Un texto puede aludir a otro sin que haya parodia, puede existir una relación de hipertextualidad entre ellos, tal y como la definió Genette, pero para que se “complete” la parodia se necesita reconocer la intención detrás del vínculo.

Según Hutcheon, la parodia puede ser lúdica pero también desvalorizadora, puede ser críticamente constructiva, pero también destructiva (32). El *ethos* generalmente aceptado de la ironía pero también de la sátira, es uno de carácter burlesco. Pero en el arte contemporáneo se ha vuelto más usual que la parodia se distancie de la sátira (la cual sí es peyorativa) y que solo use sus referentes como pretexto para poner bajo escrutinio reglas

13. Por *ethos* Hutcheon quiere decir la respuesta que se pretende conseguir con un texto literario. En otras palabras, es la reacción inferida intencional que viene motivada por el propio texto (55).

establecidas (Hutcheon 56-57). Por ello, Hutcheon es de la opinión que el *ethos* paródico no esté marcado bajo ningún signo, ya que puede ser lo uno o lo otro, e incluso una mezcla de ambos o que quede abierto a la interpretación (60).

Y si el *ethos* paródico es de respeto, marcado positivamente, el texto parodiado sale a relucir como digno de reverencia y lo que realmente pasa a ser “disminuido” (*diflated*) es lo que se encuentra en primer plano (Hutcheon 62). Quizás Piglia veía cómo los elementos formales de la narrativa de no-ficción se habían convertido en algo mecánico o automatizado al que muchos autores recurrían. Y con *PQ* se propone aprovecharse de ello y “refuncionalizarlos” (Hutcheon utiliza el término “refuncionalize” 35). La parodia sale a relucir cuando ciertas modas y convenciones se comienzan a estandarizar o estancar, al decir de Northrop Frye (citado en Hutcheon 36). Para *PQ*, *OM* no es la receptora de su crítica, es, más bien, utilizando el vocabulario de Hutcheon, un arma que su parodia emplea para arremeter contra sus epígonos (52) y, de paso, convertir estos procedimientos en una lección política.

En última instancia, sobre esta idea descansa mi tesis de que *PQ* parodia *OM* desde el respeto, al establecer un juego lúdico entre ambas para el disfrute intelectual del lector-detective. Sin embargo, a la vez, Piglia se aprovecha de las convenciones genéricas de la narrativa de no-ficción, que hacen posible un texto acusador como *OM*, para llamar la atención sobre la credulidad del lector desprevenido, el poder político de la literatura y la delgada línea que separa la ficción de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Diego. "Las formas de la política y el estatuto de la verdad en las obras de Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia". *Homenaje a Ricardo Piglia*, Catálogos, 2011, pp. 157-66.

Amar Sánchez, Ana María. "La ficción del testimonio". *Revista Iberoamericana*, vol. 56, núm. 151, junio de 1990, pp. 447-61. revista-iberoamericana.pitt.edu, doi:10.5195/reviberoamer.1990.4724.

Berg, Edgardo H. "Fuera de la ley". Rodríguez, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 213-22.

Calero, César G. "¿Ardió la plata de *Plata quemada*?". *EL MUNDO*, 30 de abril de 2016
<https://www.elmundo.es/cultura/2016/04/30/57236ca1e2704e3c3c8b45ac.html>.

Clayton, Michelle. "Cómo habla la plata". *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Ed. Adriana Rodríguez Pérsico. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 135-44.

Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2007.

--. "Plata quemada en retrospectiva". *La novela argentina: experiencia y tradición*, Corregidor, 2012, pp. 61-71.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois UP, 2000.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama, 2001.

--. *Plata quemada*. Arte y Literatura, 2014.

--. "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)". *La Biblioteca*, vol. 15, 2015, pp. 170-85.

Prada Oropeza, Renato. "El discurso-testimonio". *El discurso-testimonio y otros ensayos*, UNAM, pp. 437-60.

Premat, Julio. "Los espejos y la cópula son abominables". Rodríguez, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 123-34.

Rodríguez Pérsico, Adriana. "Plata quemada o un mito para el policial argentino". *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Ed. Adriana Rodríguez Pérsico. pp. 113-21.

Walsh, Rodolfo J. *Operación masacre*. Ediciones de la Flor, 2000.

HUNGER GAMES IN “VACÍO ERA EL DE ANTES” BY LUISA VALENZUELA

DIANE E. MARTING

University of Mississippi

Abstract

While the title stories of Luisa Valenzuela’s collections (“Aquí pasan cosas raras”; “Cambio de armas”) and a few other of her short fictions have been subject to analysis multiple times, the majority of her very short stories have not yet been studied in published form. In this article, I analyze “Vacío era el de antes” (*Aquí pasan cosas raras*, 1975), in which the author uses an ironic and comic mode to narrate the theme of hunger in Buenos Aires before and during the year of 1974. I treat social, political, and economic context as ‘affordances,’ discourses and objects in discourse, that can be fruitfully disentangled to highlight some of the story’s many meanings. In the story, the narrator peers through a hole in a fence of a construction site and sees an empty grill. Found in many Argentine restaurants and outside many homes, the typical grill (*parrilla*) and the *asado* cooked on it, are the architectural and food objects around which the story is constructed. Next, I compare thematically and rhetorically Valenzuela’s story with a forerunner in the literary line of satiric commentaries on Argentine culture, Esteban Echeverría’s “El matadero.” Finally, I bring into the light connections between Peronist ideology and ideas within “Vacío.” In this analysis, I explore some of the consequences, both comical and dire, of the lack of meat at lunchtime on construction sites in “Vacío era el de antes,” revealing trenchant sarcasm and mordant satire as discursive weapons, criticizing state corruption and the downward spiral of the economy.

Keywords: Hunger games, “Vacío era el de antes,” Luisa Valenzuela, Esteban Echeverría, “El matadero,” food culture, Peronism

Lack of food has long been a theme of satire in Western literature. In Jonathan Swift's "A Modest Proposal" (1729), for instance, the author proposes that poor Irish parents, when they cannot pay rent, sell their children to their landlords for the upper classes to dine on them. *Hunger* (1890), a novel by Norwegian writer Knut Hamsun, gave starvation by a writer psychological treatment with humorous moments. Franz Kafka, whose father when young was a ritual slaughterer in the Jewish tradition, wrote "A Hunger Artist" (1922), a story about a man who never found any food to his taste and who made a living by fasting publicly, caged, in circuses and fairs. The hunger artist did not entertain the public most of the time, in contrast to the panther, whose cage replaces that of the hunger artist when he dies. His death becomes meaningless due to others' inability to really see him for who he was or to recognize his art. My title uses the phrase "hunger games" from Suzanne Collins's trilogy of that name, because her work references both the theme of hunger and that of resistance to class discrimination, while being rife with criticism of a corrupt political regime¹.

In the Argentine canon, mentions of hunger abound. In *La hora de los hornos* (directed by Pino Solanas and Octavio Getino, 1968), for instance, one of the intertitles of Part 1, "Introduction," is "Geografía del Hambre." A primordial reference to hunger in Argentine literary classics prior to Valenzuela's story is the opening section of Esteban Echeverría's "El matadero" (written 1838-1840, published 1871), which portrays with remarkable irony a vast hunger in the populace of Buenos Aires in the 1830s. As in Valenzuela's story, the hunger in Echeverría is essentially a lack of meat. The resonances of "El matadero" with "Vacío" are greater than with the non-Argentine works and make manifest additional qualities of the shorter and more recent work. The contrasts between the two Argentine texts highlight Valenzuela's relatively playful tone and lack of realism.

"Vacío era el de antes" appeared in Luisa Valenzuela's second short fiction collection, *Aquí pasan cosas raras* (henceforth *APCR*). This volume was written in Buenos Aires in 1974 during a period of one month and would be published the following year (Valenzuela 20). Critics, like Z. Nelly Martínez and María Claudia André, have focused on the incorporation of the discourse of the military and the paramilitary in Valenzuela's *APCR* and later works. Sharon Magnarelli's book and articles have covered a greater diversity of themes and established the ground work for others. But the theme of hunger during the pre-dictatorship years in Valenzuela has not yet been treated². My goal is to rescue the story from its present status as unnoticed in the critical literature, and to contribute to understanding it as a literary text worthy of even further scrutiny beyond what I have space for here³.

Hunger and poverty are the main manifestations of the economy for those characters who are working-class in *APCR*. In the title story, "Aquí pasan cosas raras," a pair of unemployed men are not sure how they will pay for the coffee and snacks they consume in the cafés where they pass the time. In "Los zombis," the frightening characters act like zombies because they have no money for food. The Mascapios (celery-eaters) in the eponymous story receive celery as part of their pay because it is such a valuable and costly commodity. "El don de la palabra" features a Leader who speaks for hours and days on end from a balcony; there is a general worry among pessimists and dissidents that the extreme length of the speeches will cause famine in the city because everyone is listening, and no one is working crops or herding cattle in the countryside. Also, in the plaza below where the *Líder* addresses his followers, all the pigeons are already gone and presumably eaten. There is a playful spirit regarding hunger in many stories, despite the sad and unrelenting suffering described therein. For example, "Pequeña historia obvia" is a cute and funny love tale about a man and a woman who work in a meat-processing plant, a modern slaughterhouse. The mother wrongly fears her future daughter-in-law is only interested in her son for the organ meat he passes to her 'under the table'; she doubts her son's attractiveness because he is cross-eyed and must commute long distances to the plant where the couple works (75-76). This lack of food hurts

1. Collins was inspired by reality television for her 'hunger games,' but here I am merely referring to the ludic qualities of Valenzuela's theme of hunger in general and in this short story in particular.

2. Online bibliographies such as MLA, HAPI, Google Scholar, LuisaValenzuela.com, among other indexes and bibliographies, have not returned any citations of criticism on this particular story. My research on the economic context for "Vacío" has taken place during the lockdown of the COVID-19 pandemic. Print books have rarely been available unless they were in my personal library, a kind librarian scanned chapters for me, or I could request inter-library loan, since my university library stacks have been closed.

3. This article is part of a larger project of examining some of the short and neglected stories in *APCR*.

Unemployed and essential workers alike; nevertheless, Valenzuela's short stories incorporate humor in a high stakes game of providing testimony at the same time as the pleasure of reading.

Although not a story about working-class poverty, "Camino al ministerio" portrays a protagonist given food by neighbors for he is thought to be sacrificing himself for political gain by walking on nails and performing other painful activities. When his supporters stop feeding him, however, the candidate suffers hunger for a long time: "A los pocos días el hambre le hace chillar las tripas pero no aplaca el ardor de las ansias de poder" (23). This comment satirizes the 'saintly sacrifices' made by those in power. He eventually dies of starvation abandoned by his public, much like Kafka's hunger artist⁴. Despite the seriousness of these themes, the mood or tone of the volume is predominantly ludic, humorous, and ironic. As I show in "Sympathizing with Monsters," the narrators of many stories in *APCR* often display empathy with the victims of social and economic misfortunes that escalate progressively. These stories play 'hunger games' in the sense that they shock with the revelation of horrible truths at the same time that they make a reader laugh at imaginative jokes and unlikely puns. In this article, I show how the four paragraphs of the very short story "Vacío era el de antes" (henceforth "Vacío") riff on the theme of hunger in compassionate yet comical ways.

According to Valenzuela, the stories in *APCR* constitute an effort to understand her surroundings after having spent time abroad: "[U]pon my return to Buenos Aires in 1974, when the paramilitary violence was already being unleashed [,] I realized then that it was necessary for me to write in order to achieve an understanding of that reality which was so foreign to what I had left behind two years earlier" ("Memories of the Past" 20). The years of 1974-1975 were a time of multiple crises in Argentina, described concisely by Pamela Bacarisse in the context of Manuel Puig, another writer of the period:

Isabel [Perón] is on the throne, the government is at best inept, at worst corrupt, the country's economy is on the rocks, inflation is soaring, the unions are demanding higher wages, harvests are bad, beef production is in decline, and civil revolution and urban violence make up the order of the day. (155)

The games Valenzuela plays in this volume can become more meaningful if one understands her allusions to the 'strange things' occurring during this ferocious time: bombings, tortures, kidnappings, disappearances, and killings. While those forms of violence are not explicit in "Vacío," chronic hunger is also violently oppressive and appears as deprivation, scarcity, injustice, and competition for resources.

Of course, Valenzuela never provides a guide or translation key to the allusions within the stories themselves, perhaps to protect herself or, more probably, to use the ridiculous, the absurd, and strange as floating signifiers of resistance⁵. She explains the role she assigns to herself: "I think a writer is there just to pick up like an antenna, just to pick up the problems, the discomforts, the horror. And then to point them out" (Martínez 103). Her method was to be alert especially in public areas: "en los cafés porteños, adonde inevitablemente le llegaban frases expresivas de la confusión reinante, [donde] la escritora recoge la materia prima con que elaborará su mundo de ficción" (Martínez 120). Valenzuela, then, concocts new connections between the socially available expressions and objects in order to expose wrongdoings. The political and the economic often do overlap in her fictions as she herself noted. In 1981 Valenzuela stated she is very concerned with both: "[s]on los problemas políticos que nos aquejan, y los problemas económicos, y la conjunción de ambos y de tantos más problemas que tienen al porteño al filo de la crisis nerviosa" ("Los porteños" 25-26). The tropes in "Vacío" signifying narratorial opposition to the status quo involve elements of Argentine culinary practices such as *la Parrilla*, *el asado*, *vacío* and *matambre*; Esteban Echevarría's writings;

4. See Magnarelli (49-51), for a discussion of this story as a bridge to Valenzuela's previous collection of short stories.

5. Martínez explains further the factor of self-protection: "[e]s digno de notar que algunas de las herramientas de trabajo que utiliza, tales como la exageración, el grotesco, la parodia y el humor negro, también le ayudan a Valenzuela a eludir la auto-censura, problema de capital importancia para una escritora/un escritor en el seno de una dictadura" (120).

the Argentine economic problems of the 1970s: inflation, the import-export market; and resurgent Peronism⁶.

The first-person narrator in “Vacío,” typical of *APCR*, remains nameless throughout the story, appearing as a *flâneuse*, viewing and remarking upon the urban landscape. A wanderer through the city, the narrator smells meat grilling: “Lo bueno de los mediodías grises es el olor a asadito que se escapa de las obras en construcción” (103). Upon looking where the smell emanates from, however, she spies an empty grill: “es bien triste entrever por algún hueco de la tapia las brasas ardiendo bajo las parrillas y sobre las parrillas, nada” (105). The empty grill is a figure of loss: things both pleasant and essential have disappeared. The political and economic themes correspond to and grow from this scene.

The word *vacío* of the story’s title is a pun on the deficit of meat on the grill and a popular cut of meat of the same name⁷. (The word was also associated with the regime of Isabel Perón, as will be discussed later.) The title of the English translation of the story, “Void and Vacuum,” loses the pun on the cut of meat and emphasizes the emptiness theme. Attention to these names *vacío* and *matambre*, the popular dish made using the *vacío* cut of meat, reveals some of the echoes and ironies with which Valenzuela plays her verbal games about hunger. Construction workers do not labor like before “por culpa de la mala nutrición y de las huelgas” (103)⁸. Combining labor strikes and poor nutrition reinforces the hunger theme in “Vacío” as interconnected social, economic, and political forms of injustice. A prohibition on meat (“veda de carne” 103) provokes a variety of attempts by workers and management to compensate for the loss of meat and bones normally grilled at lunchtime on construction sites⁹. The history of these cuts of meat and dishes reinforces the association between the working-class identity and Argentine food culture in the story, while the names of the dishes remind the reader of the hunger the meats were meant to assuage.

Beef and pork are scarce, construction jobs are few, and pay in the construction industry is insufficient. The narrator notes, “[l]a ausencia del olor a asado y el bajo índice de productividad de los obreros por falta de proteínas son tema obligado en toda reunión de directorio” (104-105)¹⁰. The odor is a non-visual aftereffect, still noticeable to the narrator, indicating that the space had previously been employed by workers to cook: “Ahora bien, me pregunto qué pondrán los obreros sobre sus parrillas” (103), and establishing a necessity to speculate on how to solve the mystery of the missing *asado*. Indeed, the narrative cooks together the hunger of construction workers with the fate of the buildings they work on, as we shall see, and adds a side portion of commentary on the suffering of the working class in Buenos Aires in its no-fun hunger games.

The Empty Grill: Malnutrition and Constructing Buildings in Buenos Aires

Negative changes in the Argentine economy such as out-of-control inflation and the need to import products like beef and oil—which Argentina had previously exported—whipped through the capital in the early 1970s. But many Argentine intellectuals and artists tended to experience these years differently than the politicians or businessmen. They felt an excitement and confidence in social change during these years. In “Strategies of the Literary Imagination,” for instance, Beatriz Sarlo speaks of a feeling of the real possibility of a better future in the early to mid-1970s among Argentine intellectuals and artists; they saw the future as a “certain socialism”

6. The city is the locus for “Vacío,” a city which has been affected by a brutal economic situation in the countryside that forces agricultural workers to migrate to urban areas.

7. *Vacío* “is a not very well-known cut of beef in the US” and “is often called flap meat or sirloin tips” (“Learn How to Cook Vacío Steak or Bavette Steak”). The word “Asado” is difficult to translate exactly into English because ‘barbecue’ implies using a sauce, whereas a ‘roast’ implies cooking in an oven. ‘Grilled meat’ could mean hot dogs or rotisserie chicken. ‘Grilled steak’ is perhaps an option, but I prefer using the Spanish for clarity. I am grateful to my colleague Veronica Menaldi for pointing out this cut of meat. Menaldi also remarks that the *vacío* cut is used in the dish *matambre* (Nov. 2020, personal communication).

8. See Gambini for a discussion of labor negotiations and government’s inability to control prices (especially p. 334). There is a complicated history in the twentieth century both of the country’s unions and of the rural-urban divide concerning its effect on the meat-producing sector.

9. Previously, bones were used to make ash in construction but it has largely fallen out of fashion (“Bone ash”).

10. The low production levels of workers can be understood in the story as their physical weakness due to the lack of meat. The lower productivity of workers during the years in reality could have a variety of explanations, but a major one is that it was a reaction to government actions. According to Liliana de Riz, the measures used by the government in 1974 weakened the unions’ ability to control their workers and consequently, the importance of negotiating with these leaders to find a solution to the recession (120-124). Workers instead began not showing up for the job: “Frente a una oposición sindical diezmada, la protesta obrera comenzó a expresarse por nuevos canales. La ley de contratos de trabajo, al asegurar la estabilidad laboral y dificultar los despidos en el sector privado, les proporcionó un nuevo instrumento, el ausentismo” (121-22).

belonging to the Left (236-38; see also Marcelo Rougier¹¹). While Valenzuela likely shared this enthusiasm with Julio Cortázar and others, her stories from *APCR* rather than portraying a vision of this future or projecting how to achieve it, show an encrypted record of the reasons why that utopia never came to be. Her texts in this 1974 volume put on display the fissures already visible in the pillars of economic justice in Buenos Aires. José López Rega and Juan Domingo Perón, for instance, became lifetime interests of Valenzuela. She wrote a long novel about each of the men: *Cola de lagartija* (1983) and *La máscara sarda* (2012), respectively.

“Vacío era lo de antes” is no exception to Valenzuela’s muckraking tendency in this volume. Instead of promises of a new future, in “Vacío” the ghost of Argentina’s better past haunts Buenos Aires: “Antes la cosa era simple: asado de tira... ¿Y ahora?” and “las cosas ya no vienen como antes” (103). Additionally, if Valenzuela’s story contains a veiled reference to the clandestine activities of José López Rega – Juan Domingo Perón’s secretary and, later, a Minister in his cabinet– and to the Alianza Anticomunista Argentina (Triple A), it would be contained within the idea that something good has disappeared, leaving an emptiness behind. People were disappearing already in 1973 and 1974 and many others knew it¹². Given the violence in other stories of the collection, “vacío” can be seen as a concept and an image not far afield from ones of the disappearance of people without notice or redress. In the narrative itself the experience of better times in the recent past made the deteriorating economy feel even worse than it was and harder to accept than it otherwise would have been. The grilling of meat at lunchtime by construction workers previously had contributed “para hacer con los huesitos el acabado fino de palier” (103) but now problems in constructing buildings have become dire due to the lack of the mealtime ritual of the *asado* and the *vacío*.

The narrator affirms the difficulty that building workers endure in finding employment that pays well enough for them to eat *asado* during the workday: “[P]ocos pueden ser los elegidos. Cada vez menos, si se tiene en cuenta además la escasez no sólo de bifés de costilla, sino también de construcciones de superlujo a partir de los tres últimos desmoronamientos” (104). The scarcity of meat and the subsequent price gouging for cuts like *vacío* have become so endemic that buildings can no longer remain standing. The buildings themselves suffer from malnutrition¹³. Workers and the construction sector of the economy are bundled together in the fiction. Both the elites and the working classes are affected when buildings collapse. Although tragic, the building failures become part of an extended joke about the current lack of bones and its relation to construction workers: “No puede decirse que la falla [the building collapses] sea imputable a los ángulos de hueso en el hall de entrada o en los salones. El hueso es, como se sabe, el material de construcción más resistente que se encuentra en plaza, si es que se encuentra” (104).

As the story continues, the narrator continues questioning what is happening to the workers and what they must do, now that they live in the world of missing *asado*. Apropos of solutions to the scarcity of meat for the grill, we learn that the current substitution of plastic, especially plastic bones for real building materials, has too many limitations. Importantly, plastic bones do not have the desired and necessary smell of grilled meat. Class inequalities in “Vacío” are inherent to the political critique: “En los barrios menos aristocráticos la parálisis de la construcción es imputable más a la falta del olor a asado que el desabastecimiento de huesitos, reemplazables ... por sucedáneos plásticos” (104). This putative ‘answer’ to the difficulty of missing meat is put into effect in the poorest areas of town, emphasizing the economic disparities fundamental to the themes.

Other possible resolutions to the crisis of beef for the workers’ grills are sought in meetings of the “Cámara de la Construcción” at the highest levels. To use meats from other animals is the main proposal — the

11. Rougier reports that “Entre 1973 y 1976, la Argentina recorrió uno de los períodos más vertiginosos, controvertidos y complejos de su historia contemporánea. En poco menos de tres años, las enormes expectativas en torno a la implantación de un sistema democrático —acumuladas durante lustros de autoritarismo y exclusión política— fueron dilapadas...” (9). The hopes and dreams of intellectuals during this period ceded “su espacio a la desarticulación, la crisis social, y la violencia política...” (9).

12. Gambini continues speaking about Perón in mid and late 1974: “La actividad terrorista estaba absolutamente consolidada durante la presidencia de Perón, quien la creó y autorizó todos sus movimientos” (329). He contends that the Triple A did not wait for Isabel’s presidency to become very active.

13. Much of the story’s sarcasm comes from the idea that the hunger of construction workers alone may had not been enough to warrant concern, but the failure of buildings, that certainly must be worrying.

discussion of which extends to nearly a third of this very short story. Dogs are first considered, but the elite workers who take the meat off bones refuse to clean the bones of any animal but cattle (*ganado vacuno*) (104). The mere idea of using other meats provokes the formation of “una liga de protección al mejor amigo del hombre,” led as often as not by construction workers themselves. Kennel Club International becomes involved, as well as a miscellanea of local and foreign canine protection societies. Other new organizations spring up to protect dogs, even rabid ones, from being chosen as substitute meats on the grill. From the high-level negotiations involving people from several countries, it becomes clear that the disappearance of meat from the grill on construction sites has an importance one might not otherwise attribute to it.

Another consequence of the deficit in meat is the construction workers’ hunger. They search for jobs where meat might be supplied as a benefit (103-4)¹⁴. Workers seek out jobs in wealthy neighborhoods because the fashion in those places is “ángulos adornados con huesos de bife de costilla,” *bifes* which the workers presume they would be able to grill and consume prior to using the bones in the building, “y eso vale más que un doble aguinaldo” (103), the traditional Christmas bonus. Those seeking work on sites where luxurious buildings are being built are frequently disappointed, however, because the eating of steak when cleaning off of bones for buildings is the job of particular recruits hired precisely for that task. This “legión de peladores de bife de costilla” is specialized and professional. In order to belong to the guild, a worker must possess “una dentadura ... perfecta y filosa” (104). Average construction workers who want to eat *asado* fail to land the better job, even “después de paciente espera y de uno que otro empujoncito” (103), that is, despite waiting and recurring to petitions involving favoritism and corruption, longstanding but harmful alternatives to fairness in hiring. No adequate path to eating meat on the grill at work can be found by most applicants because the normal systems for the just and open circulation of jobs has been damaged. Workers have to possess what one might call ‘gifts,’ such as a perfect set of teeth, to experience the grilling privileges once accorded to construction workers in general.

The workers’ endeavors to put *asado* back on the grill are so necessary that they will be continued for quasi-religious reasons: “no hay edificio que adelante si no se lo consagra con los vahos de la parrilla” (103). The verb *consagrar* in particular marks the meat ‘perfume’ as a devotional element, an incense of sorts purifying the construction space. The olfactory trace left by meat grilling is the imperative element in the scene and the one that must endure if buildings are to be built. On the other hand, the word *vaho* carries a therapeutic or curative sense, very much applicable to the insalubrious and unacceptable situation of an empty grill. Although mere vapors, a religious significance has been attached to the olfactory vestiges of grilling meat. The religious vocabulary implies that hunger points toward a state of sin from which the construction worker can be saved by the ritual of adding a meat ‘incense.’ This fragrance exists as a simulacrum or reminder of the culinary cultural ‘sacrament’ once available to the construction worker.

The grill itself, the *parrilla*, also deserves to be mentioned as a constituent element of the hunger theme, one that symbolizes a possible resolution to hunger. The grill has a structure of walls, bars, and empty spaces. It represents the promise of a *parillada*, a celebration and a meal. It is a constructed space and an object built by workers. *La parrilla* has a readiness for meat, when or if it arrives. Like empty buildings awaiting inhabitants, the empty grill awaits its pairings of fire and food. The grill ‘affords’ the possibility of satiety, of satisfying the workers’ hunger, through its possible use, in its functionality as an object. “Affordance” is a term that “offers a helpful way of thinking about the properties of a substance in relation to those who make use of them (thus a knee-high surface, for example affords the possibility of ‘sitting-on’)” (Felski 164)¹⁵. For the reader, the grill as an object contributes to refusing the meat aroma as an

14. “Ahora todos los cucharas y los media cucharas desprecian las obras en barrios populares y tratan de conchabarse por Palermo Chico o en la zona aldeaña a Callao y Quintana,” where meat could still be had (“Vacío” 103).

15. “Coined by the psychologist James J. Gibson to explain how animals interact with their environment,” affordances are fruitfully discussed in Felski as ways to discuss objects in literature (164).

answer to the problem of deprivation, since the grill was not made to add scents to a place, though that may happen. The empty grill constitutes a visual image that begs the question of absent meat at the same time it 'affords' the possibility of cooking.

The Empty *Abattoir*: "aquella pequeña república"

As in "Vacío," a religious element combines with the theme of hunger at the beginning of "El matadero" by Esteban Echeverría (1805-1851). A classic of Argentine literature, this work of fiction portrays a crushing meat eating prohibition during Lent, suffered by the working population:

Estábamos, a más, en cuaresma, época en que escasea la carne en Buenos Aires, porque la Iglesia, adoptando el precepto de Epicteto, *sustine, abstine* (sufre, abstente), ordena vigilia y abstinencia a los estómagos de los fieles, a causa de que la carne es pecaminosa, y, como dice el proverbio, busca a la carne. Y como la Iglesia tiene *ab initio* y por delegación directa de Dios, el imperio inmaterial sobre las conciencias y estómagos, que en manera alguna pertenecen al individuo, nada más justo y racional que vede lo malo. (2)

Inscribed with great irony, in Echeverría's text the proscription of meat becomes a ferocious act of political and religious domination imposed by the elite. In an important study, María Luisa Lojo finds the "registro religioso" in "El matadero" as a primary location for the work's hybridity (42)¹⁶. In a literary chamber of perpetually echoing reverberations, early 1970s Argentina would be like Rosas' Argentina: a place that needs its *asado, matambre, and vacío* to feed its workers. Echeverría's narrator occasionally uses the first-person, as does Valenzuela. The most important contrast in the architectural spaces (the slaughterhouse versus the grill and construction site) and 'sacred' objects between the two works is that the *matadero* comprises a space affording the possibility of killing animals, but also of killing *tout court* within the fiction, whereas the grill is an object made for ending hunger. Despite this great difference, as works about architectural spaces, the two texts share the importance of buildings, food, and religion¹⁷.

In addition to the theme of hunger, "Vacío" shares with "El Matadero" a second trait: its allegorical tendency. When describing the slaughterhouse early in the story, the narrator speaks of the slaughterhouse's 'judge' as a stand-in for the infamous dictator Juan Manuel de Rosas (1793-1877): "el juez del matadero, personaje importante, [es] caudillo de los carniceros [el que] ejerce la suma del poder en *aquella pequeña república* por delegación del Restaurador" (10, italics added). Already a space of blood, guts, and butchery, the slaughterhouse is portrayed as a microcosm of the country. Echeverría's description emphasizes the allegorical way his fictional slaughterhouse should be understood: "Simulacro en pequeño era este del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales" (14; differences in spelling in the original). In "Vacío," a much shorter text, the narrator says that the 'answer' to the problem of hunger —distributing the aroma of meat to construction sites instead of beef itself —constitutes "una solución bien argentina" (105). That which is placed on the grill, like Echeverría's slaughterhouse, represents the city and the nation.

The imagery is often visual in both Echeverría's and Valenzuela's texts, and in both cases there is an interplay between the scene as described visually and that which is left to the readers' imagination. In these two stories, this visual-verbal back-and-forth has thematic justification. Echeverría refuses to report the cursing in the slaughterhouse: "En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista no para escrita" (14)¹⁸. Valenzuela's narrator remarks it is better to look at the grill on days "de mucha niebla" in order not to see the emptiness of the grill. If one only looks at the grill on those foggy days, the smell and the flames might be able to

16. Lojo further explains that "la ironía descuella en el ridículo" (44) in important moments in the critique of religious practices and federalist barbarisms, which also compares well with Valenzuela's frequent use of humor and ridicule. A different brief prose work by Echeverría, "Apología del matambre," is as comic as "El matadero" is tragic in its relation to cuts of meat. Subtitled "cuadro de costumbres argentinas," "Apología" discusses the word "matambre" and tells a childhood memory of asking for this favorite dish.

17. According to Bataille (1929): "The slaughterhouse is linked to religion insofar as the temples of by-gone eras [...] served two purposes: they were used both for prayer and for killing. The result [...] was certainly a disturbing convergence of the mysteries of myth and the ominous grandeur typical of those places in which blood flows" ("Slaughterhouse").

18. For further discussion of the visual versus the auditory in "El matadero," see Lojo pp. 56-60.

fool one into the warm feeling of thinking the grill's culinary purpose was being fulfilled.

More than a century after Echeverría's "El matadero," historical fictions treated the Rosas period as a mask under which one could hide a critique of state terror. During the dangerous time of 1975-1985, it was not safe for writers to attack state terrorism directly. Instead Rosas' violent actions were the subject of their critiques. For example, *Camila*, a film by María Luisa Bemberg (1984) and *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, a novel by Enrique Molina (1982), were set in the Rosas period, masking their critique of the 1970s dictatorship. According to Déborah Cinthia Balé, "Samuel Zaidman, en un análisis [...] propone ligar el relato de la tortura del unitario a la tortura de los detenidos-desaparecidos durante la última dictadura militar" (145). It is not impossible that allusions, even veiled ones, to such a famous work as "El matadero" could include an allegorizing of the violence of Rosas's time as well, hidden behind the tragicomic tale of missing meat. The Triple A was already active when Valenzuela was writing in 1974. Without exaggerating this reminiscence in "Vacío," one can safely conclude that the description of the slaughterhouse in section 1 in Echeverría's text has similarities. But the sectarian violence in Echeverría's story is found more strongly in stories other than "Vacío" in *APCR*¹⁹.

Additional elements of "Vacío" come into view through the perspective of mirroring Rosas' critique as resistance in Valenzuela's story. In an interesting article by Adriana Novoa, the space of the slaughterhouse is analyzed in relation to building construction: "According to [Juan Domingo] Sarmiento, Rosas forbade the construction of vertical structures, identified with reason in his [Sarmiento's] text, and let stand the old colonial homes dominated by horizontal single storey spaces with windows covered by bars" (98)²⁰. Novoa is referring to an article that Sarmiento published in 1879 in *Revista de Ciencias, Artes y Letras*, "Arquitectura Doméstica." Importantly, Sarmiento writes that during the Rosas dictatorship "[n]o hay arquitectos sino albañiles" (98), making construction workers important in Rosas's Argentina, as in Perón's vision of the nation, and as in "Vacío"²¹.

Novoa juxtaposes the opposite attitudes of Sarmiento and Peronism: "the founding declaration of Peronism on October 17 of 1945, called for a 'reappropriation of public space' against the design of the dominant class" (48). She continues: "Peronism's use of public space intended [...] new opposition to the bourgeois elites" (49). Laura Podalsky agrees that the symbolism of Echeverría's slaughterhouse resurfaced, gaining new attributes in Peronism: "Rather than representing liberal forces overcome by the unruly urban masses, the livestock serve as metaphors for the working classes (the 'true' representatives of Argentina) sacrificed to the voracious appetite of capitalist expansion" (222). Valenzuela inscribes the construction worker as suffering from multiple forces of oppression: capitalism, globalization, bureaucracy, and corruption.

Valenzuela's hunger games are less bitter than Echeverría's deadly ideological combat and her diversions show Argentina and Argentine workers in a better light. The suffering construction workers in "Vacío" have moral principles (they will not eat dogs), whereas in "El matadero" the slaughterhouse workers and hangers-on are like dogs, rivals seeking to assuage their hunger with meat. Valenzuela's citizens organize themselves in unions and other groups to try to better their situation, while in Echeverría the hypocrisy of the clergy is a main point: "Se originó de aquí una especie de guerra intestina entre los estómagos y las conciencias, atizada por el inexorable apetito y las no menos inexorables vociferaciones de los ministros de la Iglesia" (6). In Valenzuela, the laborers are victims who seek both the *asado* and self-respect. They want ethical choices as well as better working conditions. While the economic factors keeping meat off the grill are not named in "Vacío," they are resisted. There is sufficient information to attribute fault both to the government (the useless *Cámara de Construcción*) and to social factors (the refusal to eat dog meat, the desire for better wages).

19. Those participants in the nineteenth-century slaughterhouse murder of the *unitario*, as images of *La Mazorca*, could suggest to viewers and readers the Triple A's ultraconservative supporters. *La Mazorca* was famous for its violence, especially breaking and entering, torture and beheadings of those perceived to be disloyal to Rosas.

20. Sarmiento adds: "Hay otro efecto de la tiranía [...] cuando la existencia está amenazada, los hombres no hacen las casas" (98).

21. "¿Hay una arquitectura de Rosas? Durante su largo gobierno la arquitectura doméstica toma formas determinadas, cristaliza y detiene. La cuadra entera de casa de Gobierno y Palermo repiten misma construcción, la azotea, con la reja de hierro por coronación en defecto de balaustres. La ciudad se uniforma insensiblemente á la orden del día" (Sarmiento 97).

Therein lies the main contrast with Valenzuela: Echeverría emphasizes the brutality and slavish tractability of the *chusma* who follow Rosas, whereas Valenzuela's workers contest their degradation and hunger. They are up-in-arms when dog meat is proposed for their grill, suggesting a willingness to sacrifice eating just any meat in order to save their canine companions. When corruption and favoritism occur in the republic of the slaughterhouse, it is a critique of Rosas the Restorer himself: "El primer novillo que se mató fué todo entero de regalo al Restaurador, hombre muy amigo del asado" (8; spelling in original). In "Vacío," the corruption mentioned transpires at a level above that of the individual worker, but below that of the top levels of government (Perón), because it lies in the difficulty of acquiring a new job where one might be able to eat meat, even after trying in covert ways of qualifying for one. Workers fall for the trick of 'meat incense' and persist in their construction jobs even when they only get to experience the aromatic trace of meat. Ultimately, Valenzuela's story is less ideological than the texts of Echeverría, Sarmiento, or Perón, when it comes to public spaces, *asado* or *matambre* on the grill, or construction workers.

Notwithstanding the differences in style, time period, length, tone, and purpose, the similarities between her micro story and the nineteenth-century critiques of Rosas do place Valenzuela within a genealogical line of ironic, sarcastic, and critical intellectuals and writers in Argentina. The idea of the slaughterhouse as a metaphor for Argentina is crucial for understanding Echeverría's work of fiction. Adding smell to the empty grill seen on a construction site in Valenzuela's "Vacío" similarly locates a specific object, the grill, as crucial to Argentina. "Vacío" has in common with "El matadero" a connection between eating meat and the spiritual life, the importance of politics in the hunger suffered by the poor, and the portrait of hunger as a critique of a national regime.

The main differences between the images of Argentina in Echeverría and Valenzuela lie in the former's racist and deadly serious portrayal of Rosas' supporters among the workers at the slaughter yard. Additionally, the former makes a condemnation of the corrupt church, while the latter expresses sympathy with construction workers who seek to maintain their humanity. Valenzuela's narrator accepts as a positive element the spiritual 'incense' from the sacred *parrilla*. Additionally, the plastic substitutes are insulting to those who receive them and represent differential treatment of poor neighborhoods —something like what the US banking industry calls 'redlining.' Moreover, the disparities in neighborhoods and job opportunities depicted in Valenzuela are told with a brevity and a sarcasm that tend towards a grotesque dark humor rather than towards horror, as in Echeverría.

Empty Promises: The Return of Perón

The story's final proposal to solve the problem of lack of beef is to consecrate buildings without it: "engañar el estómago de la masa obrera y sahumar los futuros rascacielos" (105). Mere smell is proposed in "Vacío" by "técnicos extranjeros" and, especially, by "el técnico más imaginativo e informado" (105) because the scarcity of meat is affecting the construction industry, and even the passersby. The proposal to substitute the smell for the meat itself reminds readers of corporate and agricultural failures as well as the impotence of the state facing a failing economy.

The smell of *asado* grilling only appears to pacify construction workers in this fictional world because they have no other option. The plastic replacements for meat in low-priced buildings only works in poor areas and even there the results are not optimal. The skyscrapers are not Peronist architecture, but rather buildings made for the elites where none of these workers will live. The false 'solution' of providing only the smell of meat, like that of placing plastic bones in buildings, creates painful images of the state's inability to resolve the worsening economic fate of its workers, even with (or perhaps due to) the return of Perón and *peronismo*.

The foreign technicians in the story's final paragraph present under a sarcastic light the international interventions performed in Argentina by entities such as the World Bank, caused by the country's economic crisis and financial debts²². Perón's return in the summer of 1973 made the nationalist promises of his economic platform come to the fore. "Vacío" follows "Escaleran," a microstory like "Vacío," that, as I have shown, plays with *justicialista* (Peronist) slogans and ideas ("Alleging Allegory"). The backlash against interference in the economy by non-Argentines became prominent in political discourse in the 1970s due to the nationalism of Perón, Isabel Perón, and Peronism as a movement.

One of Perón's decrees delivered in a speech in 1950 –and reaffirmed repeatedly– proves relevant to an understanding of "Vacío": "Queremos una Argentina socialmente justa, económicamente libre y políticamente soberana" ("Movimiento Peronista"). These three ideas –social justice, economic freedom, and political sovereignty– are the thematic 'meat and bones' of "Vacío era el de antes." Social justice is the need for good pay for workers so that they can eat meat; the right to organize and strike constitutes economic freedom; and political sovereignty would avoid the mistakes made by foreign experts who allowed for a failed and fake proposal to be deployed. Perón spoke about the "desabastecimiento de productos" in his speech of June 12th of 1974, where he "atacó a los empresarios" for causing the empty shelves because they could not earn a profit (Gambini 328). In addition to various other contraindicators, Gambini mentions an outbreak of foot-and-mouth disease (*la fiebre aftosa*) in 1974, which caused Europe to stop importing Argentine beef²³. Agreements quickly fell apart and each party blamed the other in their failure to keep the economy functioning. One more indicator of this decline, instability, and lack of direction in the Argentine economy in 1974 is that "María Estela Martínez de Perón [President from 1974 to 1976] holds the sad record of having six Ministers of Economics in only twenty months in office" (Veigel 11). With the death of Juan Perón, there was also a discussion in Peronist political circles about "un vacío de poder," a phrase to describe Isabel Perón's Vice Presidency. Disputing parties were encouraged to allow her to stay in power because they felt it was better to have some stability. In a slightly different manner, Rougier speaks of a "vacío político-institucional" when he summarizes this period (217)²⁴.

Valenzuela's brief fiction observes hunger on a construction site in Buenos Aires and through innuendo and irony, blames the government and the elites for the suffering of the workers. For the purpose of understanding "Vacío," it is less important why Argentina's economy declined than the fact that it did. The impact of a declining economy was likely to have been felt strongly among the working-class, including construction workers, because they were (and are) more vulnerable than their bosses to shifts in the economy outside their control. The labor strikes mentioned in "Vacío" are an example of an economic disturbance of the social fabric at the time, just as the bombs and arrests of students serve a similar function in "Aquí pasan cosas raras."

In any creative work, meaning is created by throwing wide the door to readers' associations –verbal, visual, even olfactory and intellectual ones. If a view of an empty grill is the main dish, the various cuts of meat, the love of dogs, and Echeverría's "El matadero" are the seasonings that contribute to the flavor of the story. Valenzuela's image of the missing *asadito* communicates to readers in a unique way the economic catastrophe of Buenos Aires in 1974, along with a hope that comprehending readers will question why so many workers were left hungry.

Fiction does not live for its readers only in the moment when it was written (1974 for "Vacío"), nor only when it is published (1871 for Echeverría), but continues in culture and is activated each time it is read by someone with different experiences. As Rita Felski reminds us, "Cross-networks mess up the tidiness of our periodizing schemes; they force us to acknowledge affinity and proximity as well as difference, to grapple with the coevalness and connectedness of past and present" (159). Felski explains that "Reading [...] is a matter of attaching, collating, negotiating, assembling –of forging

22. For more information on this subject, see Kedar.

23. One might think that fewer exports of beef to Europe would mean more meat at home but the destruction of herds due to disease and possible disease would have had the opposite effect.

24. Less than two years later, the term "vacío de poder" was also used by the military to excuse their violent removal of Isabel Perón from the Presidency and López Rega from control, but that occurred after the writing of this story.

links between things that were previously unconnected” (173). Valenzuela’s writing, and especially this story, forms a puzzle that provides aesthetic pleasure to those who find her easter eggs of meaning and jabs of irony regarding the conditions she observes.

ISSN: 1523-1720
Issue / Número 45
June / Junio 2021

WORKS CITED

"Acontecimientos previos al golpe del '76". Efemérides Culturales Argentinas. Ministerio de Educación de la Nación. Archivado desde el original el 22 de febrero de 2017. Consultado el 21 de febrero de 2017.
www2.me.gov.ar/efeme/24demarzo/antecedentes.html

Agrofy.com. news.agrofy.com.ar/noticia/166092/nombres-cortes-carne-y-su-particular-origen. Accessed 22 Nov. 2020.

Bacarisse, Pamela. *The Necessary Dream: A Study of the Novels of Manuel Puig*, Wales UP, 1988.

Balé, Déborah Cinthia. "La barbarie de la civilización. Usos y tensiones del discurso logocarnofalocéntrico en la construcción del enemigo político en Argentina," *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, vol. 9, 2011, pp. 139-156.

Bataille, Georges, and Annette Michelson. "Slaughterhouse." *October*, vol. 36, 1986, pp. 11-13.

"Bone Ash." theceramicshop.com/product/326/bone-ash/ Accessed June 17, 2020.

"La Cuarta Verdad del Peronismo, Las Veinte Verdades Peronistas. Su explicación y justificación," *Revista Mundo Peronista (1951-1955)*, Nº 31, 01 Sept. 1952, pp. 39-40.

Echeverría, Esteban. *Obras completas de Esteban Echeverría*, Ed Juan Maria Gutierrez, Carlos Casavalle Editor, 1874.

Felski, Rita. *The Limits of Critique*. Chicago UP, 2015.

Gambini, Hugo. *Historia del peronismo: La violencia (1956-1983)*. Javier Vergara Editor, 2008.

Gibson, James J. "The Theory of Affordances" in *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Perspective*. Ed. Robert Shaw and John Bransford. Lawrence Erlbaum, 1977.

Kafka, Franz. "The Hunger Artist." Trans. Will and Edwin Muir, www.zwyz.org/portal/kafka/ . Accessed 18 Feb 2021.

Kedar, Claudia. "The World Bank Lending and Non-lending to Latin America: The Case of Argentina, 1971-1976." *Revista de Historia Económica - Journal of Iberian and Latin American Economic History*, vol. 37, no. 1, 2019, pp. 111-138.

Lojo, María Luisa. "El matadero de Esteban Echeverría: La sangre derramada y la estética de la mezcla." *Alba de América*, vol. 9, Issue 16-17, 1991, pp. 41-63.

WORKS CITED

Magnarelli, Sharon. *Reflections/Refractions: Reading Luisa Valenzuela*. Peter Lang, 1988, pp. 29-64.

Martínez, Nelly. *El silencio que habla: Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Corregidor, 1994, pp. 119-140.

Marting, Diane. "Alleging Allegory?: Luisa Valenzuela's 'Escalera.'" *Letras Femeninas*, vol. 27, no. 1, May 2001, pp. 37-48.

--. "Sympathizing with Monsters: 'Strange Things' in Luisa Valenzuela," *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 74, no. 3, 2020, pp. 139-154.

"Movimiento Peronista (Consejo Superior) - Las 20 verdades peronistas." elhistoriador.com.ar/documentos/peronismo/movimiento_peronista_20_verdades_peronistas.php. Accessed 25 Dec. 2020.

Novoa, Adriana. "To Build or not to Build: Architecture and Prohibition in Argentine Culture." *The Latin Americanist*, Southeastern Council on Latin American Studies, October 2008, pp. 31-57.

Podolsky, Laura. *Specular City: The Transformation of Culture, Consumption, and Space After Peron*, Temple UP, 2004.

Ramstead, Maxwell, J. D., Samuel P. L. Veissière, and Laurence J. Kirmayer. "Cultural Affordances: Scaffolding Local Worlds through Shared Intentionality and Regimes of Attention." *Frontiers in Psychology*, vol 7, 2016.

Rapoport, Mario; Eduardo Madrid; Andrés Musacchio. *Historia económica, política y social de Argentina (1880-2000)*, Ediciones Macchi, 2000.

Riz, Liliana de. *Retorno y derrumbe, El último gobierno peronista*. Folios Ediciones, 1981.

Rougier, Marcelo (and Martín Fiszbein?). *La frustración de un proyecto económico: el gobierno peronista de 1973-1976*. Manantial, 2006.

Sarlo, Beatriz. "Strategies of Literary Interpretation." *Fear at the Edge: State Terror and Resistance in Latin America*. Ed. Juan E. Corradi, Patricia Weiss Fagen, and Manuel Antonio Garreton. California UP, 1992, pp. 236-250.

Sarmiento, Domingo Faustino. "Arqueología - Arquitectura Doméstica." *Obras Completas*. Vol. XLVI. Imprenta Mariano Moreno, 1900, pp. 93-116.

Valenzuela, Luisa. "Luisa Valenzuela: Memories of the Past." Trans. Virginia M. Bouvier. *The Dispatch: Newsletter of the Center for American Studies*, Columbia University, vol. 6, no. 2, Spring 1988, pp. 19-20.

WORKS CITED

--. "Los porteños y sus literaturas." Ed. Rose Minc. *Literature and Popular Culture. A Symposium*, Gaithesburg, Hispamérica, 1981, pp. 25-29.

--. "Vacío era el de antes." *Aquí pasan cosas raras*. Ediciones de la Flor, 1996, pp. 53-56.

Veigel, Klaus Friedrich. "The Great Unraveling: Argentina 1973-1991." *Governed by Emergency: Economic Policy-making in Argentina, 1973-1991*. Princeton University (2005). Archived from the original PDF on December 14, 2011. 15 pp.

Zeitler, Tomás Elías. "La problemática del agro en la perspectiva de Aldo Ferrer. Una reevaluación del discurso político de *La economía argentina* y la práctica histórica durante la apertura nacionalista (1970-1971)." *Mundo Agrario*, Vol. 11, No. 21, 2010. www.redalyc.org/articulo.oa?id=84518824006.

DE *EL DIABLO ME OBLIGÓ A MUNDO DIABLO*: NARRATIVA TRANSMEDIA DEL FIN DEL MUNDO

RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Resumen:

Se propone una aproximación al universo desarrollado a partir de la novela *El diablo me obligó* del mexicano F. G. Haghenbeck. La narrativa del fin del mundo parece encontrarse implícita en el texto ficcional de origen, la novela de Haghenbeck, y también en los otros textos que construyen el sistema-mundo transmedia. Entendemos transmedia como una fragmentación de textos, de audiencias y de estructuras rizomáticas en diferentes medios, y consideramos el concepto de translectura (como recepción inclusiva) para definir nuestro propio acercamiento a ese universo de sentido. La pregunta que sirve de base al análisis es de qué modo se reconfigura y se redefine este universo narrativo, desde el espacio-tiempo de la ciudad de México en las primeras décadas del siglo XXI y la amenaza de un apocalipsis en clave mexicana-urbanita.

Palabras clave: *El diablo me obligó*, F.G. Haghenbeck, Narrativa fantástica, Sistema-mundo, transmedia

La conceptualización y la práctica de las narrativas transmedia han coincidido en la expansión de productos culturales instaurados en la lógica de los nuevos medios. Estos últimos, de acuerdo con Roberto Igarza, se entienden como “formas culturales que dependen de componentes digitales físicos [...] de naturaleza mediática [...] en las que se entrecruzan dimensiones estéticas, perceptivas y cognitivas” (8). Es decir que los medios tradicionales y los digitales son materia fértil en el armado de un ecosistema de medios. En esta creación de ambientes de comunicación se establecen relaciones intermediales de tres categorías: trasposición medial (proceso de transformación del contenido, de un medio a otro); combinación de medios (articulación de dos o más medios en el proceso de significación del producto); y referencialidad a otros medios (estrategias en las que se imitan las estructuras de otro medio)¹.

Esta clasificación apunta a la construcción de contenido como una red de significados abierta que reconoce las prácticas significantes contextualizadas en el momento de producción respecto a los aspectos culturales que conforman la sociedad de masas en su sentido popular².

Lo que se destaca de esta cultura *pop* contradictoria no es su emergencia, sino los distintos modos en los que se fija, reproduce y crea autorreferencias (Fiske 4-5). Esto se formula en términos de su carácter transitorio, por las condiciones precarias que subyacen en la pervivencia de los nuevos soportes digitales e impresos: es probable que las producciones en *streaming* no sobrevivan más allá de una década a disposición de los lectores/espectadores, lo que al cabo condicionará un cambio en el paradigma de la tradición artística, la curaduría y la estabilidad de los productos artísticos de cualquier índole³.

A partir de la revisión teórico-conceptual se ha trazado un puente de interrelaciones entre los ejes identificados de la apuesta por una metodología relativa a los productos de origen transmedia. La finalidad ha sido explorar la construcción narrativa desde estrategias comparadas a través de las aportaciones intermediales de Henry Jenkins, quien en la búsqueda de una metodología atiende al análisis de producciones actuales que configuran universos de sentido susceptibles de ser entendidos como un todo significativo (y que, en cierto modo, lo implican). En este sentido, “La transmedialidad exige por tanto textos y obras diferentes en medios también diferentes, unidas por vínculos argumentales o actanciales directos.” (Gil González y Pardo García 32).

La novela *El diablo me obligó* de F.G. Haghenbeck configura un particular universo multimedial (Fig. 1, página siguiente)⁴. En este sistema-mundo (Mignolo 3-5) transmedia que nos ocupa participan: 1) la novela original; 2) la serie de televisión *Diablero*, con una primera temporada en 2018 y una segunda en 2020; 3) el volumen de cómics *Mundo diablo*, con guiones de Homero Ríos; así como 4) el texto de la canción *Futuro* de Café Tacuba, de 2016, que forma parte de la banda sonora y destaca como música en el *intro* de la serie fantástica. Se busca establecer una red significativa, conformada por vínculos entre elementos que aparecen en el texto narrativo, la serie televisiva, el arte secuencial y la letra de la canción que reconocemos como partícipes de la misma historia-marco. Para construir esta red se comparan fragmentos de cada uno de estos textos que evidencian recurrencias y funciones particulares del sistema-mundo transmedia. Además, identifican figuras míticas (dioses prehispánicos, ángeles y diablos), espacios urbanos (la pulquería, la cantina, el cine de barrio, la vecindad) y otros signos que remiten a la cultura popular mexicana que se recrean y refieren en los distintos textos convergentes.

Lo fantástico se ve enriquecido a partir de distintos elementos que confluyen en el universo transmedia: textos escritos, ambientes, personajes, descripción de magia, imágenes y monstruos de distinta índole. Los distintos relatos tienen múltiples referencias al mundo objetivo que crean un efecto de realidad.

1. Con respecto a la intermedialidad como un fenómeno que sucede entre medios, ver “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A literary Perspective on Intermediality” de Irina Rawjesky (46). Para la cuestión de remediación como representación de un medio en otro, ver el mismo texto en páginas subsiguientes (60).

2. Sobre la dicotomía entre cultura de masas y cultura de élite, ver *Apocalittici e integrati* de Umberto Eco. Sobre la estética de la sociedad de consumo, consultar *The Cultural Turn* de Fredric Jameson (34-38).

3. Sobre la introducción del streaming, ver Tefertiller; sobre el modo en el que interviene en el arte, Shafi, Shuai y Younus.

4. En términos de precedentes y textos en distintos medios con un título similar, vale la pena referir que en 1974 se filmó una película norteamericana homónima, *The Devil Made Me Do It* dirigida por Norbert Meisel, que no tuvo mayor trascendencia; en 1990 se dio a conocer el álbum del músico de rap Paris, y la película anunciada *The Conjuring 3: The Devil Made Me Do It* (2020).

[...] lo fantástico es un camino perfecto para revelar tal extrañeza, para contemplar la realidad desde un ángulo de visión insólito. Porque el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y, como tal, incomprensible– que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. (Roas, *Tras los límites* 14)

De manera sistemática los personajes persisten en la seguridad de un mundo natural, pero el universo surgido de *El diablo me obligó* apunta a una de las validaciones de lo fantástico contemporáneo: el efecto fantástico se da en la lectura, mientras los personajes no parecen cuestionar lo extraordinario. Esto es posible en la medida que la transgresión se acentúa a partir de un universo ficcional que parece cotidiano.

Si tenemos en cuenta que, siguiendo a David Roas, “la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural” (*Teorías de lo fantástico* 7-8), ángeles, diablos y diablos juegan un papel relevante en la configuración de un sistema-mundo fantástico que cuestiona y subvierte los parámetros del mundo objetivo que se nos propone como telón de fondo: la corrupción de la iglesia, el racismo en una cafetería de Los Ángeles, un grupo de hombres de barrio viendo un partido de fútbol en una pulquería, un vagón de metro de la ciudad de México con anuncios de marchas por los derechos de las mujeres. Todos estos son elementos que parecen configurar un relato del orden objetivo pero que se ha trastocado por lo sobrenatural en el relato fantástico.

Las referencias a la cosmogonía prehispánica y su sincretismo con la tradición judeocristiana buscan fincar los nuevos mitos de la cultura pop. Esta lectura mediática de la cultura remite a un pasado que subyace en las sociedades contemporáneas. Se parte de la base de que dichos elementos forman parte de un sentido global, de modo que la perspectiva transmedial comparada posibilita entender el conjunto como una unidad.



Fig. 1.
Evolución del universo transmedia desde *El diablo me obligó* hasta la edición a partir de la serie televisiva de Netflix ©

El objetivo es llevar a cabo una sistematización del modo en el que distintos productos configuran un mismo universo transmedia, el cual se nutre de raíces culturales diversas, asociadas al México contemporáneo.⁵ Asimismo, define la apropiación de parámetros occidentales y la reconfiguración de la tradición del fin del mundo en el arte, entendida como un relato que se configura a partir de una relación entre prácticas, espacios y medios en continua relación.

El relato del fin del mundo se constituye en el universo transmedia desde *El diablo me obligó* como eje de la intermedialidad (como construcción de un

universo a partir de distintos textos, en diferentes medios y plataformas). Asimismo, se basa en el uso de la intertextualidad (como fenómeno de configuración de un texto por otros) y de la apropiación (como la suma de distintas tradiciones). La base del relato ficcional lo constituye el sincretismo (como la fusión de los mitos prehispánicos y los judeocristianos) de la cultura pop (como contexto de la vida cotidiana) y, al cabo, de la metrópoli como arquetipo de la cultura identitaria.

Esta lectura se divide en dos apartados: el primero se refiere a las características de Elvis Infante Cruz, protagonista e hilo conductor del sistema-mundo transmedia; el segundo apartado utiliza un mensaje de *Twitter* de la serie televisiva como punto de partida para una lectura “diabla” del fin del mundo en un espacio-tiempo ficcional que apunta a la realidad cotidiana actual.

La relevancia de estudiar lo transmedia surge del interés en las cada vez más habituales formas de narrar el mundo a través de distintas plataformas y medios simultáneos (sin perder de vista la intencionalidad mercadológica). A esto se suma el reto de conformar un universo de sentido coherente e integrado, donde los distintos textos ocupan un lugar en la red, lo que no desdeña la posibilidad de que sean comprendidos como unidades independientes. Por otra parte, abordar un sistema-mundo transmedial que remite al imaginario mexicano hace posible reconocer el modo en el que es representada una cultura, en términos de su normalización, fijación o, en su caso, cuestionamiento.

De este modo, el mundo de *El diablo me obligó* permite leer una producción compleja, redundante y diversa, pero al tiempo visibilizar desde una perspectiva comparada ciertos discursos que definen el México reciente, al menos en su faceta capitalina y en la conformación de un imaginario contemporáneo que recupera tradiciones y sincretismo, pero al mismo tiempo suma elementos de la cultura popular contemporánea, sobre todo en la tradición anglosajona del cine y la televisión.

Narrativa transmedia en clave mexicana

La novela *El diablo me obligó* de Haghenbeck es un hipotexto a partir del cual otras versiones derivan variaciones del personaje Elvis Infante (ver Fig. 2 y 3 en la página siguiente). En ellas se muestran dos de las representaciones del personaje en el cómic creado por Ríos). Infante es un *Mexican-American* que es utilizado como carne de cañón en la búsqueda y captura de demonios y otros seres sobrenaturales. La actividad sobrenatural se encubre bajo la cortina de humo de un escuadrón del ejército norteamericano durante la invasión a Afganistán en 2011. Más tarde, Infante sigue trabajando como diablero pero de manera más o menos independiente. Se localiza en Los Ángeles, una ciudad estadounidense con cerca de un 50% de población de origen hispano —en el este de la ciudad el porcentaje se aproxima a un 90%.

En la novela, la serie televisiva y el arte secuencial, el personaje mantiene, en términos funcionales, el papel de un capitán, un padre o un maestro del protagonista. La herencia apunta a un sentido de la historia que se encuentra por encima de los personajes y sus acciones. De manera recurrente, las cualidades que hacen posible el acceso a conocimientos herméticos y poderes sobrenaturales se imponen a los protagonistas, quienes no tienen la posibilidad de la elección:

Dicen que ya no hay diableros, pero yo lo dudo, porque alguien de la familia del diablero tiene que aprender lo que el diablero sabe. Los diableros tienen sus propias leyes, y una de ellas es que un diablero debe enseñar sus secretos a algún pariente suyo. (Castaneda 58)

5. Cfr. Paz, sobre la identidad mexicana, en términos del sincretismo de su origen y las contradicciones de su conformación moderna.



Figs. 2 y 3

Elvis Infante en la viñeta de Salvador Velázquez en "Los niños vienen del infierno" (izquierda)
La propuesta de Óscar Pinto en el cómic "Rey de los demonios" (derecha).

Ser "diablero", así, no sólo es una tradición que se transmite generacionalmente, sino que se desarrolla a partir de ciertas cualidades extraordinarias del protagonista masculino. En la serie aparece Enriqueta Infante, hermana del protagonista. La trama da indicios de que ella posee un potencial mucho mayor que Elvis (a partir de su relación con el mito de Coatlicue). Sin embargo, esta idea no acaba de concretarse a pesar de ciertas derivas en la historia que se tratarán más adelante. La propuesta narrativa, en su configuración transmedial, simplifica los elementos que definen al personaje, desdibujando la referencia antropológica y acentuando su carácter mundano. De este modo el personaje propuesto en la novela se reconfigura y se traslada a otro punto geográfico y cultural en la serie y los cómics, pero mantiene su sentido liminar, de clase baja, donde el día a día se configura en torno a la supervivencia.

Para entender al personaje de *Diablero* debe considerarse su representación estereotipada del habitante de la capital. En este sentido, la televisión (como imagen en movimiento) propone una recreación más próxima a la ciudad de México como universo cultural, escenario y signo de referencia de la megalópolis contemporánea⁶, aspectos que se verán más adelante.

El hecho de que en la serie de Netflix y los cómics de Ríos se traslade la acción a la ciudad de México —mientras que en la novela de Haghenbeck transcurría en Los Ángeles— se funda en las coincidencias entre los dos espacios en un imaginario complejo, contradictorio y binacional. Elvis Infante, chicano, tiene mucho que ver con un personaje masculino de los barrios populares de la capital mexicana. Su apariencia, su desenvoltura y su lucha por la sobrevivencia coinciden en los dos espacios urbanos. Más allá de las condiciones y los costos de la propia producción televisiva, que se facilitan y reducen en la ciudad de México, es factible el traslado del relato a partir de un imaginario colectivo compartido. Los cómics de Ríos también se valen de esta posibilidad, al configurar un universo que se corresponde con cierta visión de la realidad mexicana que, de alguna manera, se relaciona con la de las comunidades hispanas en Estados Unidos. Además, factores del contexto como la discriminación, la relevante presencia de la iglesia y la existencia de distintos submundos asociados a la ilegalidad en ambos espacios facilitan la migración. Estos vínculos entre dos urbes con clara presencia de origen hispano establecen una relación dialógica que configura un relato de seres monstruosos de origen sincrético (bíblico-mexicano-prehispánico), que también han sido utilizados en otros textos de carácter *pop*, como *Constantine: City of Demons*, y el personaje de Mictlantecuhtli en el submundo de Los Ángeles. De manera similar a como se desarrolla en el universo transmedia del diablero, en esta película animada en torno al personaje Constantine aparece la relación entre el mundo mexicano tradicional y la identidad sincrética de una ciudad estadounidense, de modo que los dioses de origen náhuatl parecieran responder a la cultura chicana que pervive en el seno de la sociedad estadounidense (Sánchez 1995). El personaje protagónico, Elvis Infante,

6. Sobre la serie ver Castañeda Badillo 2018 y Cornelio-Marí 2020; sobre los cómics, Góchez 2019.

conjuga los nombres de los dos reyes musicales de México y Estados Unidos: Elvis Presley y Pedro Infante. En la serie es un arquetipo en el que coexisten características positivas y negativas que asociamos a las elecciones identitarias del chilango, término que define a “quien es originario de la ciudad de México, que pertenece a esta ciudad o se relaciona con ella” (DEM). Esto facilita la lectura de la novela, la serie, la canción y los cómics como un solo sistema-mundo en el que los personajes, las tramas y las subtramas se configuran *a través* de los textos, más allá de la posibilidad de su consumo independiente. En entrevista en el diario *Crónica*, el actor que interpreta al protagonista de la serie, Horacio García, declaró:

No es el libro llevado a la pantalla, lo que sucede es que él (F.G. Haghenbeck) creó un universo muy rico que tiene la posibilidad de extenderse y eso es en parte *Diablero*, más que el libro es el universo creado, eso ayudó a generar una historia mucho más abierta, que tiene muchas vertientes, en la que se puede jugar con el pasado, presente y futuro.

En todo caso, resulta complejo delimitar las características presuntamente propias y aquellas importadas de territorios e imaginarios, cruzados por redes que difuminan influencias y trayectorias. Los espacios y las identidades se trivializan en el contexto de una realidad marcada por el crisol de la modernidad, donde lo tradicional se actualiza y reconfigura, donde es cada vez más difícil establecer distinciones claras entre un universo mítico y otro.

Sin embargo, es posible describir y explicar las características que definen al protagonista de estos productos transmediales mediante el trasfondo del apocalipsis como narrativa del cataclismo inminente y predestinado. Es así como se presenta en el tema musical de *Diablero*: “Al final no importa, es algo que Dios ya decidió” (Rangel)⁷.

Dada la complejidad del relato, en el contexto de un mundo globalizado y marcado por la migración internacional la procedencia de los personajes solo es relevante en un segundo plano. Las preocupaciones y los factores que detonan el relato fantástico no conocen fronteras, como lo señala el protagonista al reflexionar sobre su propia identidad y la de aquellos con quienes se relaciona:

Era absurdo. Él era el mejor ejemplo de que el concepto de nacionalidad era tan débil como una varita de pan salado: mexicano de nacimiento, creció entre cholos de California y Salvatruchas de El Salvador ... Su maestro diablero, don Lucas, era indio yaqui, pero vivió en España y entrenó a contras en Nicaragua. Él mismo fue rescatado por un militar polaco y enrolado para partírle los huevos a los talibanes árabes en Afganistán, aunque estaba en verdad trabajando para misiones secretas de un grupo de poder domiciliado en Roma. Fin de su historia global. Fin del nacionalismo. (Haghenbeck 204-205)

Lo que interesa es justo esta globalización de la identidad, su conformación ecléctica y abierta, pero al mismo tiempo local. En este mismo sentido de contradicción y complejidad, las características que definen al diablero podrían explicarse del siguiente modo: 1) buscador/identificador/trampero/exorcista de los denominados *demonios*; 2) comerciante de los objetos sobrenaturales, y sobre todo de demonios capturados, y 3) representante de prácticas que explicitan una tradición cultural de sincrétismo entre el Occidente en sus vertientes europea (tradicional) y estadounidense (*pop*) que confluyen, se alimentan y se actualizan en el contexto de la ciudad de México y sus propias complejidades sincréticas. El contexto de estas prácticas se localiza el ámbito cotidiano de la urbe, habitado por luchadores (en el contexto de la lucha libre comercial), héroes populares, comerciantes, proletarios, estudiantes, trabajadores asalariados, asociados a las clases sociales bajas, y por tanto más vulnerables.

7. Sobre este tema en la producción de los últimos años, ver Clark, Firestone y Pharr 2016; Hicks 2016, y Germanà y Mousoutzanis 2014; Zamora 1994, y en general Collins 2014.

Entre otras tradiciones y prácticas culturales, la mitología prehispánica se ve reconfigurada por nuestra visión occidental, si bien “se torna difícil precisar en ellos cuáles elementos son propiamente autóctonos, y cuáles son resultado de la influencia del cristianismo” (Margery Peña 322). El panteón mexica es escrito e interpretado en clave contemporánea, lo que por un lado tergiversa nuestra lectura, pero al tiempo la enriquece con la incorporación de nuevos elementos que, de muchos modos, se han agregado al imaginario cultural. Esto lo podemos ver en la representación de Mictlantecuhtli, deidad del inframundo, en el cómic “Nada que declarar” de Ríos (6):



Fig. 4.

Figura de un demonio que recupera elementos de Mictlantecuhtli. Arte de Andrés Esparza.

La convergencia y el solapamiento de tradiciones disímiles que definen las acciones de los personajes –i.e: ritos en latín, dibujos de origen cabalístico, conjuros en náhuatl, entre otras muchas– da cuenta de una realidad sobrenatural que remite a lo mexicano. El texto ficcional no es la realidad, pero debe parecerlo en términos de verosimilitud y una cierta congruencia con los elementos culturales que reconocemos como parte de un imaginario.

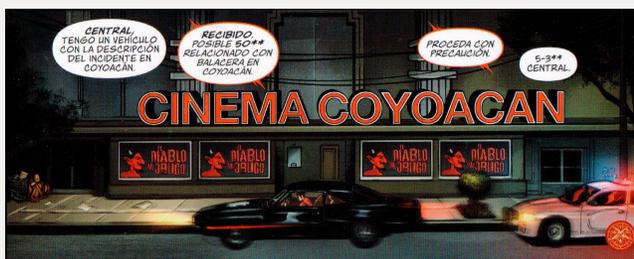
El sistema-mundo que se desarrolla en torno a *El diablo me obligó* incorpora lugares comunes que no por ello dejan de ser representativos de la cultura mexicana⁸ que se ha configurado en varias zonas de menor desarrollo económico de la Ciudad de México. Ejemplos de lo anterior son: 1) el Cinema Coyoacán, que se muestra en la apertura y el cierre de las historias de los comics y en cuya explicitación referencial confluyen la metaficción (la fábula que se reconoce fábula) y la cultura popular, en el sentido de un espacio de lo cotidiano de nombre náhuatl (ver Fig. 3 en la página siguiente); 2) la cantina de la serie, donde “se prohíbe la entrada menores de edad, mujeres y demonios” y se dirimen los negocios entre hombres a golpe de cerveza, tequila o pulque (ver Figura 4 en la página siguiente); 3) el barrio donde todo comienza y termina en la novela de origen de Haghenbeck.

Con una fachada art decó, que nos remite a la década de los 60 en el siglo XX, el Cinema Coyoacán se muestra como un ejemplo de la pervivencia de ciertos espacios asociados a la cultura popular que cobran una nueva significación, tanto en el contexto de las novelas de Haghenbeck, la serie de televisión y los cómics. El hilo conductor no sólo es el espacio, el viejo cine de barrio que reúne a vecinos y habituales, sino también la propuesta del cine como espacio donde se visionan historias fantásticas, asociadas a las tradiciones populares, al imaginario colectivo y a los discursos sincréticos que permean la construcción identitaria de los habitantes de la ciudad de México. Barragán refiere en una nota publicada en *El País* la reapertura del cine y rememora su inauguración a mediados de los años 70:

8. Sobre las ficciones del fin del mundo en Latinoamérica, ver Fabry 2010 y 2012.

El escenario y los cortinajes de terciopelo azul de las paredes y la entrada ayudan a viajar en el tiempo hasta el verano de 1974 en el que el Coyoacán abrió sus puertas con *El día del Chacal* de Fred Zinnemann, aunque ahora el sonido y la imagen son mejores. Las instalaciones cuentan con la mejor tecnología audiovisual y de proyección que hay en el mercado. (Barragán, np.)

El cine como edificio, con este juego metaficcional de la viñeta del cómic "Círculos" (ver Fig. 5) donde los carteles ostentan el título de la novela que da origen a *Mundo diablo*, se convierte en un símbolo de otra época, del México del cine costumbrista y nacional, de los barrios como espacio comunitario. A su vez, el cine aparece como ventana a otros mundos a partir de las propuestas ficcionales filmicas.



Figs. 5 y 6

Contraste entre la ilustración de Joe Sánchez de "Círculos", que cierra el volumen de *Mundo Diablo* (arriba), y una fotografía del Cinema Coyoacán de la calle Viena 159, esquina Centenario, en Ciudad de México (abajo).

Es interesante notar que la cantina como espacio simbólico de la cultura popular, remite también al cine de oro mexicano de los años 30 y 60. Es el espacio de signo masculino donde se resuelven los distintos problemas sociales, colectivos e individuales. Pero, a su vez, es un lugar donde se crea comunidad y, al menos en términos masculinos, se alimenta una perspectiva identitaria asociada a las características liminares de la cantina: no entran mujeres, no entran uniformados, no entran vendedores. Sólo ingresan hombres, quienes, desde una perspectiva machista, resuelven los problemas del mundo (Fig. 7). En esta perspectiva sesgada, en la introducción de la segunda temporada aparece la imagen de un letrero a la entrada de una cantina, donde se lee: "Bienvenidos. SE PROHIBE LA ENTRADA A MENORES DE EDAD, MUJERES Y DEMONIOS"."



Fig. 7

Rótulo a la entrada de una cantina en la Ciudad de México

Los barrios son zonas populares de la ciudad de México. En distintas ciudades de Estados Unidos existen zonas similares, habitadas por personas de origen mexicano. Es, de muchos modos, una “referencia ineludible de la vida urbana proletaria, barriobajera, de la ciudad de México, donde las relaciones interpersonales se establecen a partir de la posesión masculina de objetos, prácticas y sujetos” (Pardo-Fernández y Larios-Medina 523). La diferencia entre un barrio de Los Ángeles y uno similar de la ciudad de México, en cualquiera de los textos referidos, es sólo una cuestión de coordenadas. Así, la descripción de la novela puede referirse a la serie o a cualquiera de los comics:

A su alrededor el barrio burbujeaba el mediodía: los niños corrían en patineta. La música de una tienda de uñas postizas agobiaba el ambiente con canciones de La Sonora Santanera; y el olor a fritangas rellenaba los huecos [...] Luego, pasó las pinturas de la virgen de Guadalupe de East Side para adentrarse a un barrio donde solo los grafitis rendían tributo a la violencia y a la música rap. Se detuvo en un gran almacén de frituras de tortillas con un anuncio en la pared de tabiques, que decía “Garcías, los mejores totopos”, en español. (Haghenbeck 125, 169)

Esos espacios populares (como imagen, paisaje significativo y personaje) aparecen tanto en los comics como en la serie televisiva: las calles, las vecindades, las fondas, entre otros lugares de la urbe mexicana.

Así vemos tres espacios identitarios de la ciudad de México, la masificada capital del país. En primera instancia está el barrio como lugar habitado por la población de clase media o baja; se trata de un espacio de lo cotidiano, de comercio, de sobrevivencia. Por otro lado, Coyoacán, delimitación territorial de origen prehispánico, entendida como espacio cultural y de tradiciones en el corazón de la urbe. Como último espacio la cantina, configurada como lugar de encuentro, hipótesis de los valores masculinos.

#pinchefindelmundo

El translector (el lector de contenidos transmedia de manera sincrónica, capaz de establecer una red de significados entre los distintos textos del mismo universo) cuya cultura de origen o adopción es la mexicana, cuenta con mayores posibilidades para apreciar las particularidades del discurso del sistema-mundo transmedial, desde las señaladas en el apartado anterior hasta aquellas que se relacionan con prácticas machistas y otras de discriminación: los insultos racistas de la novela al protagonista, normalizados en el contexto de una historia donde hay creaturas (en su sentido teológico, *creadas* por Dios) peores que una joven pelirroja que pone en evidencia sus prejuicios raciales en su trato con el protagonista, lo que sirve de pretexto para la definición del propio personaje:

—¿Speddy González?, ¿taco?, ¿*mexican bean*?... ¿Cuál descripción me ganó el día de hoy? —cuestionó mientras llegaba a su automóvil rojo arreglado [...] el llamativo transporte del diablero: el Chevy 74, rojo metálico. Achaparrado, equipado y remodelado como nave espacial chicana. La figura de plástico de la caricatura de Cantinflas, vestido de diablo, miraba al frente desde el cofre. Debajo de este, en letras góticas: “El diablo me obligó”. (Haghenbeck 138)

El insulto por el origen contrasta con la asunción del personaje, habitante del barrio, mediante tres signos: el auto modificado (un Chevrolet Chevy de los años 70, icónico por su diseño externo, la potencia de su motor, luces de emergencia y su columna de dirección deformable en caso de impactos), el icono popular (una figura de plástico de Cantinflas, actor cómico mexicano que se identifica con el arquetipo de persona pobre y pícaro) y la frase exculpatoria (“El diablo me obligó”).

También los personajes femeninos, en la tradición cultural mexicana, suelen ser circunscritos a sus papeles “determinados” como madre, hermana,

hechicera (con signo negativo) o víctima. En el contexto del fin del siglo XX podemos situar distintas reivindicaciones de la figura de la diosa Coatlicue, que comprenden desde las reflexiones de intelectuales, artistas y académicos⁹.

La propuesta de la intelectual Gloria Anzaldúa la sitúa como una reivindicación de lo femenino en la cosmovisión chicana. En el momento de mirarse, de encontrarse como mujer en el sentido de sujeto histórico, la voz femenina identifica su pasado en la figura mítica:

Siempre he sabido que existe un poder mayor que el yo consciente.
Ese poder es mi ser interior, la entidad que es la suma de todas mis reencarnaciones, la diosa-mujer en mí que llamo *Antigua, mi Diosa*, lo divino interior, *Coatlicue, Cihuacoatl-Tlazolteotl-Tonantzin-Coatlalopeuh-Guadalupe* —todas son una—. (Anzaldúa 101)

Esta reflexión de Anzaldúa se encuentra implícita en el modo en el que Keta Infante representa, en el texto ficcional, la reencarnación de Coatlicue, y por tanto, de los poderes asociados a la deidad. En la serie de televisión, sin embargo, no se ahonda en esta perspectiva y sus alcances con relación al empoderamiento del personaje femenino.

En el espacio de las producciones performativas se ubica el texto de Jesusa Rodríguez, el cual representa una perspectiva crítica y reivindicativa desde las prácticas artísticas del México urbanita:

Yo soy Coatlicue, la Diosa de la que brotan civilizaciones y museos, fuente de hermosura en la que se concentran los benditos horrores del universo; soy Coatlicue, la que no consiente apodos, a la que nadie puede hablarle ni de tú ni de usted ni de ello. Coatlicue, el verdadero inconsciente de la raza, ¡La Emperatriz de la tarjeta postal! Todo surge de mí y a mí todo retorna, soy la unidad en la diversidad, el origen de la vida y de la muerte, soy la madre del universo y de todo aquel que se jacte de tenerla y de no tenerla. (401)

Esta lectura del mito, en primera persona, continúa la reflexión de Anzaldúa en términos de la reivindicación de la deidad prehispánica como “madre” de una comunidad, resaltando el valor de lo femenino. Además, de manera complementaria, aporta una visión que trivializa lo trascendente del mito a partir del habla coloquial, así como de expresiones y referencias populares.

De esta manera se conforman los precedentes que dan pie, entre el mito identitario y la cultura popular, al rescate de la figura de Coatlicue en una producción espectacular como la serie de televisión *Diablero*.

Además, la serie se encuentra disponible en la plataforma *streaming* justo cuando el movimiento #MeToo, la Marea Verde y otras manifestaciones de reivindicación feminista, de manera significativa, siguen vigentes en varios territorios del orbe. Es significativo que, de manera explícita, en el primer capítulo de la serie la cámara enfoca una invitación a una marcha feminista, pegada en la pared de un vagón de metro. Con todo, el tema no deja de ser una posibilidad que no es explotada en el relato.

Con esto en perspectiva, el personaje de Keta, referido como la reencarnación de Coatlicue (ver la figuras 8 en la página siguiente), podría haber servido como detonante de una historia en la segunda temporada, que daría un giro crucial con una de las subtramas de la primera temporada, donde se aprecia una tradición femenina referida a la herencia del poder. Es el tema de la herencia del poder, el aprendizaje de la práctica de la magia de una mujer a su hija, de ésta a su nieta, etc.

Los productores de la serie no consideraron pertinente darle una mayor relevancia al personaje femenino en detrimento del protagonista masculino Elvis Infante, de modo que queda sin resolver la participación femenina en

9. Ver, sobre la representación escultórica y mítica de la Coatlicue a partir de las figuras recuperadas en trabajos arqueológicos, Godoy Patiño 2005, 2006; sobre la imagen y su sentido simbólico, Cruz Rocha.

el mundo de los diableros que se apunta en los últimos capítulos de la primera temporada, y la relevancia de la Coatlicue apenas esbozada en la segunda.

La reivindicación y la reconfiguración de Coatlicue en un texto contemporáneo tampoco aparece en las novelas de Hagenbeck ni en las distintas historias recreadas en el sistema mundo de los diableros. Es así que sigue quedando pendiente como tema a desarrollar en el contexto de una sociedad contemporánea cada vez más crítica de ciertas prácticas heteropatriarcales, el aporte de una escritura en un texto particular o en una narrativa transmedia en su conjunto, de personajes femeninos complejos, arraigados en la tradición popular desde una perspectiva poscolonial, crítica con el *statu quo*, y a su vez reivindicativa de la mujer como personaje, más allá de su papel como madre, como es el caso de Keta en la serie *Diablero*, y de Magdalena, personaje del cómic “Concebido de hombre y mujer” (*Mundo diablo* 29-36).

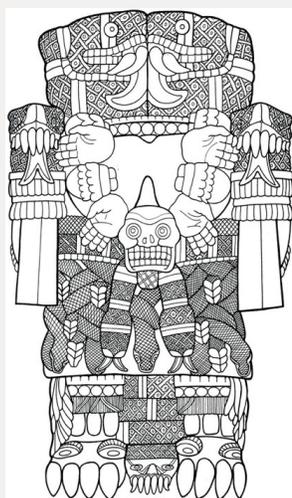


Fig. 8
Keta Infante, hermana del protagonista, se supone la reencarnación de la diosa mexicana Coatlicue (en la imagen).

La figura de Coatlicue como madre que brinda el fruto de la tierra se aprecia en un mural que se muestra en una locación del primer capítulo de la serie de televisión (ver Figura 19). El escenario es una pulquería (que existe en el mundo extratextual), lo que nos remite, como se señaló más arriba, al espacio de signo masculino bajo el amparo de la Diosa Madre, pero sin su presencia. La mujer es excluida de estos espacios, donde Keta sólo acude a dar un aviso, pero la decisión queda en manos de Elvis, quien es la voz narrativa de la serie. En los demás textos del sistema-mundo transmedia: la novela, los comics y la canción sucede lo mismo, la voz es masculina y unívoca.



Fig. 9.
Local donde se vende pulque, ubicado en el cruce las calles 13 de septiembre y 12 de diciembre, en la colonia Escandón de la ciudad de México.

En un sentido congruente con esta perspectiva androcentrista, donde el hombre tiene valía solo por sí mismo, el fin del mundo está a punto de suceder por las acciones de un grupo asociado a la iglesia católica denominado El Cónclave.

—¿Qué es El Cónclave?

—Un grupo de gente que no creemos en el dominio del cielo o del infierno —respondió su superior. Fue cuando sus sentidos empezaron a ver cosas, a oír ruidos y oler sensaciones. Descubrió entre los lejanos ecos de la ciudad un murmullo semejante a un avispero. (Haghenbeck 209)

Esta agrupación (de nueva cuenta, de índole masculina) es quien controla una práctica al filo de la realidad, la *karibumaquia* (propuesta ficcional desarrollada en los cómics de Clément, 1999 y 2007), espectáculo en un espacio denominado El Hoyo (que en la serie se recrea en el local que regenta Isaac, *El Indio*, personaje relacionado con Keta y Elvis), el cual consiste en combates en jaulas similares a las de las artes marciales mixtas, pero los contrincantes son humanos y criaturas infernales y celestiales bajo el control de otros hombres.



Fig. 10.

Páginas de la novela gráfica *Kerubim y otros cuentos* de Edgar Clément, donde se explicita la *karibumaquia* como el enfrentamiento entre humanos y demonios.

En *El diablo me obligó la karibumaquia* (Figura 10) parece ser la razón que subyace a la búsqueda y la captura de ángeles y demonios, cuyo fin es el de ser utilizados en combates al margen de la ley que operan como un negocio oculto, donde los humanos han dejado de ser instrumento de los seres divinos para convertirse en sus victimarios. Se trata de “un deporte que implica mucho dinero” (Haghenbeck 69). El siguiente fragmento detalla su funcionamiento:

Son peleas clandestinas de ángeles y demonios en todas sus modalidades: ángel contra ángel, ángel contra diablo, ángel contra hombre, hombre contra diablo. [...] al fin, podemos decir que [...] consiste en el combate cuerpo a cuerpo entre seres celestiales.

Los organizadores no son ángeles, son humanos que capturan o crían a estas criaturas celestiales para el combate. Las peleas son a muerte y no son más sanguinarias que las peleas de gallos, de perros, o las corridas de toros. (69)

Es una subversión del modelo trágico, donde la humanidad *sufre* los designios sagrados, pero justo por esa transgresión la *karibumaquia* parece implicar la posibilidad del fin del mundo (provocado por las acciones

humanas) como restablecimiento último de un orden distinto que subvierte los vaticinios de las distintas revelaciones. La rebeldía de los personajes de los textos del universo transmedia se puede resumir en este fragmento, donde la reiteración recuerda a una letanía, pero su contenido se muestra en oposición a un sino impuesto, como se aprecia en la canción de Rangel:

La muerte dijo sí (la muerte dijo sí)
Yo digo que no (yo digo que no)
La vida dijo no (la vida dijo no)
Yo digo que sí (yo digo que sí)
Al final qué importa, si muerto en vida sobreviví.

En la novela de Haghenbeck y su reescritura en la serie televisiva, la responsabilidad de evitar el apocalipsis *a la diablo* (en Los Ángeles, en la novela; en la ciudad de México en la serie y los comics; ambas ciudades *mexicanas* en muchos sentidos) sigue estructuras narrativas similares al relato de Patmos. En el texto bíblico, de acuerdo con la reflexión de David A. Sánchez, se presentan tres aspectos de base representados en nuestro universo de análisis: el primero, el hecho de que el apocalipsis se establece sobre una noción de dualismo cosmológico (un conflicto de grandes proporciones que sufren los seres humanos): “En este mundo hay dos tipos de fuerzas. Una es buena y una es mala”, declara Elvis Infante en *Diablero*. En segundo término, se introduce un agente mesiánico: el padre Benjamín, en la novela; Ventura, llamado El Padrecito, respaldado por un ángel guardián, en la serie. Coincide en la narrativa el hecho de que ambos personajes han roto su voto de castidad. Por último, se explicita el sentido de un destino que escapa del arbitrio de los personajes con un carácter de urgencia: “Era mucho lo que había detrás de este simple trabajo. Se molestó por sentirse simplemente como un peón. Tan sólo una pieza para que los poderosos jugaran a Dios.” (Haghenbeck 176). Con la misma desesperanza, la letra de la canción tema de la serie de televisión dice “La verdad no importa porque no sé cuál es mi destino” (Rangel). Estos aspectos reproducen el esquema que se encuentra en el texto bíblico:

What I find most compelling in this definition [...] are the notions of cosmological dualism (with a war of heavenly proportions affecting, and afflicting, human actors), the introduction of the messianic agent (i.e., Jesus Christ), and the sense of temporal urgency. The present world order will be destroyed soon. It is this temporal consideration that I find most compelling when looking at an apocalyptic text like the Gospel of Mark —and at the Matthean and Lukan responses to Mark’s acute temporality. (Sanchez, David 65)

Como historias del fin de los tiempos, siempre por venir, los relatos del apocalipsis son crónicas de un fin anunciado. Construyen un imaginario del fin de los tiempos, el cual se finca en tradiciones asociadas a culturas específicas. La propuesta del universo transmedia surgido de *El diablo me obligó* propone un apocalipsis de tintes mexicanos de este lado terrenal: como se señaló más arriba, el fin del mundo es responsabilidad y resultado de las acciones de los hombres, quienes han aprendido a controlar a los seres celestiales para sus propios fines, al menos en cierta medida.

La posibilidad de que sus acciones soberbias (dado que se trata de confrontar a criaturas celestiales) se les escapen de las manos, como sucede en varios puntos de los distintos relatos, remite a la condena implícita del personaje Víctor Frankenstein de Mary Shelley (Suvin 175), en el cuestionamiento ontológico del ser humano que se atreve a igualarse, al menos en sus actos, con la divinidad. En este sentido la *karibumaquia* implica haber ido un paso más allá: los personajes de la novela de Haghenbeck, de la serie dirigida por Cravioto y Castañeda, y de los cómics con guión de Homero Ríos se presentan como creadores, con la capacidad de dominar y controlar fuerzas sobrenaturales, desafiando las reglas de un universo que se pensaba estático e inamovible.

Las alas del ángel tomaron vida. La luz del arca de la alianza se posó en él. La espada se enfiló al engendro, que sacó cada uña de las garras como navajas. [...] Los contrincantes gritaron tan alto como pudieron para hacerle saber al creador que estaban en guerra, que las fuerzas chocarían simplemente para beneficio de los que él había creado, para diversión del hombre que buscaba emociones.

Y se lanzaron a matarse, pues en este mundo no quedaba ya ninguna ley por la cual pelear. Los simios desnudos habían ganado.

[...] —¿Y ahora, qué? ¿A seguir pregonando el fin del mundo?

—Esto se acabó, ya no más —respondió míster Nice Suit.

La muchacha poco a poco fue deformando su rostro, curvando sus músculos faciales y dejando emerger sarcásticamente sus cejas, de las gafas polarizadas, para mostrar el mismo gesto que Dios otorgó a Adán y Eva cuando mordieron el fruto prohibido.

—Te equivocas. Deberías de saberlo. Esto nunca acaba. (Haghenbeck 214, 216)

El *Mundo diablo* originado por Haghenbeck desarrolla una narrativa multifacética donde se configuran textos de carácter sincrético, no sólo por su desarrollo a partir de distintos códigos y medios (soportes), sino por el modo en el que se conforman a partir de tradiciones diversas. En este sentido, en la novela, la serie, los cómics y la canción concurren relatos de origen europeo, desde los relatos bíblicos hasta el exotismo que se proyecta sobre el continente desde la invención de América (propuesta teórica formulada por O’Gorman, que destaca la configuración discursiva de un continente por parte de los conquistadores, en un sentido similar al concepto de Said sobre la visión de Oriente desde Occidente). Además, integra los relatos de la reconstrucción americana, en cuanto a lo que la cultura estadounidense elabora en diversos medios, destacando el cine, para crear su propia historia como imperio.

En el mismo proceso de integración y apropiación cultural vale la pena destacar la recurrencia a mitos de origen prehispánico y otros que incorporan elementos de la cultura pop del México contemporáneo. De este modo lo transmedia se conforma tanto con intertextos como con extrapolaciones de distintas prácticas discursivas que construyen “lo mexicano” en el siglo XXI.

El punto de confluencia e hilo conductor de este universo es Elvis Infante, protagonista y detonante de los núcleos de acción centrales en los distintos textos. Este se halla explícito en la mayoría de ellas, e implícito como voz narrativa en la canción. Su imagen icónica de rasgos indígenas, vestimenta que fluctúa entre lo tradicional y lo pop, y su carácter desenfadado, permiten leer esta narrativa de otro modo. Sus acciones y palabras restan peso al drama y cambian el foco de lo que pareciera trascendente (lo universal) hacia la valoración de lo inmediato (la sobrevivencia).

La narrativa transmedia analizada, al poner en evidencia algunos de los elementos de la red que la hacen posible, pone en juego un conjunto de significados correlacionados que aportan una visión que oscila entre lo popular mediático y las creencias populares, sin importar su estatus de validación. Más allá del personaje Elvis Infante como elemento cohesionador del universo, el sincretismo cultural que subyace reproduce constantes de la cultura pop a partir de imágenes reconocibles.

El universo de los diablos se propone en este sentido como un producto ligado más al espectáculo, como expresión dirigida al entretenimiento, que a la visión teológica en su sentido filosófico. El fin del mundo del relato multimedial remite a una interpretación superficial del mito, cuyas

características se forman a partir de una compleja amalgama de referencias no necesariamente ortodoxas. Lo que impera es la visión de lo popular, entendido como el imaginario social de la urbe, que puede ser ciudad de México o Los Ángeles, a partir de los vasos comunicantes que las unen. De esta manera se otorga un mayor peso narrativo y ético al barrio, como territorio citadino, popular, de asalariados y pequeños comerciantes, frente a la configuración ficcional y extraña de un apocalipsis anunciado de honduras metafísicas que se encuentra muy alejada de lo cotidiano.

El estudio de la narrativa transmedia desde una perspectiva comparatista nos permite comprender el modo en el que una historia particular se reconfigura en diversos textos, relacionados entre sí. Al sistematizar las referencias y los elementos constantes que se reiteran a partir de la novela de Haghenbeck, acentuados por los cómics de Ríos, somos capaces de entender algunos de los ejes de significado en un relato interconectado.

El fin del mundo se trivializa con expresiones que, desde los distintos textos del universo transmedia, apuntan a un cinismo no exento de resignación. En *El diablo me obligó* el protagonista avisa: “—Las cosas son así, compadre — respondió Elvis. [...] — Hay cosas que no es bueno agitar” (Haghenbeck 189). Mientras, en el cómic “Nada que declarar” comenta para sí: “—Aquí el oficial no está disponible, se fue por tacos. [...] O lo hicieron tacos, no sé. Valió madre” (Ríos 8). Y la canción de Quique Rangel interpretada por *Café Tacuba*: “La muerte dijo sí / Yo digo que no [...] Al final ¿qué importa, si muerto en vida sobreviví? [...] El futuro es hoy” (Rangel). La conclusión de las lecturas no apunta a una salida, sino a la constante de un *carpe diem* despojado de todo oropel. Lo que resta es la sobrevivencia en un mundo fantástico donde las tradiciones y los mitos se entrecruzan en torno a una debacle que nunca termina de llegar.

BIBLIOGRAFÍA

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. Aunt Lute Books, 1987.

Barragán, Almudena. "El cine de barrio vuelve a Coyoacán." *El País*. 07 Jul 2017, https://elpais.com/cultura/2017/07/07/actualidad/1499461449_196437.html.

Berman, Morris. *Dark ages America: The final phase of empire*. W.W. Norton & Company, 2005.

Broda, Johanna. "La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la conquista." *Graffylia*, no. 2, 2003, pp. 14-28.

Castaneda, Carlos. *Las enseñanzas de don Juan: una forma yaqui de conocimiento*. Fondo de Cultura Económica, 2000.

Castañeda Badillo, Estefani. "Diablero es el 'Constantine de Tepito.'" *Crónica*, 22 Dic 2018, <https://www.cronica.com.mx/notas/2018/1104889.html>.

Clark, Leisa A; Amanda Firestone; Mary F. Pharr (eds.) *The Last Midnight: Essays on Apocalyptic Narratives in Millennial Media (Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy)*, McFarland, 2016.

Clément, Edgar. *Kerubim y otros cuentos*. Caligrama, 2007.

—. *Operación Bolívar*. Planeta, 1995.

Collins, John Joseph (Ed.). *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature*. Oxford Handbooks, 2014.

Constantine: City of Demons. Berlanti, Greg; David Goyer; Liz Marshall; Sarah Schechter (producers). Murphy, Doug (dir.). USA: DC Entertainment, 2018.

Cornelio-Marí, E. M. "Melodrama mexicano en la era de Netflix: algoritmos para la proximidad cultural." *Comunicación y Sociedad*, doi.org/10.32870/cys.v2020.7481, 2020.

Cruz Rocha, Pamela. "Análisis iconográfico e iconológico de la Coatlicue." *Horizonte Histórico-Revista semestral de los estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA*, no. 10, 2014, pp. 6-17.

Diccionario del Español de México (DEM). El Colegio de México, 12 Nov 2020, <http://dem.colmex.mx>.

Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati: la cultura italiana e le comunicazioni di massa*. Bompiani, 1964.

BIBLIOGRAFÍA

- Fabry, Geneviève; Ilse Logie; and Pablo Decock (eds). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (vol. 32). Peter Lang, 2010. <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0300-1>
- . "El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología." *Cuadernos LIRICO*, no. 7, 11 Oct 2012, doi.org/10.4000/lirico. 689.
- Fiske, John. *Understanding popular culture*. Routledge, 1989.
- Germanà, Monica; Aris Mousoutzani (eds). *Apocalyptic discourse in contemporary culture: post-millennial perspectives on the end of the world*. Routledge, 2014.
- Góchez, Adriana. "Trasladan a Diablero al mundo del cómic." *La Razón*. 20 Jul 2017, <https://www.razon.com.mx/entretenimiento/trasladan-a-diablero-al-mundo-del-comic/>.
- Godoy Patiño, Iliana. "Coatlícue: visión holográfica." *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, no. 33, enero-junio, 2006, pp. 79-92.
- . "En manos de Coatlicue." *Arqueología Mexicana*, no. 71, 2005, pp. 48-51.
- González, Gil; Jesús Antonio González; Pedro Javier Pardo García (coord). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad: In honorem José Antonio Pérez Bowie*. Orbis Tertius, 2018.
- Greimas, A.J., "Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique." *Communications*, no. 8, París, 1966.
- Haghenbeck, F.G. *El diablo me obligó*. Suma de Letras, 2011.
- et. al, W. *Mundo diablo*. Obscura, 2019.
- Hicks, Heather J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*. Palgrave, 2016.
- Igarza, Roberto. *Nuevos medios. Estrategias de convergencia 3.0*. La cruja, 2013.
- Jameson, Fredric. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. Verso, 1998.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós, 2008.
- . "Transmedia storytelling." *New Media Culture: Mediale Phänomene der Netzkultur*, Verlag, 2015, pp. 237-256.

BIBLIOGRAFÍA

Margery Peña, Enrique. *Estudios de mitología comparada*. Universidad de Costa Rica, 2007.

Mignolo, Walter. "Coloniality at large: Knowledge at the late stage of the modern/colonial world system." *Journal of Iberian and Latin American Research*, no. 5.2, 1999, pp. 1-10.

O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*. Fondo de Cultura Económica, 1958.

Pardo-Fernández, Rodrigo; Francisco Larios-Medina. "La cotidianidad en los cuentos de Mendoza Hernández: experiencia estética e ironía." *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 2, no. 32, pp. 519-533, 2020.
<https://doi.org/10.5209/aris.65476>

Payne, Richard J. *The Clash with Distant Cultures: Values, Interests, and Force in American Foreign Policy*. SUNY UP, 1995.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1950.

Pippin, Tina. *Apocalyptic bodies: the biblical end of the world in text and image*. Psychology Press, 1999.

Rangel, Enrique. "Futuro". Café Tacuba, *Jei Beibi*, 2017.

Rawjesky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités / Intermediality*, no. 6, 2005, pp. 43-64,

Ríos, Homero (guión). *Mundo Diablo*. Imagyx, 2019.

Roas, David. "La amenaza de lo fantástico". David Roas (Ed.). *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, 2001, pp. 7-44

—. *Tras los límites de lo real*. Páginas de Espuma, 2011.

Rodríguez, Jesusa. "La gira mamal de la Coatlicue." *Debate feminista*, no. 2, 1990, pp. 401-403.

Sánchez, David A. "The Apocalyptic Legacy of Early Christianity". *The Letters and Legacy of Paul: Fortress Commentary on the Bible Study Edition*. Margaret Aymer, Cynthia Briggs, Kittredge y David A. Sanchez (eds). Fortress Press, 2016, pp. 63-86.

Sanchez, George J. *Becoming Mexican American: Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*. Oxford UP, 1995.

BIBLIOGRAFÍA

Shafi, Rabia; Wan Shuai; Muhammad Usman Younus. "360-Degree Video Streaming: A Survey of the State of the Art." *Symmetry*, vol. 9, no. 12, 2020, p. 1491.

Suvin, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. Fondo de Cultura Económica, 1984.

Tefertiller, Alec. "Media substitution in cable cord-cutting: The adoption of web-streaming television." *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 3, no. 62, 2018, pp. 390-407.

Zamora, Lois Parkinson. *Narrar el Apocalipsis: la visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, 1994.

PROCESOS DE ACHORAMIENTO EN *JULIANA Y CITY OF CLOWNS*

PABLO SALINAS

Shawnee State University

Resumen: Este artículo estudia la representación de la dinámica urbana limeña como un espacio de prácticas informales y transgresoras, conocida con el nombre de “cultura combi”. El análisis se realiza a través de un acercamiento crítico a la película *Juliana* (1998) – realizada en tiempos de violencia política y crisis económica – y a la novela gráfica *City of Clowns* (2003). En ambas producciones, los jóvenes protagonistas negocian sus identidades para crear tanto una momentánea subversión de roles sociales como una ilusión escapista a través del denominado achoramiento y la carnavalización del espacio público.

Palabras clave: Grupo Chaski, cine peruano, carnaval, achoramiento, cultura combi, Gregorio, Juliana

El imaginario decimonónico limeño se complementó en la primera mitad del siglo XX con la implementación de diversos espacios públicos ligados a la construcción de identidad. En este periodo se dio el gobierno más largo de la época republicana, que fue denominado de la “Patria Nueva” y duró desde 1919 hasta 1930. Diversos críticos, reconociendo la característica autoritaria de este oncenio, lo consideran a nivel sociocultural como la época “más creativa del siglo XX en el Perú” (Paulo Drinot vii). En el tibio intento de renovación, surgieron en la capital peruana obras monumentales como la Escuela de Bellas artes (1924), la plaza San Martín (1921), la nueva plaza de armas (con edificios consolidados entre 1922 y 1944) y una serie de plazoletas y jardines alusivos a la construcción mítica nacional¹.

Esta tentativa estatal por dirigir y controlar la narrativa oficial a través de la monumentalidad de su epidermis urbana no tardó en ser contrarrestada por teorías y proyectos desde la academia y la cultura oficial². Pero fueron las prácticas y rituales cotidianos los que terminaron copando los espacios públicos históricos, fenómeno ampliamente estudiado en las ciencias sociales como “desborde popular” (José Matos Mar, 1984). Muchas de estas prácticas no se detuvieron en una resignificación de los espacios citados³, sino que cambiaron una inicial dinámica económica y cultural de características topológicas por una segunda de gran movilidad a través de la trascendencia que tuvo el transporte público informal, actividad tan relevante que terminó dando el nombre “cultura combi” a gran parte de las interacciones sociales urbanas.

Propuesta

Teniendo en cuenta el contexto descrito, me interesa analizar la mirada intermedial cine-novela gráfica sobre esta segunda dinámica y sus protagonistas. Inicialmente, los participantes de la denominada cultura combi (choferes, cobradores, pasajeros, vendedores o animadores ambulantes) fueron retratados en los medios de comunicación bajo estereotipos esencialistas donde uno de los calificativos más frecuentes fue el de “achorado”. Esta mirada externa fue posteriormente enriquecida y cuestionada desde la cultura popular, con otras perspectivas en el campo de la música chicha, el rock urbano o el teatro callejero⁴.

El cine peruano se aúna a este intento de comprensión a través del trabajo del colectivo Chaski, productor de la película *Juliana*, realizada a finales de un tiempo de violencia política y crisis económica sin precedentes⁵. Más de veinte años después, desde un género también visual y con un contexto político muy diferente, la novela gráfica *City of Clowns* confluye en el interés por la representación del personaje urbano como un significativo inestable marcado por su entorno. En ambas producciones, los jóvenes protagonistas, a través de un proceso de achoramiento, ponen de relieve la versatilidad de su identidad creando una momentánea subversión de roles sociales y una liberación de potencialidades que ayudan a comprender la dinámica de la cultura combi.

El achoramiento como proceso

Para comprender mejor la Lima de finales del siglo XX, es también necesario un acercamiento a las nuevas prácticas sociales consideradas como un subproducto de la entonces protagonista cultura chicha. Me refiero a lo que se comienza a denominar cultura combi.

La consolidación de la denominada cultura chicha como respuesta a la insolencia de los proyectos desarrollistas estatales y la implosión de la economía formal hizo evidente la masificación del autoempleo informal con

1. *El guion de la cirugía urbana, Lima 1850-1940* nos entrega una idea del crecimiento urbano y sectorización de espacios públicos y privados en la capital peruana.

2. Un ejemplo fue la creación de colectivos como la Agrupación Espacio en 1947 desde la Escuela Nacional de Ingenieros. Sin embargo, ninguna iniciativa hizo frente a las necesidades estructurales de modernización de la sociedad peruana.

3. Me refiero no solamente al espacio horizontal reservado a una plaza, sino al culto estatuario que se produce en ella. Casos concretos son la plaza Bolognesi (1905) y el paseo de los héroes que culmina en la plaza Grau. Al respecto, el artículo “Política internacional de la posguerra del Pacífico, remodelación urbana y proyectos escultóricos de Lima: El monumento público a Francisco Bolognesi y los Caídos en la Batalla de Arica (1905)” realiza una interesante reseña de las propuestas escultóricas que conmemoraban los hechos bélicos.

4. Aunque la música urbana subterránea realiza una mirada crítica de la vida urbana de los ochenta, debemos esperar hasta aportaciones que fusionan el rock con otros estilos más locales para tener un acercamiento más favorable, no a la ciudad, sino al nuevo sujeto urbano. Es el caso de Los mojarra, La sarita, entre otros. En el caso del teatro, baste citar el acercamiento a la idea del teatro colectivo y experimental por parte de Yuyachkani.

5. A nivel regional la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) acuñó la expresión “década perdida” para referirse al deterioro económico de países como el Perú en los ochenta. Esta profunda crisis sirvió de contexto a una guerra sangrienta entre el Estado y Sendero Luminoso en la que el país sufrió lo que Nelson Manrique denominó “El tiempo del miedo”.

la consecuente conversión de referentes tradicionales en espacios de prácticas informales ligadas al comercio. Pero ese mismo ímpetu por crear formas alternativas de supervivencia concentrándose más en las reglas de mercado que en las de ciudadanía, abrió paso a lo que críticos como César Mejía Chiang comprenden como el “achoramiento” de lo chicha, una “expresión desesperanzadora” que llega a ser más radical que la cultura chicha (xxvi). Me refiero a prácticas sociales de legalidad porosa que, bajo mi perspectiva, se concretizan en lo ambiguo y polivalente de prácticas móviles y/o fluidas como los espectáculos ambulantes en las unidades de transporte colectivo.

En esta radicalización de lo chicha, fenómeno constituyente de la cultura combi, “[l]a percepción es que los espacios públicos y formales son una ‘tierra de nadie’, donde las normas se transgreden, las sanciones se relajan o debilitan, y cada cual debe imponerse sobre los demás o protegerse de ellos (Díaz Albertini 24). Agrega Díaz, siguiendo a Carlos Amat que el “comportamiento combi” se caracteriza por la posibilidad de “peruanos y peruanas [...] de lograr ambiciones sin escrúpulos, satisfacer los apetitos sin límites” (93). Estas dos últimas afirmaciones resaltan el retroceso del Estado como ente regulador de la socialidad en los espacios públicos y se concentran en la intención de “imposición” para satisfacer “apetitos sin límites”. Sin embargo, atendiendo también al espacio que genera esta dinámica, es importante señalar que la aparente tierra de nadie esconde a menudo una red móvil de poderes muy difícil de distinguir y de definir. Me refiero a una maraña organizativa donde las sanciones ausentes del Estado son reemplazadas a menudo por otras reglas tan ambiguas como inclementes. Si Amat enfatiza también la hegemonía nociva del comportamiento combi impuesta por elementos dirigentes de la sociedad peruana, también reconoce que la adaptación de los más vulnerables a este se presenta como una necesidad (90). Por ende, si la cultura combi incluye el forjamiento de una ciudad-mercado donde políticos, empresarios, burócratas y líderes de opinión tratan de imponer códigos de valores y una moral marcada por intercambios que privilegian rápidas retribuciones y satisfacción de ambiciones, a nivel del sujeto popular la ciudad-mercado no ofrece los mismos horizontes. En intercambios cotidianos a pequeña escala, más que lograr satisfacer apetitos sin límites, la mayoría de los participantes piensa primero en la supervivencia de acuerdo con innumerables reglas no escritas que tiene que aprender sobre la marcha. La cultura combi no produciría entonces ahorados en masa si no, sobre todo, posibilidades y procesos conocidos como ahoramiento, con múltiples y cambiantes resultados, incluyendo estrategias de resistencia⁶. Si se ha representado hasta el hartazgo un ahoramiento unidireccional y estereotipado en géneros como la comedia, es en la intermedialidad que producen otros géneros donde el sujeto popular de la cultura combi se presenta como un significante que, más que vaciando y llenando, va aglutinando elementos constituyentes de su identidad. Esto se muestra tanto en *Juliana* como en *City of Clowns*. *Juliana* lleva a la pantalla los albores del proceso de constitución del “comportamiento combi” a finales del siglo XX y *City of Clowns* da cuenta de su continuidad y relevancia en el siglo XXI.

Justificación del corpus

Desde el aspecto formal y por su común organización y soportes visuales, la novela gráfica y el largometraje muestran una ventaja con respecto a otras formas narrativas para analizar representaciones donde la comprensión del espacio urbano resulta decisiva. En cuanto a la primera, debemos resaltar la frecuente correlación entre forma e infraestructura en narrativas gráficas de las ciudades globalizadas donde lo confuso del orden urbano se refleja en la propia estructura de los textos y en la arquitectura de su organización (distribución, separación de viñetas, etc.). Dominic Davies, en *Urban Comics: Infrastructure and the Global Contemporary City in Contemporary Graphic Narratives*, resalta la influencia de los espacios físicos urbanos (plazas y calles) y la infraestructura que la moldea (edificios, sistema de transporte, etc.) en la vida social de la polis, sosteniendo que “[i]nfrastructures are not static, banal, depoliticized subjects, but rather highly charged material

6. El caso de Miguel Almeyda ejemplifica bien este acercamiento. Almeyda se clasifica como un “achorado culto” y afirma “sí, pues, soy ahorado, pero ser ahorado no es malo, no es una actitud negativa contra la sociedad si estás resistiendo a una sociedad que te margina” (Zolezzi 2019).

actors that allow some forms of social life to exist while also prohibiting others” (6)⁷. En consecuencia, la “forma infraestructural” de la narrativa gráfica nos permite inferir que el mundo observable en estas representaciones no es neutro, sino que dialoga y responde a realidades externas a él, con el potencial de detectar sus falencias o denunciar sus necesidades.

Cabe destacar que desde los orígenes de la novela gráfica en los años sesenta, la representación de la ciudad ha sido preocupación constante entre sus producciones. Sin embargo, en el Perú todavía es necesario un mayor acercamiento hacia esta relación entre la especificidad de nuestra cultura urbana y las narrativas gráficas⁸. De allí viene la importancia de explorar sus posibilidades para registrar los espacios urbanos y, a su vez, rescatar lazos comunes con las cinematografías de inspiración urbana.

Con respecto a los largometrajes, siendo el cine un producto netamente urbano, la natural inclinación de sus productores ha sido, desde la etapa pionera de 1895, tratar de representar la socialidad de los diferentes espacios de la ciudad. Al respecto, abunda una bibliografía preocupada en resaltar la capacidad de este medio para capturar y expresar “[...] the spatial complexity, diversity, and social dynamism of the city [...]” (Shiel 1). Shiel se basa en la organización espacio-movimiento en el proceso cinematográfico para resaltar su capacidad recreadora de procesos sociales urbanos. Pero esta relación no solamente atiende al carácter formal, sino que el propio desarrollo de la cinematografía está ligado al derrotero de los sujetos que habitan estas urbes. Con frecuencia, las corrientes de inspiración urbana se manifiestan a través de la representación de la marginalidad social y el protagonismo de personajes adolescentes, como es el caso peruano⁹.

Un rasgo del interés del cine peruano por el mundo urbano y juvenil de finales del siglo XX es la marcada intermedialidad de sus historias¹⁰. *Juliana* es un claro ejemplo de interrelaciones mediales con la música o el teatro y su diégesis es tributaria de textos comprometidos con el tema urbano juvenil. Esta característica se profundiza en el siglo XXI y su alcance atraviesa idiomas, fronteras políticas y prácticas culturales significantes que rebasan límites mediales y genéricos. De aquí viene la conexión con la trama *City of Clowns*, originalmente publicado como un cuento en inglés en el semanario estadounidense *The New Yorker*, para posteriormente ser incluido en la colección de historias *War by Candlelight* de 2005 y en su traducción al español el mismo año.¹¹ El intenso recorrido incluye también su primera transformación a novela gráfica en español en el 2012, gracias a la participación de Sheila Alvarado. Sin embargo, me parece más relevante retomar el idioma fuente en su adaptación a la novela gráfica de 2015, última metamorfosis genérica. Este “rescate” del texto en inglés, en combinación con los aportes gráficos de la ilustradora limeña, es importante para comprender la novela gráfica *City of Clowns* como una complementación del proceso intermedial citado en el caso de *Juliana* y una extensión de este a niveles transnacionales.

Contexto diegético

La producción discursiva sobre la ciudad, en la película y la novela gráfica que analizo, da vida a una ciudad-mercado donde el transporte público convertido en plaza pública ambulante es central para Juliana, desde su experiencia de cantante/mendigo(a) y para Óscar, mientras recorre Lima

7. Davies añade la conveniencia formal de la narrativa gráfica para estudiar la ciudad al sostener que “[b]uilt from a formal architecture of their own—graphic narrative relies after all on an infrastructure of grids, gutters and panels—and are capable of a multi-scalar, perspectival agility” (6). Debido a estas características formales, estas narrativas de inspiración urbana contienen un fuerte potencial de detectar y plasmar en sus ilustraciones “[...] the lingering vibrations of different sociopolitical movements and histories as they are solidified, like a sediment of residue, into infrastructure’s material form” (6).

8. *Comics and Memory in Latin America* (2017) hace hincapié en la carencia de base popular de lectoría en el Perú, en comparación con otros países de la región. Por su parte, la tesis *Novela gráfica peruana* (2010) realiza una introducción sobre los inicios de la novela gráfica en Norteamérica, señalando su carácter urbano. Al momento de abordar el caso peruano, esta cercanía con la urbe se pierde en una diversidad entendida más como precariedad de producciones.

9. Noel Brown en *The Children’s Film* resalta que en el contexto internacional es constante interés del Estado-Nación en auspiciar producciones que protagonizan aventuras de niños y adolescentes. Añade Brown que este género “is a vehicle through which political doctrine may be expressed more forcefully than in mainstream popular cinema” (85). Esta trayectoria es importante en el cine de ámbito urbano peruano desde la icónica *Cuentos Inmorales* (1978) que por primera vez puso de relieve el mundo urbano con rasgos de metrópoli en el cine peruano. La elección de protagonistas adolescentes en esta película de episodios está ligada a la importancia de la familia en la sociedad latinoamericana y en el potencial de las imágenes para vehicular discursos e ideologías oficiales o contestatarias.

10. Es el caso del citado *Cuentos inmorales*, que de cuatro historias urbanas muestra a dos protagonistas adolescentes. La segunda historia es una adaptación del cuento “El príncipe” de la novela *Los inocentes* escrita por Oswaldo Reynoso en 1964. Otro ejemplo es *Natacha*, que pasó de la telenovela al cine en 1971, en una producción internacional dirigida por Tito Davidson.

11. *War by Candlelight* fue finalista por el PEN/Hemingway Foundation Award y Alarcón fue considerado en el género ficción estadounidense como uno de “*The New Yorker’s* 20 Under 40”.

Vestido de payaso. Ya Mijail Bajtín nos había advertido en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* del potencial de rituales cómicos como el espectáculo de payasos, cómicos y músicos ambulantes para revertir estructuras rígidas en la sociedad (4)¹². A decir de Bajtín, estas figuras cómicas se encontraban a medio camino entre la vida y el arte (8). Esta característica les facilitaba inclinar su accionar en múltiples direcciones, a diferencia del resto de participantes (los espectadores), perteneciente a un mundo por demás rígido. En el caso de las producciones que analizo, el ambiente carnavalesco no se produce necesariamente en los tiempos dados oficialmente al carnaval, es decir antes de la cuaresma, sino que, ante el repliegue de los aparatos estatales del Perú formal, se extienden también prácticas y costumbres alternativas amorfas que contribuyen a diluir la homogeneidad identitaria urbana. Lo limeño pierde sentido único y sus manifestaciones más tradicionales a nivel popular desbordan los ambientes conservadores y del vals criollo y el elogio a la mazamorra morada. Esta carnavalización del espacio público posibilita la ocurrencia de un “achoramiento combi” en un momentáneo mundo al revés, donde ambos protagonistas parecen moverse libremente, siendo capaces de ver, percibir y recibir lo que les fue negado antes de sus transformaciones. En esta cultura combi, el mismo carnaval extiende su temporalidad y las formas carnavalescas abarcan infinidad de variantes, todas marcadas por esa crisis de autoridad, desbordamiento y fluidez del espacio público¹³.

El relajamiento temporal de las formas sociales crea estructuras de poder alternativas y estrategias de resistencias con la consecuente subversión momentánea de roles sociales que marca la trama de ambas producciones. En el primer caso, Juliana puede liberarse del padastro y de las limitaciones de su condición femenina en un mundo machista, para insertarse en el universo de los niños de la calle llamados pirañitas. Por otro lado, Óscar, protagonista de *City of Clowns*, abandona temporalmente el ambiente letrado de su profesión periodística para comenzar un largo recorrido urbano que lo reconecta con la ciudad desde su nueva identidad errante de payaso.

Autobuses y pandillas en *Juliana*

La primera de las producciones, *Juliana*, fue realizada por el colectivo cinematográfico Chaski como contraparte de la película *Gregorio* (1985)¹⁴. En *Gregorio*, el colectivo sostiene un marcado interés por mostrar la peripecia migrante, concentrando su temática en la imposibilidad de inclusión cultural en la capital por parte de la familia llegada del interior del país. *Juliana*, en cambio, no es una historia de migrantes. Desde las primeras escenas es posible encontrar a la niña de aproximadamente trece años ya insertada culturalmente en el centro turgurizado y ruinoso de la capital. La muerte de su padre la ha sumergido en un mundo de injusticia y miseria cotidiana donde también la madre es víctima sumisa de su nueva pareja. Uno de los principales detonantes de la trama es la abusiva presencia y accionar del padastro, que la empuja a concebir el plan de abandonar su casa. Ante la imposibilidad de sobrevivir en la calle, Juliana decide seguir los pasos de su hermano Clavito, disfrazándose de niño para tentar su ingreso en una pandilla de cantores y cómicos ambulantes dirigidos por un brutal patrón llamado don Pedro. Este audaz plan propicia su empoderamiento a través de su transformación y el reclamo de plena participación en la cultura combi.

Hay dos momentos claves en esta película que reafirman cómo el repliegue de la formalidad (estado, familia, escuela) propicia la transformación de la protagonista, posibilitando interacciones sociales marcadas por la imprecisión e indefinición que serán aprovechadas por ella. Me refiero a las secuencias de la aceptación de la protagonista, ya con el nombre de Julián, y a su incursión, junto al equipo designado por Don Pedro, en una unidad de transporte, convirtiéndola en un mercado/teatro sobre ruedas.

El espacio de representación de la primera secuencia es el universo masculino de la guarida ilegal de Don Pedro. Si bien los planos de la escena

12. Me refiero a personajes capaces de convertir lo sacro en profano alto en bajo, lo ancho en angosto, el llanto en risa, el canto en conversación, etc. Todo dentro del marco impreciso de la representación.

13. Es importante agregar que presentar espectáculos dentro de un escenario ambulante, movable, de rutas poco definidas, potencia todavía más impredecibilidad de sus ejecutantes. En los minutos de la actuación, existe licencia para burlarse tanto del conductor y su cobrador, quienes los han recogido sin cobrarle el pasaje, como de cualquier otra persona o institución. Nada de lo que digan quedará grabado ni habrá una medición artística de la performance.

14. Al respecto, Alejandro Legaspi, miembro de Chaski señala al diario *El Comercio* que “*Juliana* surge en un festival de cine europeo, luego [de] que una productora que vio la película ‘*Gregorio*’ y le encantó, nos propuso producir una historia que tenga a una mujer en el rol protagónico. A nosotros la idea nos pareció genial y fue tomando forma después de leer en el diario *El Comercio* una pequeña nota sobre un señor que explotaba niños, les daba un lugar donde vivir, los alimentaba, pero a su vez, les hacía trabajar”.

inicial corresponden al ambiente cerrado del escondite-escuela de mendigos, la distribución de los personajes asemeja ya a la audiencia cautiva de una unidad de transporte público y toda la interacción que se produce corresponde a un entrenamiento y una prueba para incursionar en el mercado móvil que son los autobuses. En esas condiciones Juliana socializa su cambio de identidad al aparecer en la reunión de la pandilla. Al verla, Don Pedro pregunta:

“¿Y tú, huevón, ¿quién eres?”.
“Yo, Julián”.
“Y ¿Cómo chucha llegaste acá?”.
“Yo, chineando, pero no soy soplón”.
“¿Y qué quieres?”.
“Cantar en el microbús”.

En el intento de forzar el derecho a la ciudad-mercado, vemos que el deseo o la aspiración al espacio público apunta al espacio móvil o movable de las unidades informales de transporte. Si en *Gregorio* los niños vendedores y payasos preferían emplazamientos fijos, Juliana refiere claramente que ella quiere cantar en los autobuses. En esa práctica, los cantantes no van a intercambiar más que su condición de niños abandonados, sus bromas y fragmentos de canciones por las monedas que puedan recolectar. Para ello, existe un previo entrenamiento en el cual se enfatiza su situación miserable, amalgamando risas y llanto para placer y aprobación del patrón. La canción escogida es “Chofercito carretero”, que reafirma el carácter intermedial de la película y auna el texto de la canción al “ruido del mundo” del universo de representaciones peruanas de las últimas décadas del siglo XX. Una vez recibida la rápida instrucción, Julián se instala en el centro del grupo y comienza su interpretación con exagerado dramatismo:

Chofercito carretero
Llévame, llévame lejos
Siento que me desespero
Si la llamo y no viene
Me dicen que no me amas
Me cuentan que no me quieres
Ya no quiero yo la vida
Si tu amor de mí se olvida¹⁵.

Aunque el tema central de la canción, y subtexto en esta escena, es el amor no correspondido, la premisa que da vida a la historia de la canción es la posibilidad de encontrar cierta libertad y alejamiento del sufrimiento usando una unidad de transporte público¹⁶. El pedido de ser llevado lejos es muy concordante con la característica informal de la red de transporte tanto metropolitana como nacional que privilegiaba la iniciativa individual y la espontaneidad de las rutas. Ante la impotencia de administrar el transporte público y la poca capacidad de la empresa Enatru Perú, inaugurada en 1975, las sucesivas administraciones estatales habían concesionado una enmarañada red de líneas o rutas a los denominados Comités de Transporte. Estos se identificaban mediante una extensa combinación de gamas y colores, y se subdividían en diversas sub-rutas, atendiendo tanto al vertiginoso e impredecible crecimiento de la ciudad como a las rivalidades entre los propietarios de las unidades¹⁷. Tanto en texto (infraestructura urbana y organización social de la pandilla) como en subtexto (canción del grupo Los Shapis), el repliegue de la formalidad otorga herramientas y espacios imprecisos utilizados por Juliana para su transformación e inserción en la dinámica social que le estaba vedada por su condición femenina. Finalizada su interpretación, Julián recibe la calurosa aprobación de Don Pedro, quien recompone los grupos de trabajo para posibilitar la incursión del nuevo niño ahorado. Esta escena final de la secuencia se produce en un emplazamiento fijo y es deudora de una estética de supervivencia propia del Neorrealismo italiano pues privilegia una *mise en scène* de escondites y hogares ruinosos a media luz, tan abandonados como sus protagonistas. Sin embargo, la interacción o performance del grupo está completamente pensada para la versatilidad urbana de Lima de fines del siglo XX.

15. “Chofercito carretero” es una de las canciones emblemáticas del grupo Los Shapis. Este grupo fue uno de los más populares del género chicha a finales del siglo XX y fue el único grupo musical peruano que protagonizó una película con regular éxito comercial.

16. El texto “Transporte Urbano en Lima Metropolitana: Un desafío en defensa de la vida” nos informa que “cada año mueren 3.400 personas por los accidentes de tránsito en el territorio nacional y, de estas personas, aproximadamente 8002 mueren en Lima Metropolitana. Los vehículos que más participación tienen en los accidentes que ocasionan muertes son el ómnibus y la camioneta rural (combi)”. (15) Las cifras reflejan que el retroceso del estado originó formas relajadas y liberadas de expresión social en sus inicios. El relajamiento regulatorio fue propiciado por el propio estado a inicios de los noventa, causando una corriente de amoralidad y el aumento del desorden en el transporte en términos de eficiencia y calidad de vida, las mismas que ya se encontraban bastante deterioradas desde años antes. Las cifras de muertos y accidentes aumentaron exponencialmente.

17. Existen innumerables casos como el de la línea 110 que cubría originalmente el servicio en el cono este desde Santa Clara, en Ate Vitarte, hasta el centro de Lima. Con el crecimiento de la comunidad urbana de Huaycán, esta línea optó por subdividir sus rutas, atendiendo también a los asentamientos humanos y nuevas lotizaciones que surgían alrededor de la carretera central, como Tilda, Raucana, etc. En no pocas ocasiones, los choferes cambiaban de improviso la ruta si consideraban que el cambio sobre la marcha traía más ganancias, ignorando a los pasajeros de la ruta original en el camino. La característica errática de esta fórmula de comités empeoró con la aparición de unidades de transporte enteramente “piratas”, usualmente más pequeñas y con personal más joven, denominadas combis. Este proceso llegó a impactar tanto en el imaginario peruano que a la dinámica social de los noventa se le comenzó a llamar “cultura combi”.

Un segundo momento en *Juliana* que muestra la importancia de los espacios públicos móviles e indefinidos, se produce durante la incursión de los niños en el inmenso mercado ambulante. La construcción de ese espacio diegético comienza con tomas abiertas de la ciudad enfocadas en el tráfico urbano y el transporte colectivo, dejando en segundo plano los monumentos y las multitudes que atiborran las calles y plazas. La Lima a la que incursiona Juliana es la de los edificios decadentes de las producciones audiovisuales urbanas de fines de los setenta e inicios de los ochenta, pero tiene la novedad de la vitalidad y el abigarramiento propias del grupo Chaski. Sobre ese fondo arquitectónico donde antes podían aparecer personajes desequilibrados arrastrándose lentamente, bullen ahora multitudes.

Esta organización visual con grandes planos y buses multicolores de todo tamaño se presenta en paralelo con la voz en off de los niños cantando “Consejo de oro”, viejo tango de los años treinta, hecho famoso en el Perú en el género denominado bolero. Si bien las tomas de la ciudad organizan nuestra comprensión del universo diegético, el discurso de la película se expresa al interior del autobús donde se produce el intercambio comercial y donde Julián puede realizarse como trabajador y pandillero. Es decir, la narrativización del espacio público se produce no solamente proyectando el encuadre (o la viñeta, como veremos en *City of Clowns*) hacia el exterior de la unidad, sino volcando el interés del espectador hacia el espacio simbólico y comercial más importante: el interior del vehículo.

De regreso, desde el escenario móvil al emplazamiento fijo del escondite en ruinas, la película denuncia también la brutalidad de las relaciones de género sin recurrir a la violencia explícita mostrada anteriormente en las escenas del padraastro. Los disfraces y las transformaciones que protegen temporalmente a Juliana se muestran también múltiples ya que no son solamente genéricos. Esto se evidencia en la frase de Don Pedro al ver a Julián lavándose después de su trabajo, en la escena que concluye esta secuencia: “Oye carajo, no te laves demasiado. ¡Para este trabajo hay que estar sucio!”.

El comentario de Don Pedro, jefe y único adulto en el grupo, muestra la importancia de las múltiples máscaras y disfraces en la diégesis. La niña no solamente debe ser Julián sino que, sobre la careta que lleva, su labor comercial le impone también la suciedad. Juliana, sin embargo, se sigue lavando después de la partida de su jefe, aumentando la ambigüedad de su identidad y moldeando su proceso de resistencia, “achorándose” o “desachorándose” de acuerdo con las circunstancias. Finalmente, en ese entrar y salir, su identidad femenina será descubierta, problematizando la consolidación de su achoramiento, pero desencadenando una dramática rebelión colectiva y la fuga de los niños mendigos. Esta colaboración grupal resulta tan significativa en la trama como en el proceso cinematográfico ya que los niños actores (huérfanos que cuentan sus propias historias) consiguen influenciar en ciertas decisiones y mezclar sus experiencias personales con la trama central. Como vemos, el colectivo Chaski, prioriza la denuncia social en *Juliana*, importante en el formato híbrido entre drama de ficción y documental, a través del uso frecuente y directo de elementos certeros de su universo “real”.

Plazas y payasos en *City of Clowns*

La intención colectiva, iniciada desde los primeros momentos de la formación de Chaski, con integrantes venidos de diversos países a insertar sus ideas y producciones en un circuito enteramente hecho y pensado para el Perú, se distingue de la dupla Alarcón-Alvarado. Daniel Alarcón, escritor y periodista, vive en Estados Unidos desde los tres años y Sheila Alvarado, artista plástica e ilustradora limeña tiene a la ciudad como experiencia de vida y creación. Si bien la interacción entre ellos pertenece a un nivel tecnológico marcado por presencias virtuales su colaboración parte de la trama de Alarcón y se plasma gráficamente con los aportes de Alvarado. Al respecto, Cynthia Vich resalta la naturaleza transnacional de *City of Clowns*:

[L]a creación artística hecha a dúo a través de un diálogo mediado por la tecnología, así como la ruptura del espacio único "real" a partir de la indispensable presencia de un mecanismo de intermediación, dan cuenta de esa gradual hegemonía que van adquiriendo los procesos transnacionales en la época actual. De manera análoga a lo que ocurre a nivel de la producción de bienes en la esfera económica, esta dimensión "globalizada" de la autoría implica, por un lado, cierto grado de desterritorialización y, por otro, cierta rearticulación del modelo moderno de novela como obra original de un solo autor. (195)

En la desterritorialización del circuito de producción se hace evidente la figura omnipresente del payaso dentro de un ambiente carnavalesco más frecuente en la urbanidad latinoamericana de donde proviene Alvarado que en los contextos suburbanos de Alabama, donde Alarcón gestó la primera versión literaria. Esta complementación transnacional entre el inglés del texto y la versión gráfica potencia aún más la importancia del payaso como elemento doblemente periférico, presentándose dentro de la trama como personaje transgresor plagado de incertidumbre y en el universo extratextual como un referente poco conocido, asociado por los receptores anglófonos a prácticas culturales latinoamericanas. Esto no ocurre en las versiones traducidas al español donde la socialidad del texto y contexto no alcanzan los mismos ribetes transnacionales.

La novela gráfica de Alarcón y Alvarado enfoca gran parte de su trama en el enfrentamiento de un joven periodista llamado Óscar con las memorias activadas por la muerte de su padre. En el proceso de recolectar huellas de múltiples pasados como estudiante ejemplar y miembro de una banda familiar dedicada a robar casas, está encargado de realizar un reportaje sobre los payasos que trabajan de forma ambulatoria en la capital peruana. Para cumplir su cometido, Óscar termina disfrazándose de payaso y entrando en la espiral de su objeto de estudio al convivir con ellos durante varios días. Aunque su transformación en payaso ambulante está ligada más a una comisión periodística, es ese deambular el que dispara el reconocimiento de su pertenencia a la cultura combi mediante el achoramiento del protagonista. Cabe recalcar que la comisión que le encargan no es casual ya que a lo largo de la trama se hace constante referencia a la presencia de payasos como fenómeno frecuente en calles, plazas y autobuses. Como vemos, la necesidad de comprensión de ese fenómeno social se hace evidente dentro de la diégesis, de allí la importancia de su comisión periodística recorriendo la ciudad. Dentro de este entramado textual, me interesa señalar dos momentos trascendentes que resaltan tanto la importancia de la nueva dinámica político-social que opaca la memoria histórica inscrita en calles monumentos o edificios, como la inscripción de centralidades o identidades fugaces, fluidas o ambulantes, creadoras de estas nuevas dinámicas.

El primer momento se produce durante el inicio de la temporada de carnavales, en medio de multitudes de participantes de la ciudad-mercado, protestas callejeras y marchas repentinas. Ese tiempo diegético se plasma formalmente con una distribución de viñetas rectangulares de forma vertical dominada por información textual de un narrador que no aparece en escena. Predominan también los ángulos en contrapicado y planos amplios en perspectiva donde los edificios vetustos se abigarran en los extremos de la viñeta, dejando paso al texto en primer plano. Esta composición texto-imagen menoscaba la importancia del narrador y acentúa el simbolismo del medio ambiente, cuya importancia no se limita a una simple calle. El Jirón de la Unión es uno de los puntos de referencia más emblemáticos de la Lima tradicional, enlazando espacios de gran circulación humana y simbólica como la Plaza Mayor y la Plaza San Martín. Junto a edificios de matriz colonial como el Club de la Unión ahora se queman discos compactos y, en otros como el Palais Concert donde se discutían los giros estilísticos de Abraham Valdelomar, ahora se aprende inglés al paso:

I sat watching Lima pass by on the Jirón:
A pedestrian mall or roast chicken joints and tattoo parlors, of
stolen watches and burned CDs. Colonial buildings plastered over
with billboards and advertisements.
Jeans made at Gamarra to look like Levi's; sneakers made in Llaoca
to look like Adidas. A din of conversations and transactions: dollars
for sale, slot machines.
English tapes announcing, "Mano"-pause, pause- "Hand."
Blind musicians singing songs. Pickpockets scoping tourists. The
city inhaling. (48)

Al final de esta descripción, el tiempo comienza a avanzar mediante el salto a la narración. El centro urbano, campo de batalla constante, queda vacío de policías y manifestantes, dejando en evidencia puntos de referencias e infraestructuras de la Lima tradicional: "Then, from the Plaza San Martín, the whole world was running toward me, and past me, on to the Plaza Mayor. Metal gates closed with clangs and crashes all along the Jirón de la Unión. The cops disappeared. I imagined the worst [...]" (50). En ese aparente vacío, la información gráfica comienza a recuperar importancia.

A manera de una diégesis apocalíptica, las viñetas, antes ordenadas verticalmente, comienzan a agolparse en sucesión repetitiva del mismo motivo: el temor del inexperto periodista ante el repliegue de la formalidad se manifiesta mediante una serie de acercamientos a su rostro, llegando hasta un plano detalle que tiene la intención de involucrar al receptor en la dramática atmósfera del centro de la ciudad. Estos acercamientos a la expresión facial de Óscar se superponen al gran plano general que sirve de fondo. Debajo de campanarios y ventanales coloniales desprovistos de protección institucional, los limeños corren también buscando refugio. Los diversos planos y la ilusión de movimiento expresada por el desplazamiento apurado de los transeúntes sobre un fondo en perspectiva se ofrecen como elementos cinéticos que intensifican el dramatismo de la situación: "I ran to the end of the block and watched the people scatter. Then the Jirón was empty, and before me was one the strangest thing I'd ever seen" (50). El párrafo final que acompaña la secuencia es invadido gráficamente por las sombras de los amenazantes personajes de la página siguiente, acelerando el ritmo de la acción. Bajo estas condiciones, la yuxtaposición de espacios y la proyección de una página (o lámina) sobre la otra crean el entorno visual para la llegada de quince niños lustrabotas liderados por un payaso, que con su sola presencia causan pavor en la ciudad.¹⁸

Como los miembros de la pandilla en *Juliana*, los niños lustrabotas que invaden el centro de la ciudad, más que representar amenazas, manifiestan una serie de carencias como la falta de referentes paternales, sanidad y protección: "dressed in secondhand clothes, sneakers worn at the heels, donated shirts with American logos. Some were so young they were dwarfed by their kits [...] All were skinny, fragile, and smiling" (51). Si en *Juliana* don Pedro implementaba y reforzaba su propio sistema de explotación, en esta nueva urbanidad donde toda autoridad parece haber desaparecido los niños lustrabotas se muestran liberados. De potenciales víctimas del abandono, se han transformado en formas atemorizantes en su estafalaria marcha por el centro de la urbe, liderados por un payaso en zancos "twice their height, dancing elegantly around them in looping figure, eights arms extended like the flapping wings of a bird" (51). Bajo el aparente desorden que detalla el temeroso periodista, fluye la dinámica de la cultura combi: mientras los participantes de protestas sociales ciudadanas son llamados depredadores y sus acciones no causan mayor impacto en la narración, los pirañas (niños ladrones)/lustrabotas/payasos copan todos los espacios simbólicos de la ciudad y proyectan su larga sombra en el Jirón. Confundido dentro el cambiante orden social, el mismo Óscar recuerda su antiguo apodo de piraña por su origen social y étnico cercano a los niños de la calle. El piraña de sus tiempos escolares, ahora integrante de las capas letradas de la ciudad, se asombra y atemoriza ante la presencia de los pirañas del Jirón de la Unión, mostrando lo impreciso de sus identidades que van a acentuarse en el febrero carnavalesco de Lima.

18. En una calle como el jirón de la Unión, transitada por miles diariamente, las características de estos quince niños parecen crear un puente entre el universo diégetico y la autoría, pues cualquier asiduo visitante del centro de Lima y mucho más aun un periodista, estaría algo más acostumbrado a estas repentinas apariciones.

El segundo momento nos muestra ya al protagonista interiorizando su faceta de payaso errante, aprendiendo a naturalizar movimientos y comportamientos hasta experimentar una nueva metamorfosis identitaria a través del ahoramiento: “I felt outside myself, and I liked it” (84). Esto se concreta, sin embargo, no solamente dentro del paisaje urbano abarrotado de nuevos símbolos alternativos a los monumentos, plazas y placas conmemorativas del centro de Lima, sino dentro de un mercado también cambiante e indeterminado. Me refiero a la red de autobuses del transporte público en la cual los payasos exhiben su ahorada performance. Proveído del anonimato en la informal y descentralizada red económico-social —“It surprised me how relaxed I was, and how invisible” (84) —, Óscar puede comprender mejor la dinámica vista anteriormente en el Jirón de la Unión, perder el temor inicial y ser uno más en la ciudad de payasos que imagina. Pero es en la red de transporte donde la nueva identidad consolida su potencial. Comparando ambos momentos, comprobamos que el proceso de reconocimiento de la ciudad, iniciado temerosamente en el Jirón de la Unión, se ha completado, no en las plazas o calles del centro urbano, sino en la red móvil de autobuses.

Si Juliana conseguía insertarse en la ciudad-mercado a través de la personificación de un Julián ahorado, es también a través del disfraz que Óscar se escapa de los límites de la ciudad formal donde se ha insertado como periodista: “Lima on display, in all her grandeur, the systems of the city becoming clear to me”. Estructuralmente, la *mise en scène* repite (como en el caso de *Juliana*) una escenografía que se vuelca hacia el espacio simbólico y comercial del interior del vehículo de transporte público. La imagen usada como herramienta narrativa es la de los payasos controlando el proceso comunicativo y comercial, persuadiendo a la audiencia sentada frente a ellos. A diferencia del narrador testigo, pero ausente visualmente en la secuencia del Jirón de la Unión, Óscar se convierte en protagonista de la escena donde, acompañado de otros dos payasos, suben a intercambiar bromas por monedas.

Al final de la trama, los saberes obtenidos durante su recorrido como payaso y el simbolismo del disfraz que sigue usando después de entregar su reportaje, le ayudan a encontrar el camino silencioso de su infancia hasta la casa del patrón de la madre y antiguo mecenas. Una vez se reencuentra con su madre, Óscar se permite reconfortarla sin comprometer más que una parte de sus identidades: “I won’t leave you.” Su condición de payaso carnavalesca el dramatismo de la promesa y le permite abiertamente ser amable y ahorado a la vez: “But a shiver passed over me. In my heart I knew the clown was lying.”

A manera de conclusion

Como comprobamos en ambas producciones, el imaginario urbano se encuentra íntimamente ligado a la trascendencia de las relaciones socio-comerciales de la ciudad-mercado, sea a través de la interpretación de una canción de un falso niño o del disfraz grotesco de un payaso. El ámbito privilegiado de este proceso se extiende desde calles y plazas hacia el espacio incierto, movable e itinerante de las unidades de transporte público limeñas. Esta aparente “tierra de nadie” permite a Juliana y Óscar encarnar no solamente una transformación carnavalesca en niño y payaso, sino también encontrar una momentánea liberación en el recorrido errante. En texto y contexto, las plazas públicas de intercambio comercial e identitario se han convertido en móviles y transitan por las arterias de lo que se denominó el “monstruo de un millón de cabezas” a mediados del siglo XX. Varias décadas después, los nuevos habitantes de la ciudad, a diferencia de las multitudes del cuento de Congrains,¹⁹ encuentran el medio ambiente que posibilita sus procesos de ahoramiento, pero que no termina en la satisfacción de “apetitos sin límites”, sino en la adecuación a un proceso de constantes intercambios en la cultura combi.

Separadas por más de veinte años, distancias físicas y fronteras lingüísticas, *Juliana* y *City of Clowns* nos muestran que el término ahoramiento no es

19. Me refiero al cuento “El niño de junto al cielo” (1954), donde el joven protagonista, incapaz de comprender las reglas y códigos urbanos, termina estafado por su supuesto socio.

solamente una crítica a comportamientos que en muchos aspectos anteceden a la aparición masiva de unidades informales de transporte urbano. La representación de diversos procesos de achoramiento ha nutrido el universo diegético de los productores urbanos, con una producción eminentemente hecha para un público peruano hasta la primera década del siglo XXI, cuando esfuerzos multimodales y multilingües producen una novela gráfica de alcances transnacionales.

Si la cultura combi es la cultura del “sálvese quien pueda” en la “tierra de nadie”, ambas historias evidencian prácticas ocultas que resultan claves para indagar sobre la construcción de sus sujetos sociales en las producciones culturales, más allá de los reportajes periodísticos o la comedia sabatina. En el mismo contexto de estas representaciones, la dinámica urbana, sea o no combi, sigue posibilitando procesos de achoramiento como estrategias capaces de inspirar narrativas de alcances transnacionales.

ISSN: 1523-1720
Issue / Número 45
June / Junio 2021

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. *City of Clowns*. Riverhead Books, 2015.
Amat y León, Carlos. *El Perú nuestro de cada día: nueve ensayos para discutir y decidir*. Lima, Perú: Universidad del Pacífico, 2006.

Arroyo, Carlos. "Juliana: el nuevo rostro de la clásica cinta del Grupo Chaski a 30 años de su estreno" *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/juliana-el-nuevo-rostro-de-la-clasica-cinta-del-grupo-chaski-noticia/> Visitado 28 de noviembre de 2019.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad Media y el Renacimiento*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy, Darcal, 1974.

Brown, Joel. *The Children's Film. Genre, Nation and Narrative*. Wallflower, 2017.

Catalá, Jorge, Paulo Drinot y James Scorer (Editores). "Introduction" *Comics and Memory in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 2017

Chaski. *Gregorio*. Grupo Chaski, 1984.
---. *Juliana*. Grupo Chaski, 1988.

Chiang, César Mejía. *Cultura popular limeña y prensa chicha*. Lima: Editorial Mesa Redonda, 2016.

Congrains, Enrique. "El niño de junto al cielo". *Lima, hora cero*. Círculo de novelistas peruanos, 1955.

Davies, Dominic. *Urban Comics: Infrastructure and the Global Contemporary City in Contemporary Graphic Narratives*. Routledge, 2019.

Davison, Tito. *Natacha*. Panamericana, 1971.

Díaz Albertini, Javier. *Redes cercanas. El capital social en Lima*. Universidad de Lima, 2010.

Drinot, Paulo. *La Patria Nueva: Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930*. Editorial A Contracorriente, 2018.

García Alonso, María; Julián López García; Honorio Velasco Mailló. *Equipaje para aventurarse en antropología: temas clásicos y actuales de la antropología social y cultural*. UNED, 2012.

Eissner, Will. *A Contract with God*. Norton, 1978.

Hornback, Robert. *Racism and Early Blackface Comic Traditions: From the Old World to the New*. Palgrave Macmillan, 2018.

BIBLIOGRAFÍA

Informe defensorial N° 137 "Transporte Urbano en Lima Metropolitana: Un desafío en defensa de la vida". *Defensoría del Pueblo*, Lima, 2008.
https://www.defensoria.gob.pe/modules/Downloads/informes/defensoriales/informe_137.pdf Visitado 28 de noviembre de 2019.

Jenkins, Henry. Introduction: "Childhood Innocence and Other Modern Myths" in *The Children's Culture Reader*. NYU Press, 1998.

Joffré, Gabriel Ramón. *El guion de la cirugía urbana, Lima 1850-1940*. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2007.

Lombardi, Francisco. *Maruja en el infierno*. Inca Films, 1983.

Los Shapis. "Chofercito". *Por los caminos del Perú*. Horóscopo, 1985.

Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado*. IEP, 1984.

Núñez, Evelyn. *Novela gráfica peruana*. Tesis de maestría. Universidad Católica del Perú, 2010.

Orrego Penagos, Juan. *Enfermedades, epidemias y muerte en Lima. siglo XIX*, 22 de febrero de 2009.
<http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2009/02/22/enfermedades-epidemias-y-muerte-en-lima-siglo-xix/> Visitado 28 de noviembre de 2019.

Peirano, Luis y Abelardo Sánchez León. *Risa y Cultura en la televisión peruana*. DESCO, 1984.

Shiel, Mark. "Cinema and the City in History and Theory." Shiel, Mark, and Tony Fitzmaurice (Eds). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global*, Blackwell, 2001, pp. 1-18

Silva Santisteban, Rocío. *El Factor asco: Basurización simbólica y discurso autoritario*. Editorial Académica Española, 2019.

Sotil, Rodolfo Monteverde. "Política internacional de la posguerra del Pacífico, remodelación urbana y proyectos escultóricos de Lima: El monumento público a Francisco Bolognesi y los Caídos en la Batalla de Arica (1905)". *Historia*, 50.2 (2017): 663-697.

Vich, Cynthia. "De cartografías, alegorías y testimonios gráficos: Ciudad de Payasos, entre texto e imagen". *Escritura e imagen en Hispanoamérica: De la crónica ilustrada al cómic*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.

BIBLIOGRAFÍA

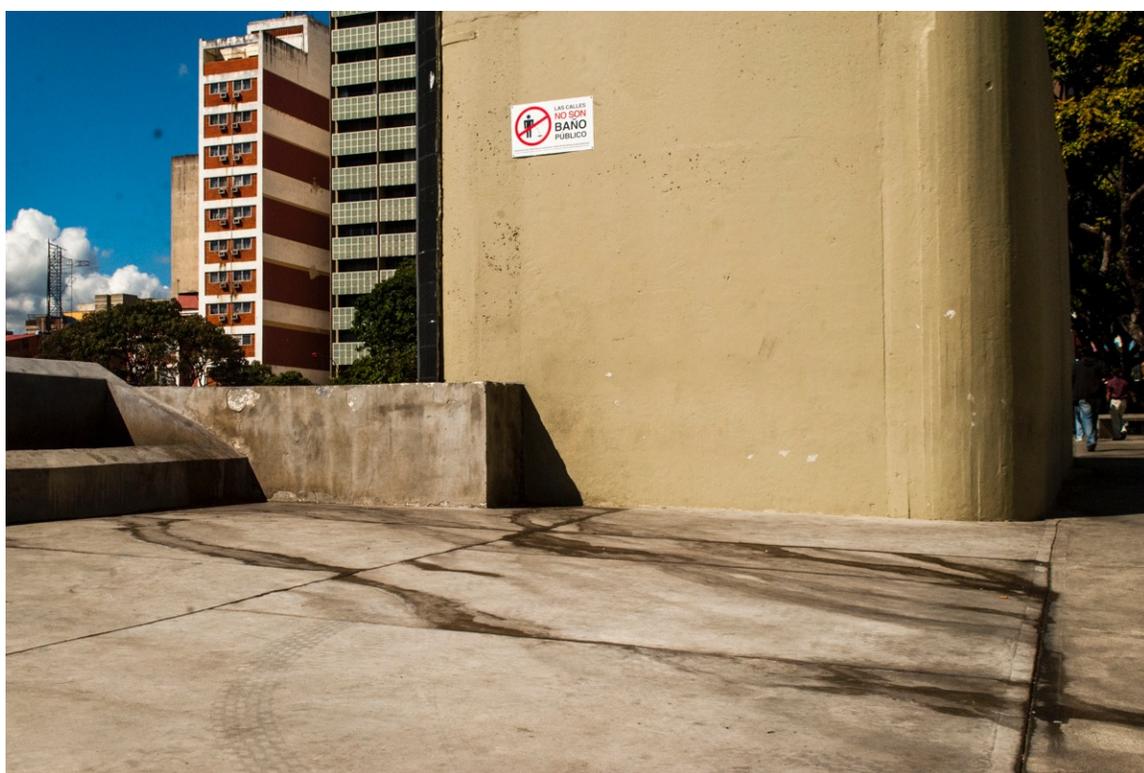
Zolezzi, Mario. "Hay una nueva Lima hablando de sí misma". *Zicarioazul*, 12 de noviembre de 2006. <http://zicarioazul.blogspot.com/2006/11/hay-una-nueva-lima-hablando-de-si-misma.html> Visitado 28 de diciembre de 2019.

ISSN: 1523-1720
Issue / Número 45
June / Junio 2021

CIBERLETRAS

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

REVIEWS / RESEÑAS



Contradicciones en CCS
Azalia Licón

RESEÑA

Juliana Martínez

***Haunting Without Ghosts: Spectral Realism
in Colombian Literature, Film, and Art***

Texas University Press, 2020

Juanita Bernal Benavides

Arkansas State University

Juliana Martínez inicia su libro con la frase “Colombia es un país de fantasmas”, y unas páginas después asegura también que “la producción cultural colombiana es acechada por la violencia.” Estas dos afirmaciones lapidarias encapsulan en qué consiste el libro. *Haunting without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art* (2020) es un estudio de recientes obras colombianas que emplean un modo de contar y representar la violencia que se vale de lo espectral, y que la autora denomina realismo espectral. Digo lapidarias no en el sentido de clausura, sino, por el contrario, de apertura. Las frases figuran una entrada para pensar esos espectros que habitan el territorio colombiano. Convocados por los libros, las películas y las obras de arte de las que Martínez se ocupa, los espectros encuentran también un lugar en *Haunting without Ghosts*. El libro es una iteración de ese llamado que no pretende tan sólo hablar de ellos sino, como dice varias veces la autora, dialogar con ellos. En ese sentido, el estudio de Martínez se vuelve parte de ese asedio espectral que exige duelo pero también justicia por aquellos que han sido expulsados del relato triunfal del progreso, despojados de sus tierras, desaparecidos y asesinados.

El análisis que realiza Martínez se concentra en destacar las maneras en que las obras de los productores culturales contemporáneos abordan la relación compleja entre la representación y la violencia histórica en Colombia desde una perspectiva ética. La autora encuentra que realizan esto a través de la figura del fantasma, pero no desde lo que el fantasma es, sino desde lo que éste hace. Para reconocer y convocar a aquellos que han sido eliminados física y simbólicamente del pasado y de los discursos homogeneizadores de la historia, el conocimiento y los modos de producción, tales obras trabajan la incertidumbre, la heterogeneidad y la multiplicidad, a través del realismo espectral.

Juliana Martínez se sirve de lo que en las humanidades y las ciencias sociales se conoce como el giro espectral, y que surgió a finales del siglo XX. Éste consistió en una reformulación teórica que entendió el espectro, más allá de su denotación supernatural, como una metáfora conceptual con connotaciones políticas y éticas. En particular, dentro de la producción crítica cultural relacionada con Colombia, Martínez continúa la línea de estudio inaugurada por Rory O’Byrne en su libro de 2008, *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*. Basado en las ideas de *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* (1993) de Jacques Derrida, O’Byrne sostiene que la noción del espectro ofrece vías para explorar la aparición constante de La Violencia en la producción cultural de entre los años 60 y 90. La Violencia —un período de extrema violencia bipartidista entre los años 1948 y 1958— es abordada en varias de estas obras a partir del acecho fantasmal y de las figuras espectrales. Pero, a diferencia de las obras más recientes estudiadas por Martínez, éstas de las que se ocupa O’Byrne resisten el mismo espectro que convocan y terminan por exorcizarlo. Martínez amplía el alcance de la investigación de O’Byrne en términos temporales y conceptuales. Por un lado, sostiene que hay ciertas características de la espectralidad y La Violencia que se pueden extender al conflicto más reciente, es decir, al período de tiempo entre el recrudecimiento del narcotráfico y el paramilitarismo en los años 80 y la era del llamado post-conflicto —con las desmovilizaciones de los paramilitares en el 2003 y de las guerrillas de las FARC en el 2016. Y, por otro lado, reformula lo espectral como una manera de narrar que se ocupa de aquello que no se puede ver, pero se intuye; de aquello que ha sido desvanecido y silenciado a causa de la violencia.

Martínez adopta el término realismo espectral para denominar tal modo de narrar e hila sus características basada tanto en las premisas de Derrida sobre el espectro como en los trabajos de Avery Gordon y T. J. Demos. Aunque el realismo pareciera ser un sustantivo en contradicción a lo espectral, la autora quiere destacar cómo esta estética, centrada en ausencias no resueltas e historias truncadas por la violencia, se preocupa y se ocupa de la realidad de su tiempo. Tanto como lo hicieron en su

momento el realismo mágico en Latinoamérica y el realismo sucio en Colombia, el realismo espectral aborda la violencia en Colombia. Pero, a diferencia de éstos, se posiciona de manera crítica en cuanto a la exotización y la comodificación en la que aquellos incurrieron. Destaca, además, que no sólo es una manera de contar sino una herramienta teórica productiva que permite una comprensión de los modos en que operan el capitalismo y la modernidad. Subraya, también, cómo estos procesos hacen a ciertos sujetos propensos a la eliminación sociohistórica, y explora los desafíos y las posibilidades de representación de sí mismo (16). Aquí radica la novedad y contribución de este estudio: no sólo distingue las características de una estética comprometida con su tiempo y espacio sino que, además, la posiciona como un aparato conceptual que se abre para pensar otras latitudes y temporalidades.

Martínez identifica cuatro características disruptivas del realismo espectral en contraste con el realismo clásico. En éste la mirada está ligada a los proyectos epistemológicos imperialistas, y en ese sentido es nítida y permite el conocimiento y la dominación. El espacio avizorado es reconocible y navegable, y el tiempo es lineal y homogéneo. En contraste, en el realismo espectral la mirada no es nítida y por eso genera una profunda desconfianza y una búsqueda de otras perspectivas —que se refuerza cuando el foco es el desaparecido y aquello que se desvanece. El espacio no es estable y los intentos por cartografiar fallan, el desplazamiento por el mismo demanda sentidos diferentes a la mirada y el arraigo se ve vulnerado. El tiempo es dislocado. En concordancia con el realismo clásico —que se preocupa por las fuerzas históricas que definen al ser humano y sus sociedades en un determinado tiempo y espacio, y hace una crítica social que cuestiona y denuncia la violencia que sostiene el orden del capital—, el realismo espectral comprende una ansiedad ética que lleva a esta estética a reflexionar sobre las posibilidades de una justicia más allá de la ley.

El primer capítulo hace una lectura detallada de las novelas *En el lejero* (2003) y *Los ejércitos* (2006) de Evelio Rosero. Martínez las ubica en el contexto reciente de mayor violencia en Colombia, los decenios post-Pablo Escobar (asesinado en 1993) en los que se reorganiza el tráfico de drogas, se expanden los paramilitares y crecen los grupos guerrilleros. Las novelas de Rosero, a diferencia de aquellas del realismo sucio, no se enfocan en el espectáculo del horror de la violencia, sino que insisten en las desapariciones y los silencios que ella produce. Es así que Rosero, asegura Martínez, hace también una revisión de las maneras en que comúnmente se ha enmarcado la violencia. Una de ellas, la mirada objetificadora del realismo, que fusiona la ambición sociopolítica y económica con el deseo sexual de dominación, está en el centro de *Los ejércitos*. La escopofilia de su protagonista y los soldados que invaden el pueblo es enlazada con la violencia histórica y la violencia de género, lo que pone en evidencia la ética de la visión y cuestiona la mirada del mismo lector. En *El lejero* el protagonista, como el de *Los ejércitos*, busca a un familiar desaparecido en medio de la guerra y esto suspende la narración de las dos novelas en un tiempo incierto. El espacio de ambos textos, también, está velado por la niebla, la oscuridad y las ruinas, de manera que el ojo humano es obligado a valerse de funciones hápticas. Tal disrupción espectral obliga a volver atrás y lidiar con las injusticias cometidas y silenciadas, a demandar justicia; un volver individual que devela la naturaleza colectiva de la tragedia de Colombia.

Uno de los elementos sobresalientes de *Haunting without Ghosts* es el modo en que Martínez enraza el realismo espectral de manera conceptual y lo relaciona con los movimientos literarios, cinematográficos y artísticos de Latinoamérica y la tradición occidental. El segundo capítulo, por ejemplo, centrado en tres películas colombianas recientes—*La sirga* (2012) de William Vega, *Violencia* (2015) de Jorge Franco, y *Oscuro animal* (2016) de Felipe Guerrero—establece primero las diferencias entre el realismo literario y el cinematográfico, con el fin de destacar el neorealismo italiano como precedente del realismo espectral (entre otros elementos, éste

conserva de aquel el tratamiento de historias aparentemente banales y cotidianas, pero que contienen una crítica socio-histórica desarrollada a través de la dilatación del tiempo narrativo y la ambigüedad de las historias). Enseguida presenta un panorama del auge del cine durante las últimas décadas en Latinoamérica. En Colombia, particularmente, Martínez concuerda con María Ospina en cuanto a que las recientes películas han desplazado su mirada de los márgenes urbanos a los rurales. Ospina ha llamado este movimiento el “giro rural” y lo entiende no como un escape de corte romántico, tampoco como una manera de incorporar el margen al imaginario nacional, sino como una forma de desestabilizar la mirada hegemónica sobre este espacio y explorar las causas estructurales del conflicto armado. Así, en las películas en las que Martínez se concentra después no solamente hay un cuestionamiento a la mirada sino que hay una preocupación genuina por las tierras y las personas que las habitan —ambos se deducen tanto de las decisiones estéticas como de las cinematográficas de las tres películas. *La sirga*, *Violencia* y *Oscuro animal* redirigen la atención de la representación de la violencia a una representación más introspectiva de lo que se siente ante la violencia y, en ese sentido, apelan directamente al espectador al acercarlo a la incertidumbre y a la imposibilidad de cierre alguno que las víctimas sufren.

La figura del desaparecido es explorada con mayor detalle en el tercer capítulo, pues las obras de arte en las que éste se enfoca funcionan, asegura la autora, como espacio simbólico para reconocer, lamentar y reparar las vidas y los vínculos interrumpidos por la violencia. En ese sentido, son obras que se dan a la difícil tarea de pensar y representar lo irreparable y lo irrecuperable; espacios espectrales que resisten la cancelación de la violencia y que interpelan al espectador a reflexionar y tomar acción. Martínez analiza con detalle las obras *Réquiem NN* (2013) de Juan Manuel Echavarría; *Auras anónimas* (2009) de Beatriz González; y *Río abajo* (2007-2008), *A punta de sangre* (2009), *Sudarios* (2011) y *Relicarios* (2010) de Erika Diettes. Y las enmarca dentro del legado de artistas, como Oscar Muñoz y Doris Salcedo, quienes durante los años 80 se desviaron de la norma de representación cultural (y la de los medios) en la que prevalecía la exposición explícita de los horrores del narcotráfico y el sicariato, y optaron por modos más sutiles de abordar la representación de la violencia. Las obras de Echavarría, González y Diettes, dice la autora, en su insistencia en conjurar los espectros marcan su ausencia y, en ese sentido, los inscriben en la memoria y la historia de la nación.

El libro concluye (o, sería más justo decir, no termina) con un epílogo: una reflexión sobre, después, más allá del texto, afín a la figura del espectro que permanece en su no presencia. Es escrito a propósito de la visita de la autora a una de las recientes obras de Doris Salcedo, *Fragmentos* (2018), que conmemora el fin del conflicto armado después del acuerdo de paz con las guerrillas de las FARC. Es una reflexión de la era del post-acuerdo que recuerda que la violencia continúa; que insiste en la necesidad de más prácticas representacionales que descubran el vínculo entre la violencia estructural y la simbólica, y que invita a sus lectores a continuar el diálogo con los espectros.

WORKS CITED

Derrida, Jacques. 2006. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Routledge.

O'Bryen, Rory. 2008. *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*. Tamesis Books.

Ospina, María. 2017. "Natural Plots: The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema." En *Territories of Conflict: Traversing Colombia through Cultural Studies*. Ed. Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen, 248-266. University of Rochester Press.

RESEÑA

Mary L. Coffey and Margot Versteeg (Eds.)
Imagined Truths: Realism in Modern Spanish Literature and Culture

University of Toronto Press, 2019

Daniel Brown

Western Illinois University

In their introduction to *Imagined Truths: Realism in Modern Spanish Literature and Culture*, the editors Mary L. Coffey and Margot Versteeg begin with the observation that “realism has never gone out of fashion” (3). Indeed, for well over 100 years one of the main criteria for evaluating works of fiction has been the extent to which the subject matter objectively reflects the contemporary world. This accepted benchmark for what makes a work realist—as well as others such as: the painstakingly detailed descriptions of the physical world, the use of protagonists from the middle class, the narrator’s adherence to the scientific method, etc.—came into existence in 19th century France. Realism, however, is not contained by any geographic borders; no one country can have a monopoly on it. Those of us who study in depth the great realist novels from other cultures (beyond the French borders) have often lamented their absence in most discussions of European realism and its subgenre, naturalism. Nonetheless, critics have long considered French realists and naturalists—such as Gustave Flaubert, the Goncourt brothers, Émile Zola, and their predecessors, Honoré de Balzac and Stendhal—to be the principal innovators and masters of the movement, followed by English authors like Charles Dickens, despite their reticence to include topics that might be construed as crude, thereby seemingly avoiding total objectivity. Likewise, the great Russian novelists like Leo Tolstoy and Fyodor Dostoevsky are often included in supposedly comprehensive studies of the movement, even though they were also quite different from the French, primarily because of their spirituality.

Spain also had great realist writers such as Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas (“Clarín”) and others. But, at least in part because they were not widely read and promoted in influential cultural centers like Paris or London, their accomplishments are often ignored or at least diminished by non-Hispanist scholars. There are only a few exceptions, like George J. Becker’s *Master European Realists* (1982), which contains a chapter on Pérez Galdós. *Imagined Truths*, however, is a collection of essays, all in English, that counters many of the established approaches to Spanish realism. In the introduction, which should be required reading in all graduate level courses on the topic, Coffey and Versteeg reveal that their intention is “to begin the process of mapping out the unique nature of Spanish realism with the framework of modern Spanish literature” (5). By approaching the movement in this way, the editors refute the worn-out depictions of Spanish realists as imitative, backwards, marginalized, uncivilized, on the periphery of modern Europe, alternative, different, slow to adopt artistic innovation, etc. While the framing of the topic in this way is certainly valid and innovative, it does minimize some insightful research, like that of James Mandrell, whose article on Spanish realism and the European context has been influential for many scholars throughout the years. The editors found the argument that a cultural barrier was to blame for the unfamiliarity of Spanish realism across the rest of the continent—put forth by Mandrell and others—to be “ultimately unconvincing,” because it implied that Spain was “not truly a part of Europe” (8-9).

Even though they seemingly dismiss his assertion, which coincides with that of Mandrell, that Spain held a marginal position in Europe, his observation that Spanish authors had a conflicted relationship with realism ultimately leads their discussion to the profound insight that they “simultaneously admired and rejected” French trends and attempted to appropriate the movement (9). These observations lay the foundation for the following section of the introduction, which is perhaps the strongest because it highlights some of the more relevant arguments for the essays that follow. Revealing articles and prefaces written by Pérez Galdós and Pardo Bazán are quoted to strengthen the argument that Spanish realism was based not on contemporary French styles, but rather on autochthonous sources, such as *Don Quijote* and the picaresque novel. In the brief discussion of Miguel de Cervantes’s influence on the movement, Coffey and Versteeg use for the first time the term

“imagined truths,” which gives the title to the book. They do so in reference to Harry Levin’s classic work, *The Gates of Horn*, and they highlight an aspect of Cervantes’s masterpiece, namely its ability to give the “illusion of reality” (12). It is well established that *Don Quijote* influenced French realism, a fact that allowed the Spanish to make the argument that they were reappropriating realism by removing the crude descriptions that the French added, and returning to it things that had previously been stripped from it, like humor.

The essays in *Imagined Truths* are divided in four sections, the first of which, entitled “Nineteenth-Century Spanish Realism: Root and Branch,” includes three essays on the influence of Cervantes and *costumbrismo* in Spanish realism. Catherine Jaffe’s “Arabella’s Veil: Translating Realism in *Don Quijote con faldas* (1808)” is a fascinating analysis of how a French translation of an English novel, Charlotte Lennox’s *The Female Quixote* (1752), which was obviously based on Cervantes’s masterpiece, was then translated into Spanish. Jaffe deftly argues that Lennox’s protagonist in the Spanish translation of the novel would be a precursor to, and perhaps even a model for, other female Quijotes in Spanish realist masterpieces such as Galdós’s *La desheredada* and Clarín’s *La Regenta*.

The other two chapters in this section highlight the important role played by *costumbrismo* in the development of Spanish realism. Although Mariano José de Larra and Ramón de Mesonero Romanos are perhaps the most prominent *costumbristas*, worthy of their own chapters in a book such as this, Enrique Rubio Cremades’s essay, entitled “Between *Costumbrista* Sketch and Short Story: Armando Palacio Valdés’s *Aguas fuertes*,” argues that Palacio Valdés’s collection of texts entitled *Aguas fuertes*, not unlike the work of Larra and Mesonero Romanos, shows how the genre “gradually lost its romantic fixation on the universal or essential qualities of ‘lo español’ [Spanishness] and evolved into a series of more realist portraits of daily life” (72). This is Rubio Cremades’s first publication in English, and Versteeg’s translation is excellent. The final essay in this section, Rebecca Haidt’s “Money, Capital, Monstrosity: Metaphorical Matrices of Realism in Antonio Flores’s *Ayer, hoy y mañana*,” is intriguing because it focuses on a lesser-known writer whose works are rarely, if ever, considered as precursors to realism. Nonetheless, Haidt expertly explores how this seven-volume work is more than a mere collection of *costumbrista* scenes, but rather an early example of Spanish realist discourse that centers on money and technology, which would be common problems presented in works at the height of the genre. One valuable insight I most appreciated in this essay is that Flores, much like contemporary Fernán Caballero, “positioned himself as a realist,” before the meaning of the term was even agreed upon, lending credence to the argument that Spanish realism can trace its roots to national sources (81).

The three essays in the “Root and Branch” section are masterfully written and, like other essays in *Imagined Truths*, force us to reconsider the Spanish realist canon. The inevitable downside of expanding the canon, however, is that other texts and authors get pushed somewhat to the margins. The aforementioned Fernán Caballero, for example, whose *La Gaviota* is considered to be one of the first examples of Spanish realism, is only mentioned in a footnote to Rubio Cremades’s essay (74). Other politically and religiously conservative novelists, like José María de Pereda and Pedro Antonio de Alarcón are rarely brought up, which is not surprising, as scholars have been disregarding them more and more as time goes by. Both are mentioned briefly, again by Rubio Cremades in his essay, and their names also appear in the introduction as authors who shared Galdós’s views on realism, even though there is no elaboration on their views, not even in a footnote. While Pereda’s conservative views may turn off some critics, and his novels may not have stood the test of time, as those of Galdós and Pardo Bazán have, Galdós himself called Pereda the “portaestandarte del realismo literario en España” in his prologue to *El sabor de la tierra*. Galdós goes on to say that Pereda “[h]izo prodigios cuando aún no habían dado señales de existencia otras maneras de

realismo, exóticas, que ni son exclusivo don de un célebre escritor propagandista, ni ofrecen, bien miradas, novedad entre nosotros” (171). Perhaps the reason why these writers are underrepresented here is because, as Coffey and Versteeg write, “conservative Spanish *costumbrista* writers would prefer to look backward to a Spain that existed in the past, before the nation’s dramatic change of position on the global stage” (16). Thus, their writings maybe did not accurately reflect contemporary society, which is one of the principal tenets of realism. And, of course, it is impossible to include essays on every Spanish realist and realist forerunner. Nevertheless, Fernán Caballero, Pereda, Alarcón, and Juan Valera, for that matter, represent influential branches in the development of Spanish realist thought that should not be forgotten.

Part Two of *Imagined Truths*, entitled “Modernity and the Parameters of Nineteenth-Century Realism,” includes four essays on “the best-known nineteenth-century Spanish realists” – Galdós, Pardo Bazán, and Clarín – that address questions of modernity while testing realism’s limits as a literary mode” (22). Peter A. Bly’s essay, for example, “The Physician in the Narratives of Galdós and Clarín,” explores the figure of the doctor in Galdós’s *Gloria* and Clarín’s *La Regenta*. Bly reflects on the influence of sciences such as physiology, bacteriology, radioactivity and psychiatry in realism in the 1870s and throughout the 1880s, brought about naturalism, spearheaded by Émile Zola. Realist and naturalist authors of the time would frequently employ characters who were doctors, since it was a way to incorporate the methodology of modern medicine into fiction. Interestingly, Bly shows how the growing figure of the doctor was not always welcome in Spain, since it represented a rival to Catholic priests for women’s confessions (114). Ultimately, Bly argues that “Galdós and Clarín questioned the limits of scientific inquiry to provide effective answers to the needs of individuals” (111).

“Travelling by Streetcar through Madrid with Galdós and Pardo Bazán” is a posthumous essay by Maryellen Bieder, in which she explores how these authors address the questions of space and modernity via the image of the streetcar in two short works, “La novela en tranvía” and “En tranvía.” Similarly, Linda M. Willem’s contribution, “Urban Hyperrealism: Galdós’s Dickensian Descriptions of Madrid,” deals with the issue of urban space, but argues that Galdós was emulating Dickens, whom he lavishly praised in more than one text. Remarkably, this essay is perhaps the only one in the collection that makes the case of foreign influence in Spanish realism. Of course, we know from the critical essays of the great Spanish realists that there was what Harold Bloom would call an “anxiety of influence” regarding French realism and naturalism. In fact, literary criticism from Galdós, Pardo Bazán, Clarín and others underscored, time and again, that Spanish realism purposely went against French trends; in the words of Jo Labanyi, “Spanishness is constructed as that which is not French” (12-13). While there could be evidence elsewhere of an anxiety of negative influence of English literature, Dickens clearly is an example of a positive influence for Galdós. The final essay in this section, Susan M. McKenna’s “Observed versus Imaginative Communities: Creative Realism in Galdós’s *Misericordia*,” examines the author’s mixture of fiction and reality, framed as another example of Cervantes’s legacy, in his representation of Madrid. Through the analysis of seemingly contradictory terms like “observed imagination” and “creative realism,” McKenna shows “how Galdós moved beyond the conventional bounds of realism to promote national regeneration and expand artistic expression” (192).

Part Three, “Stretching the Limits of Spanish Realism,” contains two essays that further develop our understanding of Pardo Bazán and Clarín, and one on philosopher and essayist María Zambrano. Joyce Tolliver’s “Colonialism, Collages, and Thick Description: Pardo Bazán and the Rhetoric of Detail” explains how the novelist’s lengthy descriptions of the material world reverberate the echoes of the former Spanish empire. Randolph D. Pope’s “Embodied Minds: Critical Erotic Decisions in *La Regenta*” begins with an observation that the real city of Oviedo seems to be overtaken and

transformed by the fictional city of Vetusta. In other words, the fictional world seemingly has changed reality. Pope suggests an explanation for this, namely “how decision making is vividly and illuminatingly described in *La Regenta*, in a way that corresponds well to our contemporary understanding, especially as it encompasses emotions and the body” (236). In other words, readers of realist novels such as this one are able to relate to what Pope calls the embodied thought of the characters, in which the physical body reflects what is experienced in the mind in the process of decision making. Finally, in “María Zambrano on Women, Realism, and Freedom,” Roberta Johnson reflects on the philosopher’s affinity for Cervantes and Spanish realism—especially the works of Galdós, in whose novels she identified with the female protagonists—at a time when her contemporaries rejected the genre.

Finally, in Part Four, entitled “The Challenges of Genre: Spanish Realism beyond the Novel,” the essays analyze Spanish realism in letters, theater, and the short story. Cristina Patiño Eirín’s fascinating “Writing (Un)clear Code: The Letters and Fiction of Emilia Pardo Bazán and Galdós,” translated by Coffey, explores the romance between these two giants of Spanish literature. Although we only have access to the letters written by Pardo Bazán, as well as some from her confessor and others that were apparently unsent, Patiño Eirín theorizes what Galdós’s letters could have contained. Furthermore, she invites us to rethink how their works reflected their lived experiences. In “Volvia Galdós triunfante”: *Fortunata y Jacinta* on Stage (1930),” David T. Gies explores the challenges in adapting a famously lengthy nineteenth century masterpiece novel to a twentieth century stage production. Galdós’s rich and expansive fictional world could never be reflected in its entirety in the theater, but the endeavor to do so may very well have spurred some theatergoers to pick up the novel. Of special interest is the essay’s appendix, in which there are numerous critical reviews of the play from various contemporary newspapers and journals. Lastly, Stephanie Sieburth’s “When Reality Is Too Harsh to Bear: Role-Play in Juan Marsé’s ‘Historia de detectives’” suggests that in the short story about boys who pretend to be detectives in post-Civil War Barcelona, Marsé rewrites both *Don Quijote* and *La Regenta*. Although it was written long after the Spanish realist movement ended, Sieburth argues convincingly that Marsé’s text has a lot in common with realism.

Perhaps the greatest feature of *Imagined Truths* is its cohesion. Although realists themselves can be contradictory, these critical essays complement each other perfectly. Coffey and Versteeg deserve a lot of credit for crafting a volume of 13 essays from a diverse group of highly respected scholars—comprised of more women than men, from both sides of the Atlantic—that speaks with one voice. That said, their assertion that the book is “not only the first volume to focus exclusively on the phenomenon of realism within the context of modern Spanish literature in more than a quarter-century (since Yvan Lissorgues’s 1988 publication) but also the first to be written in English since Jeremy Medina’s 1979 study,” while not incorrect, could give the impression to readers who are new to the topic that there have been few if any noteworthy contributions to the field in the past 30 years, thereby minimizing, most certainly unintentionally, insightful books such as Noël Valis’s *Sacred Realism: Religion and the Imagination in Modern Spanish Narrative* (2010), Rubén Benítez’s *Cervantes en Galdós* (1990), Francisco Caudet’s *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España* (1995), Denise DuPont’s *Realism as Resistance: Romanticism and Authorship in Galdós, Clarín, and Baroja* (2006), Edward H. Friedman’s *Cervantes in the Middle: Realism and Reality in the Spanish Novel from Lazarillo de Tormes to Niebla* (2006), Dale Pratt’s *Signs of Science: Literature, Science, and Spanish Modernity since 1868* (2001), and Jo Labanyi’s *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel* (2000), among others (19).

As a final note, it must be said that *Imagined Truths* is dedicated to scholar Harriet Turner, whose influence is felt in every essay. Her research is quoted liberally throughout the work and guides the contributors’

observations at every turn. Coffey and Versteeg state that their “goal has been to follow in Harriet’s footsteps in making the complexity and richness of realist texts written in Spanish accessible and comprehensible to new generations of readers” (vii). *Imagined Truths* is truly a fitting tribute to a colleague and friend to so many in the field.

ISSN: 1523-1720
Issue / Número 45
June / Junio 2021

WORKS CITED

- Becker, George J. *Master European Realists*. Frederick Ungar Publishing Co., 1982.
- Benítez, Rubén. *Cervantes en Galdós*. Universidad de Murcia, 1990.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press, 1997.
- Caudet, Francisco. *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España*. Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- Coffey, Mary L. and Margot Versteeg (Eds.). *Imagined Truths: Realism in Modern Spanish Literature and Culture*. Toronto UP, 2019.
- DuPont, Denise. *Realism as Resistance: Romanticism and Authorship in Galdós, Clarín, and Baroja*. Bucknell UP, 2006.
- Friedman, Edward H. *Cervantes in the Middle: Realism and Reality in the Spanish Novel from Lazarillo de Tormes to Niebla*. Juan de la Cuesta: 2006
- Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford UP, 2000.
- Mandrell, James. "Realism in Spain: Galdós, Pardo Bazán, Clarín and the European Context." *Neohelicon* 15.2 (1988): 83-112.
- Pérez Galdós, Benito. "Prólogo" to *El sabor de la tierra*. Ed. Laureano Bonet. Península, 1999.
- Pratt, Dale. *Signs of Science: Literature, Science, and Spanish Modernity since 1868*. Purdue UP, 2001.
- Torrecilla, Jesús. "Power and Resistance: The Reality of Spanish Realism." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 67:2 (2013): 98-110.
- Valis, Noël. *Sacred Realism. Religion and the Imagination in Modern Spanish Narrative*. Yale UP, 2010.

RESEÑA

Alexander Torres

Bastardos de la modernidad:

El Bildungsroman roquero en América Latina

Peter Lang, 2020

Antonio Cardentey

Georgia Institute of Technology

Como género narrativo, el *Bildungsroman* se ha asociado al impacto de las transformaciones socioeconómicas y científico-técnicas que trajo consigo la modernidad capitalista, y a los conflictos que la noción de progreso ha generado en el ámbito personal y cotidiano del individuo, especialmente el joven en formación, quien se esfuerza por integrarse en un medio con el cual nace en conflicto a falta de una *Lebenswelt* propia, esto es, de un mundo de la vida que habrá de procurarse con arreglo a los imperativos de las revoluciones burguesas. En América Latina, donde se ha experimentado una modernidad incompleta —señala Ticio Escobar— o desigual y diversa —precisa Roberto Follari—, dichos conflictos trascienden el plano individual por cuanto el establecimiento mismo de un orden económico, según los moldes del racionalismo europeo, ha sido violento y contradictorio en todos los ámbitos de la vida social del continente.

Ante esta realidad histórica, atravesada por toda clase de intervenciones foráneas, parecería un exabrupto enarbolar una bandera anglosajona, el rock, con el objetivo de indagar en las paradojas de la modernización latinoamericana. Sin embargo, en su libro *Bastardos de la modernidad. El Bildungsroman roquero en América Latina*, Alexander Torres despliega un meticuloso aparato teórico a partir del concepto de *ethos* barroco —tomado de Bolívar Echeverría— para articular una nueva perspectiva crítica sobre el fenómeno en varias novelas de aprendizaje contemporáneas de México, Colombia y Argentina. El autor convoca disímiles herramientas de análisis humanístico, entre ellas la teoría literaria, los estudios culturales, la filosofía y el psicoanálisis, a fin de ponderar el papel del rock en los modos juveniles de resistencia a los espacios de marginación, tanto psíquicos como sociales, que crearon los proyectos identitarios de América Latina en su afán por alcanzar las promesas del capitalismo moderno y los del neoliberalismo globalizado de estos tiempos.

Torres reformula el término “bastardo” sobre la base de tres sentidos histórico-culturales: primero, el desplazamiento de la nobleza por parte de una burguesía carente de legítima ralea, justo en el periodo de surgimiento y apogeo del *Bildungsroman*; segundo, el vacío existencial que dejó la sociedad renacentista al alejarse de la noción absoluta de Dios y que el Barroco vino a llenar con sus excesos referenciales; y por último, la cultura joven que emerge en la segunda mitad del siglo XX y en la cual el rock ha sido primordial en la conflictiva asimilación del modelo sociopolítico imperante. Aquí lo barroco —primer gran ejemplo de la “expresión americana” y al mismo tiempo categoría transhistórica— desempeña un papel aglutinante en la medida en que implica una vivencia dionisiaca, perturbadora y desordenada en medio de la estructuración apolínea, estabilizadora y ordenada de la vida moderna; una visión anclada en las convulsiones de todo proceso de hibridez, mestizaje, disidencia y *contaminatio* de formas, manifestaciones y estilos de toda clase. De hecho, el autor nos recuerda cómo en su origen el rocanrol se nutrió de expresiones tanto anglosajonas como afroamericanas y, asimismo, advino cargado de inconformidad, desenfreno y rebeldía frente al relato moderno de orden, progreso e identidades inamovibles. Desde la década del sesenta, los jóvenes aprovechan el carácter transgresor de dicho género musical para lidiar con las proscripciones económicas, sociales y afectivas de la modernización que han aquejado a las mayorías del continente.

El aporte fundamental de este estudio radica precisamente en la aguda articulación entre modernidad, *ethos* barroco, novela de formación y música rock en el contexto cultural latinoamericano, partiendo de una narrativa que se bifurca de la épica configurada en el Boom y que se ha diversificado desde el supuesto fin de la historia tras el colapso de la URSS en 1991. Se trata de una exploración original de los “bastardos” del realismo mágico y de su literatura empeñada en otras teleologías donde el cuerpo constituye el centro, el lugar de encuentro y de fuga de los mecanismos de control político e institucional. De este conjunto Torres eligió seis novelas que hacen de la música en general y del rock en particular un tropo que organiza la experiencia y la cosmovisión de jóvenes que no hallan un espacio propio en la ola expansiva del mercado.

De México estudia *De perfil* (1966) de José Agustín (1944), e *Idos de la mente* (2001) de Luis Humberto Crosthwaite (1962); de Colombia, *¡Que viva la música!* (1977) de Andrés Caicedo (1951-1977), y *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* (2002) de Efraim Medina Reyes (1967); de Argentina, *Cómo desaparecer completamente* (2004) de Mariana Enríquez (1973), y *Mi nombre es Rufus* (2008) de Juan Terranova (1975).

El primer capítulo, “El *Bildungsroman*, la modernidad y América Latina”, traza una actualizada genealogía de la novela de aprendizaje sobre la base de la conciencia histórica en torno a la modernidad desde el siglo XVIII en Europa. Se repasan los principales antecedentes y exponentes de un género que se logra internacionalizar gracias al concepto toral de *Bildung*, dado que la educación de los jóvenes representó nuevos desafíos de cara a los paradigmas de la emancipación y el desarrollo. En este recorrido, el autor revalora la importancia fundacional de *Los padecimientos del joven Werther* (1774) de Goethe, el *Bildungsroman* que sienta las pautas de la proliferación del género al problematizar los conflictos individuales en relación con los fundamentos de la Ilustración. Según Torres, esta novela y *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-96), también de Goethe, establecen dos modelos respectivos de novela de aprendizaje a través de los cuales el héroe logra insertarse o no en la sociedad moderna.

En este capítulo también se explica cómo algunas de las especificidades culturales de América Latina (profundo mestizaje, pervivencia de tradiciones ancestrales, la anteposición del valor de uso al valor de cambio, gran influencia del positivismo y del “hombre representativo”) determinan otra forma del *Bildungsroman*: “individuo / mundo → Nosotros” (33, énfasis del autor). Se trata, pues, de un sentido de comunidad que tiende a resaltar los valores cualitativos de la vida en detrimento de los cuantitativos; es decir, la intelectualidad de la región ha procurado el lado más humanista que pragmático de la Ilustración. Torres presenta, por último, los cuatro *ethes* de la modernidad que enunció Bolívar Echeverría, o sea, las cuatro actitudes hacia el capitalismo: el realista (hace suyos los valores del capital y postula la inmutabilidad del sistema), el clásico (rechaza el capital pero acepta trágica y resignadamente el sistema), el romántico (se fascina por las mercancías y enaltece el sueño del sistema) y el barroco (acepta de manera inconforme las normas del capital pero carnaliza el sistema, en el sentido de Bajtin).

De ahí que el capítulo 2, “El *ethos* barroco y el rock”, explore el contraste entre el *ethos* realista de la modernidad noroccidental y el barroco de la suroccidental, a través de la relevancia de México en el establecimiento de un barroquismo y en la asimilación pionera del rock como un símbolo de modernización en América Latina y, a su vez, un agente contestatario. Torres considera la tensión entre las dos posturas esenciales en torno a la presencia del rock en el continente: la de los jóvenes que se lo apropian en aras de canalizar su inconformidad y la de la institucionalidad política que lo impugna considerándolo un vector de penetración imperialista y desnaturalización de la cultura autóctona. Con el surgimiento de “la onda”, tendencia literaria que se desvía de los caminos delineados en el Boom, emerge una serie de novelas de jóvenes que tematizan la juventud en cuanto fuerza transgresora de lo social. Se estudian además las drásticas consecuencias de la implementación del neoliberalismo, incluido el auge de la (contra)cultura roquera en el contexto de los males acumulados a gran escala.

Adentrándonos en los capítulos de análisis textual, el 3, “El impacto del rock en la identidad nacional mexicana”, aborda los conflictos del discurso nacionalista en México, la exclusión y recuperación del cuerpo como instrumento político, el papel del lenguaje en las manifestaciones contraculturales y, desde luego, la función de la música en los desencuentros de la modernización y en el rescate de la vitalidad cualitativa de la experiencia. El autor se concentra en las novelas *De perfil* e *Idos de la mente*, en la primera de las cuales examina el conflicto

psicoanalítico de un adolescente fragmentado en la vorágine del individualismo capitalista del Distrito Federal y la incoherencia simbólica que perpetúa la falta de sentido a pesar de la acumulación material que marca su tránsito a la adultez. En la segunda, Torres reafirma cómo el caso de Tijuana constituye un espacio sui generis donde confluyen las más diversas hibridaciones pero, simultáneamente, persiste una actitud barroca que salva a los músicos protagonistas de ser absorbidos del todo por la lógica alienante del capital.

A continuación, en el capítulo 4, “Repensando modernidades rivales en Colombia desde el rock”, Torres sigue un contraste análogo a la de México D.F. con respecto a Tijuana. En las novelas objeto de estudio aquí, *¡Viva la música!* y *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*, es posible contraponer las ciudades de Cali y Cartagena, puesto que representan en la ficción dos modos de encarar el orden simbólico mediante la música. En el primer caso asistimos a la simplificación maniquea entre rock (imperialismo norteamericano) y salsa (tradición latinoamericana) sin tener en cuenta la complejidad dialéctica de este tipo de dicotomías, sus insuficiencias, generalizaciones y omisiones. En el segundo caso, la solución del protagonista es todavía más radical ya que opta por el suicidio para darse de baja del sistema y escapar de sus simulacros, incluido el que crea el propio movimiento roquero cuando se somete a las leyes del mercado. Paradójicamente, si bien la decisión del protagonista conlleva una postura de resistencia inquebrantable, viene a confirmar una vez más el triunfo del *ethos* realista y la frustración histórica del individuo que solo ha podido hallar una salida en la muerte misma.

Le sigue el capítulo 5, “El rock en Argentina: la luz de Dioniso en tiempos de barbarie estatal y económica”, donde el autor se adentra en las obras *Cómo desaparecer completamente* y *Mi nombre es Rufus* para explorar los efectos de la dictadura y de las políticas neoliberales en ese país del Cono Sur, en el que la “vitalidad vivencial y cultural [...] en principio no es compatible con las exigencias civilizatorias del *ethos* realista” (Torres 272). Los personajes encuentran en el rock un mecanismo de cohesión social capaz de hacerle frente a la colonización del mundo de la vida, pero que a la vez termina sucumbiendo a los reclamos del capitalismo. Según Torres, estas novelas apuestan por tematizar la destrucción de lo cualitativo en la escritura como forma de preservarlo, aunque esta alternativa se dificulta porque son cada vez más exiguas las posibilidades de articulación de una colectividad apta para resguardar la cultura de la depredación mercantil.

Por último, el capítulo 6, “Todos somos bastardos de la modernidad”, retoma la naturaleza dúctil del *Bildungsroman*, según Franco Moretti, en función de explicar cómo la narrativización de los conflictos del sujeto, especialmente el joven en cuanto fuerza motriz por excelencia de la modernidad, se reajusta en el género de acuerdo con las diferentes etapas histórico-literarias de su ejercicio. En el caso de América Latina, la novela de formación cobró particular relevancia en el desarrollismo de la posguerra con obras de Vargas Llosa, Arguedas, Manuel Puig y otros. Por su parte, el rock trascendería su mero sentido de entretenimiento para devenir un vehículo de liberación y de referente cultural a través de su energía dionisiaca, de modo que representó un conflicto con la generación que encarnaba la ética y la cultura tradicionales. Esta particularidad de lo que el autor llama el “*Bildungsroman* roquero” fue reflejada por primera vez por José Agustín, a partir de cuya novela Torres reconstruye un posible itinerario de ese corpus de escritura con el ánimo de recuperar el potencial transgresor del *ethos* barroco en América Latina, y en el resto del denominado Tercer Mundo, ante el empuje arrollador de la globalización neoliberal.

La investigación ha sido en sí, para el autor, un proceso de aprendizaje académico, a través del cual consultó una vastedad admirable de fuentes y perspectivas teóricas. En su conjunto, el libro de Alexander Torres constituye un valioso estudio que sistematiza, con erudición ya no tan común, la cultura del rock como principio estructurador del modelo

narrativo presente en la novela de aprendizaje latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Saludemos esta propuesta necesaria con una lectura que impulsará nuevos debates sobre la equívoca modernidad en nuestra América.

ISSN: 1523-1720
Issue / Número 45
June / Junio 2021

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl. *La cultura en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Alianza, 2005.

Escobar, Ticio. *Textos varios: sobre cultura, transición y modernidad*. Agencia Española de Cooperación Internacional, Centro Cultural Español Juan de Salazar, 1992.

Follari, Roberto. *Enfoques sobre postmodernidad en América Latina*. Sentido, 1998.

RESEÑA

Juliana González-Rivera

La invención del viaje:

la historia de los relatos que cuentan el mundo

Alianza Editorial, 2019

Diego Ventura Cebrián García

KU Leuven

El vocablo del griego clásico *nostos* representa el viaje de vuelta al hogar. *La Odisea*, piedra angular del imaginario del viaje, sería entonces la narración por excelencia del *nostos*, del ansiado retorno de Ulises, de su travesía hasta Ítaca, donde le aguarda la recompensa del héroe. Sin embargo, como explicó Kavafis, la verdadera recompensa no está en la isla griega, sino en el recorrido hacia ella, es decir, en el viaje. De este término griego ha llegado hasta nuestros días la palabra «nostalgia», ya despojada del vínculo con el viaje físico, pero todavía ligada a la contemplación de un pasado que, por lo general, fue mejor.

Resulta evidente que actualmente existe una nostalgia por el viaje. La globalización y el turismo masificado han desvirtuado la imagen del viajero-explorador, del antropólogo trotamundos, quedando relegada, en ocasiones, a un plano romántico. La teoría del viaje en las últimas décadas, así como su literatura, ofrecen cada vez más atención a esa nostalgia o transformación del viaje y de su narrativa: *El turista desnudo* (2017) de Lawrence Osborne o el artículo “Is travel writing dead?” (2017) publicado en *Granta* por Robert Macfarlane, son solo algunos ejemplos de esta reflexión sobre la imagen del viaje y del viajero, que, por lo general, se presenta opuesta al turismo. Asimismo, esta visión retrospectiva del viaje se puede afrontar desde diversas perspectivas: desde la romantización y el lamento por el pasado, o desde la aceptación y aprehensión de ese pasado para configurar un presente y un futuro. *La invención del viaje* (2019), de Juliana González-Rivera, se sitúa en esta segunda línea de pensamiento.

Juliana González-Rivera es periodista cultural y docente en la Universidad EAFIT de Medellín, así como Doctora en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. Su tesis doctoral, titulada “La primacía de la información en la escritura de viaje. Estrategias narrativas del escritor viajero” es el punto de partida del libro que aquí reseñamos. El exhaustivo trabajo de adaptación de su proyecto doctoral en un formato más accesible, —pero no por ello menos riguroso— permite que *La invención del viaje* sea un ensayo incisivo y actualizado, de especial interés para el estudio de la literatura de viajes.

Tres capítulos o bloques de análisis estructuran la obra de González-Rivera. Partiendo de la abstracción del viaje —como metáfora o idea— y de su representación, la autora realiza un recorrido histórico, minucioso y dinámico, hasta nuestros días, para terminar poniendo sobre la mesa la pregunta que dinamiza actualmente este campo de estudio: la literatura de viajes, ¿un género exhausto?

La narración del viaje es inherente al viajero, explica González-Rivera en su primer capítulo. Recorrer el mundo significa hacerlo más comprensible, ofrecer respuestas a las principales preguntas metafísicas del ser humano, descifrar el entorno, y a su vez, inventarlo. Viajar es, por lo tanto, buscar y transmitir. Por ello, resulta necesario centrar la atención en el *mythos*, —palabra o discurso— para comprender la esencia primigenia del viaje. Porque el mito fue la narración ancestral que pretendía dar sentido a la existencia del ser pensante, y uno de sus principales recursos narrativos fue el viaje del héroe. Apoyándose en la teoría del monomito de Joseph Campbell, que establece el mismo patrón narrativo del viaje del héroe en diversas culturas, la autora afirma que cualquier relato de viajes se fundamenta en este modelo: partida, tránsito/iniciación y regreso. Pero este no es un esquema invariable, sino que evoluciona y se adapta a cada contexto y cultura. Y así como Gilgamesh o Ulises describían un cosmos inverosímil para el lector actual, los héroes-viajeros contemporáneos se adecúan al pragmatismo y al contexto que establece nuestro tiempo.

A lo largo de este ensayo se va perfilando en detalle el contorno del viaje y de su sujeto activo: el escritor-viajero. Pero definir es, en gran medida, diferenciar, negar. ¿Qué no es un viajero? González-Rivera lo tiene claro: un turista. De esta forma, la autora de *La invención del viaje* se posiciona a favor del maniqueísmo entre ambos. Opuesto al turista, que prefiere los

monumentos a los seres humanos y que se mueve por la satisfacción del placer personal, se encuentra el viajero, vinculado al arquetipo del héroe, definido como hombre libre e íntimamente ligado con la escritura, la cual, en última instancia, hace al viajero: “que haga de su viaje creación es lo que lo diferencia de los turistas”.

Cabe destacar que esta distinción entre viajero y turista se enmarca en un amplio debate académico. El reconocido estudio de John Urry, *The tourist gaze* (1990), habla de la transición del viajero al turista, sin la coexistencia entre ambos. Por lo tanto, el turismo sería el resultado de la democratización del viaje y de su adaptación al contexto de la posmodernidad. El escritor Jorge Carrión, por su parte, asegura en su obra *Viaje contra espacio* (2009), que la actual distinción entre ambos supone una ficción de clase.

No obstante, González-Rivera defiende esta separación mediante una argumentación histórico-teórica detallada, con apremiantes referencias bibliográficas sobre la historia del viaje, su relato, y el auge y consolidación del turismo. De tal manera que este repaso cronológico de la narración del viaje, dividido en sus principales etapas históricas y remarcando los puntos de inflexión más determinantes, es de por sí una valiosa herramienta para que el lector conforme su propia opinión y pueda reflexionar sobre la existencia (o no) del viajero en nuestros días.

Si volvemos al título de la tesis doctoral en la que se apoya esta obra y fijamos la atención en “la primacía de la información” y en “las estrategias narrativas del escritor viajero”, podemos vislumbrar una de las principales teorías que vertebran este ensayo, la cual gira entorno a otro discutido tema sobre la literatura de viajes: la distinción —o la convivencia— entre ficción y realidad del relato. De esta manera, la autora enfatiza en la naturaleza indefinida del género, recordándonos que la narración del viaje parte de una doble vertiente: el hecho y su representación.

Para explicar esta particularidad, en primer lugar, González-Rivera nos sitúa en el incipit de la paradoxografía, entendida como un recurso narrativo que incorporaba la imaginación y la fantasía en los textos testimoniales del periodo helénico. Precedente de la literatura de viajes, este género narrativo fijó la simbiosis entre *theorémata* (descripciones) y *logoi* (las reflexiones, los mitos). De tal forma que la fantasía del relato no tenía por qué ir en detrimento de su credibilidad o legitimación. La tendencia narrativa se encaminaba no a la “verdad” sino a la “veracidad”, desmitificando la objetividad y aceptando el enlace entre el hecho y la diégesis como algo esencialmente interpretativo.

Esta dualidad o fricción ha supuesto una constante en la evolución de la narrativa de viajes a medida que ha ido conformando el imaginario de diferentes culturas y regiones. Las historias de las Cruzadas, por ejemplo, describieron el Oriente Próximo y determinaron, entre ficción y realidad, su imaginario en Europa. Las Crónicas de las Indias, por otra parte, estuvieron previamente condicionadas por *Las Maravillas* de Marco Polo, en las que la veracidad del relato no excluía a criaturas fantásticas de leyendas remotas. En los *rihlas* musulmanes, que narraban las peregrinaciones a La Meca, o en la literatura china de la Ruta de la Seda, también convivían la ficción y la realidad como un único ente veraz y fidedigno. Se inventaba el mundo a medida que se narraba.

Sin embargo, con la llegada de la Ilustración, la metafísica se reemplazó por la verificación. Impulsado por un mundo que se ensanchaba, y guiado por la ciencia y la experiencia, el viajero dejó de ser un fabulador para convertirse en un testigo científico. Se sustituyó lo extraordinario y lo narrativo por lo racional y lo descriptivo. Se venció la balanza al *logos*. No obstante, como se aprecia durante la lectura de este ensayo, esta balanza es dinámica, y la narrativa de viajes del siglo XIX trajo consigo una nueva concepción del viaje y su relato. El viajero recurrió a una nueva forma de comprender el mundo despojada de los postulados ilustrados. Los límites

de la razón y la consecuente búsqueda en la sensibilidad y el yo, dio pie al viajero romántico. Un periodo en el que el viaje se vinculó a la introspección, a la exaltación de los sentidos, de la subjetividad, de la contemplación y de la naturaleza como refugio del alma. El optimismo epistemológico quedó despachado por la exaltación estética. La balanza se tornaba hacia el *mythos*.

Vemos cómo esta fricción se presenta en el curso de la historia como algo dinámico, sujeto al sentir de cada época y que ha seguido evolucionando con las exploraciones de África, con el auge del periodismo del siglo XX y con la aparición de Internet en nuestros días. Pero, sea cual sea el periodo o el contexto, la intención del relato de viajes siempre ha estado motivada por un mismo objetivo: descifrar el mundo y su alteridad.

Todo este recorrido del viaje y su relato facilita las claves para la inteligibilidad del último capítulo, en el que se afrontan los principales retos del presente y el futuro de la literatura de viajes. Un cierre que parte de la constatación de la crisis del viajero y su relato, pese a la contradicción de que nunca se ha viajado y relatado tanto como hoy en día. Sin embargo, estas nuevas formas de viajar y de narrar, impulsadas por la tecnología y la globalización, han propiciado la falsa creencia de que ya no hay nada más que descubrir o que contar. La herencia del positivismo filosófico, la actual predominancia del *logos* sobre el *mythos* y la supremacía de la información sobre la narración han generado la actual “crisis de la experiencia”.

Una crisis impulsada por la modernidad que sustituye a la experiencia por la información y que obtiene su mayor representación en los textos al servicio del turismo —causa y consecuencia de una sociedad que demanda inmediatez, concisión e información— en los que la comprensión de la alteridad ha sido relegada por la abundancia de datos prácticos y comerciales. Este fenómeno alcanza uno de sus mayores exponentes en el auge de los perfiles en redes sociales como Instagram que muestran los viajes de los denominados *travelers*.

Este último análisis crítico y de apremiante actualidad, pese a su brevedad con respecto a los otros capítulos, formula las preguntas pertinentes para la reflexión y viene a confirmar que *La invención del viaje* es un ensayo necesario para desentrañar las causas de la presente crisis del género y poner la vista en un futuro inmediato. Sin caer en el alarmismo, quizás por conocer la tendencia oscilante de este género, Juliana González-Rivera vence a la nostalgia y reivindica la reinención del viaje, es decir, del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Carrión, Jorge. *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald*. Iberoamericana, 2009.

González-Rivera, Juliana. *La invención del viaje: la historia de los relatos que cuentan el mundo*. Alianza Editorial, 2019.

Macfarlane, Robert. "Is travel writing dead?". *Granta*. (Londres, 8 feb. 2017), N°138.

Osborne, Lawrence. *El turista desnudo*. Gatopardo Ediciones, 2017.

Urry, John. *The tourist gaze: Leisure and travel in contemporary societies*. Sage Publications, 1990.