Letras Hispanas
Volume 10.2, Fall 2014

En este número

3 Presentación

Artículos

5 Re-membering War: Javier Cerca's *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* as Prosthetic Memory
Nicole Mombell

17 Habrá cantos sobre oscuros momentos: trauma femenino en *La teta asustada* de Claudia Llosa
Rebeca Maseda

35 Confianza, comunidad y eclipse del otro: una lectura de *La vieja de atrás* (2010) de Pablo José Meza y Un cuento chino (2011) de Sebastián Borensztein
Hugo Hortiguera

52 *Bautizando a los antecesores*: Religious Traditions in Exilio (1965-1973)
Robert Lesman

63 La espectacularización del VIH/SIDA en Sero, de Ibon Larrazabal Arrate
Daniel Arroyo-Rodríguez

Entrevistas

77 El grito en la sangre. Entrevista al director de cine Fernando Musa
Alberto Chamorro (The University of Arizona)

Reseñas

85 Territorial Rule in Colombia and the *Transformation of the Llanos Orientales*, de Jane M. Rausch
Alejandro Quin

89 Distopías de la Utopía. *El mito del multiculturalismo*, de María Teresa G. Cortés
Jorge González del Pozo

ISSN: 1548-5633

91 *Regreso a* La isla y los demonios *de Carmen Laforet*, de Francisco J. Quevedo
José Ismael Gutiérrez

96 *New Documentaries in Latin America*, by Vinicus & Juan Carlos Rodríguez
Richard K. Curry

Presentación

Para este volumen les notificamos a nuestros lectores que habrá un par de cambios importantes en la producción y publicación de *Letras Hispanas*. Primero, a partir del próximo número las publicaciones se harán anualmente, lo cual indica que ya no habrá publicaciones semestrales como hasta ahora se había hecho. El segundo cambio importante es que se ha decidido incluir la publicación de secciones especiales que se mantengan dentro de la temática de la revista: literatura y cultura hispánicas En el siguiente número, por tanto, aparte de varios artículos que han sido aceptados por las vías regulares, aparecerán secciones especiales. Se les invita a continuar enviando artículos para su posible publicación o, si se tiene la idea de algún tema de interés, también se reciben propuestas para secciones especiales.

Este número de la revista incluye los artículos de Nicole Mombell de Saint Michael's College, Rebeca Maseda de University of Alaska-Anchorage, Hugo Hortiguera de Griffith University, Robert Lesman de Shippenburg University of Pennsylvania y Daniel Arroyo-Rodríguez de Colorado College. Además de los artículos se incluyen una entrevista de Alberto Chamorro al director de cine Fernando Musa y cuatro reseñas de libros escritas por Alejandro Quin de University of Utah, Jorge González del Pozo de University of Michigan-Dearborn, José Ismael Gutiérrez de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y de Richard K. Curry de Texas A&M University.

Para este número de *Letras Hispanas* se aceptó un 11,5 por ciento de los artículos recibidos.

Sergio M. Martínez y Agustín Cuadrado

diciembre de 2014

Letras Hispanas
Volume 10.2, Fall 2014

Title: Re-membering War: Javier Cercas's *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* as Prosthetic Memory

Author: Nicole Mombell

Affiliation: Saint Michael's College

Abstract: This essay presents an analysis of Javier Cercas's *Soldados de Salamina* (2001) and *La velocidad de la luz* (2005). It explores how Cercas's war novels have engaged in the task of recuperating and writing lost accounts and memories of war, and how each novel operates as what Alison Landsberg has called "prosthetic memory." I will show how the novels may be understood as a "transferential space" in which readers are invited to enter into experiential relationships with distinct war pasts that they themselves did not live. In their self-conscious, metafictional portrayal of writing and reading war experience, *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* trace out and explore the difficulty of coming to terms with a traumatic war past and confront issues of transgenerational transmission of memory. These novels show how war's legacy continues to matter and have an effect on postmemorial generations, and how the process of investigating episodes of the war past can ultimately bringing healing and relief. The effort presented by the two narrators in Cercas's novels can be seen as emblematic of the process of memory that the post-Franco Spanish society has undertaken as it addresses its war past.

Keywords: Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *La velocidad de la luz*, Spanish Civil War, Vietnam War, prosthetic memory, historical memory

Resumen: En este ensayo se presenta un análisis de *Soldados de Salamina* (2001) y *La velocidad de la luz* (2005) escritas por Javier Cercas. El ensayo explora cómo las novelas de guerra de Cercas se han emprendido la tarea de recuperar y escribir los relatos y recuerdos perdidos de la guerra, y cómo cada novela funciona como lo que Alison Landsberg ha llamado "memoria prostética." Voy a mostrar cómo las novelas se pueden entender como un "espacio transferencial" en que se invita a los lectores entrar en una relación experiencial con un pasado de guerra que ellos mismos no vivieron. En su representación autoreferencial y metaficcional de escribir y leer la experiencia de guerra, *Soldados de Salamina* y *La velocidad de la luz* trazan y exploran la dificultad de resolver un pasado traumático de guerra y se enfrentan con los problemas de la transmisión transgeneracional de la memoria. Estas novelas muestran cómo el legado de la guerra sigue teniendo un efecto en las generaciones postmemoriales, y cómo el proceso de investigar los episodios pasados de guerra puede traer la curación y el alivio. El esfuerzo presentado por los dos narradores de las novelas de Cercas puede ser visto como emblemático del proceso de la memoria que la sociedad española post-franquista ha emprendido en su confrontación con el pasado bélico.

Palabras clave: Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *La velocidad de la luz*, Guerra Civil española, Guerra de Vietnam, memoria prostética, memoria histórica

Date Received: 7/15/2014

Date Published: 1/15/2015

Biography: Nicole Mombell (Ph.D. Yale University) is Associate Professor of Spanish at Saint Michael's College in Colchester, VT. Her research interests include contemporary Spanish narrative and film, the aftermath of war, and representations and remembrance of war in the twentieth century.

ISSN: 1548-5633

Re-membering War: Javier Cercas's *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* as Prosthetic Memory

Nicole Mombell, Saint Michael's College

Two generations after the end of the Civil War, Spain's war past is appearing time and again in popular modes of cultural production created by writers and artists from the postmemorial generation. Literary works such as Almudena Grandes's *El corazón helado* (2007), Juan Manuel de Prada's *El séptimo velo* (2007), Ignacio Martínez de Pisón's *Dientes de leche* (2008), and Javier Cercas's *Soldados de Salamina* (2001) are merely a few examples of how a generation of Spanish authors who were too young to have lived the war has revisited Spain's war past and explored through literature tropes of trauma, testimony, and memory. While the list of recent Spanish novels that explore tropes of historical memory and the Spanish Civil War is extensive, I have specifically identified these four novels because the narrative plot of each one specifically centers on representing how national trauma affects the life story of those who did not directly experience it: in these works, protagonists who belong to the post-memorial generation desire to know about past episodes of war, and struggle with the impossibility of arriving at the center, or "truth," of the war experience. The popular and critical success that these novels and their authors, as well as many others, have enjoyed speaks to the persistence of war in the contemporary imagination: they represent an all-consuming war that people continue to engage commercially and emotionally.

It is significant that the primary action of each of these novels takes place in a contemporary setting with protagonists who seek to uncover information about episodes of war in the past. Though the protagonists do not belong to the generation that considered the Spanish Civil War or World War II period as "vivencia," they are all incapable of understanding or organizing their present or future without referring to this past. The drama of each narrative plot lies in the tension between past and present and the ways in which the secrets of the war past become manifested and unavoidably entangled in the present lives of the characters. In these particular novels, we see articulated the generationality of the war memory in Spain, principally the role of the family as a space of transmission and remembrance.[1]

While *Soldados de Salamina* does not depict a familial transferal of knowledge about the war past, it is marked by a similar sense of personal urgency to uncover the truth about a past episode of war. At stake in each of these four literary representations is "not only a personal/familial/generational sense of ownership and protectiveness but also an evolving theoretical discussion about the workings of trauma, memory, and intergenerational acts of transfer" (Hirsch 104). These novels document a confrontation with the past, critique the earlier avoidance of the truth, and demonstrate the need to investigate the past in order to address its lingering effects and to come to terms with the present.

For much of the twentieth century and currently, the Spanish Civil War (1936-1939) and historical memory of the Civil War have served as central themes for critical exploration in imaginative and documentary cultural production as well as in academic study.

Presently in Spain, there is a prevailing political and social culture with a dominant generational profile (that of the third generation) eager to investigate, provoke, consume, and reclaim memories of Spain's traumatic national past.[2] This raises many questions about the ethics and aesthetics of remembrance and representation in the aftermath of war. For example: How, in the present, do we regard and recall the experience of war that we did not live in our own bodies? What do we owe the victims and veterans of war? How can we best carry their stories forward without appropriating them, and without calling undue attention to ourselves?

When considering the works produced by writers and artists of the postmemorial generations in Spain, it is not difficult to understand why Spanish citizens who had family members directly involved in the war or who were victims of Francoist repression would feel a vested interest in the articulation of a historical memory narrative about the past. Indeed, writers, filmmakers, and citizen activists like Francesc Torres, C.M. Hardt, and Emilio Silva are descendants of survivors of the Spanish Civil War who have all actively and passionately engaged in memorial projects motivated by a powerful sense of personal urgency.[3] But what about Spaniards or other readers who are not direct descendants of survivors (victims as well as perpetrators) of war violence and postwar repression? What is their relationship to the experiences of the past? How do they learn about past episodes of war? How are the war and the aftermath of war manifested in their lives in the present?

Keeping these questions in mind, this essay explores how two best-selling novels by Javier Cercas (Cáceres, 1962), *Soldados de Salamina* (2001) and *La velocidad de la luz* (2005), have engaged in the task of recuperating and writing lost accounts and memories of war, and how each novel operates as what Alison Landsberg has called "prosthetic memory." I will show how the novels may be understood as a "transferential space" in which readers are invited to enter into experiential relationships with distinct war pasts that they themselves did not live (and/or that they do not have close familial ties to those who did). Cercas's novels trace out and explore the difficulty of coming to terms with a traumatic war past and confront issues of transgenerational transmission of memory. They show how war's legacy continues to matter and have an effect on postmemorial generations, and how the process of investigating episodes of the war past can ultimately bringing healing and relief.

Alison Landsberg's work interrogates the nature of memory transmission and problematizes the limits of living memory (memory linked to the lived experience of an individual) when there are no longer survivors left to testify. In her book *Prosthetic Memory,* she theorizes the production and dissemination of memories that have no direct connection to a person's lived past and yet are essential to the production and articulation of subjectivity (20). Landsberg argues compellingly that new media reflect a change in what counts for knowledge and the structures for producing knowledge, and highlights the way modern technologies of mass culture, like film and literature, operate to produce alternative ("prosthetic") memory in those who did not live through the event (21). Prosthetic memories are not natural. That is, they are not the product of lived experience, nor are they strictly "organic" in the hereditary sense (Landsberg 20). Rather, they are derived from engagement with mediated representation such as film, television, art, conversation, and literature.[4] Prosthetic memory, which emerges at the "interface between a person and a historical narrative about the past," invites people to take on memories of a past through which they did not live and "suture" himself or herself into a larger history (Landsberg 2).

Because prosthetic memories are not "natural" (not the possession of a particular family or ethnic group), they evoke a more public (not privatized) past (Landsberg 143). While prosthetic memory is "personal" because it derives from engaged and experientially oriented encounters with "technologies of memory," it is not "collective" in Halbwach's

sense (Landsberg 143).[5] "Interchangeability" and "exchangeability" are essential characteristics of prosthetic memory. Commodification, which Landsberg argues is at the heart of mass cultural representations, makes images and narratives widely available to people who live in different places and who come from different backgrounds (20). Prosthetic memory speaks to the idea that the residual effects of war are symptomatic of the entire community, not just of those who lived the event. Like a phantom limb, the war past is a ghost that haunts postmemorial generations: the younger generations did not live the experience, but they feel the mark of trauma and they can encounter it and engage it through narrative, oral testimony, and other cultural modes.[6]

Soldados de Salamina and *La velocidad de la luz* each represent an attempt to recover knowledge about, and the meaning of, pivotal moments of the past, and are noteworthy because of their self-conscious, metafictional portrayal of writing and reading war experience. Cercas's self-conscious fiction about war depicts the process of prosthetic memory wherein narrators engage the past through investigation, conversation, video, and other mediated sources. From the outset of *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz*, memory, storytelling, and media are presented as instruments of knowledge capable of grasping the truth of history, and, in particular, of facilitating the process of confronting episodes of a war past.[7] The novels attempt a textual mimesis of trauma through tropes of memory and testimony that potently capture the effects contiguous with the traumatic event of war and its aftermath. *Soldados de Salamina,* which deals explicitly with the Spanish Civil War, and *La velocidad de la luz*, which takes up the Vietnam War, both point to the personal, physical, and psychological manifestations that untold war stories can have on their narrators (survivors and subsequent generations alike).

There is an instructive counterpoint between Javier Cercas's personal history and his taking on the theme of memory of war that makes an examination of these two novels particularly interesting in relation to the concept of prosthetic memory. In an interview with John Payne in 2004, Cercas admitted to not having a direct, familial connection to the Civil War: "mi padre no hizo la guerra. Entonces, en mi caso hay una mirada más distanciada de la guerra. [...Yo] ya veo la guerra como de una gran altura. A mi padre no le fusilaron, ni a mi madre no sé qué—no estoy implicado personalmente" (199). Cercas, who is too young to have experienced the war and does not have an "organic" direct familial tie to the Civil War (or a national-geographical tie to the Vietnam War), has, nonetheless, had success in (re)creating war-based fictional worlds.

While the Spanish Civil War and the Vietnam War are two very different conflicts whose remembrance plays very different roles in Spanish society and history, in *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* these two wars are symbolic historical spaces that lend themselves to dynamic literary representation. *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* share many thematic and structural similarities that work to demonstrate how national (and international) trauma is inscribed in the life story of those who did not directly experience it: a self-conscious, innovative, and critical aesthetic that conveys absence and loss; the determination to know about the past and the acknowledgement of its elusiveness; the testimonial structure of listener and witness separated by relative distance and proximity to the events of war; the reliance on reading and writing, and on visual media in addition to verbal ones; and the consciousness that the memory of the past is still firmly located in the present. These elements invite the reader to make connections between past traumas and the present by drawing attention to war and reflecting on how past violence continues to affect individuals and society.

In both *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz*, writing about war has important consequences for the narrator who desires to uncover the truth about unremembered persons and war events that

seem to have an effect on him in the present. Cercas's narrators refuse to accept the gaps in history about the war, and become obsessed to the point that the investigation of the past becomes their identity and their life's work. *Soldados de Salamina* is about an author (also named Javier Cercas) who, after a divorce and the death of his father, becomes obsessed with writing a "relato real" about an episode of the Spanish Civil War wherein the Falangist leader Rafael Sánchez Mazas escapes death aided by an unknown Republican soldier. *La velocidad de la luz* focuses on its narrator's efforts to discover and tell the story of a Vietnam veteran named Rodney Falk and his experience in the massacre at My Khe.

Soldados de Salamina and *La velocidad de la luz* present a practice of prosthetic memory that grows out of, and articulates, the generational transfer of knowledge about the war past, both that of the Spanish Civil War, and, on a global scale, that of the Vietnam War. Samuel Amago has pointed to how Cercas draws attention to the "transnational reality of war" by extending the themes like memory, trauma, testimony, and truth that were introduced in *Soldados de Salamina* to *La velocidad de la luz* ("Speaking for the Dead" 246). In this way, Cercas represents and explores how the repercussions of war violence continue to be present in a globalized society. John Payne affirms the broad scope of Cercas's authorial intention. He maintains that Cercas's novels suggest an understanding of "the fragments of memory" that is not limited to a specific generation or conflict (121). To this end, Payne suggests that in *Soldados de Salamina* "the Civil War might be better understood as part of a wider European conflict than as a purely Spanish affair" (121).

Indeed, in his fiction, Cercas emphasizes a link between the Spanish war and the World War that followed it: he refers to his character Miralles's transition from Spanish Republican soldier to soldier in the French Foreign Legion, his service with the British forces, and eventual involvement in the Normandy landings (*Soldados de Salamina* 153-61). Beyond the European theater, Amago has noted how the narrator's relationship and conversations with Chilean writer Roberto Bolaño underscore the connection between the Spanish Civil War and Franco regime and the oppressive Latin American dictatorships of the 1970s and '80s (*Soldados de Salamina* 145-47, "Speaking for the Dead" 245). Amago has also observed that *La velocidad de la luz* "invites the reader to make connections between past traumas (the Vietnam War) and present ones (Iraq)" ("Speaking for the Dead" 245). In this way, rather than focusing on rehashing the hostilities existing between the two sides of the Spanish Civil War or the controversial American intervention in Vietnam, Cercas directs attention towards the act of testimony and understanding the human experience of war.[8]

Cercas's war novels are metahistorical works that retrospectively appropriate historical events and memories of war. The metafictional technique, the multiplicity of perspectives, and the constant blurring of frames in each novel serve to obscure the distinction between reality and fiction in order to draw attention to the dynamic processes of historiography and literary representation as means to mediate memory.[9] These novels increasingly challenge the traditional framework of fiction and history as Cercas's writing of fictive discourse involves actual historical events and historically recognizable figures. Cercas inserts historically contextualized people, events, and geographical locations into the narrative structure and discourse of each novel: from the inclusion of Rafael Sánchez Mazas, Falangist ideologue, author, and poet, who escapes a Republican firing squad during the last days of the Civil War, to the many details about the Civil War, to the My Khe massacre in Vietnam. But perhaps the most striking, if not the most obvious, characteristic of Cercas's metafictional narrative strategy is his self-referentiality. In *Soldados de Salamina*, for example, the narrator-protagonist is a novelist and journalist named Javier Cercas. Throughout the novel, he refers to his previous publications, all of which were written by (the real) Javier Cercas, and to other

personal data of the real-life author: "En 1989 yo había publicado mi primera novela; como el conjunto de relatos aparecido dos años antes, el libro fue acogido con notoria indiferencia" (Cercas, *Soldados de Salamina* 15); "'Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil* y *El inquilino?' El móvil* y *El inquilino* eran los títulos de los dos únicos libros que yo había publicado, más de diez años atrás" (Cercas, *Soldados de Salamina* 143). The reader also can trace a marked similarity to Cercas himself in the unnamed narrator-protagonist of *La velocidad de la luz*: he is a writer who, like the real Cercas, has spent time in Urbana, Illinois, currently lives in Girona, Spain, and has recently become famous for a tremendously successful novel he wrote about the Civil War (presumably *Soldados de Salamina*). Cercas again duplicates this aspect of metafictional self-referentiality when the narrator of *La velocidad de la luz* remarks that he is writing a novel in which the narrator will be "un tipo exactamente igual que yo que se hallaba exactamente en las mismas circunstancias que yo" (62).[10]

Amago and Spires have remarked that because the narrator of *Soldados de Salamina* is named Javier Cercas, and because the subject of the novel is historical in nature, some readers have been tempted to read the work as nonfiction or autobiography (Amago, *True Lies* 144, Spires 502). However, the Javier Cercas (narrator) of *Soldados de Salamina* is a literary construct; a metafictional technique that Cercas (author) employs to increase awareness about the processes of writing.[11] Cercas himself has insisted that readers interpret *Soldados de Salamina* as a novel, not an autobiography. In an interview with David Trueba, Cercas stated, "el Javier Cercas de la novela no soy yo […pero] sí soy yo":

> Quiero decir que soy yo elevado a la enésima potencia, ese tipo es jugo o esencia de Javier Cercas, es una máscara que se ha puesto el Javier Cercas real para decir lo que quiere decir, porque escribir consiste, entre otras cosas en fabricarse una identidad, un yo que soy yo y no soy yo, igual que una máscara: pero, cuidado, porque máscara es lo que significa persona en latín, y la máscara es lo que nos oculta, pero sobre todo lo que nos revela. (*Diálogos* 19)[12]

In addition to the metafictional technique, *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* portray the historical as inseparable from the literary imagination and sensibility by demonstrating that history is a construct and symptom of subjective forces such as personal recollection, mediated representations, reformulation, testimony, and remembering. From the outset of each novel, memory and storytelling are put forth as instruments of knowledge capable of grasping the truth of history. The narrators in Cercas's novels are not only separated from the historical events by a temporal or generational gap, but must also interpret the subjective accounts of historical events authored by other historical actors and narrators. The narrator of *Soldados de Salamina*, for example, does not remember the pivotal event (the encounter between Sánchez Mazas and the Republican soldier) because he did not experience it directly. Rather, he looks for other documentary and memorial evidence to prove the truth of the story. His information comes from people who knew Sánchez Mazas, from reading the memoirs of Dionisio Ridruejo and Pedro Laín Entralgo, from interviews with Rafael Sánchez Ferlosio (Sánchez Mazas's son), from a video recording wherein Sánchez Mazas recounts the experience, and from conversations with the "friends of the forest" (the Republican deserters who aided Sánchez Mazas), among other sources.

Similarly, *La velocidad de la luz* is full of references to war and memory, and reconstructs the war experience in the form of letters and people telling stories: Rodney's letters to his parents while he was in Vietnam; Rodney's father's version of events; Rodney's first-person account of the Vietnam events; and Rodney's wife Jenny's account of Rodney's last days, among others. In both *Soldados de*

Salamina and *La velocidad de la luz*, diaries, letters, conversations, and video recordings serve as textual, oral, and visual traces of the past that highlight the mediated access to history and memory. They underscore the interrelation of visual and narrative aspects of memory formation. From these disparate accounts, the narrators of *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* attempt to fashion a cohesive narrative about the war experience. That is, the narrators literally "re-member" the war story out of the details they gather from the multiple objects, testimonies, and recollections.

Cercas's novels acknowledge the complexities inherent in the generational transfer of memory as well as in the writing of history. The self-conscious, metafictional technique used in *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* enables the author (and readers) to confront the problematic nature of historiography and explore the value of storytelling as a method of approximating truth and mediating cultural memory. *Soldados de Salamina,* for example, is not just informed by history; it is a story about the writing of history. In *Soldados de Salamina* (and, to a certain extent, in *La velocidad de la luz*), the act of writing history and the actual historical events are in question, as the witnesses try to remember history and as the narrator-protagonist reconstructs the war history. Here, postmemory is symbolized as prosthetic memory via the relational exploration of history and memory in significant sites for recollection. The self-conscious collection, sorting, review, and interpretation of the sources available in *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* emphasizes the literariness of its historical subject matter and highlights the narrative process. Ultimately, each narrator finds that history and memory are ongoing, multidirectional, and multidimensional processes.

It is beyond the scope of this essay to identify the extent to which fictional texts have influenced real processes of remembering or communities of remembrance that exist in the nonfictional world, however, the effort presented by the narrators in Cercas's novels should be seen as emblematic of the process of memory that the post-Franco Spanish society has undertaken. New generations of Spaniards are coming to terms with the experiences of postmemory, of inheriting the (often traumatic) memory of war and postwar repression that they have not necessarily lived, but that have manifested in their lives through the fears and recollections of their parents' and grandparents' generations, or through other experiential sites of memory. In their contact with mediated sources such as letters and videos, Cercas's narrators are able to engage with the past and begin to understand the vital responsibility that the living have to uncover and share information about episodes of war in the past. For example, in *La velocidad de la luz,* it is only after viewing a documentary about Vietnam, titled "Secretos sepultados, verdades brutales," which features testimony about the war by veterans including Rodney, that the narrator realizes that he has a personal obligation to write about his friend: [13]

> Como en una súbita iluminación, en aquel momento me pareció comprender […]. Pensé en Rodney, pensé en el padre de Rodney […] pero sobre todo pensé en Gabriel y en Paula, y por vez primera intuí que todas aquellas historias eran en realidad la misma historia, y que sólo yo podía contarla. (Cercas, *La velocidad de la luz* 286)

As a result of learning about Rodney's war past through mediated sources the narrator "sutures" himself into the larger history by assuming the memorial project and remembering the silenced and the deceased through narration. Thus, he sustains the "embodied living connection" between the past and the present (Hirsch 110).

Landsberg writes that prosthetic memory is not necessarily therapeutic the way that other kinds of memory work are. In Cercas's novels, however, it seems that prosthetic memory does indeed have therapeutic

potential. Cercas's war novels each represent a narrator who becomes enmeshed in an investigation of episodes of war at a time when he is experiencing a personal crisis. The act of investigating the war parallels and intersects with the narrator's own personal journey towards resolution. As Gómez and Amago have pointed out, in *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz*, the narrators' crises are linked to their investigations of the "grand crises" of the Civil War and the Vietnam War: not only does looking back at a war past allow the narrators to overcome their writer's block, it also enables them to come to terms with their own personal calamity. The specific task of the narrator in each novel—researching and writing about an episode of the Civil War in *Soldados de Salamina*, and digging up the "truth" about the experience of one Vietnam veteran in *La velocidad de la luz*—functions as a method of "coming to terms with his own personal loss and loneliness" and point to the therapeutic function of storytelling and writing as a way of coming to terms with personal trauma and to memorialize the departed (Amago, "Speaking for the Dead" 247).

Particularly in *La velocidad de la luz*, Cercas shows how people can be troubled by the past, and how that past must be addressed if we are to move forward. Amago notes that "the novel's self-conscious emphasis on working through past issues through narrative suggests that perhaps it is because Rodney was unable (or unwilling) to work through or even share his history that he is doomed to be destroyed by it" ("Speaking for the Dead" 254). Indeed, although Rodney does tell the narrator his version of the massacre at My Khe, he never appears to come to terms with his memories of the event. When interviewed by the local news, Rodney displays no reaction or emotion to the reporter's accusatory line of questioning. Rather, he remains, "callado, inmóvil como una estatua" (Cercas, *La velocidad de la luz* 267). Rodney's outward response to his war memories has no depth, and he refuses to accept help dealing with his traumatic past. After the news report, Rodney withdraws from the world and spirals into a deep depression, "Rodney ya sólo está ocupado en morir" (Cercas, *La velocidad de la luz* 277). *La velocidad de la luz* is a novel that probes the complexities of guilt, and the burden of the past upon the present. Puig remarks:

> Rodney is [the antihero]: as a soldier he committed atrocities that cannot be told. The horrors of war lead him to his own personal destruction: the pressure of constant fear and death turned him mad and destroyed others, including women and children. (92)

In *La velocidad de la luz*, Cercas tries to reconstruct the war experience and make known the evils of war so that other people learn to recognize the mistakes of the past and can rectify them. This point is demonstrated by the parallels between the lives of Rodney and the narrator: similar to the way that Rodney is responsible for the death of other people, the narrator feels responsible for the seemingly undeserved commercial success of his novel, his subsequent extramarital affairs, and, ultimately, the death of his wife and son in a car accident. "[Yo] también era responsable de la muerte de una mujer y un niño (o me sentía responsable de la muerte de una mujer y un niño)" (Cercas, *La velocidad de la luz* 219). Rodney went to war thinking he was doing the right thing and ended up in the hopeless situation of the Vietnam War. Likewise, the narrator did not expect success to lead him to his depraved life and the accident of his family. "Rodney, mi semejante, mi hermano—un monstruo como yo, como yo un asesino" (Cercas, *La velocidad de la luz* 219-20). Here, the narrator's specific experience of personal trauma allows him to better understand Rodney. Though, after Rodney's suicide, it is too late for him to help his friend, and even though he has no first-hand knowledge of the Vietnam War, the narrator is finally able to "provide his friend's ghost with a vicarious hospitable memory" (Amago,

"Speaking for the Dead" 256). Puig concludes that Cercas wants to recount Rodney's story because "it redeems other people" (Puig 92).

In *La velocidad de la luz,* "working through" is a way of coming to terms with the trauma and guilt associated with the war experience. Reflecting on his project, the narrator remarks, "No sentía horror, no sentía náuseas, ni siquiera tristeza, por primera vez en mucho tiempo tampoco sentía angustia; lo que sentía era algo extrañamente placentero que no había sentido nunca, algo como un infinito agotamiento o una calma infinita y blanca" (Cercas, *La velocidad de la luz* 283). In struggling with his own traumatic memories after the death of his wife and child, the narrator of *La velocidad de la luz* finds that the only way out is to confront the trauma directly—that is, to finish writing his novel about Rodney's war experience. "[Escribir] era lo único que podía permitirme mirar a la realidad sin destruirme o sin que cayera sobre mí una casa ardiendo, lo único que podía dotarla de un sentido o de una ilusión de sentido" (Cercas, *La velocidad de la luz* 302). By writing his story, the narrator "sutures" his life story to Rodney's in the hope that others will learn from the mistakes of the past. Thus, the written narrative is presumed to have a double healing effect. At a personal level, it breaks with years of shame, humiliation, fear, and forgetting. At a social-historical level, it feeds into public discourse, and produces a collective memory of suffering caused by the trauma of war and its aftermath.[14]

In the third part of *Soldados de Salamina*, when the narrator rethinks the "*relato-real*" he wrote, he recalls his conversations with the late Chilean writer Roberto Bolaño. Bolaño, who told Javier Cercas that he wrote in order to keep alive the memory of his leftist friends killed in Latin America, felt great sorrow during a night he spent in the hospital:

> no porque supiera que iba a morir, sino por todos los libros que había proyectado escribir y nunca escribiría, por todos sus amigos muertos, por todos los jóvenes latinoamericanos de su generación—soldados muertos en guerras de antemano perdidas—a los que siempre había soñado resucitar en sus novelas y que ya permanecerían muertos para siempre […]. (*Soldados de Salamina* 150)

Bolaño is sorrowful because he knows that when he dies, his memories, and all of the people kept alive within his memory, will die too. According to Bolaño, "las novelas se escriben combinando recuerdos" (*Soldados de Salamina* 149). But Cercas's narrator replies, "yo me he quedado sin recuerdos"—not just because he has run out of investigative leads for his story about the Civil War, but also because the memories of the Civil War past were never really his to begin with (*Soldados de Salamina* 149).

Now, as survivors of the Spanish Civil War are dead or dying, the pressing question is how other bodies—bodies that did not live through the original trauma and do not possess living memory—might testify to what happened. Here, through their metafictional narrative, Cercas's texts show how literature (writing and narrative) is a site, or "transferential space," in which people are invited to enter into experiential, memorial relationships to events through which they themselves did not live. Through memory and narrative, people may gain access to a range of processual, sensually immersed knowledge that would be difficult to acquire otherwise by purely cognitive means. While the truth finally escapes the narrator of *Soldados de Salamina*, and the narrator of *La velocidad de la luz* is not able to save Rodney from the horrors of his war past, the process of investigating and writing the war history allows each narrator to appreciate the important dialectic that occurs between memory, history, and narrative, and to engage in meaningful ways with memories of past events that have significant ramifications for their present identities. Cercas's narrators find meaning in the process involved in investigating, interviewing, interpreting, and representing experience (their own and

others') through writing. By "suturing" themselves to such powerful but unlived events as the Spanish Civil War and the Vietnam War, Cercas's narrators come to understand their own personhood. In representing the process and effects of prosthetic memory, *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* help us understand how traumatic events like war affect subsequent generations in ways that are similar to, but also significantly different from, how they affected those who suffered the events directly. By combining their own memories and those of history's survivors, Cercas's narrators are able to write versions of events that take into account the processes of their own writing, which in turn functions to open up the interpretive memorial process to the reader.

The central idea of *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* is that interpretation, including literary and visual representation of experience, is a necessary part of memory and of writing history. This is a process that is self-consciously put forward by the narrators of each novel. *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* suggest that the intersection of memory, history, and fiction offers valuable narrative perspectives on the past and the present: remembering, imagining, and writing are all interrelated processes that help to make meaning out of experience. Cercas is faced with the unrepresentability of the horrors of war as well as with the fact that he did not live the war in his own body, but the metafictional conceits of *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* allow him to engage with the larger ongoing discussion of historical memory in Spain, and to seek out the voices of the Spanish Civil War and the Vietnam War.

The narrative process whereby Spanish narrators face the past and forge an identity, combines memory and imagination in a manner that recreates the past not in its official versions, but in new constructions that give a voice to historical protagonists (here namely soldiers) who had previously been silenced or forgotten. Investigating the past and reestablishing a sense of narrative agency make each of Cercas's narrators feel like he has finally found the stability in his personal life he had been seeking all along. "Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio" (Cercas, *Soldados de Salamina* 207). The mixture of imagination, history, and memory, in *Soldados de Salamina* as in *La velocidad de la luz*, allows for readers from the postmemorial generation to engage in a new view of history, one that may allow them to reconcile with the traumatic past and move, as Cercas writes in *Soldados de Salamina*, "hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante" (207).

Notes

[1]*El corazón helado* and *El séptimo velo* deal with Spanish families who, upon the death of a parent, discover a family secret that had remained hidden for nearly half a century—namely their father's participation on various fronts in World War II. Likewise, *Los dientes de leche* portrays the generational legacy of the Spanish Civil War in a Spanish-Italian family.

[2]For a thoughtful discussion of how the third generation (the grandchildren of those who experienced the war) has absorbed its meager knowledge of the wartime and postwar years, and the problems that are created by this paucity, see Izquierdo Martín and Sánchez León.

[3]After the war, Torres's grandfather spent many years in jail, and his grandmother was repeatedly harassed, including having her head shaved, by the police in a Barcelona precinct. In his book *Dark is the Room Where We Sleep / Oscura es la habitación donde dormimos* (2007), Torres documented the excavation of a mass grave at Villamayor de los Montes in Burgos, Spain in 2004. His project was presented in photographic installation form at New York's International Center of Photography in autumn 2007. C.M. Hardt, whose grandfather was executed by the Guardia Civil, recorded her investigation of her family's story in a documentary film titled *Muerte en El Valle* (1995). Emilio Silva is the founder and president of the *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* in Spain,

which he established in 2000 to advocate for the excavation and exhumation of mass graves containing the remains of victims of Francoism. Silva's grandfather was executed by the regime and buried in a mass grave.

[4]Marianne Hirsch's work on postmemory theorizes a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. In her work, Hirsch recognizes the real physical and psychological effects that gaps in knowledge about traumatic historical events can have in generations after those who witnessed cultural or collective trauma, and signals the need for "forms of remembrance that reconnect and reembody an intergenerational memorial fabric that has been severed by catastrophe" (110). While Hirsh's theory of postmemory presupposes or favors an immediate familial link, it also recognizes that less-directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory through engagement with alternate forms of mediation like aesthetic expression (110). Hirsh reasons that "imaginative investment, projection, and creation" can become the mediated forms for memory through which people may gain access to a range of knowledge about a past they did not live bodily (Hirsch 107). This echoes and affirms Landsberg's theory of prosthetic memory about how the postmemorial generation's connection to a historical or collective memory can be understood as a kind of prosthetic linking facilitated by cultural products.

[5]Halbwachs emphasizes the collective frameworks by which a culture might share and order its recollections of the past. His account implies a geographically bounded community with a shared set of beliefs and a sense of "natural" connection among its members. Landsberg argues that the "forces of modernity and the changes wrought by modern mass culture have made Halbwach's notion of collective memory inadequate" (8).

[6]Amago writes about the ghostly in Cercas's war novels. See "Speaking for the Dead."

[7]Samuel Amago has observed how these two novels "draw attention to the responsibility and role of novelists and historians to tell the [war stories] that have not been told, especially those that have been silenced" ("Speaking for the Dead" 246).

[8]In both *Soldados de Salamina* and *La velocidad de la luz* there is a tendency to avoid harsh judgment on individuals. That is, in his war narratives, Cercas resists an explicit oppositional structure of victim/perpetrator, hero/villain, Republican/fascist, etc. This feature of Cercas's fiction has provoked varied responses from literary critics. For example, Joan Ramon Resina takes issue with *Soldados de Salamina* on account of "the novel's affectation of political aloofness and its vindication of fascist writers on dubious aesthetic terms" ("Last Look" 344). In his book *True Lies,* Amago writes that Cercas "[acknowledges] the legitimacy of the subjective multiple viewpoints that coexist in postmodern conceptions of historical discourse," and concludes that Cercas does not vindicate the memory of fascist figures (154, 198). Likewise, David Richter argues that, despite the lack of an oppositional structure, the multiplicity and fragmentation in Cercas's historical narrative stand as a reaction against the hegemonic Francoist version of history (295). For a thoughtful discussion of "depolarization" and Cercas's fiction, see Spires.

[9]Amago, Martín, Dolgin Casado, Richter, and Puig have all written convincingly about the blurred lines between fiction and history in Cercas's metafictional narrative strategy.

[10]In this part of the novel, the fictional narrator echoes Cercas's real-life comments made elsewhere to David Trueba about the blurred lines between the autobiographical author and the fictional persona: "'¿Entonces el narrador eres tú mismo?,' conjeturó Rodney. 'Ni hablar,' dije, contento de ser ahora yo quien conseguía confundirle. 'Se parece en todo a mí, pero no soy yo'"(*La velocidad de la luz* 62).

[11]For purposes of clarity I will use Javier Cercas to indicate the narrator-protagonist of *Soldados de Salamina* and Cercas when referring to the author.

[12]In 2003, David Trueba adapted *Soldados de Salamina* into a film version with the same name. A number of studies have been written on the film adaptation of *Soldados de Salamina,* including Luis García Jambrina, "De la novela al cine: *Soldados de Salamina* o 'El arte de la traición'" (2004), and Arthur J. Hughes, "Between History and Memory: Creating a New Subjectivity in David Trueba's film *Soldados de Salamina*" (2007).

[13]Generally, the novels omit any graphic portrayal of war. In *Soldados de Salamina* there is a scene of execution, and in *La velocidad de la luz* Rodney narrates his memories of the attack on My Khe in Vietnam, but the battles of the Spanish Civil War and the Vietnam conflict are all otherwise absent. Ellis posits, on the one hand, that this omission demonstrates how war operates beyond the battlefield, affecting "entire societies for generations while confounding the very effort to understand war," and, on the other hand, that it "makes possible an idealization of male-male relationships that are in fact rooted in violence, as well

as in a nostalgia […] for the fellowship that war produces" (529).

[14]Ellis observes that in *Soldados de Salamina*, "the text's appeal for reconciliation undercuts its act of remembrance, for the ability to reconcile hinges at least somewhat on a willingness to forget" (530). In *Soldados de Salamina,* Miralles remains stubbornly contradictory and refuses to affirm Cercas's hypotheses about the events at Collell. However, quite the opposite can be said about *La velocidad de la luz.* In *La velocidad de la luz,* Rodney's suicide represents the ultimate failure to reconcile with a past that he cannot (or will not) forget; his memory of the war overwhelms him to the point that he literally cannot survive.

Works Cited

Amago, Samuel. "Speaking for the dead: History, Narrative, and the Ghostly in Javier Cercas's War Novels." *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain.* Eds. Carlos Jerez-Farrán and Samuel Amago. Notre Dame: U Notre Dame P, 2010. 243-61. Print.

Amago, Samuel. *True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel.* Lewisberg: Bucknell UP, 2006. Print.

Cercas, Javier, and David Trueba. *Diálogos de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2003. Print.

Cercas, Javier. *Soldados de Salamina.* Barcelona: Tusquets, 2001. Print.

——. *La velocidad de la luz.* Barcelona: Tusquets, 2005. Print.

Dolguin Casado, Stacey. "Ficción y realidad en Javier Cercas." *Cuadernos Hispanoamericanos* 719 (2010): 89-102. Print.

Ellis, Robert Richmond. "Memory, Masculinity, and Mourning in Javier Cercas's *Soldados de Salamina*." *Revista de Estudios Hispánicos* 39:3 (2005): 515-35. Print.

Gómez López-Quiñones, Antonio. "La Guerra Civil española: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas." *Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana* 127 (2003): 115-29. Print.

Grandes, Almudena. *El corazón helado.* Barcelona: Tusquets, 2007. Print.

Halbwachs, Maurice. *Collective Memory.* Trans. Francis J. Ditter and Vida Yazdi Ditter. New York: Harper & Row, 1980. Print.

Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29:1 (2008): 103-28. Print.

Izquierdo Martín, Jesús and Pablo Sánchez León. *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros.* Madrid: Alianza, 2006. Print.

Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture.* New York: Columbia UP, 2004. Print.

Martín, Juan Carlos. "Historia y ficción en *Soldados de Salamina*." *Ojáncano* 28 (2005): 41-64. Print.

Martínez de Pisón, Ignacio. *Dientes de leche.* Barcelona: Seix Barral, 2008. Print.

Payne, John. "Open Forum—An Interview with Javier Cercas: Language, history, and Memory in *Soldados de Salamina*." *International Journal of Iberian Studies* 17:2 (2004): 117-24. Print.

Puig, Idoya. "Verisimilitude, Self-Reflection and Humanity: Cervantine Features in Javier Cercas's Novels." *Tradition and Modernity: Cervantes's Presence in Spanish Contemporary Literature.* Ed. Idoya Puig. Oxford: Peter Lang, 2009. 79-96. Print.

Prada, Juan Manuel de. *El séptimo velo*. Barcelona: Seix Barral, 2007. Print.

Resina, Joan Ramon. "The Last Look from the Border." *Visualizing Spanish Modernity.* Eds. Susan Larson and Eva Woods. Oxford: Berg, 2005. 329-48. Print.

Richter, David F. "Memory and Metafiction: Remembering Stories and Histories in *Soldados de Salamina*." *Letras Peninsulares* 17:2-3 (2004): 285-96. Print.

Spires, Robert C. "Depolarization and the New Spanish Fiction at the Millennium." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 30:1-2 (2005): 485-512. Print.

Letras Hispanas
Volume 10.2, Fall 2014

Title: Habrá cantos sobre oscuros momentos: trauma femenino en *La teta asustada* de Claudia Llosa.

Author: Rebeca Maseda

Affiliation: University of Alaska Anchorage

Abstract: Several trauma scholars have argued about the impossibility of adequately representing trauma and the risks inherent in attempting it: vicarious traumatization, voyeurism, aestheticization, and trivialization. Additionally, representing the kind of atrocities that provoke the main traumas women suffer—abuses and rape—poses an added problem of objectification and victimization. Other scholars, however, argue that it is more advisable to tell the stories inadequately than to relegate trauma to a mystified silence, especially when the dominant groups silence the traumas of minorities in order to escape accountability. The use of creative alternative strategies to literal visual representations of female trauma presents an attractive tool to produce a testimony and a committed political stance that avoids, at the same time, the morbid exploitation of women's abuses. In this article, issues of political positioning of representing female trauma and non-traditional portrayals of female trauma strategies will be discussed in light of Peruvian Claudia Llosa's *The Milk of Sorrow* (2008).

Keywords: Trauma, female trauma, trauma cinema, Peruvian cinema, Latin American cinema, Quechua women, Claudia Llosa.

Resumen: Varios estudiosos del trauma han discutido acerca de la imposibilidad de representar adecuadamente las experiencias traumáticas y sus efectos. Asimismo, desde un punto de vista feminista, representar los principales eventos traumáticos de mujeres—violaciones y abusos—presenta problemas añadidos, como son la objetificación, la existencia de la violencia contra las mujeres como espectáculo y la construcción de una imagen simplificada de la mujer como víctima. Sin embargo, el rechazo a representar el trauma femenino, con la insistencia en mantener las experiencias femeninas en el silencio no es una opción válida ya que las mujeres han sido, y siguen siendo, las grandes olvidadas de los discursos públicos. El uso de estrategias creativas alternativas a las descripciones literarias y narrativas ofrece una posibilidad atractiva para producir una ética del testimonio y una postura política comprometida que evite, al mismo tiempo, la explotación morbosa de la imaginería del trauma y su efecto en los espectadores. En este artículo se discutirán asuntos concernientes a la postura política de la representación del trauma femenino y a estrategias de representación no tradicionales del trauma femenino a colación de La teta asustada de Claudia Llosa (2008).

Palabras clave: Trauma, trauma femenino, cine peruano, cine hispano, mujeres quechua, Claudia Llosa.

Date Received: 04/07/2014

Date Published: 01/26/2015

Biography: Rebeca Maseda is Assistant Professor of Spanish in the Department of Languages at the University of Alaska Anchorage. She is the author of multiple articles on gender and cinema, female pornography, film and schizophrenia in Medem's Sex and Lucía, and the book Essay on Contradiction: Virginia Woolf on Screen (Ed. Universitat D´Alacant, Spain). She has published several articles on the changing portrayal of war-related PTSD in American cinema and on female trauma in European and Hispanic cinema.

ISSN: 1548-5633

Habrá cantos sobre oscuros momentos: trauma femenino en *La teta asustada* de Claudia Llosa.

Rebeca Maseda, University Of Alaska Anchorage

In the dark times, will there also be singing?
Yes, there will be singing.
About the dark times.
Motto de Bertolt Brecht.
(cit. Kaplan y Wang 176)[1]

La teta asustada (2008) de Claudia Llosa comienza con una pantalla en negro que da paso, poco a poco, a un plano corto de una mujer moribunda que, cantando en quechua, relata la traumática historia de cómo fue violada y torturada, y cuyo marido fue asesinado ante ella. A pesar de que sus palabras y su historia resuenan a lo largo de la película, ésta es, principalmente, la historia de la hija que llevaba en su interior cuando sucedió. La vida de Fausta empezó cuando, desde el vientre de su madre, fue testigo de los eventos violentos cometidos contra sus padres. "La teta asustada" es el nombre que recibe en el Perú indígena la enfermedad que transmite el miedo y el sufrimiento de madres a hijos a través de la leche materna. Esa extraña enfermedad, que en el Perú es expresada en términos físicos, encuentra un equivalente psicológico en el mundo eurocéntrico: el trauma vicario o trauma de segunda generación. Si bien la película puede ser criticada por ofrecer una imagen de la mujer indígena como víctima de la violencia y la superstición, este artículo pretende demostrar que la película ofrece otra visión menos condescendiente y victimizante de lo que podría parecer a primera vista. Madre e hija demuestran poseer rasgos de agencia y resistencia. Llosa va a utilizar la figura de la viuda (*warmisapa*) y sus cánticos en quechua (*qarawi*) para hablar de los devastadores y multigeneracionales efectos del trauma en las mujeres, producido por el conflicto armado interno de las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX en el Perú. Con el canto la madre denuncia e inscribe en la historia el silenciado, y por ende subversivo, discurso de las supervivientes. Por su parte, además de continuar con la tradición cronista del canto, la hija ejerce control sobre su propio cuerpo y desarrolla tácticas físicas de autodefensa con el objeto de evitar activamente el abuso sexual. Al insertar un tubérculo en su vagina para "dar asco" a los potenciales atacantes, Fausta está saboteando el poder del hombre de violar. Por medio de la denuncia de los abusos que las mujeres recibieron durante el conflicto armado, la negativa de la madre de avergonzarse, y el activo control de Fausta sobre su cuerpo y su mente, la película ofrece una lectura de la mujer victimizada llena de potencial subversivo y coraje.

La posibilidad de representar tanto la memoria como los efectos traumáticos adecuada y fidedignamente ha sido discutida extensamente dentro de los *estudios del trauma*. La peculiar naturaleza de las memorias traumáticas, la necesidad de mantener la dignidad y el velo de aquéllos/as involucrados/as, de evitar hacer del sufrimiento de alguien un espectáculo, y la posible insensibilización debida a un exceso de imágenes traumáticas, todo ello ha impulsado a varios autores a pensar en la imposibilidad de representar adecuadamente las experiencias traumáticas y sus efectos. Al mismo tiempo, existen otras

voces que hablan de la obligación moral de hablar de trauma, de hacer al mundo conocedor de sucesos históricos y de movilizar la reflexión crítica de espectadores/lectores. Esta última postura es más acuciante en el caso del trauma femenino ya que las mujeres han sido, y siguen siendo, las grandes olvidadas de los discursos públicos. Desde un punto de vista feminista, sin embargo, representar visualmente los principales eventos traumáticos de mujeres—violaciones y abusos—presenta problemas añadidos, como son la objetificación, la existencia de la violencia contra las mujeres como espectáculo y la construcción de una imagen simplificada de la mujer como víctima.

El rechazo a representar el trauma femenino, con la insistencia en mantener las experiencias femeninas en el silencio, sin embargo, no es una opción válida. Por tanto, el uso de estrategias creativas alternativas a las descripciones literarias y narrativas ofrece una posibilidad atractiva para producir una ética del testimonio y una postura política comprometida que evite, al mismo tiempo, la explotación morbosa de la imaginería del trauma y su efecto en los espectadores. Retratar a las mujeres que sufren secuelas del miedo no tanto como víctimas pasivas, sino como activas supervivientes permite denunciar la victimización de la mujer en los conflictos armados sin caer en la idea de la mujer como ser desprotegido y vulnerable, susceptible de ser subyugada. En este artículo se discutirán asuntos concernientes a la postura política de la representación del trauma femenino, al análisis del rol de "víctima" y a estrategias de representación no tradicionales del trauma femenino a colación de *La teta asustada* de Claudia Llosa.

Sobrerrepresentación del trauma, subrepresentación del trauma femenino

Vivimos cada vez más en lo que Roger Luckhurst denomina "contemporary trauma culture;" la aflicción pública relacionada con los eventos traumáticos se ha convertido en algo cotidiano ("Traumaculture," 28). El sujeto moderno se ha hecho, al mismo tiempo, inseparable de las categorías de shock y trauma.[2] Los efectos psicológicos y físicos de las experiencias traumáticas han sido un fenómeno que las personas han experimentado durante milenios. Sin embargo, no han recibido una atención general hasta hace relativamente poco. Las investigaciones acerca del trauma ligado a los eventos históricos (como por ejemplo el Holocausto judío) y el reconocimiento del trastorno por estrés postraumático (TEPT)[3] por la Asociación Psiquiátrica Americana en 1980 (y su extensión a otros contextos geográficos), han ofrecido un espacio donde aquéllos que sufren secuelas pueden sentir que la sociedad reconoce su malestar y proporciona medios para su recuperación. De esta forma, el reconocimiento médico y público del TEPT como trastorno legítimo ha ayudado a aliviar un sentido de la injusticia y la incomprensión hacia las víctimas y a proveer los medios para su recuperación. Por otra parte, la aceptación generalizada de este trastorno parece estar íntimamente ligada a la recuperación de la noción de "verdad histórica" y justicia a través del testimonio de supervivientes de eventos traumáticos. En este caso, trauma y memorias traumáticas, recordar y reprimir, no son simplemente algo personal, sino también social e histórico.

En este ambiente de aflicciones públicas omnipresentes y abundantes discursos teóricos y culturales sobre trauma, la limitada atención pública hacia el trauma femenino nos hace preguntarnos por los motivos. Ann Kaplan explica cómo el trauma de los hombres ha sido el tema central de los estudios del trauma (*Trauma Culture*, 19); que las mujeres, al no participar directamente en catástrofes como por ejemplo la guerra, pueden haber evitado el trauma directo de tales situaciones. Pero Kaplan no está teniendo en cuenta que, a lo largo de la historia, mujeres y niños se han contado entre las principales víctimas de guerra; no es extraordinario para

las mujeres estar expuestas a violaciones en conflictos armados. Las violaciones han sido históricamente una de las herramientas principales a la hora de minar al enemigo durante periodos de guerra, al que desmoraliza mostrándole su incapacidad de proteger siquiera a su familia; las violaciones han servido como táctica para degradar, humillar y torturar al enemigo.[4] Las constricciones sociales y morales contra la violencia de género desaparecen durante los conflictos armados; las violaciones, a pesar de ser consideradas aberrantes, son entendidas como parte de guerra. Allen Meek explica cómo los crímenes de guerra en general "have been publicly denied leading to a failure to memorialize entire communities or an inability of survivors to communicate the horror of their experience" (29). Las mujeres son una de esas "comunidades" cuyos testimonios y llamamientos a la justicia han sido largamente ignorados.

Las mujeres traumatizadas han sido incesantemente suprimidas por la historia. Ésta se ha centrado tradicionalmente en las grandes narrativas de guerras y victorias; eventualmente se ha preocupado por los heroicos supervivientes de dichos eventos, pero no ha alcanzado a interesarse por su efecto en las vidas de mujeres y niños. Patrice Petro escribe cómo "when history 'hurts' (para usar la definición de la historia de Frederick Jameson—'history is what hurts'), pain is expressed in the tradition of male melancholia" (197), excluyendo descaradamente las memorias de las mujeres. Esta tradición no sólo excluye de la historia las experiencias de las mujeres, sino que también "elevates male suffering as a sensitive or privileged illness" (Petro 197). Las experiencias traumáticas públicas de los hombres encuentran su opuesto en las experiencias privadas, secretas, excluidas de las mujeres. Kaplan explica cómo por razones políticas y sociales (o ambas) es muy peligroso para una cultura reconocer o recordar ciertos eventos, ciertos traumas. Esta actitud se produce con el beneplácito de las víctimas ya que sus memorias son demasiado dolorosas, y vergonzantes en el caso de la violencia sexual, para recordarlas. Los individuos y las culturas olvidan para protegerse de los horrores que una cultura ha impuesto sobre otra o sobre sí misma en una sociedad (*Trauma Culture*, 74). De esta forma, escribe la psicóloga Judith Herman: 'The most common trauma of women remains confined to the sphere of private life, without formal recognition or restitution from the community' (73).

Diseminar representaciones de los efectos de las experiencias traumáticas en las vidas de las mujeres tras la guerra ofrece un paso adelante en validar sus testimonios e inscribir sus experiencias dentro de la historia, al proporcionar una plataforma política para la concienciación social acerca de la guerra y sus principales víctimas (Walker 211-216). Esta postura, sin embargo, no se presenta libre de problemas. Presentar a la mujer tan sólo como víctima podría reafirmar la idea de la mujer como sujeto carente de poder y necesitado de asistencia. La investigadora en Derechos Humanos, Alice M. Miller, por ejemplo, señala la paradoja en el reconocimiento internacional de la violencia sexual contra las mujeres como un ataque a los derechos humanos. Por una parte, se termina con el silencio y el secretismo pero, por otra, se construye a la mujer como víctima necesitada de protección:

> "Human Rights narrow frame of sexual harm is a frame that tends to reduce women to suffering bodies in need of protection by the law and the state, rather than bodies and minds in need not only of protection, but participation and equality." (27)

Ella habla de cómo los Derechos Humanos protegen a la mujer, en lugar de proteger los derechos de las mujeres, y de que hay un peligro en producir una hiper-visibilidad del daño sexual si no hay una atención paralela hacia los remedios y condiciones que permitan evitar dicho daño (19). De otra forma se corre el riesgo de reafirmar una imagen de la mujer como víctima que requiere protección.

Esta preocupación tuvo un especial protagonismo para numerosas escritoras feministas de los años noventa, quienes criticaron lo que dieron en llamar "feminismo victimista,"

victim feminism. Según éstas, hablar de las mujeres como víctimas era debilitante para las mismas. Para las feministas existe la siguiente diatriba: el feminismo debería reconocer e inspirar agencia entre las mujeres, pero también es de su incumbencia denunciar la victimización que las mujeres sufren. Rebecca Stringer parece encontrar una respuesta satisfactoria a la pregunta de cómo pueden las feministas arrojar luz sobre la victimización de las mujeres sin hablar de las mujeres como víctimas. Para ella todo depende del significado que le demos a la palabra "víctima." Stringer se fija en el significado según una rama de la criminología denominada victimología. Desde esta disciplina Anne McLeer escribe cómo el término "contains an understanding of an active subjectivity that does not imply the helplessness and lack of resistance implied by the term in other discourses" (cit. en Stringer 26). Esta concepción flexible y de mayor complejidad de "víctima" es fundamental para las mujeres porque permite denunciar las diversas formas de victimización sin convertir, por ello, a la mujer en un sujeto indefenso y desamparado.

¿Representar o no representar?

A pesar de que el nivel de entendimiento acerca de la naturaleza y el tratamiento del trauma ha crecido dramáticamente en los últimos treinta años, todavía no podemos comprender en toda su dimensión lo que significa sufrir de trauma. Los testimonios (que pueden convertirse en productos culturales) fracasan en hacernos entender la verdadera naturaleza del impacto tal y como lo viven los supervivientes. Las investigadoras del trauma Dori Laub, Shosana Felman y Cathy Caruth (siguiendo las ideas del filósofo alemán Theodore Adorno)[5] han apuntado la imposibilidad de representar adecuadamente las experiencias traumáticas. Caruth habla de trauma como "experiencia paradójica" ya que el trauma abruma las defensas psíquicas y, por tanto, altera la forma en la que la memoria registra los eventos; la memoria consciente no puede acceder a lo más traumático (Luckhurst, *The Trauma,* 4-5). La experiencia directa de un evento violento puede producirse con la incapacidad para comprenderlo con nuestra mente racional. El evento queda grabado en la mente como una serie de instantáneas fotográficas, sin palabras y estáticas, a diferencia de la memoria normal, la cual se presenta como una historia narrada (Herman 175). El psiquiatra francés Pierre Janet ya distinguió entre memoria postraumática y memoria ordinaria o narrativa (Hisrch, *Afterimage,* 20-27; Van der Kolk & Van der Hart 158-182). Según Janet, nosotros somos dueños de nuestras memorias narrativas—podemos invocarlas u organizarlas cronológicamente. Por el contrario, las memorias postraumáticas aparecen sin llamarlas en cualquier momento. En estas memorias no existe una cronología lineal, y el tiempo es experimentado de forma fragmentada e incontrolable (Hisrch, *Afterimage,* 21-22). Por tanto, cualquier esfuerzo en convertir estas memorias traumáticas en narraciones/representaciones fracasará por su inadecuación y falta de verosimilitud. Además, la memoria ordinaria cumple una función social de transmisión de información o conocimiento, mientras que la memoria traumática es, a menudo, una experiencia privada, solitaria (Van der Kolk & Van der Hart 163). Al mismo tiempo, estos autores consideran que representar el trauma podría contribuir a una traumatización secundaria o traumatización vicaria en aquéllos que son testigos del sufrimiento de otros.[6] Insisten en la necesidad de preservar un respetuoso silencio, y critican las industrias culturales y la proliferación del trauma como espectáculo que exhibe y abre las heridas de los afectados y del público en general.

Esta postura ha sido ampliamente discutida desde su formulación. Ann Kaplan y Ban Wang, señalan cómo el hecho de mantener el trauma como experiencia privada implica ignorar, por una parte, las posibilidades de trabajar hacia una resolución o una recuperación y, por otra, una reflexion histórica (5). Kaplan y Wang tienen en cuenta los riesgos de representar el trauma (trauma vicario, voyeurismo, trivialización), pero argumentan que se debe elegir entre "inadequate telling and the relegating of trauma to a mystified silence" (12).

Ellos consideran que no se debería reducir el trauma a un lamento privado, sino que, a través de testimonios y duelo, los eventos traumáticos pueden ser discutidos, manejados, y dar lugar a nuevas formas de agencia política. Joshua Hirsch opina también que la representación de eventos traumáticos, y sus efectos en las personas, es necesaria para recordar y evitar que pasen al olvido: "a collective consciousness seems to provide a form of resistance to the tendencies of avoidance and denial of a historical catastrophe that, I argue, Western societies should and must confront" (*Afterimage*, 25-6). Susan Sontag va más allá cuando pronuncia: 'no one after a certain age has the right to this kind of innocence, of superficiality, to this degree of ignorance, or amnesia' (*Regarding,* 114).

Estas ideas son seguidoras de la opinión de Walter Benjamin de la necesidad de desafiar la "historia oficial," la cual se construye solamente en base a las victorias. En *On the Concept of History*, Benjamin comentaba cómo "the empathy with the victors thus comes to benefit the rulers every time" (8). Si la empatía del historiador recae inevitablemente en el vencedor, convirtiendo la historia en una herramienta al servicio del poder dominante (Meek 43), entonces, revelar los silenciados traumas cambiará la 'historia oficial' y ofrecerá algo más cercano a la verdad.[7] La recolección de las memorias traumáticas de los diversos grupos oprimidos ofrece así una fisura en las narrativas históricas oficiales. El trauma, por tanto, no debería ser reducido a un asunto doloroso privado, sino utilizado para desafiar la aceptada realidad de los eventos históricos. Herman cree que "in order to escape accountability for his crimes, the perpetrator does everything in his power to promote forgetting. Secrecy and silence are the perpetrator's first line of defense. If secrecy fails, the perpetrator attacks the credibility of his victim" (8). Es decir, mantener a las víctimas en un estado de silencio y aislamiento perpetúa el poder del que comete la afrenta. La recuperación de las memorias traumáticas, por tanto, es parte de una lucha de poder más amplia en la cual la víctima consigue una voz y una agencia política. Dominick LaCapra añade que trabajar con el postrauma puede ayudar a identificar las causas endémicas que causan dicho trauma y, por tanto, prevenir su reincidencia y permitir formas de recuperación de la esperanza (119).

Estas opiniones hacen referencia al imperativo de saber, de hacer justicia, pero también es fundamental para la recuperación de la persona. Ernst Van Alphen enumera dos concepciones de testimonio: como fuente de información histórica y como proceso de transición humano. Val Alphen cita a Dori Laub para explicar este último aspecto: "The survivors did not only need to survive so that they could tell their story; they also needed to tell their story in order to survive" (224). La víctima, al ofrecer su testimonio, recupera una voz y una subjetividad que le habían sido arrebatadas. Este proceso es imprescindible en el camino hacia la recuperación. En este sentido, es esencial romper el silencio.

Evitar el espectáculo, la insensibilización y la distorsión: una perspectiva femenina

Susan Sontag nos recuerda en *On Photography* (1978) y, más adelante, en *Regarding the Pain of Others* (2003) que la sobreexplotación de narrativas sobre trauma y su consecuente normalización, pueden producir la insensibilización del público o endurecimiento colectivo. La repetición de los discursos y las imágenes sobre el trauma pueden atrofiar su impacto emocional. Geoffrey Hartman opina que las imágenes de atrocidades pueden no ser ya efectivas en estimular una respuesta compasiva en el público, sino actuar simplemente como crónica de ciertos eventos históricos traumáticos (1996). En el caso del trauma femenino debemos añadir la posible objetificación de la mujer en representaciones del tipo de atrocidad que provoca mayoritariamente el trauma: las violaciones. Si partimos de una de las tesis de Laura Mulvey en su

Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975) —el cine sitúa a las mujeres en el papel de objetos para ser contemplados—la exhibición de cuerpos femeninos profanados podría contribuir a la objetificación de la mujer y a la satisfacción de impulsos voyeurísticos.[8] Según Sarah Projansky en *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture,* hay una paradoja entre el deseo de terminar con las violaciones y la necesidad de representarlas con el objetivo de desafiar su existencia (19). Las escenas gráficas sobre violaciones pueden, paradójicamente, tanto criticar la violación desde un punto de vista feminista, como contribuir a la existencia de la violencia contra la mujer en un nivel representativo de la cultura mediática (96).

Este dilema entre representar o no representar, y la cuestión de cómo representar más adecuadamente las experiencias de las mujeres evitando los clichés y la objetificación, forman parte de los mismos debates que las mujeres artistas e intelectuales han sostenido desde el temprano movimiento de mujeres. Las relaciones entre feminismo y lenguaje y entre mujer y representación visual, han sido objeto de discusión desde sus comienzos. Annette Kuhn explica cómo "from the point of view of its politics, the women's movement has always been interested in images, meaning and representations," y en desafiarlos (*The Power,* 3). Para las feministas francesas (como Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva), que comenzaron a trabajar con problemas de naturaleza textual, lingüística, semiótica y psicoanalítica, el lenguaje es por definición "masculino" ya que está conectado con las estructuras de poder y se privilegia el discurso de los grupos dominantes. Por esta razón las mujeres, básicamente, son forzadas a encontrar su sitio en un sistema lingüístico esencialmente ajeno. Las contradicciones yacen en que, si se resisten al lenguaje, se sitúan fuera de la sociedad (y, por tanto, de la historia) y si no, acaban acalladas y/o alienadas.[9] No obstante, estas estructuras de poder pueden ser también desafiadas o subvertidas por grupos minoritarios. Esta postura ofrecía una solución al feminismo en referencia a la cuestión del lenguaje y la creación artística. Por ejemplo, en *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), Luce Irigaray presentó la necesidad de liberar a la mujer de las categorías del lenguaje patriarcales, y de crear un nuevo lenguaje específicamente femenino—un "*parler- femme*"—que podría permitir a las mujeres expresarse fuera del discurso patriarcal. En el contexto americano de los años setenta, el así llamado "Feminismo Cultural" sostuvo y reafirmó las diferencias entre los géneros. Por ejemplo, Mary Daly desarrolló en *Gyn/Ecology* (1978) un nuevo lenguaje, una nueva forma de escritura y pensamiento que ella contempló como el camino hacia una consciencia y cultura femeninas nuevas, inaccesibles para los hombres, los cuales robaron la capacidad de articular palabra a las mujeres. Así, las mujeres tuvieron que luchar contra la lógica del lenguaje y sus trucos, e inventar nuevas palabras y formas (Daly 1973, Daly 1978).

En muchos sentidos, la práctica cinematográfica de directoras como Chantal Akerman, Yvonne Rainer, Marguerite Duras o Sally Potter, planteó las mismas cuestiones contradictorias que sus coetáneas en el terreno político y social. En su libro, *Women and Film,* Ann Kaplan (1983) discute cómo y por qué muchas directoras se encontraron, casi por accidente, creando nuevas estrategias creativas que respondían a ese deseo de la teoría feminista de un "lenguaje" alternativo exclusivamente femenino que evitara caer en los riesgos de la subordinación dentro de un sistema representativo/discursivo patriarcal. *La teta asustada* recurre a algunas de esas estrategias creativas que permiten representar el trauma de las mujeres, inscribiendo sus experiencias en la historia, sin caer en su objetificación y evitar, de esta forma, los problemas mencionados a la hora de representar el trauma.

La teta asustada: una perspectiva femenina sobre el trauma

La teta asustada es una coproducción peruano-española de la directora Claudia Llosa. La película fue galardonada con el Oso de oro a la mejor película en el Festival de cine de Berlín (2009) y nominada a los premios Óscar como mejor película de idioma extranjero (2010). La película está basada en el estudio antropológico de Kimberly Theidon, *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en Perú* (2004). Según Quim Casas, la película

> "habla del miedo y de la recuperación, de los años de sometimiento y los tiempos de liberación, de la humillación y de la dignidad, del Perú en general y la castigada cultura quechua en particular." (387)

Sin embargo, en ningún momento menciona que el sufrimiento es un sufrimiento muy particular: el de las mujeres durante la época del conflicto armado interno en el Perú y en sus descendientes. La película sigue a Fausta (Magaly Solier) tras la muerte de su madre, Perpetua (Bárbara Lazón). Ella desea darle una sepultura digna en el pueblo andino de donde procede, y del que tuvo que huir, pero existen varios obstáculos. Necesita conseguir el dinero suficiente para el ataúd, el traslado y el entierro, y accede a trabajar para una mujer "de la capital." El problema deriva en que, para ello, Fausta debe superar todas las barreras que el trauma (inducido por los soldados y la guerra) de su madre ha levantado en ella: su pánico a los hombres, su perturbación emocional y aislamiento social, y su auto-infligida medida de protección contra las violaciones (un tubérculo en la vagina).

En la década de los ochenta y noventa del siglo XX, se produjo en Perú lo que se ha dado en llamar el conflicto armado interno entre las fuerzas armadas y una facción del Partido Comunista del Perú conocido como Sendero Luminoso—y en menor medida, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru—pero que involucró en su mayoría a los campesinos de las zonas andinas y sus *rondas campesinas*.[10] En el año 2000, el nuevo gobierno organizó la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) que coleccionó 17.000 testimonios desde 2001 hasta 2003. De la totalidad de las víctimas que la CVR citó en su *Informe Final*, la mayoría era indígenas quechua-hablantes (Pagan-Teitelbaum, "Depiction," 162). El 79% vivía en las zonas rurales y el 75% de las víctimas fatales tenía el quechua u otras lenguas nativas como idioma materno (Theidon, *Entre prójimos,* 19). Si bien es cierto que los conflictos armados afectan a la sociedad en su conjunto, este impacto se dio de forma particular y diferenciada en Perú en función del sexo, grupo étnico, situación de pobreza, exclusión y discriminación en la que se encontraba la persona antes del hecho violento (Escribens 21). El conflicto interno tuvo un impacto amplificado en las mujeres indígenas de las zonas rurales.

Todos los investigadores parecen coincidir en que tanto Sendero Luminoso como las fuerzas armadas incurrieron en una práctica sistemática de la violación de los derechos humanos, incluida la violación de mujeres. Sin embargo, todos también parecen coincidir en que el uso de la violación fue más sistemático por parte de los soldados (Brooke; Theidon *Entre prójimos*, 118*;* Escribens). En sus investigaciones sobre las violaciones durante el conflicto en el Perú, Falconi y Agüero constatan que "en casi todos los casos, los responsables de cometer violaciones sexuales habrían sido los miembros de las fuerzas del orden, especialmente del ejército y en menor medida efectivos policiales y *sinchis*" (cit. Theidon, *Entre prójimos,* 120). La CVR calculó que ocho de cada diez violaciones era imputable a los integrantes de las fuerzas armadas (Escribens 16). A pesar de que se ofrecieron varios testimonios, las cifras totales son todavía desconocidas. En cualquier conflicto armado es muy difícil aventurar una

cifra de mujeres que fueron violadas ya que la mayoría de estas mujeres nunca habla de sus experiencias debido al estigma y la vergüenza. A eso ha de añadirse la delicada situación en el contexto peruano, ya que la violencia sexual fue ejercida en su mayoría por agentes del Estado, lo que la hace más difícil aún de documentar e investigar. Los grupos de poder buscan mantenerla invisibilizada y oculta, y las mujeres temen las consecuencias de hablar (Escribens 33). Escribens cuenta cómo 'en las semanas posteriores a la difusión del informe de la CVR pasó con las voces de las mujeres lo mismo que había ocurrido con ellas en el escenario del conflicto: subsumidas en otros eventos, incursiones armadas, asesinatos y torturas, los atentados contra el cuerpo y la dignidad de las mujeres se desdibujaron' (16).

La viuda o warmisapa: *Perpetua*

En *La teta asustada* la madre y viuda, Perpetua, se convierte en esa cronista que denuncia los vergonzosos actos de los soldados, no de las víctimas. Pero la directora no lo hace con escenas gráficas de la violación, la tortura y el asesinato; en su lugar, se centra en cómo el trauma inducido se manifiesta y expresa en los supervivientes y sus vástagos. La película comienza con el quejumbroso canto de una mujer moribunda que relata cómo fue violada y su marido asesinado. Eventualmente los espectadores entendemos que la violación se produjo a manos de los soldados, ya que Fausta, en una escena posterior, sufre arcadas cuando contempla la fotografía de un militar en la casa donde comienza a trabajar. No es accidental que la película empiece con una mujer viuda contando sus experiencias traumáticas. Según Theidon, la víctima que narra un trauma tiene un arquetipo en el Perú: la viuda; son tantas las mujeres que han sido violadas y han quedado viudas. Ellas son las únicas que quedan en pie para contar las historias. Theidon también explica que el nombre en quechua de estas viudas, *warmisapa,* refleja bien su ambivalencia: *warmi* significa en castellano *mujer,* y *sapa,* mucha o sola. Por tanto, *warmisapa* podría significar tanto "mujer sola" como "mucha mujer." De esta forma, las viudas no son sólo vistas como víctimas (lloronas, en contraste con los héroes de la Patria), sino también como agentes importantes en la sociedad de posguerra (*Entre prójimos,* 131-2). En su libro *Unthinking Eurocentrism* Ella Shohat y Robert Stam explican cómo la historia "can also take the oral forms of stories, myths, and songs passed on from generation to generation" (298). En este caso, la mujer que narra sus vivencias se convierte en actor social con un papel activo en el proceso de construcción de conocimiento a partir de su propia historia. La madre de Fausta no sólo sublima su dolor a través del canto, sino que actúa como historiadora de eventos que, de otra forma, serían olvidados. Y lo hace a través del canto en quechua.

No es coincidencia que la mujer se llame Perpetua. Perpetua es el nombre de una mujer joven cristiana que se convirtió en mártir alrededor del año 203 d.C., tras ser torturada y asesinada en el anfiteatro de Cartago (Shaw 1993). El historiador Brent D. Shaw la describe así: "Her ability to confront authority, and to reject its terms, no doubt marked her out as a woman who... could be labeled 'a hard contemptuous woman'" (5). Shaw también menciona su mirada altiva y desafiante. Ambas Perpetuas parecen mantener una actitud de confrontación en lugar de mostrar un sufrimiento pasivo. Según el cristianismo la mujer recibía, a través del martirio, el título de "Domina," el cual insinúa dominio, propiedad y control (6). Asimismo, ambas comparten una cualidad extraordinaria: la Perpetua cristiana escribió sobre sus experiencias de captura, confinamiento y tortura, la Perpetua indígena usa el canto o *qarawi* con el mismo objetivo.

El arte y la literatura, conscientes de los problemas a la hora de representar el trauma, han buscado una forma, un lenguaje o idioma para articular lo imposible, lo irrepresentable. Según Andrew Slade, en la crisis de formas que el trauma inaugura, la estética de lo sublime se convierte en la forma más apropiada de

reconfigurar las pérdidas históricas (174) Slade entiende lo sublime de acuerdo con el concepto apuntado por Burke en la sección VII de *A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful:*

> "Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion of which the mind is capable of feeling." (cit. en 173)

Aquí lo sublime permitiría rellenar el hueco que la imposibilidad de la mente para comprender el trauma (con las formas tradicionales—realistas—de representación) deja. Las canciones de Fausta y de Perpetua representan formas de lo sublime; las canciones son bellas y nos conmueven por la mezcla entre la belleza de la melodía y la crudeza de su significado. Los cánticos logran conmovernos y de ellos podemos extraer placer, sin reducir el impacto del dolor de los mismos.

Con el canto, madre e hija se comunican; es un lenguaje privado fuera de la cultura que las oprime como mujeres y como indígenas. Es posible que este canto sea lo que las diferentes culturas quechua denominan *qarawi*, una forma narrativa en forma de poemas ceremoniales o baladas que tiene una larga historia en el Perú. Theidon cita a fray Martín de Murúa: "la gente cantaba sus historias y memorias pasadas… y otras cosas que no quisieron olvidar y que fueron comunicadas a los jóvenes y a los viejos"[11] (*Entre prójimos,* 131-2). Según la experiencia del equipo de investigación de Theidon (ella cita otras fuentes que tuvieron la misma experiencia), solamente las viudas cantaban el *qarawi*. El *qarawi* es una forma de historizar eventos y de ofrecer, al mismo tiempo, un comentario crítico sobre ellos; son estas viudas, por tanto, las que historizan (133). Este hecho es muy importante ya que, como en otras partes, en Perú hay una reticencia a que las mujeres hablen. Existe una "historia oficial" que enfatiza el heroísmo masculino, y que trata de silenciar a los grupos potencialmente disruptivos. Con sus canciones, las *warmisapas* crean su propio idioma, su propio lenguaje, por tanto, se vuelven partícipes de los procesos históricos. Al mismo tiempo, Theidon explica cómo para estas comunidades indígenas, la capacidad de recordar hace a las personas "la buena gente." "La buena gente" es la que tiene "mucha memoria." Memoria y moralidad están así fuertemente relacionadas (61). Por tanto, las viudas son también las que sostienen un rol moral en la esfera social.

El cántico de la madre parece un ritual, una "ceremonia" que se repite a menudo entre la madre y la hija. Por tanto, éste funciona como artefacto de la memoria producido por el ensayo, la repetición. El proceso de recordar está vivo en tanto que la mujer usa esta ayuda con el objetivo de ensayar sus memorias. Jay Winter and Emmanuel Sivan opinan que las personas que crean estas "memorias ensayadas" lo hacen para lidiar con sus angustias y penas, pero también para rellenar el silencio causado por la ignorancia sobre los hechos, por motivos políticos (18). La intensa actividad de las "memorias ensayadas" en familia, como es el caso entre Fausta y su madre, transmite información a generaciones nacidas después de la guerra. Fausta, iniciada por su madre en estos rituales de recolección de la memoria, lleva sobre sus hombros las historias aprendidas, las tragedias sucedidas a sus progenitores, y siente los mismos efectos de los eventos traumáticos en su psique. Como Winter y Sivan dicen: "for some, carrying a survivor's narrative can approximate survivorship itself" (18).

Trauma vicario o de segunda generación: Fausta

Los expertos en "Teoría del Trauma" reconocen que los síntomas post-traumáticos

pueden ser intergeneracionales. La Psicología ha estudiado cómo las narraciones que los terapeutas escuchan de aquellos pacientes supervivientes de alguna tragedia son capaces de evocar respuestas tan potentes que el terapeuta puede llegar a ser "vicariamente traumatizado" (Hirsch, "Post-traumatic," 99). Se han encontrado casos semejantes en personas que están en contacto íntimo con experiencias traumáticas, como por ejemplo los descendientes de supervivientes. Hirsch explica cómo:

> "the effects may not normally be as severe or long lasting as in direct trauma. But the effects may include a number of the symptoms of PTSD, such as shock, intrusive imagery, grief, depression, numbing, guilt feelings, and loss of faith in humanity." (100)

El trauma vicario también se conoce, con matices, como "trauma secundario," "tensión empática" o "fatiga por compasión."[12]

Ann Kaplan observa que en cuanto más gráfica es la descripción del evento, más probable es el sufrimiento de trauma vicario (*Trauma Culture*, 90). Tan gráfica es la escena que la madre relata que Fausta es capaz de visualizarla. El trauma es el yugo interno que atrapa a la protagonista; Fausta absorbe parte del dolor emocional de su madre. Ella sufre reacciones físicas—sangra por la nariz o vomita cuando ve el retrato de un militar—y psicológicas—depresión, miedo, pérdida de la esperanza y desconfianza. Fausta también revela "su torturado subconsciente en las canciones que inventa," para usar las palabras de Escaja (280). El canto en quechua a su madre "apunta a la reciprocidad: es ahora la hija quien cuenta su historia, revela que sintió todo el abuso y violación a la madre desde dentro de su cuerpo" (280).

Diversos autores, especialmente desde la antropología, han expuesto sus reservas a utilizar un marco de referencia occidental proveniente principalmente de la psicología y psiquiatría estadounidenses para un contexto cultural completamente diferente, no occidental (Theidon, *Entre prójimos,* 40-47). En el Perú indígena "trauma vicario" no indica nada, "la teta asustada" sí. En *Entre prójimos*, Theidon explica cómo hay una fuerte creencia entre las comunidades quechua-hablantes de la transmisión intergeneracional del sufrimiento y el susto de la madre, de las memorias tóxicas, en un sentido literal. En los años de la guerra, las madres temían amamantar a sus bebés porque creían que les transmitirían su temor y memorias malignas; temían estar pudriendo las mentes de sus niños con su "leche de rabia y preocupación" (50). Estas comunidades construyen una relación entre la violencia y el nacimiento de bebés "dañados" (77). Las madres consideraban que sus bebés estaban dañados porque nacieron sin la capacidad de amar. Esto implica que nacieron sin una facultad humana central: uno no podía fomentar el amor en estos niños dañados (62). Fausta sufre de esta paralización emocional o adormecimiento afectivo; no puede relacionarse con normalidad. La única conexión humana que tenía era con su madre. Cuando Perpetua estaba viva, Fausta vivía dentro de una narrativa construida por su madre en la que ellas eran víctimas sin derechos. Pero, si bien esta trasmisión de las dolorosas memorias incapacitó a Fausta, también la proveyeron de coraje e indignación. La muerte de la madre es catalizadora de su formación y crecimiento; la impele a integrarse en la sociedad y a tomar decisiones.

Su proceso de reinscripción en la sociedad hace patente la situación de inferioridad y victimización en la que las mujeres quechua se encuentran. No obstante, Fausta desafía la imagen de indígena infantil y desvalida, merecedora de nuestra pena y condescendencia. Iliana Pagán-Teitelbaum, en su artículo "Glamour in the Andes: Indigenous Women in Peruvian Cinema," convincentemente argumenta cómo la anterior película de Claudia Llosa, *Madeinusa* (2006), fracasa en su intento de rechazar una imagen estereotipada de la mujer indígena y cae en su lugar en un

retrato negativo de la misma ("Glamour," 76-88). Al final de su artículo, Pagán-Teitelbaum apunta una línea similar de análisis cuando escribe: "Her [Claudia Llosa's] next film *La teta asustada* [*The Milk of Sorrow*] (2009) repeated reputable racist patterns of representation of indigenous women" (88). A pesar de que dicha lectura puede encontrar cierto fundamento, sin embargo la película también ofrece una interpretación muy distinta. El hecho de que Fausta inserte un tubérculo en su vagina puede hacerla parecer supersticiosa y mentalmente dañada, pero también muestra su determinación y control sobre su propio cuerpo. Con este gesto, ella está tomando un papel activo en su impedimento de la conquista sexual de los hombres. Ella le explica a su tío:

> Ese doctor no sabe nada. No es un método de natalidad. Yo ya sé qué es. Ni que fuera ignorante. Prefiero eso (refiriéndose a la patata) que otra cosa... Mi mamá me contó que en tiempo de terrorismo una vecina lo hizo para que ni uno ni otro la violen. 'Daba asco' dicen. A mí me pareció que era la más inteligente. Ella después se casó, tuvo cuatro hijos. No tuvo que convivir con ningún violador. (11:46-12:34)

Su tío le responde "ahora es otro tiempo. Acá en Lima es diferente. Todo ha cambiado. Nadie te va a hacer nada" (12:36). Sin embargo, un evento posterior contradice su declaración: el primo del prometido de su prima hace varias alusiones sexuales hacia ella y un soez comentario para conquistarla: "si el color rojo es el color de la pasión, báñame con tu menstruación" (46:32). Después del tal comentario ella se levanta y se marcha, mostrando de nuevo su autodeterminación. Sharon Marcus considera que para prevenir violaciones, las mujeres deben resistir nociones típicamente femeninas como el deseo de no ofender (self-defeating notions of feminine speech) y desarrollar tácticas físicas de autodefensa (389).

Tras la muerte de su madre, Fausta comienza a trabajar para una mujer blanca de la capital, hija o esposa de militar, de clase alta, pianista, para conseguir dinero para enterrar a su madre en el pueblo de donde tuvo que escapar. Ésta, Aída, se niega a darle un adelanto por sus servicios. Por ello, cuando a la mujer se le rompe el collar de perlas y le propone a Fausta que por cada canción que le cante le dará una perla, Fausta acepta. La idea del indio fascinado por objetos pequeños tras la llegada de los conquistadores españoles y del intercambio de cosas valiosas (las melodías) por objetos materiales insignificantes (las perlas) no hace, en este caso a Fausta ingenua, sino a la mujer blanca depredadora. Fausta acepta el trato como transacción comercial; no hay nada ingenuo en su acuerdo. Cuando la mujer blanca la traiciona/rompe los términos del contrato, Fausta se enoja y reclama la propiedad de la melodía que ha vuelto a encumbrar a la pianista a la fama y el reconocimiento social. Cuando Aída la castiga por la "osadía" de reclamar lo suyo, Fausta se rebela y regresa a la casa a tomar las perlas que le pertenecen.

Por último, Fausta mantiene su independencia y determinación a lo largo de la película: el tío, Lúcido, quiere enterrar a la madre en el patio y para ello cava un agujero, pero Fausta no quiere, y el agujero termina haciendo de piscina; Fausta le dice a su tío: "Usted debe respetarme," y él así hace; Fausta elige a quién acercarse o no emocionalmente; es ella la que decide dar conclusión a su 'dilema faustino'—cuándo remover el tubérculo de su vagina y solicitar ayuda—y, finalmente, logra enterrar a Perpetua en su pueblo.[13]

Conclusiones

La teta asustada es una película que ha levantado agitados debates, como explico en otro ensayo (2013), sobre todo en cuanto a su visión de las mujeres indígenas, algo de lo que la propia Llosa es consciente (Chauca et al). En cuanto a la interpretación del papel de la mujer que sufre del trauma en la película, es posible realizar una lectura victimista de las mujeres indígenas de *La teta asustada.*

Sin embargo, también podemos optar por identificar los niveles en los cuales la película contribuye a la imagen de las mujeres que va más allá de la victimización. Por una parte, Perpetua denuncia los eventos ocurridos, mayoritariamente contra la población indígena, durante la época del conflicto armado interno peruano, inscribiendo el dolor en la historia oficial (que siempre trata de silenciar las masacres cometidas contra los grupos minoritarios).[14] Asimismo, Fausta no permanece aplastada, sometida, sino que, en su lugar, se afana y esmera por continuar creciendo y construyendo su futuro. Y lo hace con autodeterminación y absoluto control sobre su cuerpo y su mente.

Numerosos estudiosos del trauma han discutido extensamente acerca de la imposibilidad de representar adecuadamente las experiencias traumáticas y sus efectos. Tal es el horror que ninguna representación podría aprehender su vastedad. Además, la estructura lingüística de una narración ordinaria (en la literatura o el cine) resulta inapropiada para describir una experiencia de este calibre. Las imágenes pueden, ciertamente, impactar al público y estimular una respuesta que derive en un cierto poder político, pero su reiteración podría provocar la pérdida de la habilidad de impactar y movilizar posturas en los espectadores. Algunos intelectuales, por el contrario, han articulado el imperativo de hablar y representar el trauma, ya que puede abrir una oportunidad para la reflexión crítica y para la creación de nuevas formas de solidaridad y lucha. Por tanto, es mejor representar inadecuadamente el trauma que borrar los eventos traumáticos de la historia e ignorar, por tanto, las causas y las consecuencias de dichos eventos.

Este imperativo es más acuciante aun cuando se trata del trauma de las mujeres, ya que la historia siempre les ha dado la espalda. La dificultad de representar las experiencias traumáticas con las narraciones ordinarias, y los peligros de contribuir a la explotación emocional de los supervivientes, no puede detener la necesidad de hablar de trauma femenino con el objeto de denunciar las causas sistémicas que infligen dicho trauma y de ofrecer reconocimiento y apoyo a las víctimas. Thomas Elsaesser pregunta: "Does not the very meaning-defying dimension of these horrors and their place in history create a duty to find ways of speaking about them, new discourses?" ("Subject Positions," 147). La solución es, por ende, encontrar nuevas formas de representar el trauma, nuevos discursos. Este espíritu encaja perfectamente en el pensamiento de las feministas teóricas tempranas, así como en el de las directoras de cine. Éstas consideraban que el lenguaje era patriarcal en sus cimientos y que era necesario crear un lenguaje femenino propio que pudiera expresar sus puntos de vista. Numerosas directoras de cine han lidiado con el problema de representar violencia sexual en un espíritu de compromiso crítico; ellas querían denunciar algo tan atávico como la violencia sexual sin caer en la trampa de la objetificación que podría contribuir a la exhibición de la violencia contra la mujer.

La teta asustada de Claudia Llosa conduce los elementos subjetivos de las memorias personales hacia la luz de la veracidad histórica y la memoria pública/social. En la película aspectos del trauma personal son contestados, reconfigurados; a través del canto en quechua se interroga lo "inexpresable," se busca una forma de expresar el trauma con el objetivo de denunciar los eventos que lo provocan. Claudia Llosa trata de suscitar empatía en el espectador hacia las mujeres que ven sus vidas y la de sus vástagos destruidas por la guerra, a la vez que evita la explotación morbosa y la insensibilización de los espectadores. Llosa no está interesada en la representación visual de la violencia hacia la mujer, sino en sus consecuencias a corto y largo plazo: la situación de pobreza, discriminación, exclusión y olvido por parte de la sociedad peruana. Para ello, la directora explora principalmente la dimensión terapéutica y cronista del canto en quechua, con el cual madre e hija responden a la enfermedad y el distanciamiento o derrumbamiento psíquico. El

interés de Llosa yace en cómo el canto puede permitir a estas mujeres promulgar un sentido de control/agencia y recuperación tras los eventos traumáticos. De esta forma los espectadores podemos empatizar con el sufrimiento de ambas, pero sin perder de vista que estas mujeres no son sólo víctimas, sino agentes capaces de rebelarse contra este lastre psicológico. De ahí que la película termine con un tubérculo (símbolo del terror de Fausta) enterrado en una maceta—en lugar de en su vagina—y en flor.

Agradecimientos

Me gustaría agradecer a los críticos anónimos de este artículo, y a la Dra. Mónica Sánchez Argilés agradezco su apoyo y ayuda en la revisión de este artículo. Asimismo agradezco el apoyo de los miembros del grupo de escritura *Full Monkey Don't Laugh, Hungry Bear Won´t Dance,* Dr. Zeynep Kilic y Dr. Dayna DeFeo. Por último, muestro igualmente mi gratitud hacia el profesor en Psicología en UAA, el Dr. Patrick Dulin que tanto me ha enseñado acerca de cuestiones sobre trauma y el TEPT.

Notas

[1]Brecht, Bertolt, "Motto," in Forché, Carolyn (ed.), *Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness* (New York: W. W. Norton, 1993), 27. Cited by Slade (176).

[2]Seltzer, "Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere," *October* 80: 3-26 (Cit. en Luckhurst, *The Trauma* 20; y en "Traumaculture"28).

[3] El nombre que recibe en inglés es Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD). La definición se encuentra en la cuarta edición del *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (o DSM-IV).

[4]Miller, Alice, "Sexuality, Violence Against Women, and Human Rights: women Make Demands and Ladies Get Protection," *Sexuality, Human Rights and Health* 7/2 (2004): 16-47; Weitsman, Patricia. A. "The Politics of Identity and Sexual Violence: A Review of Bosnia and Rwanda," *Human Rights Quarterly* 30/3 (2008): 561-578; Schott, Robin May, "Sexual Violence, Sacrifice, and Narrations of Political Origins," *Birth, Death & Femininity. Philosophies of Embodiment*, edited by Robin May Schott (Bloomington: Indiana University Press, 2010); Escribens, Paula, *Proyecto de vida de mujeres víctimas de violencia sexual en conflicto armado interno* (Lima: DEMUS Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer, 2011).

[5]Adorno, Theodore (1967), "Cultural Criticism and Society," *Prisms* [trans. Samuel and Shierry Weber, London: Neville Spearman].

[6]*Trauma vicario* se refiere a síntomas del TEPT que se presentan de forma más leve e incluyen: shock, imágenes intrusivas, infinita tristeza, depresión, insensibilidad, sentimientos de culpa, y pérdida de fe en la humanidad (Hirsch 17).

[7] W. Benjamin escribió: "The chronicler, who recounts events without distinguishing between the great and the small, thereby accounts for the truth, that nothing which has ever happened is to be given as lost to history" (4).

[8]Claire Johnston argumenta en *Notes on Women's Cinema* (1973) que "it has been at the level of the image that the violence of sexism has been experienced" (cit. en Kuhn 153).

[9]*La Révolution du langage poétique* (Kristeva, 1974), *Ce sexe qui ne´n est pas un* (Irigaray, 1977), y *Le rire de la Méduse* (Cixous, 1975) son, posiblemente, los más influyentes en este aspecto.

[10]Stern, Steve, *Shining and Other Paths. War and Sciety in Peru, 1980-1995* (Durham & London: Duke University Press, 1998); Manrique, Nelson , *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980–1996* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002); Theidon, Kimberly, *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en Perú* (Perú: Instituto de Estudios Peruanos, 2004); Pagan-Teitelbaum, Illana, 'Depiction or Erasure? Violence and trauma in contemporary Peruvian film,' *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24/1 (2010): 161-77.

[11]Cavero Carrasco 1981, 2; cit. en Theidon, *Entre prójimos,* 131-2.

[12]La disciplina psicológica ofrece matices acerca de la terminología. Para una discusión extensa de los mismos véase Jenkins, S. R. y Baird, S. (2002) "Secondary Traumatic Stress and Vicarious Trauma: A Validation Study," *Journal of Traumatic Stress,* vol. 15, no. 5, pp. 423-32.

[13]El 'dilema faustino' hace referencia a "knowingly making choices that have immediate personal benefits, but in the long run are disastrous" (Stam 35). En este caso Fausta inserta un tubérculo para evitar las violaciones, pero a largo plazo está perjudicando su salud.

[14]La denuncia la hace en la soledad de su cuarto y su única testigo es su hija. Sin embargo, los eventos relatados se convierten en una denuncia pública en tanto que la película nos interpela a nosotros, los espectadores.

Obras citadas

Benjamin, Walter. *On the Concept of History*. New York: Classic Books America, 2009. Impreso.

Bloch-Robin, Marianne. "De *Madeinusa* a *La teta asustada* de Claudia Llosa: la música en la vision del mundo de un autor." *El Ojo que Piensa: Revista de Cine Iberoamericano* 3.4 (2011): no pág. Red. 16 de junio de 2013.

Brooke, James. "Lima Journal; Rapist in Uniform: Peru Looks the Other Way." *The New York Times*. 29 abril 1993. Red. 20 de noviembre de 2013.

Brown, Laura S. "Not outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma." *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore & London: The John Hopkins UP, 1995. 100-12. Impreso.

Caruth, Cathy, ed. *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1995. Impreso.

Casas, Quim. "*La teta asustada*: el miedo antes de nacer." *Dirigido por* (24 de marzo de 2009): 387-408. Impreso.

Chauca, Edward, Rafael Ramírez y Carolina Sitnisky. "No pretendo retratar la realidad, pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos reprimidas: una entrevista con Claudia Llosa." *Mester* 39.1 (2010): 45-55. Impreso.

Cordero, Isabel. "Women in War: Impact and Responses." *Shining and Other Paths: War and Society in Perú, 1980-1995*. Ed. Steve J. Stern. Durham & London: Duke UP, 1998. 345-74. Impreso.

Daly, Mary. *Beyond God the Father. Towards a Philosophy of Women's Liberation*. Boston: Beacon Press, 1973. Impreso.

——. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press, 1978. Impreso.

Diestro Dópido, Mar. "The Milk of Sorrow." *Sight & Sound* 20.5 (2010): 80. Impreso.

Elsaesser, Thomas. "Postmodernism as mourning work." *Screen* 42.2 (2001): 193-201. Impreso.

——. "Subject Positions, Speaking Positions: from Holocaust, our Hitler, and Heimat to *Shoah* and *Schlinder's List*." *The Persistance of History*. Ed. Vivian Sobchack. New York: Routledge, 1996. 145-86. Impreso.

Escaja, Tina. Rev. of *La teta asustada*. Dir. Claudia Llosa. Perú-España, 2009. 95 min. *Chasqui* 40.1 (Mayo 2011): 279-81. Impreso.

Escribens, Paula. *Proyecto de vida de mujeres víctimas de violencia sexual en conflicto armado interno*. Lima: DEMUS Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer, 2011. Impreso.

Felman, Shoshana. *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard UP, 2002. Impreso.

Gemünden, Gerd. "The 59th International Berlin Film Festival: Documentaries Rule." *Film Criticism* 33.2 (2008): 66-73. Impreso.

Hartman, Geoffrey. *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, New York: Palgrave Macmillan, 2002. (First ed. Indiana UP,1996). Impreso.

Herman, Judith L. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books, 1992. Impreso.

Hisrch, Joshua. *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*. Philadelphia: Temple UP, 2004. Impreso.

——. "Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary." *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*. Eds. Anne Kaplan and Ban Wang. Hong Kong: Hong Kong UP, 2004b. 93-121. Impreso.

Irigaray, Luce. *Ce sexe qui ne'n est pas un* (1977) [*This Sex Which is Not One*. Trans. Catherine Porter and Carolyn Burke (1985). Ithaca & London: Cornell UP]. Impreso.

Jarzombek, Mark. "The Post-traumatic Turn and the Art of Walid Ra'ad and Krzystof Wodiczko. From theory to trope and beyond." *Trauma and Visuality in Modernity*. Eds. Lisa Saltzman and Eric Rosenberg. Hanover, New Hampshire, and London: Dartmouth College Press, 2006. 249-71. Impreso.

Jenkins, Sharon. R. and Stephanie Baird. "Secondary Traumatic Stress and Vicarious Trauma: A Validation Study." *Journal of Traumatic Stress* 15.5 (2002): 423-32. Impreso.

Kaplan, Anne. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature,* New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers UP, 2005. Impreso.

——. *Women & Film. Both Sides of the Camera*, London & New York: Routledge, 1983. Impreso.

Kaplan, Anne and Ban Wang, eds. *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong: Hong Kong UP, 2004. Impreso.

Kelly, L. "Wars against Women: Sexual Violence, Sexual Politics and the Militarised State." *States of Conflict: Gender, Violence and Resistance*. Eds. Susie Jacobs, Ruth Jacobson, and Jennifer Marchbank. New York: St. Martin's Press, 2000. 45-65. Impreso.

Kuhn, Annette. *Women's Pictures: Feminism and Cinema.* London and New York: Verso, 1982. Impreso.

——. *The Power of the Image. Essays on representation and sexuality.* London, Boston, Melbourne and Henley: Routledge & Kegal Paul, 1985. Impreso.

LaCapra, Dominick. *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory.* Ithaca and London: Cornell UP, 2004. Impreso.

Llosa, Claudia, Antonio Chavarrías, José M. Morales, Magaly Solier, Susi Sánchez, Efraín Solís, and Marino Ballón. *La Teta Asustada*. Spain: Cameo Media S. l, 2009. DVD.

Luckhurst, Roger. *The Trauma Question.* London and New York: Routledge, 2008. Impreso.

——. "Traumaculture." *New Formations* 50.1 (2003): 28-47. Impreso.

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

Marcus, Sharon. "Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention." *Feminist Theorize the Political.* Eds. Judith Butler and Joan Scott. New York: Routledge, 1992. 385-403. Impreso.

Maseda, Rebeca. "Indigenous Trauma in Mainstream Peru in Claudia Llosa's *The Milk of Sorrow."* (2013). *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism.* Manuscrito.

Meek, Allen. *Trauma and Media.* London & New York: Routledge, 2010. Impreso.

Miller, Alice. "Sexuality, Violence against Women, and Human Rights: Women Make Demands and Ladies Get Protection." *Sexuality, Human Rights and Health* 7.2 (2004): 16-47. Impreso.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16.3 (1975): 6-18. Impreso.

Pagan-Teitelbaum, Illiana. "Depiction or Erasure? Violence and Trauma in Contemporary Peruvian Film." *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24.1 (2010): 161-77. Impreso.

——. "Glamour in the Andes: Indigenous Women in Peruvian Cinema." *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 7.1 (2012): 71-93. Impreso.

Petro, Patrice. "Historical *ennui,* Feminist Boredom." *The Persistence of History: Cinema, TV, and the Modern Event.* Ed. Vivian Sobchack. New York & London: Routledge, 1996. 187-99. Impreso.

Projansky, Sarah. *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture.* New York: New York UP, 2001. Impreso.

Schott, Robin. M. *Birth, Death & Femininity. Philosophies of Embodiment*. Bloomington: Indiana UP, 2010. Impreso.

Shaw, Brent D. "The Passion of Perpetua." *Past & Present* 139 (1993): 3-45. Impreso.

Shohat, Ella and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media,* London and New York: Routledge, 1994. Impreso.

Slade, Andrew. "Hiroshima Mon Amour, Trauma, and the Sublime." *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations.* Eds. Anne Kaplan and Ban Wang. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004. 165-181. Impreso.

Sobchack, Vivian, ed. *The Persistence of History: Cinema, TV, and the Modern Event*. New York & London: Routledge, 1996. Impreso.

Sontag, Susan. *On Photography.* New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1978. Impreso.

——. *Regarding the Pain of Others.* New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003. Impreso.

Stam, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film.* Baltimore & London: Johns Hopkins UP, 1989. Impreso.

Stern, Steve J., ed. *Shining and Other Paths: War and Society in Perú, 1980-1995.* Durham y Londres: Duke University Press, 1998. Impreso.

Stringer, Rebecca. "Rethinking the Critique of Victim Feminism." *Victim no More: Women's resistance to Law, Culture and Power.* Eds. Ellen Faulkner and Gayle MacDonald. Halifax: Fernwood Publishing Co., 2009. 19-27. Impreso.

Theidon, Kimberly. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en Perú,* Perú: Instituto de Estudios Peruanos, 2004. Impreso.

——. "Gender in Transition: Common Sense, Women and War." *Journal of Human Rights* 6 (2007): 453-78. Impreso.

Van Alphen, Ernst. "The Revivifying Artist: Boltansky's Efforts to Close the Gap." *Trauma and Visuality in Modernity*. Eds. L. Saltzman and E. Rosenberg. Hanover, New Hampshire and London: Dartmouth College Press, 2006. 149-175. Impreso.

Van der Kolk, Bessel and Onno Van der Hart. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma." *Trauma: Explorations in Memory.* Ed. Cathy Caruth. Baltimore and London: The John Hopkins UP, 1995. 158-82. Impreso.

Walker, Janet. "Trauma Cinema: False Memories and True Experience." *Screen* 42.2 (2001): 211-6. Impreso.

Weitsman, Patricia A. T. "The Politics of Identity and Sexual Violence: A Review of Bosnia and Rwanda." *Human Rights Quarterly* 30.3 (2008): 561-78. Impreso.

Winter, Jay and Emmanuel Sivan. *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Impreso.

Letras Hispanas
Volume 10.2, Fall 2014

Title: Confianza, comunidad y eclipse del otro: una lectura de *La vieja de atrás* (2010) de Pablo José Meza y *Un cuento chino* (2011) de Sebastián Borensztein

Author: Hugo Hortiguera

Affiliation: Griffith University

Abstract: Based on concepts drawn from Hannah Arendt, Zygmunt Bauman, Jacques Derrida and Roger Silverstone, this article proposes an approach to two Argentine films: *La vieja de atrás* (2010), by Pablo José Meza, and *Un cuento chino* (2011), by Sebastián Borensztein. On the one hand, it explores the discursive practices used to describe the otherness. On the other hand, it studies the social ties on which community cohesion has been built and its modes of (dis)trust production. It concludes that both films suggest two complementary perspectives about the Argentine present. While *La vieja de atrás* exhibits the falsehood on which a sense of community has been built during these years -revealing perverse mechanisms of confinement and isolation-, *Un cuento chino* opens a consensus space where social ties and mutual trust are recovered.

Keywords: Cinematographic discourse, discursive practices, trust, community, otherness.

Resumen: Tomando como punto de partida conceptos extraídos de Hannah Arendt, Zygmunt Bauman, Jacques Derrida y Roger Silverstone, este artículo propone un acercamiento a dos películas argentinas: *La vieja de atrás* (2010), de Pablo José Meza, y *Un cuento chino* (2011), de Sebastián Borensztein. Por un lado, se exploran las operaciones discursivas utilizadas para describir la otredad. Por otro, estudia los vínculos sobre las que se ha construido la cohesión de la comunidad y sus modos de producción de (des)confianza. Se concluye en que ambas películas sugieren dos perspectivas complementarias sobre el presente argentino. Mientras que *La vieja de atrás* exhibe la falsedad sobre la que se ha construido un sentido de comunidad durante estos años -revelando mecanismos perversos de encierro y aislamiento-, *Un cuento chino* abre espacios de consenso donde se recuperan los vínculos sociales y la confianza mutua.

Palabras clave: Discurso fílmico, prácticas discursivas, confianza, comunidad, otredad.

Date Received: 08/13/2014

Date Published: 01/26/2015

Biography: Dr. Hugo Hortiguera is Senior Lecturer in Spanish at Griffith University (Australia). He specializes in contemporary Argentine literature and media. He is the author of *Argentinean Cultural Production During the Neoliberal Years* (1989-2001) (in coll. with Dr. Carolina Rocha) and *La literatura cambalachesca en la novelística de Osvaldo Soriano.* His articles have been published in *Ciberletras. Journal of Literary Criticism and Culture, Studies in Latin American Popular Culture, Estudios sobre el mensaje periodístico,* and in Delaware *Review of Latin American Studies* among others.

ISSN: 1548-5633

Confianza, comunidad y eclipse del otro: una lectura de *La vieja de atrás* (2010) de Pablo José Meza y *Un cuento chino* (2011) de Sebastián Borensztein.

Hugo Hortiguera, Griffith University

> *Hospitality is culture itself and not simply one ethic amongst others. Insofar as it has to do with the ethos, that is, the residence, one's home, the familiar place of dwelling inasmuch as it is a manner of being there, the manner in which we relate to ourselves and to others, to others as our own or as foreigners, ethics is hospitality; ethics is so thoroughly coextensive with the experience of hospitality. (Derrida 16)*

El efecto más perjudicial y reiterado de la obsesión por la seguridad en una comunidad, nos dice Bauman (*Daños* 99), no solo daña las relaciones de confianza mutua, sino también funda la sospecha recíproca. La falta de confianza, continúa, abre zanjas, dibuja bordes y fortifica fronteras con prejuicios mutuos que promueven interminables antagonismos. Ese déficit de confianza termina provocando el ocaso de una comunicación que ya no se quiere establecer. El desconcierto ante la otredad no hace más que profundizarse hasta adquirir matices oscuros y siniestros. Los extraños terminan invalidados "como potenciales interlocutores en la negociación de un modo de cohabitación seguro y agradable para ambas partes" (99).

El concepto así esbozado por Bauman me interesa, porque en estos últimos diez años en Argentina algunos analistas políticos y sociales han destacado cómo la práctica de la negociación de intereses divergentes y plurales parece haberse convertido en una entelequia.[1] Para algunos de estos estudiosos, en este nuevo siglo se ha ido conformando un discurso social particular que ha terminado por avivar las diferencias y provocar un adelgazamiento de los espacios de encuentro, un debilitamiento de la seguridad ontológica de los ciudadanos y una disminución de la confianza en sus instituciones.[2] Se evidencia en el espacio social una gramática de producción que, retroalimentación mediante entre instituciones públicas y medios, ha instaurado una ideología de la sospecha. Y, como afirma Valiente Noailles, esta es un "reverso exacto de la confianza mutua que debería imperar en una comunidad para que se pueda desarrollar" (no pág.).

En efecto, coincidiendo con Silverstone (*¿Por qué estudiar los medios?* 194), la confianza es de importancia capital en la articulación de una sociedad compleja, en el desarrollo de su cultura, el ejercicio del poder y su desarrollo económico. Su estudio no puede obviar la compleja interrelación entre el entramado económico y político y los individuos que la conforman. Si se producen cambios en algún lugar de este vínculo, las relaciones de confianza de toda la comunidad se verán afectadas, por cuanto aparecen nuevos tipos de interacción y sociabilidad que chocan con las certezas conocidas, que ya no pueden garantizarse.

Semejante fenómeno ha logrado conformar relaciones explosivas sobre los que se

ha intentado construir la unión comunitaria de estos años, basada en una guerra dialéctica vinculada con una interpretación maniquea de la historia y, sobre todo, del entorno inmediato.[3] Ahora bien, este elemento no es nuevo en el contexto argentino. Al fin de cuentas, desde la publicación del *Facundo* de Sarmiento en adelante, la construcción narrativa de una matriz dicotómica ha sido una constante de esta cultura como forma de explicar no solo procesos históricos y culturales, sino también la producción de discursos artísticos durante gran parte del siglo XIX y todo el siglo XX (Lusnich 13). Es sobre este cruce polémico de relatos que se han ido perfilando los valores primordiales de la sociedad, circulado en historias que describían a la comunidad argentina, su pasado y su futuro, sus fracturas y articulaciones, y su aceptación o negación de la diferencia.

No obstante, lo sintomático del contexto argentino más reciente—especialmente durante los años de gobierno kirchnerista—está dado por la desconfianza e incredulidades mutuas entre la autoridad de la persona que representa el poder político y los poderes mediáticos. A partir de un relato cruzado por narraciones hiperbólicas, de constante denuncia de ambos lados, con una mezcla distorsionada en la que se confunden borrosamente noticias y opiniones, ficción y retazos de realidad, se fue perfilando "un otro" con el que se es renuente a negociar las discrepancias. A través de estas acusaciones mutuas, una mitad de la comunidad argentina terminó por poner bajo estado de sospecha a la otra mitad, dificultando "el arte de negociar significados compartidos" y comprometiendo un "*modus vivendi* agradable" (Bauman, *Tiempos líquidos* 126). Y al hacerlo, no solo se colocó ella misma bajo sospecha sino que dio lugar a una invasión de paranoias varias.[4]

En otros momentos, se ha dicho que la producción de confianza no puede divorciarse de los medios de comunicación, por cuanto estos nos ayudan a orientarnos en el mundo y desempeñan un papel importante en la formación del espacio social, cívico y moral de una comunidad (Silverstone, *La moral de los medios* y *¿Por qué estudiar los medios?*). Por lo tanto, cualquier estudio sobre las relaciones de confianza de esa comunidad no puede dejar de explorar tres aspectos básicos. En primer lugar, se debe analizar cómo esos medios interactúan con el discurso político predominante de esa sociedad en un determinado momento. En segundo lugar, debe examinarse cómo representan los procesos sociales y políticos de su entorno. Y por último, debe considerarse cómo inciden esas representaciones en las certezas y en la relación con la alteridad que esa sociedad desarrolla. Se trata, en definitiva de estudiar "los modos y medios en los que operan estas narrativas y a través de las cuales las comunidades lingüística y simbólicamente mediadas se forman y disuelven" (Bell 69).

En este artículo me interesa explorar aspectos de estas ideas con algunos productos cinematográficos argentinos. No podemos olvidar, en este sentido, que la tarea que cumple el cine en la comprensión de un determinado período histórico y su problemática llegará a ser significativa para la vida política contemporánea de una colectividad (Aprea 10). El cine es, como dice Aguilar, "the place in which the traces of the present take shape" (2). A través de las imágenes fílmicas se crean espacios comunitarios imaginarios en los que se escenifican asuntos claves que sirven de excusa para hablar de aspectos particulares y puntuales del funcionamiento de la sociedad en general y de cómo ser un sujeto social en ella (Cohen 15). Se trata entonces de ver, a través de la forma cinematográfica, cómo opera la comunidad (Aguilar 124).[5] En el caso concreto de la Argentina, ¿cuáles son algunos de los elementos discursivos claves que parecen reiterarse en el espacio fílmico que representa este momento? ¿Cómo se exhibe su comunidad y las problemáticas que emergen en ella? ¿De qué forma se representa la alteridad? ¿Cómo es posible que, después de 10 años de un proyecto político que llegó al

poder con un discurso de inclusión y participación, los modos en que operan estas ficciones insistan—tanto en el nivel de la historia como en el del discurso—con la descripción de una divisoria llamativa en la geografía social? Coincidiendo con Aguilar (3), me interesa pensar aquí, entonces, cómo se articulan el estatus de la imagen y de la narración cinematográfica y las imágenes que circulan en la sociedad, lo que él llama "the cunning trick [between] cinematographic form and the experience of the present."[6] Para desarrollar estas ideas tomaré como objeto de análisis dos productos fílmicos: *La vieja de atrás* (2010) de Pablo José Meza y *Un cuento chino* (2011), de Sebastián Borensztein. Con la primera me propongo una aproximación que toma como objeto la historia narrada (sin dejar de lado, por supuesto, aspectos de su discurso si resultaran relevantes). Con la segunda, en cambio, mi interés se focaliza en el plano del discurso (sin desdeñar aspectos de la trama cuando resulten convenientes). En particular, el análisis de esta última tendrá como objeto de estudio los umbrales paratextuales (títulos y epígrafes) y el "preludio," habida cuenta de que en ellos es observable una particular condensación semántica y un estudio más detallado puede ofrecernos una muestra concentrada y compendiada de lo que la historia completa brinda en mayor escala.[7]

La vieja de atrás

En algunas películas de la última década, cineastas como Pablo Trapero, Adrián Caetano o Marcelo Piñeyro han coincidido en hablar sobre fragmentaciones del espacio urbano. A la vez han venido aludiendo a ámbitos que habría que rehacer o reinventar para reconstruir un lugar de encuentro que perciben hoy en profunda disputa (véase Hortiguera "Después de la globalización").[8] Para muchos de estos directores, los espacios urbanos en particular han perdido ya su estatus como sitios de comunicación cultural y de interacción social espontánea. En forma llamativa, estos territorios han devenido en lugares de crisis continuas, partidos, plagados de zanjas, cortes y fisuras, en donde se han ido consolidando zonas de exclusión permanente y formas inéditas de soledad y aislamiento.

Muchas de las películas más recientes y exitosas parecen haber encontrado un nuevo vínculo entre lo que se considera una realidad caótica social particular y su representación espacial. Como han notado Aitken y Zonn (5), el modo en que se usan los espacios y se representan los lugares en el cine refleja las normas culturales preponderantes de una comunidad, sus estructuras sociales y las ideologías que en ella entrechocan. Analizar así la producción y consumo y exhibición del espacio dentro del cine es en extremo relevante. Uno de los aspectos más llamativos de este período en el cine argentino radica en la huida de la ciudad, espacio del caos y del desorden por excelencia. En algunas historias (*XXY* [2007], escrita y dirigida por Lucía Puenzo; *El último verano de la boyita* (2009), con guion y dirección de Julia Solomonoff; *Las viudas de los jueves* (2009) de Marcleo Piñeyro, basado en el libro homónimo de Claudia Piñeiro; o *Dos hermanos* [2010], de *Daniel Burman*) se observa cómo los personajes abandonan el ámbito urbano—capitalino muchas veces—para instalarse de espaldas a él, buscando un lugar bucólico o quimérico, pero siempre a la defensiva. No obstante, a esa zona íntima también llegan los conflictos y las divisiones permanentes, reflejados ahora en una disforia que se apropia muchas veces de un cuerpo somatizado. La discrepancia se ha hecho cuerpo en el—valga la redundancia—cuerpo de los protagonistas.[9]

En otras, en cambio, se percibe un repliegue y encierre casi en forma autista y obsesiva en la casa, ese llamado "microcosmos organizado" del que ha hablado Bourdieu en su momento. La casa aparece en estas producciones fílmicas como el último refugio en donde guarecerse y escaparse del horror de las contradicciones sistémicas. Ha devenido en una oquedad que se filtra por un tejido urbano alterado e irreconocible. Ejemplos

de esto, y por diversos motivos, pueden ser *Cama adentro* (2004), de Jorge Gaggero; *Luna de Avellaneda* (2004), de Juan Carlos Campanella; *¿Quién dice que es fácil?* (2007), de Juan Taratuto; *Una semana solos* (2009), de Celina Murga; *El hombre de al lado* (2010), de Mariano Cohn y Gastón Duprat; *Medianeras* (2011), de Gustavo Taretto; o la mucho más reciente *Séptimo* (2013), de Patxi Amezcua. Sin embargo, a esa zona íntima, en donde se juega la propia existencia, también llegan los conflictos y las divisiones. Y eso es quizás lo significativo de este nuevo discurso. Un cisma parece haber tomado posesión de los espacios más íntimos, y en ellos se ha instalado una grieta que los ha convertido en lugares inestables e inseguros.[10]

Esta situación de deterioro o laxitud de los lazos sociales es quizás uno de los elementos que más significativa e insistentemente se viene proyectando en el discurso cinematográfico argentino de la última década. *La vieja de atrás* no es una excepción y su disparador—al igual que lo veremos con *Un cuento chino* más adelante—tuvo un origen mediático: un anuncio clasificado que su director, Pablo José Meza, leyó por casualidad en un periódico de Lleida (España), en donde se encontraba de visita.[11] Protagonizada por Adriana Aizemberg y Martín Piroyansky, cuenta la extraña relación entre Rosa, una octogenaria que vive sola en un noveno piso de un viejo edificio de Buenos Aires, y su joven vecino Marcelo, que alquila el apartamento que está al frente. Marcelo apenas sobrevive en la ciudad con labores miserables, mientras intenta seguir estudiando medicina. Un día, después de un incidente en uno de sus trabajos, y resignado ante la falta de sustento, decide aceptar el consejo de sus padres y regresar a su pueblo para ayudarlos en el campo. En la tarde que sale de su apartamento para dirigirse a la terminal de autobuses, un desperfecto en el ascensor lo deja encerrado con Rosa. Mientras esperan el auxilio, el joven y la mujer inician una conversación que terminará con un ofrecimiento extravagante de la anciana: casa y comida para el estudiante a cambio de una charla cotidiana.

La anécdota es, en palabras del propio director, "mínima" (Meza). El gran protagonista de la película son las relaciones humanas y la ansiedad de estos personajes por relacionarse con alguien. La pantalla nos mostrará de cerca un universo pequeño, de soledades e incomunicaciones en la gran ciudad. Y en ella, los actos más simples, cotidianos y domésticos adquieren una connotación particular. La película se inicia sin mostrarnos el rostro de Rosa, como si eso no importara, porque Rosa en verdad simboliza a esas mujeres mayores que andan solas en la gran ciudad. Una cámara morosa se extravía orbitando alrededor de la anciana y deteniéndose en pequeños detalles: su boca, su mano, su espalda. La vamos conociendo a través de sus ritos matutinos y de sus objetos más cercanos: su modesto desayuno, mientras mira los típicos programas informativos de la televisión; el atento cuidado de su canario, confinado en una pequeña jaula; sus aprontes antes de salir a la calle para hacer sus compras, con leves gestos coquetos en sus manos y en sus modos cansinos. A Marcelo, en cambio, lo escuchamos antes de verlo, en un encuentro casual con su vecina en la escalera. Acto seguido, lo vemos en la calle, trabajando como repartidor callejero de folletos, como empleado en un locutorio, y como estudiante hastiado en la universidad, siempre mirando el mundo desde una persistente lejanía. En este sentido, son un ejemplo las imágenes de Marcelo garabateando en el aula magna circular y cuasi vacía de la facultad, mientras el profesor pareciera hablar desde una galaxia lejana y en un idioma tan técnico que resulta incomprensible. El desajuste de Marcelo es casi total. Sus modos son indolentes y apáticos, de una gestualidad tan austera que perturba. Con primeros planos o planos muy cortos, una atmósfera claustrofóbica, gris y por momentos borrosa se va apropiando de una pantalla en donde predominan siempre personas fuera de foco o vistas parciales de objetos cotidianos. Desde su título, la película toma la perspectiva del joven que viene de afuera, que busca adaptarse pero que, si bien ha encontrado formas mínimas de supervivencia, no ha logrado integrarse.

"La vieja de atrás" es la última tabla de salvación para este "nómada" que no logra echar raíces en ningún lugar ya porque es echado de todos lados, ya porque es ignorado, como le ocurre en su trabajo, cuando extiende sus volantes a los transeúntes sin obtener reacción. Marcelo está siempre en medio de la multitud, pero no llega a ser parte de ella.

Calles ruidosas y atestadas, tráfico rápido y constante y gente adusta que ni mira al otro son el escenario por donde circulan unos personajes que no consiguen establecer más que puras relaciones funcionales con los otros—y a veces, ni eso. Un ejemplo de ello está dado por la joven con la que Marcelo intenta un escarceo amoroso, pero que termina en el fracaso, al ser ella tan fría y distante como él. Ambos personajes ni siquiera pueden establecer esas puras "relaciones de bolsillo," de las que nos hablara Catherine Jarvie en su momento y retomara Bauman en *Amor líquido* (38). Me atrevería a llamarlas, irónicamente, "relaciones de ojal," por ser en extremo breves, utilitarias y cambiantes. Más aún, podrían derivar en frustraciones e inseguridades que lleven al llanto, como le ocurre a Marcelo cuando este reconoce la imposibilidad de establecer lazos confiables con el otro y de insertarse socialmente. Fundadas en la conveniencia mutua, semejantes relaciones son la encarnación misma de lo instantáneo y lo utilitario, de la orfandad y del desconsuelo. A la joven, lo veremos, le da lo mismo salir con Marcelo que con cualquier otro y la promesa hecha a este puede revertirse sin anuncio o advertencia previa. "¿No querés tomar una cerveza [en el nuevo bar de la esquina]?" (*La vieja de atrás*), le pregunta a Rodrigo, el encargado del negocio de fotocopias en donde trabaja Marcelo cuando este no está a mano, demostrando una vez más que las relaciones son endebles, ligeras y en extremo elásticas. Rosa, en tanto, tampoco consigue establecer vínculos más duraderos fuera de su apartamento. Sus únicas relaciones son aquellas que mantiene con el médico al que va todos los sábados para tomarse la presión y del que espera un gesto afectuoso especial que nunca llega; o con el florista, al que contempla diariamente desde la acera de enfrente, aguardando una reacción que intriga a Marcelo y que tampoco se produce. La ciudad ha dejado de ser una "ciudad de refugio" (en el sentido acuñado por Derrida 8), para convertirse ahora en una "ciudad del desahucio," porque veda toda esperanza de conseguir lo que se desea: hospitalidad, interlocutores válidos, y un reconocimiento de la propia existencia.

"Solo cuando alguien llega a mi vida sin haber sido invitado y yo lo acojo, acepto verdaderamente la alteridad del otro: su implacable diferencia y su inmensa similitud conmigo," nos dice Silverstone en *La moral* (211), haciéndose eco del pensamiento de Hanna Arendt, para quien, la comunicación con sentido solo puede darse entre aquellos que reconocen lo que comparten y lo que los diferencia. En efecto, para Arendt la vida política implica la aceptación de la heterogeneidad, de la presencia del otro y el reconocimiento de su existencia en el espacio propio, pero siempre a partir de una comunicación vital que permita la interacción con él, su comprensión, y la justificación de su accionar en el mundo (*Condición humana* 200). Tolerar las disonancias que puedan surgir en la sociedad sin reconocer una comunión en la identidad solo puede terminar en el encierro, nos dice. Y por extensión, esta situación deja al sujeto expuesto al miedo y lo condena a un mundo privado de intereses propios y contrario a toda acción política (Arendt, *Orígenes del totalitarismo* 474). Y esto, como hemos visto, es algo que le ocurre a Marcelo, quien es incapaz de comprender que la presencia de Rosa, con sus diferencias, es parte también de su mundo. Evidente es esto en el casi único exabrupto que se le conoce a Marcelo en toda la película, cuando le recrimina a la anciana su actitud con los vecinos:

> Rosa: Siempre la que habla y habla y habla soy yo. Vos no hablás nunca.

> Marcelo: Mal de la gente habla…
> Rosa: ¿Qué? ¿Qué estás diciendo? ¿Que yo hablo mal de la gente? ¿De quién hablo mal?
> Marcelo: De la portera, que es una vaga. De los chinos, que son unos mugrosos. ¿Ud. vio la roña que es esta casa? ¿Eh? ¡Qué va a ver si están todo el tiempo las persianas bajas y no se ve nada acá adentro! ¿Y para qué están bajas? ¿Para que no nos vean los vecinos? ¿Quién la va querer mirar a Ud., Rosa?
> (*La vieja de atrás*)

Para Rosa, la hospitalidad tiene sus condiciones y es recíproca. Comienza con el reconocimiento de la existencia de Marcelo, e implica una "economía del intercambio": el sonido de su voz y su historia (que implica un acto de confianza), a cambio de refugio. De allí que le reproche al joven que no le hable ni que le cuente sus aflicciones, por cuanto Marcelo ha violado el pacto de obligación del derecho de hospitalidad. Marcelo es renuente a esa obligación.[12] Igual que esos vecinos a los que, según él, no les importa Rosa, el joven ve a la anciana, pero no la mira. Como ellos, tampoco cree él que alguien pueda interesarse en esa pobre mujer, una paria, una excluida. Quizás, las lágrimas de Marcelo casi al final de la película, cuando ya acepta que la única salida que le queda es regresar a su provincia, tienen que ver más con el triste reconocimiento de que Rosa y él comparten mucho más que un apartamento, comparten una categoría: son seres superfluos que carecen de seguridad, certeza y protección en la ciudad (Bauman, *En búsqueda* 25). Rosa, para Marcelo, termina siendo su propia imagen invertida, una sombra que le permite verse más allá de su espacio inmediato.

Como lo hiciera la colombiana Doris Salcedo en su exhibición de una grieta en el piso del Turbine Hall (*Tate Modern*) de Londres en 2008 *(Shibboleth*), esta película nos expone de forma brutal e implacable una ruptura que se instala en medio de la casa de Rosa y que desnuda cómo la práctica de la negociación y la conciliación de intereses divergentes y plurales se ha tornado imposible. Para Salcedo, la grieta que quebraba el *hall* del museo simbolizaba una cicatriz arquitectónica que hablaba de la presencia incómoda del otro, de un otro que no se quiere reconocer o tomar en cuenta. Las imágenes de Meza, en tanto, son la certeza de un discurso que solo ha conseguido instalar zanjas en los espacios de encuentro y un déficit de confianza de los ciudadanos. Se han conformado así relaciones explosivas que muestran la falsedad sobre la que se ha intentado construir la unión comunitaria en estos años.

En el final, la decisión de Marcelo de excluirse de la comunicación con el otro y de marcharse de Buenos Aires para volverse a La Pampa se presenta como la única respuesta esperable a una incertidumbre existencial que solo le augura más incertidumbre. No hay ni siquiera un intento para actuar sobre su presente en forma activa, porque esa capacidad de transformación está supeditada a un control sobre su presente que, ahora lo descubre, ya no tiene. Ha llegado la hora del refugio en su propia heterotopía.[13]

Un cuento chino

"Una vaca cayó del cielo y nos hundió el pesquero," titulaba el periódico argentino *Clarín* el 2 de mayo de 1997, en su sección de noticias internacionales. Se hacía eco así de declaraciones de unos náufragos japoneses encontrados a la deriva por una lancha patrullera rusa en el mar del Japón. La información, reproducida a partir de un cable de *Reuters*, describía un insólito accidente ocurrido seis meses antes en los límites marítimos entre Japón y Rusia. La nota explicaba que, a partir de investigaciones hechas por las autoridades rusas, se había descubierto que un grupo de soldados de esa nacionalidad dedicados al abigeato había robado unas vacas de una granja cercana a la costa y se las había llevado en un avión. Sin embargo, durante el vuelo, los animales se descontrolaron y, ante la posibilidad

de un accidente aéreo, la tripulación decidió arrojarlos al vacío. Una extraña coincidencia hizo que uno de los vacunos cayera sobre un pequeño pesquero japonés que se encontraba en la zona y terminara hundiéndolo.

La sorprendente información (que luego se confirmó falsa) fue el germen de la película argentina *Un cuento chino* (2011), escrita y dirigida por Sebastián Borensztein y protagonizada por Ricardo Darín, Muriel Santa e Ignacio Huang.[14] La historia, ambientada en Buenos Aires, retoma como excusa aquel supuesto accidente ocurrido casi 14 años antes, pero con algunas variantes. En ella, se cuenta la vida de Roberto, un solitario ferretero porteño de mal carácter que se encuentra fortuitamente con Jun Quian, un supuesto turista chino extraviado en la capital argentina. Después de un accidental encuentro, Roberto logra entender que Jun, recién llegado a la Argentina y sin conocimientos de español, intenta encontrar a un único tío que tiene en el país. Reacio a ayudarlo en un principio, Roberto termina involucrado en la búsqueda del familiar. No obstante, los días transcurren, el tío no aparece y el ferretero poco a poco se empieza a impacientar con ese extranjero que ha acogido en su casa y al que no le entiende una sola palabra. Con el correr de los días, Roberto y Jun comienzan a conocerse un poco más. Jun descubre que, entre muchas de las singularidades de Roberto, se encuentra la de coleccionar noticias insólitas de los periódicos. Una de ellas cuenta la historia de una vaca que cayó del cielo en China y mató a una mujer. Es entonces cuando Roberto descubre también que esa mujer muerta era la novia de Jun. "La vida es un absurdo," concluye Roberto, quien termina explicándole a Jun los motivos de su mal carácter permanente.

Desde un punto de vista narrativo y en una primera impresión, *Un cuento chino* se presenta como una película simple, con una puesta en escena directa y sencilla y una anécdota relativamente menor y quizás bastante reiterada en el cine (como ya vimos con *La vieja de atrás*): la presencia de dos estilos de vida diferentes—y lenguas, en este caso—que, por circunstancias fortuitas, se ven obligados a convivir por un corto período. Como consecuencia de esta experiencia, cada uno de los involucrados terminará aprendiendo algo del otro y, por extensión, de sí mismos. Sin embargo, hay algunos aspectos de este filme que merecen analizarse con más detalle. En particular, me interesa explorar en él cómo se va construyendo en el nivel del discurso un territorio retórico y problemático que revela una fascinación por la (des)confianza y un cuestionamiento de las certidumbres. En efecto, desde su inicio el discurso de la película adopta un camino ambiguo. ¿Cómo debemos entender su título?: ¿Como historia improbable, que remite a la frase hecha, o como cuento ambientado en la China? Esta ambigüedad se repetirá a lo largo de la historia y en diferentes instancias.

Como ejemplo, reparemos en las imágenes que preceden al título (escenas que, de aquí en adelante consideraré como su "preludio"). Mientras corren en fondo negro los nombres de los productores y distribuidores, se va escuchando fuera de pantalla el trino de unos pájaros que nos permite imaginar que estamos ante un espacio posiblemente bucólico. Acto seguido, se escuchan las voces de una pareja que parece dialogar en lengua china, al mismo tiempo que un cartel anuncia que la historia que a continuación vamos a ver "está basada en hechos reales." Sin embargo, las imágenes que siguen parecen desmentir esta declaración de inmediato. Un paisaje en colores pastel, más cerca de las tonalidades típicas que aparecen en algunas ilustraciones de cuentos infantiles, inunda la pantalla. Vemos unos cerros brumosos por entre los cuales vuela una bandada de pájaros, un río calmo y unas mariposas que flirtean en plano más cercano. Una pequeña inscripción nos anuncia que estamos en Fucheng, China, sin indicar fecha alguna. En el medio del río se observa una pequeña barca en donde, con plano más corto, se ve a una pareja vestida con ropas típicas, lo que hace más difícil situar la historia en el tiempo. El hombre está entonando una canción que, a juzgar por las miradas embelesadas de ambos protagonistas, permite intuir que es una balada romántica.

El diálogo, en chino y sin subtitular, acentúa un cierto carácter exótico y fantasioso, de "escena de cuento." A partir de allí, solo podemos comprender lo que ocurre a través de lo gestual. El hombre le hace cerrar los ojos a la mujer, se levanta y se dirige hacia una canasta de donde extrae una pequeña cajita en la que hay unos anillos de compromiso. Vemos en segundo plano la cara ansiosa de la mujer que vislumbra una declaración de matrimonio en ciernes. Mientras se escucha fuera de campo el sonido de un avión, el joven se dispone acercarse a su enamorada.[15] Pero una vaca cae del cielo repentinamente, hundiendo parte de la embarcación y arrastrando consigo a la mujer. De inmediato se oyen los gritos desesperados del joven y se adivina el desenlace.

Con destreza, los sonidos, movimientos y encuadres de la cámara han ido construyendo una escena idílica que se ve rota por la intempestiva llegada del absurdo. El preludio se cierra con la aparición del título de la película que, en fondo negro, nos da dos versiones: el texto en mandarín—en tamaño mayor y en color blanco—y su supuesta traducción en español, en color amarillo, tamaño menor, colocado en segunda posición y entre paréntesis (nótese cómo el juego de colores invierte el viejo tópico de "lo chino" como amarillo y "lo español" como "lo blanco." Volveré sobre esto más adelante).

Desde el espacio paratextual, como vemos entonces, se juega con la lucha entre dos voces, dos orientaciones semánticas que entran en constante conflicto, como en conflicto van a entrar a lo largo de la película los personajes de Jun y Roberto.[16] La película se inicia con un juego de ambigüedades en donde colisionan siempre dos elementos que parecen interrogarse: un sentido figurado (¿lo que veremos es un cuento fantasioso y absurdo?) y un sentido literal (¿o es un cuento sobre chinos?). Pero también se agrega a esto un segundo juego de oposiciones que cuestiona su pertenencia genérica: ¿Es una ficción o, por "basarse en hechos reales," tiene una intención documental? Este mecanismo no hace más que establecer, gracias a la brevedad y concentración de esta introducción, dos elementos incontrastables. Por un lado, cimienta la competencia del lector, saturando los umbrales con todo tipo de señales posibles que marcan el rumbo de una lectura "invertida." Por otro, declara los procedimientos más habituales de los que la historia va a abusar, en una suerte de exhibicionismo discursivo que desnuda una diégesis atravesada por un canto siempre a dos voces, en continuo choque pero que, lo veremos al final, terminarán sedimentadas: mandarín/español, amarillo/blanco, jerarquía/subordinación, ficción/realidad.[17] Cada una de los miembros de estas oposiciones terminará cruzando el surco (o la barra oblicua) que los separa y se "enturbiará" con parte del otro. Y sobre este esquema que las imágenes iniciales del paratexto y del preludio construyen es que se constituirá el universo discursivo e ideológico de la película: la inversión de las certezas del espectador respecto del aparente "orden de las cosas" en su realidad y la hibridación de discursos.

Esta idea de encabalgamiento entre dos espacios o de "aproximación torcida," que no se ajusta al tópico cultural esperado, será una constante. El título en mandarín—que como digo, aparece más grande y en color blanco—es en realidad una traducción tergiversada del original en español al que parece complementar. En su sentido literal, mucho más poético y críptico, la versión en mandarín nos propone "[tener] un encuentro por una hebra de seda" (que podría remitirse a la expresión española "salvarse por un pelo") o, entendido en un sentido más general, "un encuentro fortuito o accidental." Así, la voz del otro no es un eco de la propia, sino una voz otra que la complementa y enriquece con otros significados.[18]

Esta "lectura torcida" que menciono más arriba se refuerza en las imágenes que le siguen. En efecto, pasados el preludio y el título, la escena se abre con una cámara paradójicamente invertida que con esfuerzo se va orientando y nos muestra el frente del negocio de Roberto. En tanto, una leyenda nos confirma que las acciones que vamos a ver

transcurren en Buenos Aires, las antípodas de la historia que vimos unos minutos antes. La cámara avanza hacia la puerta de la tienda, pasa por dentro de una tuerca gigante que cuelga de adorno en la entrada y, "en una vuelta de tuerca" (nótese la ironía), nos posiciona delante del ferretero que está contando los tornillos de una caja y quejándose por la falta de algunos.

La declaración es reveladora, por cuanto la expresión ("me faltan unos tornillos") anticipa la conducta de alguien que hace cosas descabelladas o que escapan del sentido común. Hosco y ermitaño, el personaje exhibe precisamente conductas inexplicables: irascibilidad, miradas agresivas, misteriosos actos repetitivos todas las noches delante del reloj—que reiteran un acto similar ocurrido muchos años antes—evasivas a querer interactuar con el otro. Roberto se esconde del desestabilizador impacto de la polifonía urbana y la diferencia en su casa/cueva, marcada por la uniformidad, la monotonía y la repetición. A partir de allí, la historia oscilará entre (1) los intentos de Roberto por mantener la seguridad de ese hueco que se ha tallado con su vida rutinaria y metódica y (2) la vida azarosa en la que lo sumergirá la presencia de Jun en el espacio privado y más íntimo de su casa.

El discurso fílmico se juega así en esa indeterminación en la que se cuestiona el concepto mismo de "la elisión de la alteridad," por cuanto desnuda la posibilidad de descubrir a los otros en uno y darse cuenta de que el otro no es una sustancia extraña a todo lo que es uno mismo, sino un otro complementario (Todorov 13).[19] La película va construyendo este diálogo de la heterogeneidad con calma, desarrollando de a poco un territorio discursivo complejo, caracterizado por una particular plurivocalidad que inunda todos los resquicios. Y en este entramado se nos invita a cruzar la grieta y a encontrarnos con ese "gran desconocido" que es el otro y encarar con él un vínculo de confianza que sobrepase la literalidad de sus palabras.

En todo momento, el discurso parece seguir este camino conflictivo de decir y contradecir. Después de su declaración de verosimilitud, como veíamos, la película se abre con imágenes de cuento atemporal. Luego, en su discurrir, exhibe las páginas del diario *Clarín* (que un lector argentino podría reconocer con facilidad por diseño y formato), de donde Roberto recorta las historias fantásticas que tanto lo apasionan. Pero estas historias son ficticias por donde se las mire, por cuanto no tienen ningún "referente real": no aparecieron publicadas en ningún diario. Más aún, la película se cierra con la reproducción de un informativo ruso "real" en el que se describe el supuesto hecho de los aviadores rusos y la vaca con el fin de confirmar la veracidad de la historia que hemos visto. Sin embargo, y aquí viene lo paradójico, todo el hecho es absolutamente falso, por cuanto el cable de *Reuter* sobre el que la película dice haberse inspirado está basado en un mito urbano: la historia de la vaca que cayó del cielo es otra ficción que, aunque publicada en los diarios, jamás ocurrió (ver Brunvand 346-347).

De esta forma, en el nivel del discurso la película también despliega toda una serie de claves que proponen una relación entre mundos opuestos que terminan complementándose de manera extraordinaria. Por un lado, la ficción establece lazos estrechos con el "archivo mediático" al que se acude una y otra vez y en donde dice anclarse. Pero al mismo tiempo, se explicita una realidad contaminada con ficción (al fin de cuentas, el cable de *Reuter,* que nos vende su noticia como real y que publican los diarios de todo el mundo, se confirma como "fictivo"). En un entramado complejo con/de las voces de los medios masivos (el diario, el informativo televisivo ruso) este fenómeno parece cuestionar bordes y fronteras genéricas al crear así un espacio en el que se afectarían mutuamente las categorías de ficción y no ficción. Lo que ejecuta en parte, como dice Josefina Ludmer, una práctica que mezcla discursos y que hace entrar los límites entre lo ilusorio y lo real, en una zona lábil

que permite una aproximación a la "imaginación pública." Y este es "el mundo de las imágenes y los discursos que circulan… y donde no hay diferencia entre realidad y ficción porque la imaginación pública se arma en una 'realidadficción'[20]" (cit. en Peller, no pág.). De esta forma, la construcción del discurso replica la oposición que exhibe la historia dentro de la película. Primero, se atribuyen límites y bordes entre la ficción y no ficción, al igual que lo hace Roberto, cuando, desde dentro de la anécdota, intenta poner límites al otro extranjero que le trae problemas que no le incumben. Sin embargo, historia y discurso terminan por reconocer que ese otro (ya sea personaje o "materia discursiva") no es totalmente un extraño. Así como Jun tiene algo de Roberto, algo que se parece a él, los territorios de la ficción y la no ficción, de lo ilusorio y lo real, se influyen mutuamente, se han compenetrado, dejando un ámbito cruzado por hilos de ambigüedad. Son como piezas de un puzle: cada una de ellas, en forma aislada solo dan una visión parcial. Cuando logra ensamblarse y encastrarse una pieza en otra tenemos al fin la imagen de la totalidad. Desde la perspectiva pragmática, esta articulación entre voces y personajes se ha dado después de un complejo proceso de cohabitación y socialización que no necesariamente implica una homogeneización, sino una comprensión del otro y de sus límites. La película propone así un intercambio e interacción con los otros, un encuentro constante con el otro y en el reconocimiento de su voz como forma de entretejer los hilos del respeto y reconstruir puentes de confianza de/en la civilidad.

Las utopías, nos dice Foucault (*Las palabras y las cosas* 3), consuelan porque cuentan historias sobre "no lugares" imaginarios, espacios maravillosos, con ciudades de amplias avenidas y jardines bien dispuestos (como los jardines chinos en que la pareja de Jun y su novia se encuentran al comienzo de la película). Las heterotopías, en cambio, incomodan porque destruyen una cierta disciplina de orden social o al menos la suspenden o reordenan temporalmente. En este sentido, *Un cuento chino* se erige como ámbito en donde esta alteración llega a extremos impensados. La película—tanto en el nivel de la historia como del discurso—es una invitación a adentrarse con confianza en ese territorio nuevo de fronteras abiertas en todos los niveles. Es una instigación a confiar en el otro y en su voz, a interactuar y jugar con él, a conocerlo y a intercambiar palabras, penas, costumbres, historias personales y colectivas. Y así, como *La vieja de atrás* encontraba en la exhibición de Salcedo (con su *Shibboleth*) su paralelo, *Un cuento chino* encuentra el suyo en la del polaco Miroslaw Balka (con su *How it is*). Este, otra vez en el Turbine Hall del *Tate Modern* de Londres, pero en 2009, nos enfrentaba ante una estructura gigante de acero gris con una enorme cámara oscura que ocupaba gran parte de la sala. Los visitantes podían caminar por debajo del contenedor, escuchando el eco de las pisadas de los otros sobre el piso de la estructura, o atreverse a entrar en esa materia oscura, por demás seductora. Pero una vez dado el primer paso en la larga y empinada rampa, era imposible volver atrás. De manera que solo quedaba la posibilidad de seguir adelante, extendiendo las manos para tantear la presencia de las otras personas. Esa vecindad con el otro era lo que permitía hacer avanzar al público y encontrar el camino para salir de esa oscuridad más absoluta. Era la compañía de esos extraños, transformados ahora en prójimos que compartían ese ámbito, lo que animaba a dejar atrás los miedos y a superar la angustia de la desconfianza. Esto es, en definitiva, lo que *Un cuento chino* propone.

Conclusiones

Al comienzo de este trabajo me proponía explorar qué decían estas películas sobre la comunidad argentina contemporánea y cuáles eran las operaciones por las que se dibujaba la alteridad en ellas, teniendo en cuenta un contexto cultural, social y político de los últimos años caracterizado por lo que Katz (69) llama "una ideología del encierro,

del aislamiento, de la insularización, del archipiélago amurallado." En el caso concreto de los ejemplos fílmicos aquí analizados, se observan dos claves o lecturas que, al igual que las exhibiciones de Salcedo y Balka en el *Tate Modern* de Londres que mencionaba más arriba, permiten entender dos estadios del presente. Por un lado, *La vieja de atrás* nos habla de una fragmentación naturalizada y aceptada como dato inmodificable de la realidad, la cual desnuda además una disolución de vínculos y de sociabilidad. Quizás lo más significativo del filme de Meza resida en que no hay ni siquiera intentos por preguntarse por qué, sino solo por mostrarnos ese resquebrajamiento, esa frontera interior, esa grieta de la que hablábamos en el comienzo, algo que parece emparentarla con otros ejemplos fílmicos de la misma época como *El hombre de al lado* [2010] o el corto *La última frontera* [2012], ambos de Mariano Cohn y Gastón Duprat).

Un cuento chino, por el contrario, parece proponernos un territorio en donde todavía queda espacio para la recuperación de los vínculos y de la confianza mutua. Exhibe un aprendizaje novedoso—para el contexto argentino—sobre cómo tratar a los otros en el espacio común y permitir la circulación de voces en un territorio ahora sin grietas. Quizás lo más significativo de la producción de Borensztein resida en que todavía en ella se inscriben interrogantes que reflexionan sobre el disenso acérrimo en la comunidad, ese que considera al otro como discapacitado o incapaz de entender los argumentos propios (y no en vano, esta idea de "incapacidad" es algo que circula en ambas películas: Rosa, con su brazo quebrado, y Jun, con su imposibilidad de poder entender y hablar el español). La película se interna así en un territorio novedoso para la comunidad argentina, en donde se busca una remozada mitología que permita organizar un nuevo sistema de creencias y conferir un sentido comunitario a los actos cotidianos. Se podría decir que *La vieja de atrás* y *Un cuento chino*, en este sentido, son filmes que se complementan mutuamente: una abre interrogantes y la otra trata de responderlos. La primera nos muestra cómo opera su sociedad hoy, cómo se ha ido convirtiendo en estos últimos años en un territorio quebrado, tapizado por espacios defensivos y en perpetua disputa. La segunda, en cambio, construye una geografía del "cómo podría ser," en donde todavía queda espacio para la mezcla, la diversidad, la restitución de la confianza y la comprensión del otro.

Notas

[1]Cf. Fernández Pedemonte, Shumway, Sarlo, Katz, Iglesias, Lanata, y Svampa, "La década kirchnerista."

[2]Por "seguridad ontológica," Silverstone (¿Por qué estudiar los medios? 190) entiende una condición que funda y posibilita nuestro ser en el mundo y que tiene su origen en la experiencia de la infancia. Como tal, es una precondición y consecuencia respecto de nuestra aptitud para la confianza. En esta capacidad para aprender se van formando en forma inconsciente nuestras certezas y certidumbres en nuestro mundo y en quienes lo habitan. Y aprendemos también a reconocer los límites entre realidad y fantasía y a hacer un aporte a nuestra sociedad, gracias al equilibrio del cuidado y la atención que recibimos. Esa confianza nos protege de la angustia y nos ayuda a conducirnos en un mundo que podría ser visto como complejo y amenazante.

[3]Al respecto, véanse los estudios de Montero y de Sondereguer.

[4]Para una aproximación más detallada a estos aspectos, véanse los trabajos de Hortiguera.

[5]Por problemas de espacio, no puedo extenderme en este artículo—ni es mi intención—desarrollar apreciaciones sobre la teoría estética cinematográfica que atraviesan estos filmes. Para los lectores interesados en las relaciones entre imágenes y saberes, remito a trabajos de Baudrillard, Featherstone o Rancière. Tampoco voy a extenderme en indagar cuestiones centrales del cine argentino contemporáneo, como la participación o no de algunos de estos filmes en el llamado Nuevo Cine Argentino (NCA). Estas discusiones van más allá del propósito de este análisis. Para una muy buena introducción a este último punto, remito al muy completo trabajo de Aguilar.

[6]Para una introducción al planteo inicial del programa de gobierno del Dr. Néstor Kirchner, véase Fernández Pedemonte.

[7]No voy a detenerme aquí en un análisis de los juegos intertextuales que se establecen en estos filmes. Obviamente, reconozco que existen en ambas temas comunes que apunta a una aproximación estética similar, con los clásicos elementos costumbristas, muy caros al cine argentino. La elección de estos dos filmes se basa en el hecho de que ambos exhiben dos visiones particulares—y si se quiere, conflictivas—sobre las transformaciones de la década más reciente. Mi interés entonces, siguiendo a Aguilar, es doble: investigar la relación que existe entre estas películas y su contexto y encontrar en ellas las claves que permitan entender ese presente.

[8]Pablo Trapero ha producido y dirigido una larga lista de películas, entre las que se destacan *Mundo grúa* (1999), *El bonaerense* (2002), *Nacido y criado* (2006) y *Leonera* (2008), *Carancho* (2010) y *El elefante blanco* (2012). En la filmografía de Adrián Caetano, podemos mencionar *Pizza, birra, faso* (1998), *Bolivia* (2001), *Un oso rojo* (2002). Su último filme de ficción fue *Crónica de una fuga* (2006). Fue también director de una primera versión documental sobre el expresidente Néstor Kirchner (*Néstor Kirchner, la película* [2012]) que sería terminada por Paula de Luque. Por último, Marcelo Piñeyro debutó en la dirección cinematográfica en 1992 con *Tango feroz: la leyenda de Tanguito*. Hasta la fecha, lleva filmadas siete películas. En su producción se destacan, entre otras: *Plata quemada* (adaptación del libro homónimo de Ricardo Piglia), de 2000; *Kamchatka*, de 2002 (llevada luego a formato literario por Marcelo Figueras); y *El método*, de 2005, filmada enteramente en España y basada en la obra teatral *El método Grönholm*, del catalán Jordi Galceran Ferrer. Su última película hasta la fecha es *Las viudas de los jueves* (2009), con adaptación de Marcelo Figueras y Piñeyro, sobre la novela homónima de Claudia Piñeiro (2005), Premio *Clarín-Alfaguara* de novela del año 2005.

[9]Por disforia entiendo aquí un estado de malestar emocional y mental, un síntoma de descontento, inquietud, insatisfacción, ansiedad o indiferencia consigo mismo o con su entorno.

[10]En palabras de Gonzalo Aguilar (34), muchas de estas películas se debaten entre lo que él da en llamar nomadismo y sedentarismo: "Nomadism and sedentarism are complementary signs of new times, but they show different states. Nomadism is the absence of a home, the lack of powerful (restrictive and normative) ties of belonging, and a permanent and unpredictable mobility; sedentarism shows the breakdown of homes and of families, the inefficacy of traditional and modern associative ties, and the paralysis of those who insist on perpetuating that order. Clearly, these are figures of fiction that radicalize and investigate aesthetically and narratively those social components that are increasingly disseminated."

[11]El anuncio estaba firmado por una anciana que ofrecía en alquiler una habitación de su casa y alimentación para el huésped, a cambio de compañía y de conversación cotidiana. "Me quedé asombrado, aunque luego me contaron que avisos de esa clase eran moneda corriente en esa ciudad" (Pablo José Meza). Como señala Aguilar (24), en este cine la presencia de otros medios de comunicación en el *continuum* discursivo pocas veces está ausente y su influencia puede adquirir diversas formas. Como veremos en este caso, este hecho no solo se da en términos de la historia (el espacio que ocupa los *massmedia* en la vida de muchos de estos personajes como Rosa en *La vieja de atrás* o Roberto en *Un cuento chino,* como veremos más adelante). En el nivel discursivo, los medios terminan funcionando como "disparadores del discurso ficcional" de directores y guionistas. Este fenómeno muestra hasta qué punto los medios masivos han alterado nuestra percepción del mundo. (Volveré sobre este punto cuando analice *Un cuento chino*). Pablo José Meza dirigió también *Buenos Aires 100 kilómetros* (2004), que cuenta la historia de un grupo de adolescentes que viven en un pequeño pueblo a cien kilómetros de Buenos Aires. *La vieja de atrás* es su segunda película.

[12] Este diálogo es crucial, porque es el momento en que ambos se dan cuenta de sus imperfecciones y deficiencias en términos de su "inhospitalidad" (*unwelcomeness*) con el/del otro. Son entendibles entonces, por un lado, la reacción silenciosa y casi temerosa de Rosa y, por otro, las lágrimas de Marcelo unos minutos más tarde. Ese "¿Quién la va querer mirar a Ud., Rosa?" puede entenderse también como un "¿Quién me va querer mirar a mí, Rosa?." De hecho, en escenas anteriores hemos visto cómo la gente no repara en él. Un ejemplo notable está en el intercambio de Marcelo con Rodrigo, su compañero de trabajo, quien siempre le habla de espaldas o mirando hacia otro lado. "Cuando se nos escucha atentamente, con un interés que delata y señala la voluntad de responder, suponemos que somos respetados. Es decir, suponemos que lo que pensamos, hacemos

o nos proponemos hacer tiene importancia" (Bauman, *Amor líquido* 109).

[13]El significado del término acuñado por Foucault (24) es opaco y contradictorio. Si las utopías son espacios irreales en donde se presenta la forma perfecta de una sociedad, una heterotopía es un "contra-emplazamiento," un territorio paralelo que contiene todos los espacios reales que son posibles de encontrar dentro de una cultura. Estos, que están a la vez representados, impugnados e invertidos, son los que permiten que un verdadero enclave utópico pueda existir. En síntesis, una heterotopía es el espacio del mundo contemporáneo por excelencia. Para más detalles sobre las distintas formas que adquiere la heterotopía, véase Foucault "Of Other Spaces."

[14]Una vez más, como con *La vieja de atrás*, el discurso fílmico jibariza los medios masivos y crea una tensión con la prensa escrita. Esta invade y se apropia del sistema cinematográfico y se transforma en disparadora del discurso fílmico. Como vemos, estas películas se construyen a través de los *massmedia,* pero establecen con estos un continuo juego de idas y vueltas, de zigzags, y de retroalimentaciones: la ficción alimenta el discurso de la prensa y este el de la ficción.

[15]Por "sonido fuera de campo" entiendo aquí la aparición de un sonido cuya causa no es directamente visible, pero que se sitúa en el mismo tiempo que la acción y en un espacio contiguo. Para más detalles sobre el uso del sonido en la cinematografía, ver Chion.

[16]Otro ejemplo llamativo está dado por la duda acerca del verdadero apellido de Jun. ¿Es "Quian," como dice su pasaporte y como dicen los títulos al final de la película o "Ho," como le traduce a Roberto el empleado de la embajada china?

[17]Los ejemplos abundan. Si al comienzo de la película es Roberto quien parece colocarse en un rango más elevado, tratando de ayudar al desvalido Jun, será este quien salvará a Roberto de los ataques del policía en el descampado. La ironía de esta inversión se hace visible—para el espectador y para Roberto—cuando Jun le extiende un pañuelo a su anfitrión para que se limpie una herida de su cara—repitiendo el mismo gesto que Roberto había tenido con él en su primer encuentro.

[18]"[L]as utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamenta de la *fábula*; las heterotopías… secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases" (Foucault, *Las palabras* 3).

[19]En este sentido, es muy relevante la escena clave en la que Roberto descubre que el artículo que está leyendo sobre la vaca que cayó del cielo es la vida misma de Jun. Ese descubrimiento del absurdo en la vida del otro le permite descubrir, revivir y comprender el absurdo propio de su participación en la guerra de Malvinas.

[20]El término así escrito fue acuñado por la propia Ludmer y sirve para identificar una etapa nueva de la literatura—y por extensión, del arte en general. Según la autora, en esta fase "postautónoma," lo económico, lo cultural y lo literario están fusionados, haciéndose imposible definir el valor literario, distinguir qué es literatura de lo que no lo es, y delimitar qué es o no ficción. El concepto así esbozado—y extendido a otras formas artísticas—me interesa porque acusa, aunque de forma un tanto desviada, un problema que plantea la película en el orden discursivo: cómo entender hoy la alteridad discursiva.

Obras citadas

Aguilar, Gonzalo. *Other Worlds: New Argentine Films*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Impreso.

Aitken, Stuart y Leo Zonn. "Re-Presenting the Place Pastiche." *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Eds. Stuart Aitken y Leo Zoon. Lanham, Maryland: Rowmann/Littlefield, 1994. 3-25. Impreso.

Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 1999. Impreso.

——. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.

Aprea, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008. Impreso.

Baudrillard, Jean.*Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: U of Michigan Press, 1994. Impreso.

Bauman, Zygmunt. *En búsqueda de la política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: FCE, 2001. Impreso.

——. *Modernidad líquida*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: FCE, 2004. Impreso.

——. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: FCE, 2005. Impreso.

——. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2006. Impreso.

——. *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre.* Barcelona: Tusquets, 2007. Impreso.

——. *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. Madrid: FCE, 2011. Impreso.

Bell, Duncan. "Mythscapes: Memory, Mythology, and National Identity." *British Journal of Sociology* 54.1 (2003): 63–81. Impreso.

Blanco, Daniela y Carlos Germano. *20 años de medios y democracia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Crujía/Honrad-Adenaur-Stiftung, 2005. 85-106. Impreso.

Brunvand, Jan Harold. *Too Good to Be True: The Colossal Book of Urban Legends*. New York: Norton, 2001. Impreso.

Bourdieu, Pierre. "La casa o el mundo invertido." *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991. Impreso.

Chion, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993. Impreso.

Cohen, Anthony. *The Symbolic Construction of Community*. London/NY: Routledge, 2001. Impreso.

Derrida, Jacques. *On Cosmopolitanism and Forgiveness: Thinking in Action*. London/NY: Routledge, 2001. Impreso.

Eurasquín, Estela. "Los inmigrantes en el cine argentino, Panorama general y estudio de un caso actual: *Un cuento chino*, 2011." *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM - Les Cahiers ALHIM (En línea)* 23 (2012): n. pág. Red. 28 julio 2014.

Featherstone, Mike. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires, Amorrortu, 2000. Impreso.

Fernández Pedemonte, Damián. "De la Rúa, Kirchner y las prerrogativas del discurso del poder." *La construcción del consenso: gestión de la comunicación gubernamental*. Eds. Luciano Elizalde, Damián Fernández Pedemonte y Mario Riorda. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Crujía, 2006. 269-278. Impreso.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1984. Impreso.

——. "Of Other Spaces." *Diacritics* 1 (1986): 22-26. Impreso.

Hortiguera, Hugo. "La sospecha endémica argentina: la epidemia del miedo y la producción de (des)confianza en épocas de crisis sanitaria." *Estudios sobre el mensaje periodístico* 16 (2010): 209-234. Impreso.

——."Lógicas conspirativas: desconfianzas mutuas e ideologías de la sospecha en la Argentina de la Presidenta Kirchner." *Delaware Review of Latin American Studies* 11.2 (2010): n. pág. Red. 10 de mayo de 2014.

——"Políticas del recuerdo y memorias de la política en *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella." *Ciberletras. Journal of Literary Criticism and Culture* 24. (2010): n.pág. Red. 10 de mayo de 2014.

——."Argentina violenta: perfiles multimedia y cultura de la convergencia en tiempos de la globalización." *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 6-7 (primavera 2010): 1-39. Red. 10 de mayo de 2014.

——. "Después de la globalización. La destrucción de lo social en *Las viudas de los jueves* y *Carancho*." *Letras Hispanas. Revista de Literatura y Cultura* 8. 1 (2012): 111-127. Red. 24 de junio de 2014.

Iglesias, Fernando. "La verdadera grieta argentina." *La Nación* [Buenos Aires] 18 oct. 2013: n. pág. Red. 21 de julio de 2014.

Jarvie, Chatherine. "Short and Sweet." *The Guardian Weekend*. 9 marzo 2002: n. pág. Red. 25 julio 2014.

Jacbos, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing, 2011. Impreso.

Katz, Alejandro. *El simulacro: por qué el kirchnerismo es reaccionario*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta, 2013. Impreso.

La vieja de atrás. Dir. Pablo Mesa. Actores: Adriana Aizenberg y Martín Piroyansky. 2010. Primer Plano Film Group, 2011. DVD.

Lanata, Jorge. *10K. La década robada: datos y hechos en los años de la grieta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta, 2014. Impreso.

Lusnich, Ana Laura. *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2005. Impreso.

Mastrini, Guilhermo, "Al final del período. Los límites del progresismo: políticas de comunicación en Argentina durante el gobierno de Néstor Kirchner." *ECO-PÓS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio do Janeiro* 11.1 (enero-julio 2008): 78-95. Red. 20 de junio de 2014.

Mercado, Silvia. *El inventor del peronismo: Raúl Apold, el cerebro oculto que cambió la política argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Planeta, 2013. Impreso.

Meza, Pablo J. "*La vieja de atrás* de Pablo José Meza: nota del director sobre la película." *Demasiado Cine!: una charla entre amigos sobre el séptimo arte*. no pág. 8 de dic. 2010. Red. 27 de octubre de 2014.

Montero, Ana Soledad. "Memorias discursivas de los ´70 y *ethos* militante en la retórica kirchnerista (2003- 2006)." *IV Jornadas de jóvenes investigadores*. Facultad de Ciencias Sociales. Instituto Gino Germani (UBA). 19-21 sept. 2007. Mesa: Política, discurso e ideología. Red. 30 de abril de 2014.

——. "Política y convicción: memorias discursivas de la militancia setentista." *Revista latinoamericana de estudios del discurso* 72 (2007): 91-114. Impreso.

—— "Justicia y decisión en el discurso presidencial argentino sobre la memoria (2003-2007)." *Confines* 4.7 (2008): 27-41. Impreso.

——. "Puesta en escena, destinación y contradestinación en el discurso kirchnerista (Argentina, 2003-2007)." *Discurso y sociedad* 3.2 (2009): 316-347. Impreso.

O'Donnell María. *Propaganda K. Una maquinaria de promoción con el dinero del estado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta, 2007. Impreso.

Peller, Daniel. "Josefina Ludmer. Los tonos antinacionales del presente." (Entrevista) *Otra parte. Revista de letras y artes* 18 (2009). No pág. Red. 10 de enero de 2010.

Rancière, Jacques. *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *La audacia y el cálculo: Kirchner 2003-2010*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2011. Impreso.

Silverstone, Roger. ¿Por qué estudiar los medios? Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Amorrortu, 2004. Impreso.

——. *La moral de los medios de comunicación. Sobre el nacimiento de la polis de los medios*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Amorrortu, 2007. Impreso.

Shumway, Nicolás. "Argentina va en dos velocidades." *Enernews*. no pág. 19 oct. 2011. Red. 6 de agosto de 2014.

Sondereguer, María. "El debate sobre el pasado reciente en la Argentina: entre la voluntad de recordar y la voluntad de olvidar." *Hispamérica* 29.87 (2000): 3-15. Impreso.

Svampa, Maristella. "Argentina: una cartografía de las resistencias (2003-2008). Entre las luchas por la inclusión y las discusiones sobre el modelo de desarrollo." *Revista Osal* (*Observatorio Social de América Latina*) 9. 24 (2008): 17-49. Red. 10 de agosto de 2014.

——. "La década kirchnerista: populismo, clases medias y revolución pasiva." *Lasa Forum* 44.4 (2013): 14-17. Red. 9 de julio de 2014.

Un cuento chino. Dir. Sebastian Borensztein. Actores: Ricardo Darín, Huang Sheng Huang, Muriel Santa Ana. 2011. Tornasol, Catafiore, Aliwood Mediterráneo, Pampa films, 2011. DVD.

"Una vaca cayó del cielo y nos hundió el pesquero," *Clarín Digital* 2 de mayo de 1997. Red. 29 de julio de 2014.

Valiente Noailles, Enrique. "El significado de la obscenidad." *La Nación*. *Suplemento Enfoques* (8 de nov. de 2009): 2. Red. 10 de noviembre de 2013.

Letras Hispanas
Volume 10.2, Fall 2014

Title: *Bautizando a los antecesores*: Religious Traditions in *Revista Exilio* (1965-1973)

Author: Robert S. Lesman

Affiliation: Shippenburg University of Pennsylvania

Abstract: This essay examines the cultural and religious precursors claimed by the Cuban exile literary magazine *Exilio*. Published in New York from 1965 to 1973 and edited by Víctor Batista Falla and Raimundo Fernández Bonilla, *Exilio* drew on two traditions: the nineteenth century priest and advocate for Cuban independence Félix Varela and the mid-twentieth century literary magazine *Orígenes*. By claiming descent from these forefathers, the magazine claimed allegiance to two contrasting modes in which religious thought might be used to express an agenda for the Cuban nation. Where Varela exemplified the use of theological ideas to publicly espouse political change, *Orígenes*, and by association, the author José Lezama Lima, provided the example of a religiosity that turns inward and eschews direct participation in public debate. In the end, the *Exilio* group saw both models as valid means for constructing a religiously inflected cultural project for redeeming Cuba from the parallel space of exile.

Keywords: Cuba, exile, literary magazine, religion, Félix Varela, *Orígenes*, José Lezama Lima.

Resumen: Este ensayo examina los precursores culturales y religiosos con los cuales se identificó la revista literaria *Exilio*. Publicada en Nueva York entre 1965 y 1973 y editada por Víctor Batista Falla y Raimundo Fernández Bonilla, la revista se inspiró en dos tradiciones: la del cura y defensor decimonónico de la independencia cubana Félix Varela y la de *Orígenes*, una revista literaria cubana de mediados del siglo veinte. Declarando su filiación con estos dos antepasados, la revista se alió con dos modos contrastantes en los cuales el pensamiento religioso se podría emplear para formular una agenda nacional cubana. Si bien Varela ejemplificó el uso de ideas teológicas para hacer un llamado público por el cambio político, *Orígenes*, y por asociación, el autor José Lezama Lima, dieron el ejemplo de una religiosidad más introvertida que rehuye la participación directa en debates públicos. A fin de cuentas, el grupo *Exilio* consideró válidos los dos modelos para la construcción de un proyecto cultural influido por la religiosidad, un proyecto con el propósito de redimir a Cuba desde el espacio paralelo del exilio.

Palabras clave: Cuba, exilio, revista literatura, religion, Felix Varela, *Orígenes,* José Lezama Lima.

Date Received: 9/17/2014

Date Published: 1/26/2015

Biography: Robert S. Lesman is Associate Professor of Spanish at Shippensburg University of Pennsylvania. His research centers on the Cuban literary magazine Orígenes. He has published articles analyzing the work of José Rodríguez Feo, Fina García Marruz, Lorenzo García Vega and Carlos Luis as well as the Irish poet Paul Muldoon. Forthcoming is an article on the Dominican poet Manuel del Cabral.

ISSN: 1548-5633

Bautizando a los antecesores: Religious Traditions in *Exilio* (1965-1973)

Robert S. Lesman, Shippenburg University of Pennsylvania

In the first decade after the Revolution, Cuban exiles founded a number of literary magazines that turned out to be short lived, largely for economic reasons.[1] The exception to this pattern was *Exilio*, founded by Víctor Batista Falla and Raimundo Fernández Bonilla in 1965. Due in part to the financial resources of Batista Falla, the magazine lasted nine years and produced twenty-eight issues.[2] At its height, 1,500 copies were printed (Espinosa Domínguez, Índice 9). The magazine was an important nucleus of literary and political expression for the first wave of exiles, publishing work by authors such as Octavio Armand, Emilio Ballagas, Gastón Baquero, Lydia Cabrera, Lourdes Casal, Lorenzo García Vega, José Kozer, Lino Novás Calvo and Humberto Piñera Llera. Because of the quality of the work published and the unusually generous printings, the magazine played a crucial role in disseminating an intellectual response to the Revolution.

Though work has been done in analyzing the literary production of the first generation of exiles in the 1960s and 1970s (see, for example, Álvarez-Borland), two dimensions of the subject need to be explored further. First, the subject of the literary magazine as locus for the expression of a collective exile identity has been secondary to the study of works by individual authors, especially novels and short story collections.[3] Second, the role of religious belief in the positing of a cultural agenda by the first exile generation has been less noted than political and economic questions. By paying attention to how Christian belief informs the group identity and agenda of the writers published in *Exilio*, these gaps can be filled, offering a more complete picture of the literary and cultural production of the first wave of intellectuals to leave Cuba.

Surveying *Exilio*, the reader is struck by the persistence of theological themes, whether in its visual art, literary texts, or academic essays. Catholic theology turns out to be a more important ideological foundation for defining an exile identity than political or economic critique. A broad reading of the magazine leaves a vivid impression of the importance of the Hispanic Catholic tradition to many of the exiles that left Cuba shortly after the Revolution. This foregrounding of religiosity in the creative and critical discourse of *Exilio* evidences a more general Cuban tendency; as David Ricardo Ramírez observes, "la simbiosis de lo literario y lo religioso reaparecen en el imaginario cubano con una insistencia que no deja de ser inquietante" (23).

A series of actions and declarations in the first years of the Cuban Revolution made it clear to many who eventually emigrated that Fidel Castro considered Catholicism an ideological enemy. In his May Day speech of 1961, he accused the clergy of serving the "exploiters": "tiene que ver con los intereses egoístas y brutales de los explotadores, tiene que ver con el imperialismo, tiene que ver con cuestiones materiales, tiene que ver con sangre, tiene que ver con oro, pero no tiene que ver nada absolutamente con Dios ni con la religión." The assertion is clear: greed, rather than piety, was the pillar of Catholic resistance to revolutionary change. Juan Clark, writing from the exile perspective in *Religious Repression in Cuba*, notes that Catholic clergy and laity alike were vocal in resisting

what they saw as "Communist infiltration" (6-7) and that the subsequent reaction from the Revolutionary government was swift and unequivocal: Catholic literacy initiatives were cancelled; the *Comandos Rurales* were shut down for fear of Christian subversion of the Revolution's agenda; Catholic radio and television programs were cancelled (4-9). 1961 was a definitive year: 131 members of the clergy were expelled and public religious events were prohibited (Clark 11-12). Castro justified the expulsion of the priests by tying them to Spanish fascism: "¿Podremos permitir que siga la falange española, a través de sus curas, promoviendo aquí los derramamientos de sangre y la conspiración? ¡No! ¡No estamos dispuestos a permitirlo! Y, sencillamente, ya lo saben los curas falangistas: que deben ir preparando sus maletas." Among the first generation of exile intellectuals there were many who felt passionately that communism's repression of religion was one of its most egregious offenses. In *Exilio*, this fact is evident. In what might come as a surprise to those who have a certain notion of the exile group's conservatism, many of *Exilio*'s texts attack American capitalism in addition to human rights abuses in Cuba. Catholicism (or, as it is often expressed, "Christianity" generally), is the ideology that is most forcefully espoused and defended against communism. These intellectuals would dispute Castro's argument that Catholics in the first years of the Revolution were motivated exclusively by greed.

Consonant with the inevitable focus on the past that characterizes any exile cultural project, *Exilio* forcefully asserts the importance of tradition. The editors make it clear in the early issues that they believe their new initiative should lay claim to its intellectual parentage: "En la singular sociedad de los linajes espirituales son los descendientes los que bautizan a sus antecesores" (Índice 14). With this statement, the editors make evident the Christian ideas that will inform the trajectory of the magazine, whether the texts are literary, political, or academic. *Exilio* understands its tradition as spiritual, and the idea of baptism represents the act of claiming a relationship to that tradition. A contradictory stance is inherent in baptizing one's own forebears: tradition undergirds the efforts of the present, but those efforts enjoy a form of agency that allows that tradition to be defined according to the urgencies of the present.

This study focuses on the two forefathers that *Exilio* claims. The differences between the two impart a dual character to both the magazine's theological foundation and the anticommunism that is built on that foundation. On the one hand, *Exilio* claims descent from Félix Varela, the 19th century priest and advocate for Cuban independence. With this gesture, it implicitly identifies itself with the stance of public protest by which Varela conveyed his particular synthesis of theological and political thought. When operating in this mode, the magazine fits Isabel Álvarez-Borland's observations about the first generation of writers to leave the island: "Because of the temporal proximity to the physical experience of exodus, this writing displays indignation and anger toward the traumatic events or individuals causing the exile. This is a literature with an overt political content that expresses angry feelings of betrayal reflecting the chronological proximity of the events to the writing" (6-7). In contrast, *Exilio*'s other parent is *Orígenes*, the mid-20th century Cuban literary magazine, and by association, its co-editor José Lezama Lima. Through this affiliation, *Exilio* adopts a posture that opposes direct political protest and instead espouses the cultivation of a hermetic aesthetic. Both precursors are useful to *Exilio* because they represent distinct moral and religious methods for defending Cuban culture against threats of tyranny and corruption.

The difference lies in methodology. Varela believed in the direct insertion of theological convictions into public political debate, whereas Lezama and the *Orígenes* project espoused turning inward toward the cultivation of artistic concerns, a gesture intended to produce a more gradual, but more

complete, renovation of the nation. On the one hand, *Orígenes* opted to distance itself from public debate and define a space of enlightened creativity that might be undisturbed by the debased ethics of the Cuban political sphere of the 1940s, imposing on itself a kind of voluntary *insilio*, while on the other hand Varela is the paradigm of the outspoken advocate who suffered exile because of his activities. Varela is the more obvious model for an exile group in New York to emulate, whereas the *origenistas* seem an odd fit. As will be seen, each chosen precursor reveals a different discursive orientation, bringing to the foreground the dual nature of the *Exilio* project, which sought solace in a space of artistic distance from the noisy arena of protest while also publishing texts that were explicitly political.

One way of expressing this contrast is to say that Varela was a paragon of *exilio*, whereas *Orígenes* exemplified a voluntary *insilio*, or separation from one's immediate cultural and political context. The self-isolation *Orígenes* chose contrasts with the remarkable degree to which, in the previous century, Varela incorporated himself into the American Catholic Church, eventually becoming Vicar General of the Diocese of New York. For *Exilio*, the experience of exile is understood in relation to Cuba, the lost *patria*, while *insilio* describes its situation within the United States intellectual sphere of the 1960s and 1970s, where leftists were insensitive to the protests of those who believed themselves to be Castro's victims. It is important to note that *Exilio* was published in New York. Away from the ideological enclave of Miami, Cuban exiles confronted the general tendency among progressive Americans to sympathize uncritically with the Cuban Revolution. In the end, whether reacting against Castro's communism or leftist American intellectuals, the experience of *exilio-insilio* conveyed by the magazine is predominantly religious. Political and economic arguments are situated in a theological context rather than being the foundational impulse for the magazine in and of themselves.

Varela's Model of Exile Protest

In its first editorial, *Exilio* makes it clear that it is not a *belles lettres* magazine. Instead, its editors claim allegiance to the medieval definition of the liberal arts, specifically to the Thomist opposition of liberal learning to utilitarian pursuits (Índice 13). *Exilio*'s allegiance to this notion of the liberal arts is rich with implications. Most evidently, the scope of contributions to the journal is to include non-literary texts, such as historical or political critiques and academic studies. This discursive range parallels the variety of scientific, theological and political texts Varela published, and contrasts with the noted anti-academic tenor of *Orígenes*. In this context, *Exilio* enjoys a certain degree of discursive freedom to deploy its counterpoint to the Cuban Revolution. In the liberal arts, the magazine also finds a kind of liberty that derives from its interest in non-utilitarian concerns (utilitarian thought being understood as a form of servitude to practicality), which lends a philosophical depth to its discursive freedom. Rafael Rojas asserts that with Varela the history of Cuban thought experienced "El triunfo de la razón moral sobre la razón instrumental" (*Isla* 44). Rojas reminds us that, paradoxically, this triumph prefigures the utopian discursive strategies of the Revolution (*Isla* 44). Varela, like José Martí, is claimed by both the Revolution and its opponents, and in the case of *Exilio*, the imprint of his assertions about reason and belief is clearly visible. With its reference to Aquinas, the magazine clearly states its allegiance to a Catholic vision of the liberal arts rooted in the Scholasticism of the Middle Ages. As a result, the forms of reason deployed in the pages of *Exilio* are to be clearly bound by theological limits.

Though Aquinas is the founder of an important intellectual method, Varela is placed at the heart of this vision of the liberal arts because he is more pertinent to the Cuban exile situation. His thinking, for the editors of *Exilio*, is the most effective support for the kind of freedom they espouse: a freedom from the imagined tyranny of secularism.

Thus, its critiques of the Revolution often rely on theological and moral arguments, rather than ideas about free markets or representative democracy. In fact, Marxism and capitalism are presented as the two faces of Janus in the journal's editorial of summer, 1969 (Índice 22). This stance is consonant with Varela's legacy. Rafael Rojas reminds us that Varela portrayed "la Patria, el Estado, la Cultura y la Política como instituciones enemistadas con el Mercado, el Dinero, la Ciudad y el Capitalismo" (*Isla* 35).

Varela provided examples for the framing of *Exilio* in his use of periodical publications to advocate for political and theological ideals and in his employment of the argumentative procedures of academic discourse. Varela chose exile in the U.S. in 1823. He moved from New York to Philadelphia in 1824 and founded *El habanero*, the first Spanish-language newspaper in the U.S., which ran for two years and featured essays on political, theological, moral and scientific themes. In 1825, he returned to New York, where he became an influential public theologian. He continued to publish and edit; his opinions on theological and civic themes appeared in Catholic and non-religious papers and magazines, and he edited the *Young Catholic Magazine* and *Catholic Expositor and Literary Magazine* for short periods. In 1837 he was named Vicar General of New York.[4]

Though Varela espoused the idea of individual rights in the face of despotism, this idea was grounded in theology. Varela believed true freedom was to be found through the practice of Christian virtue. In his analysis of Varela's thought, Cintio Vitier notes the influence of the *Encyclopedistes*, the concept of natural rights and the *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (18), though it is also crucial to note that Varela despised the secularism and absolutism of the French Revolution. Christian piety was a necessary condition for civic virtue, and this civic virtue was to provide the foundation on which Cuban independence was to be constructed. According to Varela, impiety corrodes the links of faith and trust that hold individuals in relation to one another. Civic-mindedness diminishes as mutual suspicion grows. Under these conditions, the *socius* becomes vulnerable to domination from without. In his *Cartas a Elipidio*, Varela connects "impiety" to despotism, implicitly understood as Spanish tyranny, though the French Revolution also comes to serve as an example: "Sirve (. . .) el despotismo de la impiedad para hacer nulo el poder de las leyes, que son sus enemigas" (35-6). The despot himself is slave to impiety, which instills in him an insatiable appetite for domination: "Esta cruel opresión experimenta el déspota, sus desenfrenadas pasiones le arrastran por todas partes, y como fiera maltratada se ceba en cuantas víctimas encuentra en su malhadada carrera" (35). Varela advocated independence from Spain not only as a triumph over despotism, but also as a sacred victory over impiety.

The kind of revolution imagined by Varela was to be holy rather than secular, dominated by a logic of emancipation rooted in theology rather than on Enlightenment ideals. In an article in *El habanero* titled "Estado eclesiástico en la isla de Cuba," he declared: "Sólo es verdaderamente libre el pueblo que es verdaderamente religioso (. . .) ¡Tan lejos está la verdadera religión de ser base de la tiranía!" (67). The French Revolution is an error to be avoided, an example of the triumph of impiety over order and prosperity (*Cartas* 31-2). For Varela the excision of Christian theology from government precipitates the degradation of social relations, and any revolution constructed on secular principles will inevitably, as in the French example, hasten the advent of a new tyranny. It is with the French case in mind that Varela asserts: "el más cruel de los despotismos es el que se ejerce bajo la máscara de la libertad" (39).

Varela's ideas set off sympathetic echoes in the pages of *Exilio*. Indeed, the first number is introduced by an editorial statement that opens with praise for him, stating that the journal's mission was to continue his tradition: "Nosotros, en coincidencia de circunstancias y proyecto, nos honramos en seguir su ejemplo" (Índice 13). The impiety Varela

decries in 1835 resonates with the *Exilio* group's abhorrence of the atheism of the 1959 Revolution. For Varela the despotism that is fed by this impiety is most dangerous when it promises freedom; in claiming Varela as a forefather, *Exilio* implicitly applies this critique to communism.

A text that clearly evidences *Exilio*'s connection to Varela's legacy is Julián Orbón's open letter to Ernesto Cardenal in the fall 1972 issue. In it, Orbón criticizes the theological principles the leftist Nicaraguan priest-poet expresses in his recently published memoir *En Cuba*. In the anecdote he relates how the Cuban poet Cintio Vitier told him that at the Cabaña fortress in Havana many "idealistic young men" died by firing squad believing they were martyrs, whereas they were simply the tools of the CIA and Batista (Índice 57). Orbón tells Cardenal that he hopes he prayed for the men: "Pero quiero creer que usted rezó por ellos, rezó por esos jóvenes que murieron gritando 'Viva Cristo Rey,' de la misma manera que ha rezado por el comandante Ernesto Guevara (Índice 57). His open letter challenges Cardenal on religious grounds rather than engaging in political argument. What is even more illustrative of the theological basis of his polemic is the fact that Orbón positions himself as a critic of capitalism: "para esa prensa [capitalista] su muerte era sensación, noticia, es decir, dinero" (Índice 56). As we have seen, this critique of capitalism, surprising as it is coming from the Cuban exile sphere, underscores another allegiance with Varela, who saw it as endangering the integrity of society.

Another example of the kind of direct intervention in public debates that Varela employed can be found in the editorial statement introducing the second issue of *Exilio*. Here, the editors adopt a stance of explicit political commentary regarding the civil unrest in the Dominican Republic, without including any discussion of literary or artistic themes. In the text, Batista and Fernández Bonilla blame Juan Bosch for the coup that removed him from power in 1963: "su extraña conducta, proclive a la subversión comunista, alentó el golpe militar que derribó su mandato" (Índice 15) and justify the repressive actions of the Dominican military by repeatedly evoking the perceived threat of Soviet communism, which is referred to as "la embestida marxista" (Índice 16). Though the discussion explicitly concerns events in the Dominican Republic, recent Cuban history is never far from the minds of the authors: "Bosch ya se hallaba convocando a las milicias, organizando militarmente a las masas, armándolas. En ese momento, la similitud de estos hechos con el caso cubano debió de haber influido en la mentalidad de los altos jefes militares y de los dirigentes de los grandes intereses. Éstos, pues, se vieron compelidos a actuar" (Índice 15). While justifying Dominican military repression, Batista and Fernández Bonilla also relive the trauma of the Cuban Revolution and lament that Castro's accumulation of power in the early years was not forcefully resisted by the same sectors of society that were successful in overthrowing Bosch.

In addition to their practice of direct participation in public debate, the editors and contributors to *Exilio* make use of academic strategies of discourse, just as Varela did in *El habanero*. This orientation supports the outward focus of the magazine, given academic writing's interest in clarity of exposition and public dissemination of information. This quality contrasts with the other face of the journal, which turns inward toward aesthetic contemplation and hermeticism. Academic texts in *Exilio* span the disciplines of history, sociology, economics, political science, linguistics and literature. The spring 1970 issue is dedicated entirely to papers delivered at the inaugural conference of the Instituto de Estudios Cubanos in Washington, D.C. the year before. In her prologue, founder María Cristina Herrera describes the efforts to bring together a group of exile scholars as "este

empeño de reflexión cubanocristiana" (11), making explicit the religious motivations behind the academic endeavor. She notes that the event took place during Easter week and included representatives from both academia and the Church (12). The continuation of Varela's legacy is evident in this particular conjugation of the public, the academic and the theological.

Inner Landscapes

A vivid illustration of the duality of *Exilio* can be found in the fact that the editorial in the second number engages in unadorned political critique, while the third issue begins with these words: "La revista *EXILIO* no entraña militancia ni sectarismo político alguno. Antes, más bien se debe al irreductible compromiso con la verdad, sin el cual ninguna obra intelectual legítima es posible; compromiso este que precede y alimenta toda sana acción política (Índice 19). This contradiction illustrates the tension in *Exilio* between the value it places on the clear public statement of ideals and the cultivation of the inner self through aesthetic creation and contemplation.

It may be true that the political critique found in its texts does not hew perfectly to the dogmas of many anti-communist groups in its critical comments about capitalism and U.S. imperialism. Nonetheless, to disavow "militance" would seem to contradict the editorial that was published just months before. The editors assert that an allegiance to "truth," rather than ideological loyalty, should guide political action. This idea is the linchpin that holds together the outward and inward stances of *Exilio*: though participation in public debate is essential, one must first discern the truth, a process that requires what Batista and Fernández Bonilla call "una visión más honda de la vida que, en consecuencia, desbord[a] toda actividad militante y programática, aunque teniendo a ésta en singular consideración" (Índice 19). The nature of this "deeper vision" is to be found in the work of the writers and artists who collaborated in publishing *Orígenes* in the two preceding decades. The terms in which *Exilio* claims the earlier magazine as precursor illustrate its claimed relationship to that precursor:

> *ORÍGENES*, replegada en profunda confrontación metafísica, tradujo en frustración y hostilidad el vacío que la ciñó. De ahí su desapego ante lo social, y un hermetismo un tanto excesivo, que impidió la debida divulgación de su obra. Pero es la generación cubana que con más rigor ha fijado, por vía del conocimiento poético, las bases para una reflexión ontológica propia. Nosotros nos consideramos continuadores de su obra, que se ha adentrado diamantinamente en nuestra sustancia nacional. (Índice 19-20)

Orígenes is associated with depth, introspection and hermeticism. These traits are responsible for a turning away from social or political commentary and tend toward the isolation of its cultural project from the broader cultural discourse. As Rafael Rojas notes in reference to the *Orígenes* project, "To constitute oneself in the secret space of culture implied a gravitation to the margins of the State, the Academy, and public opinion ("Poetics" 181). Nonetheless, the editors of *Exilio* forcefully state that the inward orientation of their precursors is of a transcendental philosophical value that in the end makes possible a more effective insertion into the public realm. A generation must first understand itself before it purports to advance a public agenda. *Exilio*'s understanding of the kind of introspection and hermeticism that should be practiced is heavily influenced by theological ideas. As we will see, the fusion of aesthetics and theology expounded in *Exilio* is tied to a particular concept of freedom that

is deployed in contradistinction to the ideology of the Revolution.

Orígenes and the cultural project associated with the magazine cannot be characterized as uniform, though a dominant philosophical thread runs through it. As Ben Heller argues, "one cannot deny that a certain aesthetic came to be associated with the magazine as a result of the pieces selected for publication (and, perhaps more importantly, pieces *not* selected) and also as a consequence of certain metapoetic texts published by Lezama and [Cintio] Vitier, the two *Orígenes* writers most articulate at that time concerning issues of aesthetics" (79). This "certain aesthetic," though it does not account for the inclusion of works by atheist or agnostic writers like Virgilio Piñera or Lorenzo García Vega, is suffused with theological thought. It is clearly the intellectual tradition to which *Exilio* refers. Cintio Vitier argues that *catolicidad* is "el punto clave, aunque no exclusivo, para entender a *Orígenes*" (71). Lezama, who not only co-edited the magazine but also asserted himself as its leading voice, both on its pages and in the social interactions of the group, is the most important author to examine if one wishes to understand what *Exilio* admired in *Orígenes*.

For Lezama, religion was not to be understood according to its immediate expedience in public affairs. Interested neither in proselytizing nor in using theology as a political tool, Lezama saw the heart of Christianity to be the affinity between Creation and creation, between God's invention of the world and the artist's joyful re-enactment of that act. Since God created the universe through the Word, the poet recreates the world through words. Though humanity is fallen, it can be redeemed through literature and other arts. In "Pascal y la poesía," Lezama declares: "Hay inclusive como la obligación de devolver la naturaleza perdida. De fabricar naturaleza, no de recibirla como algo dado. 'Como la verdadera naturaleza se ha perdido—dice Pascal—, todo puede ser naturaleza'" (4). As Gustavo Pellón explains, "Nature for Lezama evokes Genesis, the garden of Eden, the fall of Adam and Eve. Poetry (or life; for Lezama it is one and the same) has as its goal the recuperation of that nature lost through original sin" (48). Without poetry, the world is dark, suffused with a vague sense of menace due to its fallen state: "He aquí que el hombre está rodeado de una inmensa condenación inanimada" ("Conocimiento" 37). The role of the poet is to use the latitude granted by God through free will to restore Creation to its state of sanctity. An implicit theme in Lezama's thought is freedom, a concept understood in both theological and artistic terms. In his appreciation of Claudel, Lezama observes: "Cuando nos dice: que mi verso no tenga nada de esclavo, como el águila marina que se lanza sobre un gran pez, queda: el hombre como ente orgulloso, desnudo y reclamador del conocimiento de Dios" ("Conocimiento" 39). Poetry is a forceful assertion of freedom made in the confidence that God's grace elevates artistic creation. In "Las imágenes posibles," Lezama declares that metaphor is "el reino de la absoluta libertad" (304).

For Lezama, the primary vehicle for the recreation of Creation is metaphor. In all arts, but most intensely in literature, metaphor unites opposites such as concrete-abstract, history-eternity, and real-unreal in much the same way Christ instantiates the unity of body and spirit. In "Las imágenes posibles," Lezama asserts that the poetic image is composed of "body" and "being" (301). The *origenista* Fina García Marruz asserts: "el misterio que más lo conmovió [a Lezama] fue sin duda el que tenía que conmover más a un poeta: el del Verbo hecho carne" (12). In posing the connection between theology and literature in this way, Lezama advocates a religiosity that turns inward and dwells in the hermetic space of artistic creation. This inwardness is not meant to be a solipsistic end in itself, though. Instead, it is a step in a progression that envisions art as regenerating the nation by renewing the inner life of each individual, whether he or she is a producer or consumer of art, or both. In the spring, 1949 issue of *Orígenes*, the editorial statement "La otra desintegración" begins with an assertion of this

notion of the inward renewing the outward: "Cerca del índice crítico que señala la falta de imaginación estatal, que no es en definitiva sino la ausencia de una proyección o impulsión por zonas más espléndidas, es necesario ir ya entregando las formas superadoras de esa desintegración. Si ese señalamiento es esencialmente crítico, su remedio tendrá que brotar de creación y de imagen" (60). In this declaration, artistic creation is understood as providing the forms by which a new construction of the nation can be achieved, and these forms are derived from the creativity of the artist.

In the end, Lezama's vision makes itself available to the framers of *Exilio* as a way to advocate for Christianity as a means for rescuing the Cuban nation, even if the effort must be made from the parallel space of exile. The undertaking follows a different path, one that turns inward. Furthermore, the temporal implications are different from Varela's model. Lezama and *Orígenes* assert the futurity of an artistic-religious redemption of the nation: "crear la tradición por futuridad, una imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico, en la metáfora que participa" ("Desintegración" 61). First, religiosity must go through the process of fusing itself with artistic creation, then work upward through the moral and psychological structures of the individual, transforming them gradually. Only after this process is complete can a true and lasting vindication of the Cuban nation be realized. This gradualism contrasts profoundly with the urgency of Varela's publicly minded approach, which, as has been seen, also has clear parallels in *Exilio*.

The most substantive tribute to *Orígenes* can be found in the first issue of *Exilio*. Raimundo Fernández Bonilla's essay "El poeta fuera de su paisaje se pierde" presents an extensive meditation, inspired by one of Lezama's aphorisms, on the metaphysical bases of literary creation. The length of the text and its early appearance in *Exilio* signal that it was meant to declare a set of ideas that might frame the journal's project of defining an exile identity. As an indebtedness to Lezama and *Orígenes* can be sensed both in the essay's assertions about figurative language and in its use thereof, the text serves to support the thesis that a continuation of *origenismo* is one of the journal's fundamental strains, in counterbalance to its homage to Varela.

One of its fundamental assertions is that metaphor manifests the union of sensible reality with the realm of spirit (21). Landscape (*paisaje*) serves as an example of metaphor *par excellance*. Landscapes are "comarcas del espíritu" (17), spaces where the language of the soul is woven (in creation) and unwoven (in interpretation). Fernández Bonilla theorizes that *paisaje* is nature uplifted and redeemed as it is aestheticized through human perception and thought (18), a concept clearly in line with Lezama's fusion of theology and poetics. Landscape is an example of the union of the concrete and the abstract, the natural and the spiritual—"La apasionada unión de espíritu y materia" (21). It manifests the spiritual order that suffuses all that exists in the cosmos (25).

Fernández Bonilla's merging of theology and aesthetics is oriented inward. He uses appropriately metaphorical language to evoke this idea: "el fulgor del arma áurea irradia sólo en dirección interna. El oro se oculta metal adentro como hundido para siempre en un mar secreto. Su aspecto externo permanece a obscuras tal la piel nocturna de la pantera bicorne" (17). These metaphors accomplish two ends. First, they celebrate the mysterious and hidden nature of Lezama's poetic language. Second, they recreate the experience of that mystery in their own densely woven verbal texture. Like Lezama's, Fernández Bonilla's language is marked by a kind of deliberate catachresis, the thick layering of metaphor on metaphor; the "weapon" of metaphor is itself a fusion of figurative energies, as it takes on the qualities of light, the sea, and the panther. Metaphoricity is linked to interiority; it is a

joining of energies through a process of digging down into the core of reality. Interiority, for its part, is privileged in its connection to light, while exteriority is cloaked in darkness.

A pivotal moment in Fernández Bonilla's essay comes when he links the inward to the outward. In a startling turn, he moves from describing the equilibrium of material and spirit accessible through aesthetic contemplation to theorizing that the absence of this balance makes societies vulnerable to dictatorship (25). Both solipsistic contemplation and unreflective public action are corrosive to the public good. Consonant with the program of *Orígenes*, Fernández Bonilla argues that inward cultivation of the aesthetic and spiritual selves works against the decay of the outward *polis*. The cultivation of art, though a hermetically personal act, should not, in the end, be escapist. It is a subterranean current that, under the right conditions, surfaces and becomes active in the social realm. Fernández Bonilla asserts this fact negatively, tying the degradation of the aesthetic self to societal degradation under Castro's dictatorship. A purely introspective mode would be a form of imprisonment; the artistic idea of landscape makes possible the individual's escape from solipsism: "[la] salida del hombre de su pura subjetividad" (26). It becomes clear that for Fernández Bonilla *Orígenes* offers a means for achieving freedom. Consonant with the *Orígenes* project, Fernández Bonilla asserts in *Exilio* that a fusion of theology and poetics generates a force that can only uplift a national culture after it does its work within the mind and soul of the individual. In the end, like Varela believed, the nation is to be redeemed through faith, but in this *origenista* mode, faith operates eccentrically, hermetically, and gradually, through the medium of aesthetics.

This *origenista* face of *Exilio* can also be seen in the winter 1973 issue that paid homage to the poet Eugenio Florit, who published a number of poems and translations in *Orígenes*. Florit is praised in terms that reflect a privileging of interiority. His poetry is described as "esbelta, gallarda, de cristal biselado y espiritualizada geometría" (3). The text evokes Florit's aesthetic delicacy with a wealth of detail. Religious references are prominent and, glaringly, political argument is absent—no reference is made to Florit's objections to the Castro regime. In fact, the absence of political commentary in Florit's poetic work is praised as "elegancia" (3-4). Instead of dwelling on social themes, he is seen as a poet whose work aims at deeper questions ("va derecho al espíritu") (4). Florit's religiosity circulates inward and intermixes with his exquisite aesthetic perceptions, rather than flowing outward toward activism or proselytization. The editors close their short piece by tying Florit to Juan Ramón Jiménez, forming another point of contact with *Orígenes*, given that the Spanish poet deeply influenced Lezama and other *origenistas*. They also form an opposition to the Mexican poet Enrique González Martínez's famous anti-*modernista* injunction "tuércele el cuello al cisne," and by doing so contest the idea that social or political content should prevail over aesthetic form: "Es absurdo retorcerte el cuello, cisne intelectivo" (5). With the image of the swan, the authors evoke the idea of "singing inwardly" ("canta[r] para dentro") (5). Here, the inward is associated with the upward, suggesting that private aesthetic contemplation is linked to transcendence and salvation. In the end, Florit is celebrated for the same qualities that are associated with Lezama and *Orígenes*, qualities diametrically opposed in form to Varela's religiosity.

Insilio neoyorquino

In its homage to *Orígenes, Exilio* must have felt a deep kinship with its forerunner. Whereas the *origenistas* were aware that they were operating from a space of internal exile in relation to Cuban officialdom and their society as a whole, *Exilio* was conscious of the fact that both its religiosity and its political stances were bound to lead to isolation from U.S. intellectual circles in the 1960s and 1970s. It is useful to remember how sympathetic the New Left in the U.S. was toward Castro. Excitement about the cause began

during the war, as young Americans travelled to Cuba to join the rebels (Gosse 60). The Fair Play for Cuba Committee was formed by two American journalists and a businessman in 1960, publishing its famous advertisement "What's Really Happening in Cuba" in the *New York Times* (Gosse 60). The same year, C. Wright Mills, an immensely influential public intellectual, sold 400,000 copies of his pro-Revolutionary polemic *Listen, Yankee!* and Amiri Baraka published "Cuba Libre" in *Evergreen Review* (Gosse 60-1). 1959 was coincidentally the birth year of the New Left in the U.S., a movement which "surrounded the Cuban Revolution with a mystique of youthful promise and applauded its invention of a new form of political and economic society," as Richard Welch notes (130-31). Though enthusiasm waned after the Cuban Missile Crisis, there were factions of the left in the United States that continued to look to Cuba with admiration throughout the 1960s and 1970s.

This situation had obvious negative effects on the public perception of the first Cuban exile generation. José Ignacio Rasco complains in the spring 1970 issue of *Exilio*: "el exilio comunista carece de prestigio" (41). The sarcasm inherent in his use of the term "prestige" asserts that the Cuban exile is being seen in superficial terms. Carlos Luis, who published a number of texts in *Exilio* and joined the editorial board midway through its run, complains that many American leftist academics dismissed the ideas of Cuban exiles out of hand (53). In the first issue of *Exilio*, Gabriel de la Vega worries about "la lamentable caída que estamos sufriendo en el espectro de la opinión pública. ¿Por qué se empieza a pensar que, después de todo, las cosas en Cuba no andan tan mal?" (16). Espinosa Domínguez argues that the American intellectual left ignored the writings of Cuban exiles for dogmatic reasons, a phenomenon that paralleled the exilic situation of the group, rejected by Cuban intellectuals for the same justifications: "Contra esta literatura han conspirado el aislamiento, la indiferencia, las trampas de la incomunicación, la práctica ruin de las exclusiones, borrones y bloqueo impuesta durante décadas por las autoridades y organismos culturales de la isla y la negación de una izquierda con hábitos sectarios, intolerantes y dogmáticos" (*Peregrino* 344). Espinosa refers to this dilemma as "doble exilio" (*Peregrino* 344), a phrase that combines the sense of being exiled from Cuba with the sense of inner exile or *insilio* within the uncomprehending intellectual environment of the U.S. Cultural disjuncture combined with political incompatibility. Víctor Batista explains:

> No participaba en ese mundo [. . .] de la contracultura. Luther King estaba muy de moda en ese momento. Los Beatles . . . yo estaba ahí recién llegado cuando los Beatles aterrizan primero en Nueva York y hacen un concierto apoteósico. A mí todo eso me parecía una cosa ajena. Tampoco era mi generación. Ya yo tenía 28 años cuando todo esto, y ellos eran casi diez años más jóvenes que yo. Hubiera podido introducirme en eso como hicieron tantos cubanos. Pero yo no estaba para nada interesado en ese mundo. (Díaz 72)

In addition to the generational dissonance between American youth movements and Cuban exile intellectuals who were adults when they arrived in the U.S., Batista gives evidence of the role of religion in his generation's discomfort with the counterculture in his sarcastic use of the adjective "apoteósico" in relation to the Beatles. The implicit objection is to the elevation of popular culture to the level of the sacred, threatening the displacement of traditional faith. Psychiatrist René de la Huerta gives evidence of the cultural and political gap between the exile community and American leftists in "Presente y futuro del hippie," published in *Exilio* in 1973, a late date for Cuban exiles to begin familiarizing themselves with a social type that had existed for nearly a decade. This lapse of time gives further evidence of cultural isolation.

De la Huerta pathologizes hippies in his essay, arriving at the following conclusion, which forms the nucleus of his objection: "Para mí, todo ese canto de sirena de la paz y el altruismo me resultó demasiado familiar para que pudiera resistir a la tentación de hacer un paralelo con el comunismo" (134). Communism is not the only ideology de la Huerta deplores in the hippie; feminism comes under attack as well (136). Perhaps surprisingly, anti-capitalism feeds his objection: he criticizes the manic pace of American capitalism for the breakdown of the codified gender roles that undergird the traditional family (135). In the end, De la Huerta's conservatism is religious rather than capitalist; at the end of the text he declares with triumphant irony that some hippies have become Christians: "algunos grupos han encontrado a Cristo y lo pregonan a voces, bastante histéricamente, pero no sin cierta autenticidad" (137). In his comment one feels both his hostility and his pleasure in witnessing this surprising transformation. There is no question that texts like this illustrate a painfully wide breach between the ideas of the first generation of Cuban exiles and the cultural landscape of the United States in the 1960s and 1970s. José Ignacio Rasco argues that this breach is due in part to a conscious resistance to "transculturation," one he feels is justified given the cultural and psychic threats faced by exiles: "la misma resistencia a integrarse totalmente a otras sociedades es un arma legítima de defensa, una resistencia rebelde que pone su esperanza en el regreso" (48). This resistance is supported by the memory of the *Orígenes* group's confident assertion that a cultural project can survive isolation from its immediate milieu if it holds firm to the faith that its efforts will produce a "tradición por futuridad" that prophesies future renewal. The role of art and literature is not to change with the seasons of societal tendency, but rather to cultivate deeper inner resources.

A Chosen People

In the spring 1970 issue of *Exilio*, theologian José Ramón Villalón equates the Cuban and Babylonian exiles: "Las bases ideológicas y los presupuestos psico-sociológicos para considerarse un 'pueblo elegido' existen en el caso cubano como en el judío [. . .] ambos exilios tienen un significado religioso" (284). Villalón feels quite keenly the specialness of the Cuban exile; just as Christians see the Babylonian exile as a necessary chapter in an overarching plan for salvation, Villalón asserts that the intellectual labors of *Exilio* and the Instituto de Estudios Cubanos are of prophetic importance: "se impone un estudio del sentido religioso de nuestra situación histórica para hacer de ella un punto de pivote en el gran cambio hacia el que se encamina la historia universal" (285). Like the Jews, Cuban exiles are chosen by God to help bring about a global change in democratic and spiritual consciousness. These statements offer a glimpse into the spiritual intensity with which exile was felt by many of the Cuban intellectuals who left in the first decade after 1959. The global significance claimed by Villalón is echoed in the magazine's first editorial: "La crisis por la que atraviesa el pueblo cubano tiene carácter universal" (Índice 13). Villalón's statements also broach the idea of the utility of exile, the good that can come from the suffering of displacement—a crucial question for *Exilio*. The editors posit, hopefully, that if Cuban exiles can accept and understand the paradox of "[el] hallazgo dentro de la pérdida," of a deeper discovery that can be made about self and nation, they can open the door to the "authentic destiny" ("destinos más auténticos") of the *patria* (Índice 13).

This destiny is to be realized through two activities: "actividad política" and "actividad contemplativa" (Índice 14), each of which is suffused with religious meaning. The

political and the contemplative correspond to the two precursors, Varela and *Orígenes*. Underlying *Exilio*'s gestures at claiming support for its agenda in figures from the past is a reverence for tradition instilled by a prevailing current of Catholic thought. The contrasts between the religious and political thought of the framers of *Orígenes* and of Félix Varela reveal an oscillation between distinct modes of advocacy for a Catholic reaction to the Revolution, but do not negate the fundamental theological consistency of the project. As the editors claim in their inaugural editorial, paradoxes of this type are to be understood positively: "la paradoja, lejos de acotar el absurdo o la desesperación, es signo de creación, del advenimiento del espíritu" (Índice 14). In these terms the reader can understand the counterpoint Varela-*Orígenes* as something that might prophesy national redemption.

Notes

[1]Carlos Espinosa Domínguez identifies the following exile magazines in the first decade after the Revolution: *Protesta* (1962), *Cultura y verdad* (1963), *Cuadernos Desterrados* (1964), *Nueva Generación* (1964), *Cuadernos del hombre libre* (1966), *Resumen* (1966), *Punto Cardinal* (1968), *Revista Cubana* (1968) and *La Nueva Sangre* (1968) (Índice 9).

[2]Born in 1933, Víctor Batista Falla left Cuba in 1960. Family wealth from land and banking in Cuba allowed him to publish and finance *Exilio* and *Escandalar* (1980-85). Since 1998 he has run Editorial Colibrí from Madrid (Díaz 71).

[3]Important exceptions are Carlos Espinosa Domínguez's *Peregrino en comarca ajena* and Índice *de la revista* Exilio *(1965-1973)*, works to which this essay is indebted.

[4]A concise chronology of Varela's life can be found in Navia, 208-236.

Works Cited

Álvarez Borland, Isabel. *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona*. Charlottesville and London, UP of Virginia, 1998. Print.

Cardenal, Ernesto. *En Cuba*. Buenos Aires: Lohlé, 1972. Print.

Castro, Fidel. "Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario de Cuba, resumiendo los actos del Día Internacional del Trabajo." Plaza Cívica, Havana, 1 May 1961. Web. 16 July 2014. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f010561e.html>

Clark, Juan. *Religious Repression in Cuba*. Coral Gables: U of Miami P, 1985. Print.

Díaz, Jesús. "Víctor Batista: retrato de un editor." *Encuentro de la cultura cubana* 28/29 (spring/summer 2003): 71-82. Web.

Espinosa Domínguez, Carlos, editor and compiler. Índice de la r*evista* Exilio *(1965-1973)*. Cincinnati: Terminal, 2003. Print.

——. *El peregrino en comarca ajena. Panorama crítico de la literatura cubana del exilio*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2001. Print.

"Eugenio Florit." *Exilio* 7.4 (winter 1973): 3-5. Print.

Fernández Bonilla, Raimundo. "El poeta fuera de su paisaje se pierde." *Exilio* 1.1 (fall, 1965): 17-50. Print.

García Marruz, Fina. *La familia de* Orígenes. Havana: Unión, 1997. Print.

Gosse, Van. *Rethinking the New Left*. NY: Palgrave Macmillan, 2005. Print.

Heller, Ben. *Assimilation/Generation/Resurrection: Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*. Lewisburg, PA and London: Bucknell U P, 1997. Print.

Herrera, María Cristina. "Prólogo." *Exilio* 3.3-4 (spring 1970): 11-14. Print.

Huerta, René de la. "Presente y futuro del hippie." *Exilio* 7.4 (winter 1973): 133-37. Print.

Lezama Lima, José. "Conocimiento de salvación." *Confluencias*. Havana: Letras Cubanas, 1988. 37-39. Print.

——. "Las imágenes posibles." *Confluencias*. Havana: Letras Cubanas, 1988. 300-21. Print.

——. "Pascal y la poesía." *Confluencias*. Havana: Letras Cubanas, 1988. 3-5. Print.

Lezama Lima, José, and José Rodríguez Feo. "La otra desintegración." *Orígenes* 21 (spring 1949): 60-61. Print.

Luis, Carlos M. "Crónicas de un reencuentro." *Encuentro de la cultura cubana* 21/22 (summer/fall 2001): 52-54. Web.

Navia, Juan. *An Apostle for the Immigrants: The Exile Years of Father Félix Varela y Morales (1823-1853)*. Salisbury: Factor P, 2002. Print.

Pellón, Gustavo. *Lezama Lima's Joyful Vision: A Study of* Paradiso *and Other Prose Works*. Austin: U of Texas P, 1985. Print.

Ramírez, David Ricardo. "La nación religiosa: Cuba según la poética teleológica de José Lezama Lima." *Revista Perífrasis* 2.3 (January-June 2011): 22-39. Web.

Rasco, José Ignacio. "Sociología del exilio." *Exilio* 3.3-4 (spring 1970): 15-50. Print.

Rojas, Rafael. "Anatomía del entusiasmo: La Revolución como espectáculo de ideas." *Encuentro de la cultura cubana* 45/46 (summer/fall 2007): 3-15. Web.

——. *Isla sin fin: Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami: Universal, 1999. Print.

——. "*Orígenes* and the Poetics of History." *New Centennial Review* 2.2 (summer 2002): 151-86. Print.

Varela, Félix. *Cartas a Elpidio sobre la impiedad, la superstición y el fanatismo en sus relaciones con la sociedad*. Tomo I. Havana: Universidad de la Habana, 1944. Print.

——. "Estado eclesiástico en la isla de Cuba." *El habanero: papel político, científico y literario*. Miami: Universal, 1997. 62-69. Print.

Vega, Gabriel de la. "El duelo del desterrado." *Exilio* 1.1 (fall 1965): 14-16. Print.

Villalón, José. "El Éxodo, el Exilio y los Cubanos." In "Comentarios a las ponencias." *Exilio* 3.3-4 (spring 1970): 283-85. Print.

Vitier, Cintio. *Para llegar a* Orígenes. Havana: Letras Cubanas, 1994. Print.

Welch, Richard. *Response to Revolution: The United States and the Cuban Revolution, 1959-1961*. Chapel Hill and London: U of North Carolina P, 1985. Print.

Letras Hispanas
Volume 10.2, Fall 2014

Title: La espectacularización del VIH/SIDA en *Sero*, de Ibon Larrazabal Arrate

Author: Daniel Arroyo-Rodríguez

Affiliation: Colorado College

Abstract: More than thirty years after its discovery, the social stigma of HIV/AIDS still haunts thousands of individuals in Spain. In spite of the medical advances experienced in the treatment of this pathology since the mid 1990's, the virus is still perceived by a sector of the population as the consequence of a moral transgression. This perception partly explains the cultural and social marginality experienced today by those living with HIV. In order to denounce the lack of correspondence between social and medical development, the novel Sero (2008), by Ibon Larrazabal, reconstructs the experience of the immunodeficiency syndrome within the logics of a market economy. Within this logic, for example, the novel transforms the HIV-positive status into a fashionable identity. However, after a brief period of visibility and commercial success, and under the guidance of Yurgi—the protagonist—the HIV community reacts against the spectacular reality that the media and the market build around this pathology. Under the name of ELISA, this group confronts a system that transforms their existence into unlivable lives. In this process, Sero questions the association between economic and social progress within a capitalist framework that proves incapable of generating solutions and empathy towards this medical condition.

Keywords: HIV/AIDS, Market, Spectacle, Medicine, LGBTQ Literature.

Resumen: Más de treinta años después de su descubrimiento, el espectro del VIH/SIDA sigue asediando en España a miles de afectados. A pesar del desarrollo en el ámbito biosanitario que tiene lugar desde mediados de los años noventa, parte de la sociedad aún interpreta el virus como el resultado de una transgresión moral, lo que explica la marginalidad que frecuentemente padecen los seropositivos. Con objeto de denunciar este desajuste entre el desarrollo biosanitario y social, la novela Sero (2008), de Ibon Larrazabal, lleva a cabo una reconstrucción ficticia de la experiencia del VIH/SIDA desde la lógica del mercado, transformando el estatus serológico de los afectados en una identidad de moda. No obstante, y tras un breve periodo de visibilidad y de rentabilidad comercial, el grupo de seropositivos que lidera Yurgi—el protagonista—rompe con el espectáculo que los medios de comunicación construyen en torno a esta patología. Así, y bajo el nombre de ELISA, este colectivo reacciona contra un sistema social y económico que condiciona su existencia diaria hasta hacerla socialmente inviable. De este modo, Sero cuestiona el tándem que conforman el mercado y el progreso social dentro de un marco espectacular incapaz de generar empatía hacia esta condición médica.

Palabras clave: VIH/ SIDA, mercado, espectáculo, medicina, literatura LGBTQ.

Date Received: 5/25/2014

Date Published: 1/28/2015

Biography: Daniel Arroyo-Rodriguez is an Assistant Professor of Spanish at Colorado College. He specializes in the study of Spanish Contemporary Literature Culture, particularly, in the Recuperation of the Historical Memory in Spain. He obtained his Ph.D. at the University of Michigan (Ann Arbor) in 2010. His most recent publication is the book *Narrativas guerrilleras: El maquis en la cultura española contemporánea* (2014), published by Biblioteca Nueva.

ISSN: 1548-5633

La espectacularización del VIH/SIDA en *Sero*, de Ibon Larrazabal Arrate

Daniel Arroyo-Rodríguez, Colorado College

Más de treinta años después de su descubrimiento, y tras quedar prácticamente reducido a una condición crónica, el espectro del SIDA sigue asediando en España a miles de afectados, como señalan informes publicados por la Sociedad Española Interdisciplinaria del SIDA (2010), el Ministerio de Sanidad (2012) y la Federación Estatal de Gais, Transexuales y Bisexuales (2014). Más aún, y como indica Rut Martín, la epidemia sigue estando fuera de control, como sugiere el hecho de que, por cada dos personas que inician un tratamiento antirretroviral, otras cinco contraen la infección (79). Con objeto de denunciar la devaluación social que acompaña a los afectados desde el descubrimiento de este virus, y desde una perspectiva ucrónica que roza la ciencia ficción, la novela *Sero*, de Ibon Larrazabal Arrate, reconstruye la historia de Yurgi, un joven seropositivo, en tres momentos claves del desarrollo social de esta epidemia. Así, al rechazo inicial hacia el VIH por parte de la sociedad, le sigue su incorporación especulativa a un sistema de mercado que lo transforma en una novedad comercialmente rentable. De hecho, *Sero* transforma el VIH en una identidad de moda que genera nuevos sectores de mercado, como reflejan su presencia en los medios de comunicación, la industria turística, restaurantes y gimnasios especializados, etc. No obstante, y tras un breve periodo de visibilidad y de rentabilidad comercial, Yurgi—junto con el colectivo de seropositivos que lidera bajo el nombre de ELISA—rompe con el simulacro que generan los medios de comunicación y el mercado en torno a esta patología, revelando el silenciamiento que, a modo de contraefecto, produce su sobrerrepresentación y explotación comercial. A lo largo de este proceso, *Sero* pone de relieve el control biopolítico que la sociedad contemporánea mantiene sobre los seropositivos, hasta el punto de reducir su existencia a vidas biológicamente posibles pero socialmente inviables. En este contexto, la única posibilidad de supervivencia para los afectados radica en su politización, es decir, en su ruptura con el simulacro que construye la sociedad de consumo en torno a esta condición médica. Paradójicamente, esta respuesta viene de nuevo mediada por el mercado, lo que revela la incompatibilidad entre el VIH/SIDA y una sociedad en la que los medios de comunicación regulan la legibilidad de todo elemento que cuestione los ideales de progreso social y económico sobre los que se sustenta la España democrática.

El VIH sigue siendo una patología para la que, hasta la fecha, no existe curación. De hecho, la medicina antirretroviral mantiene el virus en un estado de latencia pero sin resolver la condición médica—y mucho menos la social—de los afectados. Ante la imposibilidad de dar respuestas a este síndrome, el discurso médico actúa frecuentemente sobre un trasfondo de interpretaciones sociales y morales que carecen de fundamento científico. Así, y de forma similar a como ocurre con la homosexualidad durante el siglo XIX y parte del XX—y utilizando palabras de Michel Foucault—el seropositivo se convierte en "un personaje, una historia y una infancia, un carácter, una forma de vida; asimismo una morfología, con una anatomía indiscreta

y quizás misteriosa fisiología" (56-57). Más aún, la seropositividad se transforma en una condición sobre la que se inscriben significados morales y sociales, como muestran las expresiones "cáncer gay," "GRID" (Gay Related Inmunodeficiency) o "WOGS" (Wrath of God Syndrom), todas empleadas en contextos biosanitarios de EE.UU y Europa antes de que se acuñe el término SIDA en 1982. Los medios de comunicación refuerzan esta percepción a través del uso de términos que sensacionalizan el VIH/SIDA, como "plaga," "peste del siglo XX," "peste rosa," "castigo divino" o "lacra social" (Martín 272). Estas expresiones muestran, como afirma Ricardo Llamas, que "la medicina (que establece el diagnóstico y la terapeútica), la moral (que establece sus implicaciones), y las demás instancias político-jurídica-discursivas de ordenación de la realidad tienen…un campo común de entendimiento" (175). Si bien estas expresiones han desaparecido prácticamente del discurso biosanitario en el siglo XXI, por otro lado, determinan una construcción ideológica del SIDA que permanece aún vigente en la sociedad. De hecho, y como indica Martín, muchas personas siguen considerando el VIH/SIDA como una enfermedad de "maricones" y "gente de mal vivir" (57), lo que, de forma similar a como ocurre a principios de los años ochenta, supone una superposición del juicio moral sobre la enfermedad biológica.[1]

Por otro lado, y en el contexto de España, los comportamientos e identidades que se asocian al VIH/SIDA durante los primeros años de la epidemia se vinculan también al desarrollo de las libertades civiles que marcan el paso de la dictadura de Francisco Franco (1939-75) a la democracia. Así, y a diferencia de lo que ocurre en otros países—donde las comunidades gais y lesbianas se erigen como principales grupos de lucha contra el VIH/SIDA—en España estos colectivos tratan aún de superar la marginalidad de la que han sido objeto en las últimas décadas. En este sentido, la exaltación de la libertad sexual, si bien se percibe como un indicativo del desarrollo social de la democracia, por otro lado se entiende como un atentado contra el progreso económico y biosanitario, ya que sanciona prácticas sexuales no reproductivas que se vinculan, a su vez, a la transmisión de una nueva enfermedad mortal.[2] Como consecuencia, y a pesar de haber transformado la comprensión general de la sexualidad y la medicina, esta patología sigue presente en la sociedad española pero sin dejar apenas marcas en el discurso cultural. De hecho, el VIH/SIDA supone una condición médica conocida pero no reconocida y que, como consecuencia, y según indican Patricia Keller y Jonathan Snyder, "has not acquired a sustained space of public attention since the first reported diagnoses in 1981" (93).[3] Más aún, en España no ha habido hasta la fecha ninguna personalidad que ponga cara al VIH/SIDA. Por el contrario, y de acuerdo con Llamas, "Salvo testimonios excepcionales como los de Alberto Cardín, Pepe Espaliú y Manuel Piña y los incansables alegatos contra la marginación y el estigma que desde los comités ciudadanos Anti-Sida se lanzan periódicamente, diríase que en España nadie ha tenido o tiene sida" (xi-xii).

Partiendo de este vacío representativo, *Sero* traspone el VIH sobre una realidad espectacular y de mercado que se erige como promesa para la integración de los seropositivos en la cultura española contemporánea, entendiendo por espectáculo la mediatización de las relaciones entre personas a través de imágenes. Como indica Guy Debord en su cuarta tesis en *La sociedad del espectáculo*: "El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes" (2). La novela comienza en un periodo en que los tratamientos antirretrovirales han reducido el VIH/SIDA a una enfermedad crónica que deja de tener "la extravagante e irresistible atracción del abismo" (Larrazabal Arrate 102). A diferencia de las historias de enfermedad y muerte que marcan la representación cultural del SIDA en los años ochenta y principios de los noventa en Estados Unidos y Francia,

los seropositivos se transforman en "tipos que tomaban medicinas todos los días, como los diabéticos y las amas de casa depresivas" (Larrazabal Arrate 103). No obstante, el carácter crónico del VIH sigue siendo condicional pues, como indica el narrador de la novela, "el virus seguía allí agazapado en algún rincón de su organismo a la espera de un descuido en la guardia" (34). Más aún, el repertorio de imágenes que evoca esta condición médica asedia todavía el discurso cultural, hasta el punto de que sigue confrontando al individuo y a la sociedad con el carácter efímero de su existencia: "Las noches de insomnio en las que el tiempo se ralentizaba, tumbado en la cama que compartía con su novio, mirando al techo, mientras éste dormía o simulaba dormir, no podía ahuyentar estas ideas. 'Todos tenemos que morir. Principio fundamental de esta existencia. Absurda y mínima'" (47). De este modo, Yurgi se hace consciente de su propia muerte, no ya como una posibilidad, sino como una eventual certeza.

Esta carga ontológica conlleva también una transformación de la propia biología de los afectados. Así, antes de ser consciente de su estatus serológico,Yurgi se percibe a sí mismo como un individuo sexual y psicológicamente activo que decide y experimenta con su cuerpo: "El sexo le gustaba. Lo había experimentado como una diversión, como un placer, algo total y absolutamente desconectado de los sentimientos. Fue la manera en la que conoció el sexo y en la que lo repitió siempre que tuvo ocasión" (17). El VIH, no obstante, lo transforma en "un paciente de 28 años con infección retroviral en estado A3" (11). Como paciente, Yurgi queda reducido a porcentajes incomprensibles de granulocitos, linfocitos, monocitos, eosinófilos, basófilos y plaquetas (33) y a una supervivencia que depende íntegramente del sistema biosanitario: "Hubo que medir la carga viral, el número absoluto y relativo de linfocitos; le hicieron también una analítica química de la sangre y la prueba de tuberculosos" (28-9). Como consecuencia, Yurgi pierde control de un cuerpo cuya subsistencia se explica en complejos términos biosanitarios y que, a diferencia de lo que sucede antes de contraer el virus, es ajeno a toda sensación de placer y de deseo.

Al margen del desconocimiento del protagonista de las transformaciones que se producen en su sistema inmunológico, la atención médica que recibe lo mantiene a una distancia de la muerte, lo que determina su agradecimiento inicial al sistema biosanitario: "Dio gracias a la Seguridad Social por haberlo mantenido con vida. Dio gracias a las multinacionales que habían patentado los antirretrovirales. Dio gracias a los médicos y a la enfermera, que guardaba la puerta y la agenda del médico como un pitbull, le regaló bombones" (34). A pesar de ello, y desde una perspectiva eugenésica que devalúa todo aquello que suponga una amenaza contra la identidad heterosexual, la familia o incluso la especie humana, el sistema médico transforma al protagonista en una mercancía socialmente defectuosa.[4] De hecho, este personaje pasa de ser tratado en la unidad de enfermedades infecciosas a recibir atención en la farmacia del hospital, donde se congregan drogodependientes, homosexuales y todos aquellos individuos que escapan a las lógicas de producción sobre las que se sustenta la sociedad capitalista que ficcionaliza novela. Esta degradación queda patente en el trato que reciben los afectados por parte del personal sanitario. En una ocasión, por ejemplo, una enfermera expresa abiertamente su aversión hacia los pacientes, sin importarle que éstos puedan escucharla. Como indica este último personaje durante una discusión con un médico, "¿Qué vas a sacar mi armario al pasillo? No, no, de ninguna manera. Si crees que voy a dejar mi bolso y mi abrigo en el pasillo, con la gentuza que pasa por ahí, es que eres imbécil" (30). Más aún, las atenciones sanitarias van frecuentemente acompañadas de "un interrogatorio vergonzoso y humillante" (37) que oculta, bajo un argumento médico y económico, una evaluación moral. Así, en otra ocasión en la que el protagonista olvida el nombre de un medicamento, el enfermero que lo atiende reacciona de forma displiciente, lo que permite al primero inferir sus pensamientos: "Si no sabes los nombres es

porque no pones atención en las medicinas… Seguro que las tomas cuando te da la gana, sin adherirte al tratamiento como deberías. Estás derrochando los fondos de la Seguridad Social con tu dejadez. La Seguridad Social no debería gastar dinero, tiempo y esfuerzos en gente como tú" (37). El protagonista queda así a expensas de un sistema que lo reduce a un mero organismo biológico sin dignidad ni relevancia social.

A pesar de la eficiencia de los tratamientos antirretrovirales, éstos conllevan una larga lista de efectos secundarios que condicionan la vida de los seropositivos y que permiten incluso su identificación a simple vista, como erupciones cutáneas, lipodistrofia y alopecia. Al igual que ocurre anteriormente con la lepra, la sífilis y la peste, la sociedad interpreta frecuentemente estos síntomas como una retribución por los excesos morales cometidos, por lo que su deterioro físico se entiende también como un reflejo de su degradación social. Yurgi, por ejemplo, "Había sido joven y guapo" (17) y "se esforzaba en acudir al gimnasio para poder mantener una imagen que fuera capaz de seguir robando alguna mirada" (21). No obstante, tras contraer el VIH, la grasa del cuerpo desaparece "del rostro y las extremidades para acumularse en el vientre y la espalda." (39). Más aún, a Yurgi "Se le cayó el pelo. Todo el pelo del cuerpo y las uñas. De las manos y de los pies" (39). Como consecuencia, el protagonista sigue vivo pero "llegaría a no reconocerse en el espejo" (39). Esta transformación física produce una reconfiguración premoderna del cuerpo, que pasa a significar "lo que la peste o las enfermedades venéreas eran a las sociedades modernas y la lepra a las sociedades tradicionales: el modo en que el poder atraviesa los cuerpos y los marca como abyectos" (Preciado, "Ready-Made Políticos" 1). En este sentido, y a pesar de que se trata de una condición médica contemporánea, el VIH/SIDA se integra dentro de una historia de enfermedad y marginación que condiciona la percepción social de los afectados.

La rehabilitación social de Yurgi se inicia cuando éste se une a un grupo de terapia que le permite romper con el aislamiento social en el que se sumerge tras descubrir su seropositividad. En este momento comienza una historia ucrónica del VIH que especula con la redefinición social de esta patología según las lógicas del consumo y de los medios de comunicación. Esta transformación se forja inicialmente en las discusiones anónimas del grupo de apoyo al que asiste el protagonista sobre cuestiones que son centrales a la hora de hablar de la seropositividad, pero que quedan al margen del discurso médico, como la felación, la imprecisión del concepto de sexo seguro o la revelación del estatus serológico a las parejas sentimentales. Ante la falta de información sobre estas cuestiones, ocultas bajo estadísticas que "arrojaban unos datos difíciles de interpretar de una manera unívoca e incontestable" (72), este grupo publica un folleto sobre los riesgos del sexo oral que los transforma rápidamente en "el *talk of the city*" (96), en el "albor de una neocultura" (107).[5] Este primer artículo, comentado en foros y chats de Internet por "gafa-pastas, *early adopters* y otros modernos," (93) genera una expectativa inusitada en los medios de comunicación por el segundo número de lo que, en adelante, constituye la revista *Sero*, órgano ideológico de este nuevo colectivo: "Los *cool hunters* de todos los medios, que se nutrían de los rumores de este tipo de gente habían esperado con avidez la publicación del segundo número y habían decidido darle el visto bueno: *Sero* y sus redactores eran la nueva tendencia de la ciudad" (93). El VIH/SIDA se convierte así en un tema de actualidad hasta el punto de que, de la noche a la mañana, los afectados pasan de la invisibilidad social a la sobrerrepresentación mediática.

A raíz de la súbita relevancia que adquieren, y bajo el nombre de ELISA—en alusión a la prueba de detección del VIH del mismo nombre—Yurgi y su grupo de apoyo se convierten en el catalizador de un nuevo sector de mercado que atrae la atención de laboratorios farmaceúticos, clínicas de estética, balnearios y gimnasios: "Todos les dijeron lo mismo: el público, al que en un principio iba dirigida *Sero*, los seropositivos, eran clientes

potenciales de todos ellos, podían interesarles conocer sus nuevos medicamentos, sus tratamientos de reconstrucción facial o de terapias alternativas" (77-8).[6] Más aún, la sociedad de consumo se erige como espacio en el que los afectados pueden hablar abiertamente de su condición inmunológica e incluso superar sus miedos. Como indica Hugo, un miembro de ELISA: "Hasta no hace mucho tiempo mi principal preocupación era mantenerme con vida…Gracias a los nuevos tratamientos mi salud mejoró, y hoy por hoy, ya he podido asumir que la infección no supondrá una muerte segura o al menos inmediata" (84). Esto implica la inclusión de un contrapeso de la modernidad—de una condición que cuestiona el progreso social y económico como un tándem indisoluble— en un sistema que, sobre la base del consumo capitalista, anula la diferencia entre lo real (el VIH como condición biosanitaria) y su simulacro (el VIH como identidad de moda). Como consecuencia, una vez depurado de sus connotaciones negativas, el VIH se convierte en una oportunidad de mercado, lo que, por un lado, transforma a los seropositivos en un codiciado objeto de representación y, por otro, desvincula el VIH/SIDA de su crónica negra de muerte y marginalidad social. Como indica el narrador "La infección por VIH dejó de ser un hijo monstruoso que debía esconderse en el sótano para que no asustara a las visitas y comenzó a verse como un signo distintivo de la personalidad" (104).

Tras ser redefinidos por el mercado, los seropositivos anuncian su condición en su entorno social más inmediato y ante los medios de comunicación, transformando el VIH en el eje de su identidad. Así, a raíz del impacto del primer número de *Sero*, Yurgi proclama su seropositividad en el trabajo "de manera que pudiera oirle la mayoría de los empleados del taller" (80). Más aún, el protagonista afirma su estatus serológico ante las cámaras de televisión que—en un espacio de tiempo casi imperceptible—pasan de ignorar esta patología a exaltarla como un signo distintivo de la modernidad. Según indica Yurgi en un programa al que acude como invitado: "Soy seropositivo. Condiciona tanto mi vida diaria, mi estado de ánimo, mis relaciones humanas, que quizás sea lo que más me define. Ni mi trabajo ni mis estudios me definen lo más mínimo" (95). Como resultado, y en sincronía con el mercado, los medios de comunicación estimulan un cambio en la percepción pública de estos individuos, de forma que éstos dejan de ser parias de la sociedad capitalista para convertirse en un referente de los nuevos tiempos: "La visibilidad, un concepto por el que algunos venían abogando con anterioridad a la vacunación masiva, pasó a ser la bandera de la modernidad por medio de extraños mecanismos relacionados con la exaltación de lo exclusivo, lo intransmisible y lo bizarro. De repente ser seropositivo, sin dejar de ser raro, resultó ser *cool*" (104).

Más aún, los seropositivos reciclan préstamos, abreviaciones y neologismos que introduce inicialmente la cultura LGBTQ en España. Así, por ejemplo, el individuo con infección retroviral se transforma en un *poz guy* (en alusión a la expresión *gay guy*), mientras que—evocando la voz anglosajona *gay friendly*—toda persona o negocio que responda a las necesidades sociales y de consumo de los seropositivos adquiere el calificativo *poz friendly*. A través de este lenguaje, la novela establece un paralelismo entre la normalización del VIH y la de la homosexualidad en España durante las dos últimas décadas, apuntando, no a la existencia de una relación biosanitaria entre ambas, sino a una historia compartida de exclusión y de posterior redención a través del mercado. De hecho, este lenguaje inserta el VIH/SIDA en el discurso de la modernidad, transformando una experiencia relegada a los márgenes del progreso económico y social en un elemento de explotación comercial.

Con objeto de capitalizar esta nueva tendencia, el mercado genera servicios que responden a las necesidades de este nuevo sector de consumo. Las agencias de viaje, por

ejemplo, promocionan como nuevas mecas culturales San Francisco, Sídney o Kinshasa, epicentros del VIH/SIDA en norteamérica, Oceanía y África central, respectivamente. Estas agencias ofrecen también estancias en hoteles *poz friendly* que atienden las necesidades específicas de los seropositivos, "tanto las más básicas como podía ser la posibilidad de guardar ciertos medicamentos en una nevera sin que la gobernanta se escandalizara, como otros más apremiantes, como sería incluir en el servicio de habitaciones cualquier inhibidor de proteasa o trasciptasa…" (107-8). Los seropositivos comienzan también a recibir invitaciones "para estrenos de películas y obras de teatro, presentaciones de perfumes o teléfonos móviles de última generación, inauguraciones de restaurantes o clubs" (93). Como consecuencia, los afectados por el VIH abandonan "la iluminación del hospital, fría y hostil" (13) por los focos luminosos de La muestra de Kinshasa, el nuevo "café-disco-pub-galería-de-arte-moda" (104). Así, por ejemplo, la inauguración y aniversario de este local—cuyo nombre alude a la primera muestra conocida de sangre humana infectada por el VIH en la capital congoleña—se convierte en un acontecimiento social que evoca los grandes estrenos de Hollywood y cuyos artistas revelación son los seropositivos:[7]

> *La muestra de Kinshasa* se inauguró con una fiesta a la que estuvieron invitados los conocidos positivos de la ciudad (entre ellos, por supuesto, Yurgi y la plana mayor de los eliseos) y algunos *positive friendly*, y que tuvo cierta repercusión en las crónicas de la vida social, especialmente la nocturna. Un año después, en la fiesta de su primer aniversario, hubo alfombra roja en la calle, focos, vallas para contener al público, una cola que daba la vuelta a la manzana y una lista de puerta que recordaba a la de *Glamour* de Easton Ellis. (105)

La transformación mediática de la seropositividad adquiere así su máximo apogeo, hasta el punto de que los seropositivos pasan a ser tratados como estrellas de cine en un contexto que sería inimaginable tan sólo dos años atrás.

No obstante, y como construcción esporádica del mercado y de los medios de comunicación, la visibilidad de los seropositivos desaparece con la misma rapidez que emerge tras el descubrimiento de una vacuna contra el VIH. Se trata de un descubrimiento "fantacientífico" (110) que, aun cuando se presente como una ficción, supone el siguiente paso lógico en la prevención de esta patología.[8] *Sero* especula con el posible efecto de este nuevo medicamento en una sociedad en la que, en lo que respecta al VIH/SIDA, el progreso científico y social no avanzan en la misma dirección ni al mismo ritmo, exponiendo las inconsistencias de un sistema que integra toda diferencia para invisibilizarla, paradójicamente, mediante su sobrerrepresentación. Así, este nuevo medicamento desmonta el boom comercial que se construye en torno a una identidad cuya inclusión pretende ejemplificar la superación de los estigmas morales que evoca el VIH/SIDA en la sociedad española contemporánea.

En contraposición con la modernidad social que promueve aparentemente el orden capitalista, la nueva vacuna reinscribe sobre esta condición médica el mismo principio de exclusión que estimula inicialmente el virus. De hecho, el control médico de los afectados es inversamente proporcional a la supuesta liberación social que promueve la cultura mediática y capitalista que los redime inicialmente, ya que, a raíz del descubrimiento de la vacuna, la diferencia entre los seropositivos y la sociedad inmune queda de nuevo claramente circunscrita. Como consecuencia de esta nueva delimitación, los seropositivos se transforman en "un club exclusivo" (100), en un "rara avis" (135) en peligro de extinción. En este sentido, el efecto que produce el descubrimiento de este medicamento nada tiene que ver con las grandes celebraciones que se anticipan en los años ochenta, ni con el deseo, como indica Martín, de que "algún día se conozca el último caso de SIDA/VIH en el

mundo" (103).[9] Por el contrario, esta vacuna revela el anverso de un sistema espectacular que, lejos de normalizar la situación social de los afectados, amortigua la ansiedad y el rechazo que genera su condición serológica entre la población inmune. La vacuna supone por tanto un triunfo más de la ciencia, no en beneficio de los seropositivos, sino contra ellos. De hecho, este avance médico transforma a los afectados en vidas prescindibles cuya desaparición "is no loss but a wash" (Levinson 73), como si la vacuna fuera parte de un proceso de purificación cuyo propósito real es relegar la epidemia al trastero del mercado y generar así espacio para un nuevo fenómeno.

Conscientes de su devaluación en una sociedad de mercado, Yurgi y sus compañeros se organizan como un movimiento político, entendiendo por este concepto la prescripción de una posibilidad de ruptura con el orden existente y, por consiguiente, la emergencia de una nueva lógica social. Su propósito es luchar contra aquello que denominan como "el pensamiento único inmune" (168), impedir la invisibilización mediática de su condición serológica y librarse del control que ejerce el mercado sobre su existencia. Así, por ejemplo, y con objeto de afirmar su autonomía, los afectados reaccionan contra una industria farmacética que le impone una vida restrictiva y que condiciona su supervivencia, en palabras de Judith Butler, "on social and political conditions, and not only on a postulated internal drive to live" (21). Como indica el narrador en relación a las medicinas que toma Yurgi:

> Algunas debería tomarlas en ayunas para que el medicamento pasara correctamente a la sangre, media hora antes de comer y la hora y media después de haber comido. Debía tomar otro tipo de pastillas, cuyo principio activo tenía un fuerte influjo en el sistema nervioso, provocando somnolencia e incapacitándolo para todo tipo de trabajo. Debía tomar éstas antes de acostarse, para poder andar por el mundo pudiendo realizar sus quehaceres sin temor a sufrir un accidente de tráfico. Y entonces le provocaban pesadillas y sueños vívidos. En adelante no tendría sueños dulces. (Larrazabal Arrate 35)

En un intento por evadir esta situación, Yurgi abandona su tratamiento antirretroviral, aceptando los efectos estéticos que produce el VIH/SIDA como una nueva marca de identidad. Así, y como gesto de afirmación política, los seropositivos transforman su cuerpo en un recordatorio del VIH/SIDA, reaccionando contra una cultura que perpetúa la juventud y la belleza. De hecho, las marcas físicas de los seropositivos—como la lipodistrofia y la alopecia—los distingue de los cuerpos "bronceados y torneados con talento escultórico" (177) que participan en la cabalgata del orgullo seropositivo, pero que, inmersos en la cultura del mercado y del espectáculo, no recuerdan el propósito original de esta celebración. Como indica el narrador, el tono festivo "fue adueñándose del día del orgullo y fue atrayendo a más gente cada año a las celebraciones: muchos, incluso, no tenían muy claro el origen y propósito inicial de la parada, pero consideraban que era la mejor y mayor fiesta pública de la ciudad" (176). En este sentido, y conforme disminuye el número de fallecidos a causa del VIH/SIDA, este evento pierde todo valor ético y político, transformándose en una celebración vacía que banaliza la experiencia de los afectados.

Por otro lado, y más allá los efectos meramente estéticos, la salud de Yurgi se deteriora inmediatamente tras abandonar su tratamiento, lo que subraya su impotencia ante un sistema que lo reduce de la noche a la mañana al recuerdo incómodo de una condición médica ya superada. Así, y como es de esperar, cuando Yurgi deja de tomar sus medicamentos, "la carga viral se disparó… Recordó los casos de decadencia y dolor que había conocido. Prefirió soportar los sudores, el insomnio, los desarreglos intestinales, la alopecia y lo que hubiera de venir, con tal de que su organismo pudiera defenderse contra

los elementos (169). Como consecuencia, los afectados se ven obligados a someterse a la regulación de una medicina cuyos propósitos sociales, morales y biosanitarios son ajenos a sus necesidades sociales e incluso a su propia existencia, haciéndose de este modo cómplices del mismo sistema que los subyuga.

El mercado y los medios de comunicación no sólo condicionan la supervivencia social, la identidad o las necesidades de consumo de los seropositivos, sino también los parámetros en los que se desarrolla su activismo político, eliminando así toda posibilidad de ruptura con el orden capitalista. De hecho, la novela representa la militancia que genera la invisibilidad social del VIH como un pastiche que aglutina algunos de los eventos históricos y sociales de mayor impacto mediático a finales del siglo XX. Así, y a la hora de promocionarse social y culturalmente, este grupo recicla elementos estéticos y de proyección mediática ampliamente conocidos, como la popular cabalgata gay, fotografías de defensa de los derechos de los animales, imágenes del mundo de la moda o el comportamiento de los militantes antifranquistas durante la transición. A modo de ejemplo, tras una carga policial que trata de disolver a los seropositivos durante una manifestación contra las clínicas estéticas, "Yurgi les arrojó un panel (aunque nunca había estado en una manifestación, ni los otros tampoco, la idea debió de surgirle de alguna imagen de algún documental de la transición, que le vino en ese momento a la cabeza). Y los demás elíseos secundaron esta idea" (149). Este comportamiento está también marcado por acontecimientos que generan un profundo impacto mediático a principios del siglo XXI, como es el caso de las torturas que llevan a cabo soldados estadounidenses en la cárcel iraquí de Abu Graib en el año 2003. Así, y tras experimentar la ineficacia de los piquetes informativos contra las clínicas estéticas, los seropositivos secuestran al doctor Romero, un conocido cirujano, y lo liberan durante la celebración del orgullo sero. Para ello, Yurgi y sus compañeros construyen una carroza en la que un grupo de individuos disfrazados de militares vigilan un cubículo rodeado de cortinas negras. En un momento de máxima expectación:

> los militares corrieron las cortinas y en medio apareció un hombre atado a una silla, amordazado y con los ojos vendados. Tenía la cabeza rapada y en el cráneo lucían tatuadas las siglas VIH, en caracteres visibles a distancia. Con un dudoso sentido de la provocación los manifestantes habían representado las atrocidades de la cárcel iraquí de Abu Graib. (178)

Finalmente, el movimiento seropositivo inventa su propia efeméride, apropiando acontecimientos que suponen un punto de inflexión histórica, como el incendio de la fábrica de camisas neoyorquina Triangle Shirtwaist que causa la muerte de 146 trabajadoras en 1911 y que, desde 1977, da lugar a la proclamación Día Internacional de la Mujer cada 8 de marzo. Evocando del impacto histórico de esta tragedia, el día del orgullo sero justifica su origen en la reivindicación y protesta contra el supuesto incendio de una fábrica en Sudáfrica en la que se encierran un grupo de trabajadores que han sido despedidos a causa de su seropositividad y que mueren abrasados. En el contexto de la novela, no obstante, este evento no queda recogido en ningún medio de comunicación, por lo que su veracidad se debate entre lo histórico y la leyenda urbana. De este modo, la novela construye una historia ucrónica del VIH, entrelazando acontecimientos e imágenes cuya relevancia viene determinada por su impacto mediático y cuya representación ha pasado a formar parte de una memoria prostética y colectiva.

De forma similar a como ocurre inicialmente en los medios de comunicación, la reinvención del movimiento sero como un pastiche de la historia contemporánea transforma a los seropositivos en un simulacro en

el que, en palabras de Debord, "sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que los representa" (7). Se trata de una representación que, además de establecer una ruptura con la realidad, anula su capacidad de intervención política. De hecho, esta última se ajusta a esquemas preexistentes que permiten su normalización social sin estimular ningún reajuste conceptual o la emergencia de perspectivas críticas. Por otro lado, la historia ucrónica que presenta *Sero* elimina aquellas implicaciones sociales y ontológicas que marginan anteriormente a los seropositivos. Así, por ejemplo, la representación de este colectivo ignora aspectos claves en la representación del VIH/SIDA, como la fragilidad del cuerpo, los medios de contagio predominantes o la historia de exclusión que experimentan los seropositivos desde el origen de esta epidemia. Los seropositivos quedan así atrapados en un sistema que los anula como sujetos y que los reduce a una singularidad, es decir, a elementos física y biológicamente presentes pero que carecen de proyección política y social fuera del circuito del mercado.

El propio mercado recicla incluso el activismo político de ELISA como un producto artístico, como muestra la transformación en videoarte de las manifestaciones antisistema que protagoniza este grupo. Este desenlace se anticipa al inicio de la novela cuando, en un guiño metaficticio, el narrador agradece a la galería de arte Takamado los vídeos en los que "un individuo, que supuestamente es nuestro protagonista, lanza cócteles molotov" (8). Más aún, y tras un salto cronológico impreciso que media entre estos actos antisistemas y el fallecimiento de Yurgi—sobre el que no se da ninguna información—ELISA se transforma en ELI, S.A., es decir, en una multinacional con franquicias por toda Europa. Lejos de su militancia inicial, las reivindicaciones de los seropositivos quedan reducidas a mantener un recuerdo de su historia pero, de nuevo, sin generar una reflexión social o cultural sobre el VIH/SIDA. Como indica Yurgi, transformado ya en el presidente de una corporación transnacional, "es nuestra responsabilidad que se nos recuerde, y el contenido de ese recuerdo. Si no somos conscientes de nuestro lugar en la historia y no nos esforzamos en ese sentido, el único recuerdo que se conservará de nosotros será meramente estadístico, una entrada en las enciclopedias en la que se haga un recuento de casos y de fallecimientos…" (186). Este desenlace supone una historia de éxito capitalista pero de fracaso social, ya que supedita la historia del VIH/SIDA a los intereses del mercado. De este modo, y sin dejar ninguna marca social, los afectados por el VIH/SIDA quedan reducidos, como indica Simon Watney, a un mero testimonio, "de pestes y contagios dejados atrás, como irrupciones intolerables en lo familiar, como sujetos 'curados' y desinfectados del deseo a los que se les niega "terapéuticamente" el derecho mismo a la vida" (Whatney 175).

Como conclusión, *Sero* revela la incompabilidad entre el VIH y una cultura mediática y de consumo que carece de los recursos para hacer legible esta condición médica, de forma que pueda aceptarse socialmente como cualquier otra patología. Este virus introduce un cortocircuito, no sólo en el sistema inmunitario de los afectados, sino también en una sociedad biopolítica que, bajo las bambalinas del mercado, se limita a establecer un cordón sanitario entre la sociedad inmune y los seropositivos. En este proceso, estos últimos quedan expuestos a las vicisitudes de políticas económicas y sociales que dejan de contar con ellos sin tan siquiera tener que explicar esta exclusión. El VIH/SIDA contradice además la hegemonía del desarrollo médico que, ante la falta de respuestas, centra sus esfuerzos en la prevención y en explicaciones repetitivas que no logran paliar el desconcierto que genera este síndrome. Como consecuencia, los seropositivos, si bien son atendidos por el sistema biosanitario, por otro lado quedan socialmente silenciados y excluidos

de la vida social, como recrea de forma superlativa Larrazabal Arrate en *Sero*. La novela denuncia así el condicionamiento e incluso la estigmatización de los seropositivos dentro de un sistema capitalista incapaz de generar empatía hacia una epidemia que cuestiona el estado de bienestar y el progreso social, dos de los muros maestros sobre los que se construye la actual democracia española.

Notas

[1]La sociedad española interdisciplinaria del SIDA (SEISIDA) destaca la

discriminación que siguen sufriendo las personas con VIH en España. Entre las causas que señala esta agrupación se encuentran la culpabilización de las personas con VIH, la lejanía percibida con respecto a los afectados o la percepción de la gravedad de la infección (2).

[2]Eduardo Subirats critica la banalización de la sexualidad que, en su opinión, ha producido el progreso social en España. En su obra *Después de la lluvia*, este autor discute la falta de responsabilidad ética de campañas estatales de profilaxis y eslóganes publicitarios que reducen la sexualidad a "un juego de "poner y sacar"" (137)

[3]Como indica Gustavo Subero, la escasa visibilidad del VIH/SIDA en el panorama cultural español, así como la falta una relación sólida entre manifestaciones sociales y artísticas, dan evidencia del desajuste entre el impacto y la repercusión social de esta patología (19).

[4]Afirma Levinson que el miedo al VIH/SIDA "is not rooted in the possibility that "I," my body, family, even country will be damaged… The concern here is not for one's own body (as in disciplinary society), untouched by the city, but biological "well-being" as such" (53).

[5]Todas las expresiones en inglés aparecen en cursiva en la novela de Larrazabal Arrate.

[6]El acrónimo ELISA sintetiza la expresión en inglés *Enzyme-Linked Immunosorbent Assay*, y consiste en una técnica de inmunoensayo en la que un enzima genera un color determinado tras detectar un antígeno.

[7]Como indica Bernardino Roca "el primer caso de fallecimiento por Sida del que existe evidencia ocurrió en 1959. Se trataba de un varón del Congo Belga, cuya causa de muerte no pudo determinarse en aquella época, pero en la sangre del cual pudo detectarse la presencia del VIH años más tarde" (175).

[8]El Food and Drugs Administration, de Estados Unidos aprueba esta vacuna—conocida como Truvada— en julio de 2012, materializando un objetivo que, hasta muy recientemente, ha sido ciencia ficción. La efectividad de esta vacuna, así como sus efectos secundarios, sigue siendo objeto de estudio en la actualidad.

[9]Este optimismo se expresa, por ejemplo, en la película *Longtime Companion* (1989), de Norman René. Al final de la película—en la que se hace balance de los estragos del SIDA en la población gay estadounidense durante los años ochenta—Willy (Campbell Scott) imagina junto a su amiga Lisa (Mary Louise Parker) el final de la epidemia y lo compara con el desenlace de la Segunda Guerra Mundial. Esta conclusión, producto de la imaginación de los personajes, se representa como una celebración multitudinaria en el que las víctimas de SIDA, entre los que se encuentran amigos de los protagonistas, se reúnen en una playa californiana para festejar el final de una época marcada por la enfermedad y la muerte.

Obras Citadas

Butler, Judith. *Frames of War. When is Life Grievable?* New York: Verso, 2009. Impreso.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. *Archivo Situacionista Hispano* (1998). Red. 12 de enero de 2014.

España. Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad; Ministerio de Economía y Competitividad; Instituto de Salud Carlos III. "*Mortalidad por VIH/SIDA en España. Año 2010. Evolución 1981-2010*." 2012. Red. 4 de diciembre de 2013.

Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales (FELGTB). "Impacto de las políticas de austeridad en la respuesta al VIH/SIDA en el Estado español." 2014. Red. 14 de abril de 2014.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality. An Introduction. Vol. 1*. New York: Vintage Books, 1990. Impreso.

Keller, Patricia y Jonathan Snyder. "Encounters with the Unsighly: Reading (AIDS) History, Photography, and the Obscene." *Photography, History, and Memory in Spain*. Ed. Maria Nilsson. *Hispanic Issues On Line Debates* 3 (Spring 2011): 91-115. Red. 20 de dic. de 2013.

Larrazabal Arrate, Ibon. *Sero*. Madrid: Odisea Editorial, 2008. Impreso.

Levinson, Brett. *Market and Thought: Meditations on the Political and Biopolitical*. New York: Fordham University Press, 2004. Impreso.

Llamas, Ricardo, ed. *Construyendo Sidentidades: Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI, 1995. Impreso.

Longtime Companion. Dir. Norma René. Perf. Campbell Scott, Patrick Cassidy, Mary-Louise Parker. Film. Avant-Garde Cinema, 1989.

Martín Hernández, Rut. *El cuerpo enfermo: arte y VIH/SIDA en España*. Diss. Universidad Complutense de Madrid, 2010. Red. 12 de Septiembre 2013.

Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad y Ministerio de Ciencia e Innovación. "Vigilancia epidemiológica del VIH/SIDA en España 2011." Red. 1 de marzo de 2014.

Preciado, Beatriz. "Ready-Made políticos." *Radical. Red Liberal, laica y libertaria*. Red. 11 de marzo de 2014.

Roca, Bernardino. "El VIH y el Sida en 2006." *El arte látex: reflexión, imágenes y Sida*. Ed. Norberto Piqueras Sánchez. Valencia: Universidad de Valencia, 2006. 175-84. Impreso.

Smith, Paul Julian. "La representación del Sida en el Estado español: Alberto Cardín y Eduardo Haro Ibars." *En Conciencia de un singular deseo: estudios lesbianos y gays en el estado español*. Ed. Xosé M. Buxán. Barcelona: Laertes, 1997. 301-18. Impreso.

Sociedad Española Interdisciplinaria del SIDA (SEISIDA). "Creencias y actitudes de la población española hacia las personas con VIH/SIDA." 2010. Red. 1 de octubre de 2013.

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors.* New York: Picador, 1990. Impreso.

Subero, Gustavo, ed. *HIV in World Cultures. Three Decades of Representation*. Exeter: Ashgate Publishing Co., 2013. Impreso.

Subirats, Eduardo. *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de Hoy, 1993. Impreso.

Watney, Simon. "El espectáculo del SIDA." *Construyendo Sidentidades*. Ed. Ricardo Llamas. Madrid: Siglo XXI, 1995. 47-54. Impreso.

Letras Hispanas
Volume 10.2, Fall 2014

Title: *El grito en la sangre*. Entrevista al director de cine Fernando Musa
Interviewer: Alberto Chamorro
Interviewee: Fernando Musa
Biography: Fernando Musa nació en la ciudad de Villa María, provincia de Córdoba, Argentina. En el año 1976, su padre, que era diputado provincial, fue detenido y encarcelado por los militares. Luego de ser liberado en 1979 se muda con su familia a la ciudad de Buenos Aires donde trabaja como gerente de un estudio de grabación. Allí Fernando tiene sus primeros contactos con personalidades importantes de la radio y del folclore argentino. En 1983 conoce a Leonardo Favio, este encuentro marca un punto de inflexión en su vida. Su vocación por el cine queda definida durante la filmación de *La ciudad oculta* (1990), película dirigida por Osvaldo Andéchaga en la que Musa trabaja como asistente de dirección meritorio. Estudia cine en el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales), lugar del que se gradúa en 1991. A partir de ese momento se dedica totalmente al cine como guionista, productor y director. Entre sus obras se destacan *Fuga de cerebros* (1997), *No sabe no contesta* (2001), *Chiche bombón* (2004) y *El grito en la sangre* (2012).
Date Received: 6/30/2014
Date Published: 2/4/2015

ISSN: 1548-5633

El grito en la sangre. Entrevista al director de cine Fernando Musa

Alberto Chamorro, The University of Arizona

Alberto Chamorro [AC]: Hola, Fernando. Antes que nada, muchas gracias por acceder a esta charla. En vista de tu próximo estreno, me gustaría que nos contaras algo acerca de la película *El grito en la sangre*. ¿Cómo nace el proyecto?

Fernando Musa [FM]: El gusto es mío. Te cuento que la propuesta me llega a través del productor de la película, que me dice que llegaron a mi nombre a través de un proceso de búsqueda que en este momento no viene al caso mencionar. Cuando escuché que era una película de Horacio Guarany me llamó la atención, porque nunca relacioné a Horacio Guarany con el cine. Si bien él hizo películas en los años 70, las hizo como las hacía cualquier cantante de éxito en esa época, ¿no? Pero él no tuvo un perfil ni como actor, ni como director, ni como nada. Entonces, un poco relacionando todo este tema del pasado, yo sentí que esto era como un mandato, una película que yo tenía que hacer. Como guionista que soy me gusta que todo tenga una lógica y dije: "Si en mi vida se sembró la información de que yo estoy cerca del folclore, si lo conocí a Horacio en mis inicios en Buenos Aires…" Entonces, esa cercanía que tenía con esa cultura del interior de Argentina hizo que me entusiasmara y que sintiera que era como un llamado



Fernando Musa durante el rodaje de *El grito en la sangre*.

del destino—llamémoslo así, de alguna manera metafísica. Había probabilidades—yendo un poco a lo que sería física cuántica—, había probabilidades de que la película me tocara. Por mi trayectoria, por amigos en común que tenemos o que teníamos con Horacio. Pero bueno, creo que no lo hubiera hecho en otras circunstancias. No me hubiera entusiasmado hacerlo si no hubiera habido la cercanía que sentía con esa estética. Primero porque el guión que me acercaron no era un guión que a mí me llamara hacer. Entonces, lo que hice fue pedir la novela original, la novela que escribió Horacio y que editó Planeta, creo que se llamaba *Sapucay*. *Sapucay*, explicándole un poquito a la gente, es el grito que pegan los oriundos de… digamos los paisanos oriundos de determinada zona de la Argentina, del Litoral. Es un grito como de alegría, ¿no? Es un grito muy agudo de alegría. Y también es un grito de guerra, es usado como grito de guerra. Y bueno, eso tiene que ver porque justamente la película trata de… la novela trata de la historia de un muchacho, donde hay una leyenda, en algún lugar de la Argentina. Es una metáfora, donde cuando matan a un hombre a traición. El alma de ese hombre no va a descansar en paz hasta que su hijo vengue su muerte, es una historia de venganza. También hay cierta similitud con *Hamlet*, ¿no? La aparición del padre muerto. La novela en sí me pareció muy atractiva, muy cercana a mí. Yo tenía ganas de hacer una película histórica, que tuviera que ver con los gauchos, con lo visual del campo, sentía la necesidad de hacer un cine fuera de Buenos Aires. Todas mis películas anteriores habían sido con la temática urbana, entonces quería salir un poco de todo eso. Así fue que le propuse a Horacio reescribir el guión. Lo hicimos juntos, yo primero hice mi versión, él dio sus pareceres, llegamos a un acuerdo y fue como una especie de *pre-deal*. Yo le dije: "Bueno, yo la hago si el guión con el cual llegamos a buen término me gusta, si no, no la voy a poder hacer. No es que no la quiera hacer, no la voy a sentir así y no la puedo hacer." Porque para mí hacer cine es como estar enamorado, ¿viste? Si no te pasa nada con la historia no podés seguir adelante. Y bueno, así fue. La versión fue rapidísima, creo que fue en un mes, un mes y medio. Pero a Horacio al principio no le convencía, después se convenció más o menos. Después, cuando vio la película terminada le encantó. Así seguimos adelante y ése fue el comienzo. Y después, bueno, fue también una alegría. Es un gran desafío hacer una película de época. Argentina tiene una particularidad. A partir de la inmigración italiana a finales del siglo XIX y principios del siglo XX nos cambia la tonada a los argentinos, empezamos a hablar el español con acento italiano. De hecho nos confunden en muchos lados con italianos, por el tono, por la sonoridad del idioma. El gaucho nunca habló con esa tonada, siempre conservó la cosa más arraigada de la Argentina, como se hablaba antes. A mí me preocupaban básicamente varias cosas, entre ellas la verosimilitud de esos textos en boca de actores de hoy. No es fácil decir un texto gauchesco, es como decir, no sé, una poesía de Shakespeare. No cualquier actor lo puede decir. Sin hacer juicio de valor entre una cosa y la otra. Simplemente es que no es fácil tener un texto así en la mano y saber decirlo y que quede verosímil. Sobre todo que quede verosímil porque si no puede quedar impostado, puede quedar falso si lo decís en el español que hablamos hoy. Entonces para esto me resguardé mucho en actores que sabían de eso. Por ejemplo, bueno, Carmen Vallejo, una señora que falleció, la mamá de Selva Alemán. Gran actriz de muchos años de trayectoria, conoce el teatro desde sus comienzos acá en la Argentina. Para hacer el personaje de la bruja, esa bruja que aparece en un momento. Son

personajes que hoy están desaparecidos en la memoria de la gente y en la literatura. Había que traerlos, exhumarlos y traerlos acá. El personaje más parecido a éste que recuerdo, sin ser igual, era la Lechiguana de *Nazareno Cruz y el Lobo*. En esa época, en los años 70, había mucho radioteatro y había todavía esa cultura de lo que eran las historias gauchescas. Hoy ya no están, no existe eso. Horacio en esto fue como una garantía. Era como una especie de consultor permanente, él tenía clarísimo esto. Por ejemplo en los arreos es muy común que el actor—y yo como director no lo sabía—le pegue al caballo con las riendas haciendo ese gesto. Eso no es algo típico del gaucho, el gaucho siempre andaba con un rebenque y le pegaba con el rebenque, jamás le pegaba con las riendas. Esos son detalles que a mí me hicieron caminar sobre terreno seguro sabiendo que esta gente que me estaba rodeando, Horacio, actores como Alberto Benegas o esta señora Carmen Vallejo, estaban como cuidándome la verosimilitud de esos textos y de esas acciones.Y también lo consulté a Luis Landriscina, porque el tema del velorio, al inicio de la película, es muy delicado. Podés caer en la caricatura total. Aquí, en el interior, había lo que se llamaban lloronas. Eran personas que se contrataban para que fueran a llorar a los velorios. Y la verdad es que yo investigué y sí, eso existió. Lo consulté con Luis y él me contó cómo eran los velorios, porque claro, cuando vos le contás a la gente que la familia preparaba un asado para recibir…, no era como una fiesta, pero sí era como una recepción que tenía que poner la familia con todo el dolor a cuestas de tener que despedir a un ser querido. Él me explicó que eso era así porque la gente venía de largas distancias para darle el último adiós. Entonces vos tenías que darles de comer, tenías que darles para dormir, tenías que atenderlos. Ellos te iban a acompañar y terminaba siendo para la familia un peso porque tenían que ocuparse de esa gente también. Entonces me ayudó a comprender eso y creo que logramos un velorio bastante verosímil que tiene que ver con el tema gauchesco. Porque el velorio no es lo importante, lo importante es la acción que va pasando ahí. Las dos o tres situaciones que cuentan esa historia. Me acuerdo de haber buscado, en San Luis, donde filmamos, lo que se llama "viejas lloronas" y no conseguimos ninguna. La única a quien llegamos a acercarnos era una persona que se había muerto un mes antes. Entonces, por testimonios de sus hijos y otros datos logramos hacerlo. Hice un *casting* de lloronas y la verdad que me parecía como muy falso todo. Si bien era real en los velorios yo decidí sacarlo, porque me parecía que no era verosímil para la cultura de hoy. Era algo demasiado bizarro para la concepción actual. Sin embargo era real y había sido así.

AC: Sí, claro. Incluso hay lugares donde todavía existe esa costumbre. Hace poco me comentaron que en un velorio en Paraguay había lloronas.

FM: Nosotros hicimos la producción en Buenos Aires y San Luis y como esas cosas son cosas periféricas, que no hacían a la historia, tampoco investigamos en profundidad. Yo necesitaba caminar sobre terreno seguro y si no era histórico, por lo menos que fuera verosímil, creíble para la historia.

AC: Hablando de personajes creíbles, ¿quién es la actriz que hace el papel de la abuela del protagonista?

FM: Se llama Luisa Calcumil. Es una actriz mapuche, de Neuquén, que me encanta como actriz y como persona. Ella es aborigen, de los pueblos originarios acá de la Argentina. Canta también; tiene un disco. Llegamos a ella a través de una amiga en común que se llama Mabel Curi, que también fue quien me acercó otras personas del elenco. Y sí, Luisa lo hizo verosímil.

AC: Sin dudas. Pensé que ella era nativo hablante del guaraní.

FM: No, no, inclusive le tuvimos que ponerle un *coach* de guaraní porque del mapuche al guaraní… El guaraní tiene sonidos como muy de la garganta, sonidos guturales, y el mapuche tiene vocales más abiertas, tiene el "che," como en tehuelche, mapuche, son como otro tipo de… otra sonoridad. Y también estaba la dificultad de que ella metiera algunas palabras en guaraní; tampoco era todo guaraní. Tuvimos asesores y uno de ellos, en el doblaje, fue un pintor amigo. Mi mujer, que es arquitecta, me dijo "tengo un pintor que habla perfecto guaraní." Entonces lo llevé al doblaje para que le hiciera de *coach*, para que se entendiera por lo menos lo que dice, y así es, ¿no? Sí, fue bastante difícil con Luisa. Hay una anécdota triste de la película. Cuando estábamos filmando esa escena del velorio, esa escena se filmó en dos o tres días. Filmamos dos días y teníamos que volver a filmar el lunes, habíamos terminado un viernes y volvíamos a filmar el lunes. Ella volvió a su ciudad, a Neuquén, y en el viaje muere su madre. Yo no tenía la posibilidad de cambiar la fecha del rodaje porque terminábamos esa semana en esa locación y no había ninguna posibilidad de volver. Ya era una cosa de vida o muerte porque además teníamos que derrumbar esa casa para empezar la obra de la otra. Y ella decidió venir al rodaje. Fue un acto de profesionalidad. Ni siquiera hizo falta que se lo pidiera, lo hizo.

AC: ¿En qué otras películas participó? No recuerdo haberla visto en otros largometrajes.

FM: Ella hizo de protagonista en una película muy importante que se llamó *Gerónima*. También participó en otra película importante que no recuerdo el nombre ahora, pero sí el director, Wullicher. Es una sobre los mapuches, *La nave de los sueños* o algo así, no recuerdo.

AC: Habíamos llegado a la escena del velorio y cómo te había resultado. Dijiste que al final terminaste quitando elementos que eran reales para hacer algo que, al menos, fuera verosímil.

FM: Exactamente. Lo que pasaba con eso es que no solamente no era verosímil sino que sacaba de la situación del velorio. Porque por más bien que estuvieran hechas las lloronas parecía falso. Realmente es falso. Hoy parece como una falta de respeto. Pensemos que Horacio fue un héroe y un prócer y todo eso, pero su mayor auge fue en los años 70. El público de Horacio es un público grande y yo también quería llegar a un público joven. Traté de lograr un término medio para que fuera verosímil y que la gente digiriera esa escena, y yo estoy contento. Me parece que tiene la carga emotiva que tiene que tener y se va generando la angustia que provoca.

AC: Si bien hay cambios en los paisajes donde uno puede llegar a imaginar las pampas, como las escenas de los arreos, mencionaste que toda la película fue filmada en San Luis. ¿También la escena final del protagonista?

FM: Sí. Ese es un parque nacional de San Luis que se llama Sierra de las Quijadas. Todo es San Luis. Las escenas de arreos se filmaron en la estancia donde hicimos la película. O sea, es muy difícil transportar 60 personas para hacer una toma. Entonces lo que hacés es buscar una locación, en este caso una estancia, que te diera diferentes aspectos y, bueno, filmás para un lado, filmás para el otro y vas armando en la cabeza del espectador una ilusión. Las tomas de todo lo que es sierra son en un lugar que se llama El Volcán. Y después en la Sierra de las Quijadas, que es de la misma época geológica que el Cañón del Colorado.

AC: Dos preguntas: El pueblo del protagonista, Aguará Pucú, ¿existe? Siendo un nombre guaraní que hace pensar en ríos y selvas, ¿cómo termina en las sierras?

FM: Aguará Pucú no existe, es un lugar ficticio. El protagonista se va de este lugar. Yo pensé en la verosimilitud de esto, pero

si vos estás en Corrientes y atravesás el río ya estás en Santa Fe, Córdoba, ya estás al toque en otro lugar de la Argentina. No hay que olvidarse que él toma un tren que se lo lleva y lo deja donde está el arreo que es donde se encuentra con Don Chusco.

AC: Es muy cierto. Es más, Aguará Pucú podría estar en el Chaco, donde hay zonas en las que se habla guaraní y se encuentran relativamente cerca de San Luis.

FM: La escena del rancho sucede en El Volcán, de ahí a las Quijadas son 300 km. Todas las sierras que se ven, que son reales, no son del mismo cordón montañoso, pero están a 300 kilómetros.

AC: Entonces, ¿cómo resumirías el trabajo de hacer la película?

FM: Fue una película muy difícil de hacer sobre todo por estar en el medio del campo. Filmamos en un pueblo que se llama Buena Esperanza, que queda al sur de San Luis. Para que te des una idea, nosotros de equipo éramos 65 y el pueblo tenía 600 habitantes.

AC: Un 10 por ciento del pueblo.

FM: Sí, así que ocupamos toda la plaza hotelera del pueblo y lo gracioso fue que fuimos a un Albergue Transitorio, a un Mueble. Entonces la gente del pueblo nos odiaba porque le habíamos sacado el espacio de "recreación." Al principio era gracioso porque golpeaban la puerta para que les abriera y cuando le decía que estaba ocupado decían: "Bueno, esperamos." Y respondía: "¡No, no, no! No esperen porque se quedan a dormir todos." Hasta hubo que adecuar unos espacios en ese motel, porque no había tantas habitaciones para 65 personas. Imagínate que subimos la población del pueblo en un 10 por ciento. Con toda la ayuda, obviamente, del intendente, de las regulaciones municipales. Teníamos a Horacio Guarany y a él le alquilamos una casa. Y aunque parezca mentira, es muy difícil parar una estancia, que es una fábrica, para filmar una película. Entonces, lo que motivó que fuéramos a ese lugar, es que conseguimos una estancia que estaba dispuesta no a parar su producción, pero sí a ceder su casco y la parte de animales, caballos, establos y todo lo demás para la película. También la otra dificultad es que en Argentina se hace un cine de locaciones. Nosotros no podemos construir eso en un estudio porque sería un costo que no tenemos. Entonces ya estaba esa estancia, lo que se ve en la película ya estaba construido, ya estaba hecho, salvo detalles de ambientación y cosas que se hacen. Fue muy difícil la convivencia de seis semanas, porque la gente tiene su rutina, su cafecito, la torta, sale a comer y todo lo demás. El pueblo no tenía café, no tenía bares, no tenía nada. Era la estación de servicio en la ruta para desayunar y el hotel. Logramos después, con el tiempo, que nos armaran un desayuno. Le pagábamos nosotros a una persona, la capacitamos. O sea, porque tampoco tenés gente para hacerlo. El catering, de hecho, lo llevamos de Buenos Aires. La gente de catering era de acá de Buenos Aires. Llegó con su camión y la tuvimos que hospedar; era parte del equipo de la película.

AC: ¿Han hecho un "detrás de las cámaras" o un documental de la producción de la película?

FM: Depende de lo que pase con la película hay muchísimo material para hacerlo. Tengo mucho material, cosas muy lindas, muy graciosas. Si bien estaría dispuesto a hacerlo si el mercado lo pide, no estoy de acuerdo con eso. De alguna manera le quita magia al cine. Es como si un mago revelara cómo saca el conejo de la galera. Yo creo que el cine, si bien hay todos estos programas que muestran *backstage* y todo, sería otro si hubiéramos preservado cómo hacemos la magia. Es parte de la ilusión.

AC: La película se terminó en el 2010, ¿correcto?

FM: Hay varias maneras de terminar una película, es como varios finales, ¿no? Cuando trabajo, habitualmente lo hago con un

editor que ya me conoce, y cuando yo termino de filmar tengo la película editada. Después sí, hay que trabajarla, es como una escultura. Pero la tengo editada porque vos ahí te das cuenta de si te falta algo, de si te falta una escena. Y en estas películas históricas con tanto despliegue de gente, lo que no filmaste durante el proceso de rodaje, después reconstruirlo para hacer una retoma es muy complicado. Entonces ni bien terminé el rodaje en el 2007, yo en enero, febrero de 2008 ya tenía la película lista. Lo que vino después es todo un proceso creativo que tiene que ver con el sonido de película y con la música. Ese sí llevó mucho tiempo. Y llevó mucho tiempo, básicamente, porque ahí fue cuando empezaron los problemas de producción. La película se detuvo, hubo gente que no cobraba. La película quedó como en *stand by*. Entonces yo igual decidí seguir, terminarla por mis medios, porque sabía que si esto se enfriaba después nunca más iba a lograr esa energía que tenés cuando estás ahí en ese momento. Aun así me llevó, creo, que todo el 2008 y el 2009 cerrar la música. Hablé con el estudio de sonido para que me empezaran a armar el sonido. Mi mayor problema, te voy a ser franco, también era Horacio Guarany. Horacio tenía 83 años, ahora tiene 88. Dije: "si se me muere, las voces en *off* no las puedo grabar." Entonces hablé con todo el mundo, puse el pecho yo, con mi dinero. Le pedí al estudio de sonido que me permitiera terminar el proceso y terminamos la parte creativa. Grabamos los *off* de la película, la editamos, pusimos la música, remodelamos la música. Horacio tenía unas guitarras grabadas que estaban buenísimas y les pusimos unos acordes por debajo. Las guitarras que suenan siempre tienen diferentes arreglos, pero no es fácil encontrar un tipo que toque la guitarra como este que está en la película, hay pocos. Hoy debe de haber uno o dos que toquen así, con esa cosa gauchesca. No hay. Que toquen hay millones, pero así, con este dejo, muy difícil.

AC: Entonces, el rodaje terminó en el 2007.

FM: Para el 2008 la película ya está reeditada y en el 2009 logramos terminar un poquito la música y ya después fue insostenible. Seguir sin dinero y pidiéndole a la gente favores fue insostenible. En el 2010 tomé la decisión de poner dinero. Hablé con mi familia y les dije: "Voy a poner dinero, vamos a perder la plata seguramente porque no tengo los derechos ni nada." Inicié los trámites con San Luis para que me dieran los derechos de la película. Anduvo todo fantástico al principio. Estuvieron de acuerdo porque no tenían que poner plata ellos, o sea, la ponía yo. Pero como pasa habitualmente en las cosas gubernamentales, los funcionarios cambian. Nos cambiaron los funcionarios y se pudrió todo de vuelta. Yo ya había terminado la película en el 2010. Había una copia de la película terminada. Pero como no tenía los derechos, el estudio de imagen no me daba la película. Entonces cuando vino la nueva gestión le volví a explicar la situación. Les dije: "Miren, muchachos, para ustedes es una película que está perdida, pero para mí es mi hijo. Está presa en un laboratorio. Yo puse dinero, acá está el dinero que puse. Lo único que pido es que me autoricen a que liberen esto de ahí. Yo la película la saco de ahí y se la doy a ustedes. Está terminada, es un pecado que esté ahí." Bueno, llevó un tiempazo hacer eso, hasta que finalmente logran dármela. Esto fue en el 2012, y ahí se hace la mezcla final de la película y esa es la fecha del copyright.

AC: Entonces, ¿qué sucedió entre el 2012 y el 2014? En un momento anunciaron que se estrenaba en el 2013, pero no sucedió. ¿Qué pasó?

FM: Aunque usted no lo crea, cambiaron de vuelta los funcionarios. Fue eso, cambiaron de vuelta los funcionarios y como tiene que haber un decreto, no es algo simple.

Y los decretos tienen que estar firmados por los funcionarios actuales. Entonces, cada vez que cambiaba un funcionario volvía todo a foja cero y a empezar todo de vuelta. Así estuvimos todo este tiempo. Yo quería estrenarla en el 2013.

AC: Ahora el estreno está previsto para abril. ¿Está todo organizado?

FM: Vamos a hacer un lanzamiento comercial. Las películas acá se estrenan en Buenos Aires. Vamos a seguir en salas de Buenos Aires, conurbano y algunas provincias. Hoy con el tema digital no tenés problemas con las copias. Podés salir con 60 copias, y si el lanzamiento es el adecuado podés salir con las copias que quieras.

AC: ¿Nos quedó algo en el tintero?

FM: Simplemente recalcar que si hay una virtud en todo esto es la constancia y no darme por vencido nunca, pensar que la película valía la pena ¿no? La verdad que está muy linda, aunque ya pasó un tiempo y cuando pasa tanto tiempo, las películas, es como que las hizo otro, no que las hiciste vos. Pero el afecto por la película está intacto. Ahora la película se va a dar a luz y para mí es cerrar un ciclo. Más allá de cómo le vaya a la película en lo comercial, es cerrar un ciclo.

AC: Entonces con estas palabras concluimos nuestra charla y te damos las gracias por tu tiempo. Al mismo tiempo te hacemos llegar los mejores deseos para el estreno. ¡Éxitos!

FM: Al contrario, gracias a vos y a la gente de *Letras Hispanas*.

Letras Hispanas
Volume 10.2, Fall 2014

Título: *Territorial Rule in Colombia and the Transformation of the Llanos Orientales*
Autor: Jane M. Rausch
Editorial: University Press of Florida, 2013.
Autor de la reseña: Alejandro Quin, University of Utah

Este libro de la profesora Jane M. Rausch representa la culminación de un ambicioso trabajo historiográfico sobre la región oriental colombiana emprendido por la autora en tres volúmenes anteriores.[1] *Territorial Rule* traza la historia contemporánea de lo que en Colombia se conoce como Orinoquía o Llanos Orientales, una región conformada por los actuales Departamentos de Meta, Arauca, Casanare y Vichada. El libro examina una amplia gama de factores determinantes en la evolución de la sociedad llanera desde la segunda mitad del siglo pasado, los cuales incluyen leyes de ordenamiento territorial y planes de desarrollo; relaciones Iglesia-Estado y procesos de colonización; ciclos recurrentes de violencia política en el marco de conflictos aún no resueltos entre colonos, terratenientes y grupos indígenas; producción agrícola y ganadera; narcotráfico y explotación petrolera. También se destacan los cambios demográficos y culturales ocurridos en esta región, donde la presencia del Estado colombiano ha sido débil e intermitente.

La configuración particular de todos estos factores explica la integración desigual de los Llanos al imaginario nacional y su funcionamiento como espacio de "frontera." En efecto, Rausch parte de la conocida noción de frontera articulada en 1893 por Frederick Jackson Turner—quien proponía vincular la expansión hacia el oeste con el desarrollo de las instituciones e idiosincrasia norteamericanas—para demostrar que la frontera llanera ha estado en el centro de muchos de los conflictos y tensiones que han definido la experiencia republicana colombiana. Para la autora, el carácter fronterizo de los Llanos radica en su condición de lugar geográfico originalmente ocupado por poblaciones indígenas y en el establecimiento gradual e incompleto de instituciones hispano-criollas en la zona. Esto ha provocado el surgimiento de una identidad regional con rasgos específicos que no obstante permanece atravesada por choques culturales y por complicados procesos de adaptación entre múltiples actores sociales.

Territorial Rule es un libro más expositivo que analítico. Su propósito, como sostiene la autora en el prefacio, es ofrecer una "visión panorámica" de más de sesenta años de historia regional y elaborar una síntesis de problemáticas que ya han sido estudiadas pero que todavía permanecen dispersas. Siguiendo un orden cronológico, el libro consta de seis capítulos minuciosamente documentados que exploran la interacción entre los Llanos y el país central entre 1946 y 2010. En el primer capítulo, sin embargo, Rausch hace un rápido recorrido por la historia y la geografía llaneras, desde las *reducciones* misioneras coloniales hasta el momento inmediatamente anterior al estallido de la "guerra no declarada" entre liberales y conservadores conocida como La Violencia. Este largo período ve la consolidación de una sociedad ganadera y agricultora afincada en un espacio

ISSN: 1548-5633

cuyo carácter de "frontera permanente" motivará diferentes estrategias gubernamentales de organización territorial. Sobresalen, por ejemplo, la creación del primer sistema de "territorios nacionales" por el liberalismo radical (1861-1880), la división tutelar de los territorios orientales en "intendencias" y "comisarías" durante los años de La Regeneración y el quinquenio de Reyes, así como las reformas administrativas impulsadas por los gobiernos liberales de Olaya Herrera y López Pumarejo, quienes intentaron acelerar el proceso de integración regional mediante subsidios a colonos, obras públicas y campañas de salud. Por otra parte, desde el Concordato firmado con el Vaticano en 1887, la Iglesia tuvo una enorme influencia en los Llanos (especialmente en el sector educativo) hasta el punto de ser prácticamente la única institución con una presencia constante en la región a lo largo de toda su historia.

El segundo capítulo se concentra en los sucesos de La Violencia y su dramático impacto en la sociedad llanera entre 1946 y 1953. Rausch documenta aquí el surgimiento y apogeo de las guerrillas campesinas (de filiación liberal), las respuestas de grupos contrainsurgentes de ganaderos y terratenientes auspiciados por el gobierno conservador, así como los cambios demográficos ocasionados por la guerra, ya que si muchas personas se vieron obligadas a abandonar la región, otras venidas del oeste del país encontraron en los Llanos un refugio. Los capítulos tercero y cuarto abordan los procesos de pacificación y desarrollo durante la dictadura de Rojas Pinilla (1953-1957) y los años del Frente Nacional (1958-1978) respectivamente. Apoyado inicialmente por los líderes de ambos partidos, Rojas Pinilla logró un relativo desescalamiento del conflicto e hizo de los Llanos una prioridad de su gobierno: les ofreció amnistía a las guerrillas campesinas y "tierras baldías" a los colonos y refugiados; revitalizó la industria ganadera e impulsó la creación del *Instituto de Colonización e Inmigración* para atraer pobladores nacionales y extranjeros a la zona. Sin embargo, sus proyectos se quedaron a mitad de camino, y esto, aunado al progresivo talante autoritario de su gobierno, conduciría al rebrote de los grupos armados y a la concertación bipartidista del Frente Nacional, una época de agudos contrastes para la región. Por un lado, hubo crecimiento económico, mejoras en la educación, intentos de reforma agraria y un desarrollo considerable en los sistemas de transporte y comunicación; por otro lado, las desigualdades sociales no desaparecieron, las asignaciones de tierras a colonos recrudecieron tensiones históricas con las comunidades indígenas, y se generaron las condiciones para la aparición de las FARC y el ELN, las dos guerrillas marxistas todavía activas en el país cuya evolución resulta inseparable de la historia llanera.

Rausch explora en el capítulo quinto las transformaciones regionales de los últimos treinta años. En términos de legislación territorial, quizás el cambio más significativo vino con la Constitución de 1991, que abolió la figura administrativa de los territorios nacionales para crear nuevos Departamentos, con lo cual las antiguas intendencias y comisarías de los Llanos ganan un cierto nivel de autonomía, si bien esto termina generando problemas administrativos y financieros debido a que la región estuvo históricamente bajo la tutela del gobierno central. Entre los fenómenos de mayor impacto de los últimos años se encuentran el desarrollo de la industria petrolera, el narcotráfico y la intensificación de una guerra territorial en la que se enfrentan ejército, guerrillas, grupos paramilitares y narcotraficantes. Si la guerra ha provocado el desplazamiento forzado de miles de personas hacia el interior del país, la bonanza petrolera ha tenido el efecto contrario, atrayendo migrantes que llegan a los Llanos en busca de oportunidades, modificándose así muchas de las tradiciones y patrones culturales de la región. Finalmente, la autora cierra el libro con un capítulo que da cuenta de la "diversificación" del concepto de frontera en la historiografía reciente de los Llanos Orientales.

Rausch logra en este libro una síntesis histórica notable y bien documentada, dejando claro que los Llanos, por mucho tiempo considerados como la "tierra del futuro" de Colombia, no han sido ajenos a los acontecimientos y transformaciones que configuraron

la complicada modernidad colombiana. Por la cantidad de información presentada, y por la amplitud cronológica que despliega, *Territorial Rule* es sin duda un estudio introductorio de gran utilidad para investigadores interesados en explorar la historia contemporánea de esta región.

Notas

[1]En orden de aparición: *A Tropical Plains Frontier: The Llanos of Colombia, 1531-1831* (1984), *The Llanos Frontier in Colombian History, 1830-1930* (1993) y *Colombia: Territorial Rule and the Llanos Frontier* (1999).

Letras Hispanas
Volume 10.2, Fall 2014

Título: *Distopías de la Utopía. El mito del multiculturalismo.*
Autor: María Teresa G. Cortés
Editorial: Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
Autor de la reseña: Jorge González del Pozo, University of Michigan-Dearborn

El ensayo ante el que nos encontramos recoge una preocupación reciente que poco se había tratado hasta el momento: el auge de la tendencia a erigir hasta la categoría de exótico, y por tanto atractivo en el sentido más orientalista del término, todo lo ajeno a la cultura occidental. Con esta pauta se idealiza todo lo que viene de fuera, sin reparo en criticar la cultura occidental. Esta es la premisa de la que María Teresa G. Cortés parte. El texto es dinámico y busca definir el multiculturalismo tan vigente en la actualidad, aunque la autora lo considere en numerosas instancias impostado. Uno de los valores principales del texto es su novedosa hipótesis: se cuestiona si todas las culturas se valoran por igual. Asimismo, el estudio discute el motivo por el cual se prima un concepto macroestructural como la cultura, dejando de lado las personas que están detrás de cada manifestación cultural y decisión política: "... por etnocentrismo, olvidamos que el gran problema del mundo, con independencia de la cultura de que se trate, descansa sobre esas gigantescas redes de corrupción que generan las formas antidemocráticas de gobierno que siempre se ceban en los más débiles de los débiles" (22). Esta cuestión lleva el peso central del posicionamiento del discurso en este estudio. Sin embargo, el planteamiento que ofrece este trabajo va más allá de la definición de multiculturalismo, sus pros y sus contras, y propone la inclusión de todas las culturas como algo enriquecedor y no como una competición entre civilizaciones generando un espacio suficiente para que se desarrolle el individuo.

El tono del texto es honesto, sin esconder su nostalgia por las utopías de fraternidad universal y los ecos de la revolución francesa. La franqueza del discurso ahonda en la aclaración de cómo el multiculturalismo se ha apropiado de esta bandera occidental de tolerancia y se opone a cualquier tinte colonial. La verdadera crítica se despliega hacia la neoculturación, que no deja de ser otra forma de imposición hegemónica y exoticista que se manifiesta concretamente en el abuso de poder. Este análisis de la percepción de la cultura y su articulación a modo de herramienta para perpetuar el poder tradicional, evoluciona a través de numerosas referencias tanto críticas como filosóficas que van desde Averroes hasta Joaquín Sabina, pasando por Bertolt Brecht, Foucault o Platón, por mencionar alguno de los autores con los que conecta este estudio. Sorprende que no se mencione a Edward Said, cuando se propone una suerte de post-orientalismo que sigue reproduciendo el exotismo y el dominio de la cultura occidental sobre cualquier otra mediante este falso multiculturalismo sin fundamento: "El multiculturalismo está convirtiéndose en un eficaz instrumento ideológico a la hora de mantener las culturas planetarias

ISSN: 1548-5633

sin cambios en sus tradiciones ni variaciones en sus instituciones" (28). Es decir, el multiculturalismo visto como la última tendencia a seguir se desvela en este trabajo como un instrumento que permite continuar marginando a determinadas culturas, como si de una pose estética sin mayor soporte esencial se tratase.

A pesar de que el texto reproduce lo que critica en su misma tesis en ocasiones, reiterando el discurso multireferencial, la autora procura replantearse la preocupación más grave que se esconde tas la moda del multiculturalismo, escenificada en el conflicto entre el colectivo y el individuo que establece esta tendencia ya que olvida a la persona para centrarse exclusivamente en el grupo. El libro propone una enmienda a la totalidad del sistema cultural que encuentra fallido y termina con imágenes intensas de desigualdad y abuso hacia el individuo o hacia algún determinado colectivo, especialmente el de la mujer. El estudio se acaba convirtiendo en un alegato en contra de la jerarquía social y la servidumbre camuflada de cultura. El ensayo concluye mostrándose como un manifiesto a favor de los derechos humanos, un llamamiento *in crescendo* que busca destapar las falacias culturales de un occidente acomodado que sólo repite sus estereotipos disfrazados de tolerancia y aboga por la franca comprensión y solidaridad entre personas, independientemente de su origen, cultura o condición. En definitiva, nos hallamos ante un texto filosófico cargado de citas bibliográficas que lo enriquecen demostrando un bagaje amplísimo de lecturas, y que finalmente se preocupa por las tensiones geopolíticas. Estos conflictos que se siguen produciendo en un mundo cada vez más globalizado y que no deja espacio para la manifestación cultural individual se aclaran en este libro que con gran acierto cuestiona la dirección y sentido de la cultura contemporánea.

Letras Hispanas
Volume 10.2, Fall 2014

Título: *Regreso a* La isla y los demonios *de Carmen Laforet*
Autor: Francisco J. Quevedo
Editorial: Aduana Vieja Editorial, 2012
Autor de la reseña: José Ismael Gutiérrez, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Hay veces en que una obra, por la repercusión alcanzada en un momento dado, marca de tal modo el destino de un escritor que esta llega a eclipsar el resto de su producción literaria. Es lo que en parte ha sucedido con la emblemática novela de Carmen Laforet *Nada* (1945), considerada, junto con *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camino José Cela, iniciadora del realismo existencial en la década del cuarenta en España. El presente estudio de Francisco J. Quevedo, sin minimizar la significación atribuida a esta primera narración de la autora barcelonesa, intenta soltar el pesado lastre que ha impedido que se valorice en su justa medida el conjunto de su obra narrativa, centrando en este caso su atención en *La isla y los demonios* (1952), la segunda novela publicada por Laforet. Como señala el autor del trabajo al principio de la "Introducción," *Regreso a* La isla y los demonios *de Carmen Laforet* profundiza en dos de los vectores que planean sobre este otro texto novelesco; a saber, las numerosas expectativas que críticos y lectores habían depositado en la escritora después de su exitoso debut literario, y el retorno en brazos de la ficción a la geografía de su niñez: Gran Canaria. Con *La isla y los demonios* Laforet salda así una cuenta que tenía pendiente: la recuperación de unos colores, de un ritmo de vida, de un espacio y de unas gentes de los que se había despedido trece años atrás cuando marchara rumbo a Barcelona para ampliar sus estudios. Y, por otro lado, quiso demostrarse a sí misma y a los que tanto elogiaron las posibilidades de *Nada*, ganadora del prestigioso "Premio Nadal" un año antes, que era capaz de escribir otro libro que no desmereciese en calidad literaria al precedente.

Es habitual que los entornos de la infancia, por muy traumáticos que estos hayan sido, dejen su impronta en la sensibilidad del ser humano, llegando a determinar la idiosincrasia del sujeto adulto. En el terreno literario son incontables las obras que se han articulado con esos mimbres vivenciales, aunque la imaginación los haya trastocado y focalizado de distintas maneras, ya sea atisbándolos como un trance infernal, ya sea como un paraíso perdido.

La isla y los demonios, al igual que otros libros de Laforet, tiene más de un basamento autobiográfico, sin duda, si bien en esencia se trata de una ficción. Nacida en el noroeste de la Península Ibérica, durante los primeros años y la adolescencia la vida de la escritora transcurre en la isla de Gran Canaria a la que se había trasladado su familia, esa "tierra seca, de ásperos riscos y suaves rincones llenos de flor y largos barrancos siempre batidos por el viento," como la describe ella misma. A este enclave en el que balbuceó las primeras palabras seguirán uniéndola hasta el final de sus días lazos afectivos indisolubles; sin embargo, después de 1939 sólo regresará a ese rincón querido de la memoria durante una

ISSN: 1548-5633

corta temporada de dos semanas con el fin de encontrar la tranquilidad y la inspiración deseadas para culminar la novela que llevaba largo tiempo gestando. Así pues, al volver la mirada a la realidad isleña tras más de una década sin tenerla cerca, al reanudar el contacto con viejas amistades, o con uno de sus hermanos que seguía viviendo allí, además de con los ambientes en los que creciera, la autora recibe el aliento definitivo que su proyecto literario requería.

Laforet parece sentir inclinación hacia aquellos relatos que reviven el período de la pubertad, crucial para la mayoría de los seres humanos. Pese a que este tipo de literatura puede incurrir en ocasiones en la excesiva complacencia, la novelista, sin embargo, opta por un camino diferente. En vez de representar a la protagonista como alguien que vive feliz instalado en un limbo de inocencia, la muestra relacionándose conflictivamente con sus semejantes, siempre con los sentidos a flor de piel. En lugar de idealizar ese espacio de los días irrecuperables bañado por la luz, el mar, la calma y la dicha plena, la autora convoca, a través de las pasiones humanas que se entreveran alrededor de Marta Camino (nombre del personaje principal), cuyo despertar a la vida adulta se nos cuenta con detalle, lo que Laforet denomina los "demonios," pues la trama ‑recordemos‑ gira en torno a las tensiones personales y familiares surgidas entre los parientes de la protagonista. En este sentido, la obra guarda un inequívoco parentesco con su creación anterior, también ambientada en un clima similar de opresión y desasosiego, igualmente con tintes autobiográficos, pero con una acción que se desarrolla en otro emplazamiento: Cataluña. Por el término "demonios" hay que entender no esos miedos que acechan a todo escritor, sobre todo al escritor novel e inexperimentado, sino los inevitables y en ocasiones dolorosos choques con la mezquindad y las bajezas humanas. Son estos sinsabores los que abrirán los ojos de la joven Marta a la desnuda verdad del mundo, forzándola a tomar decisiones que darán un giro radical a su itinerario futuro (como es el caso de su huida de la isla). No obstante, en *La isla y los demonios* no todo lo representado produce malestar, pues en la misma novela se homenajea también a una naturaleza contundente, saturada de rasgos embellecedores; se perfila un paisaje insular de gran fuerza telúrica, geográficamente alejado de los escenarios principales en los que transcurría en esos momentos la contienda bélica, cuyos ecos resuenan en la distancia. Se mencionan las costumbres canarias, los mitos, las leyendas, el modo de hablar típico de los isleños, la música y la gastronomía, pero, claro está, a la vez que se solaza en ir retratando las bondades del medio grancanario, el texto implementa paralelamente una historia perturbadora suscitada por la incomprensión, el aislamiento y el desengaño reinantes, que hacen de esa muchacha inquieta y poco amiga de los convencionalismos sociales un sujeto espiritualmente huérfano, solitario, doblemente a-islado, alguien que se siente extraño en medio de las rencillas y envidias que pululan a su alrededor. Por consiguiente, en la obra prevalece una doble perspectiva –por un lado, una idealizante y emotiva y, por otro, una visión desmitificadora y realista–, y desde esta doble aproximación es cómo se configura todo el universo narrativo.

Quevedo hace referencia a cada una de estas singularidades en su trabajo, que él divide en tres partes independientes pero temáticamente imbricadas entre sí: "Un libro *obligado*," "Adiós a la isla" y –la más extensa de todas– "El regreso literario." En la primera se explica el sentido que tuvo este *Bildungsroman* (la novela se inscribe dentro de esta categoría) tanto para la propia autora, presionada a demostrar que los méritos narrativos de *Nada* no eran casuales, como para el lector contemporáneo de los años previos a la publicación de *La isla*, o de los inmediatamente posteriores a la fecha en que este texto ve la luz. Se justifica el mutismo autorial de siete años por la pérdida de esa libertad de la que goza todo/a escritor/a primerizo/a antes de abandonar su anonimato, unida a la asunción de responsabilidades familiares (pensemos que entre 1946 y 1950 Laforet contrae matrimonio con Manuel Cerezales y durante ese paréntesis nacerían tres de sus cinco hijos).

La aparición de la segunda y esperada novela de la escritora levantó reacciones

contrapuestas en un panorama nacional que todavía miraba con suspicacia la literatura femenina: mientras unos (como Ramón J. Sender) ensalzaron las excelencias de una prosa con la que la novelista llegaba por fin a su madurez, otros menos condescendientes en sus dictámenes confesaron haberse sentido defraudados, sin acertar muy bien a precisar en qué estribaba dicha decepción.

Junto a las circunstancias que acompañaron la irrupción de *La isla y los demonios* en el mapa literario de la posguerra española, un periodo en que el número de mujeres que escribía era significativamente inferior al de los hombres, la segunda parte del estudio de Quevedo examina los elementos que anexan los espacios en los que se desenvuelve la acción novelesca principal y la biografía de la escritora, antes y después de su partida hacia la Ciudad Condal, entonces devastada por una guerra entre iguales. Sabemos que Laforet viajó a Barcelona en parte para cursar estudios universitarios y en parte para respirar mejor a sus anchas. Y lo hizo asumiendo una actitud ambivalente: en su mente se entremezclan la mirada nostálgica por lo que dejó detrás y el entusiasmo propio de quien emprende una aventura nueva de desenlace imprevisible. La futura escritora, consciente de que se trata de un viaje decisivo, intenta adaptarse a los nuevos lugares de residencia. Estudia, se refugia en la página en blanco, vive interior y externamente. Más tarde, ya establecida allí, adopta el papel de esposa y de madre, sin dejar de escribir, aunque con menos intensidad. Su resistencia a retornar a los emplazamientos de la infancia puede justificarse no tanto por un sentimiento de desapego hacia el lar en el que vivió entre los dos y los dieciocho años como por un comprensible temor de que, al confrontar las huellas soñadas del pasado con la realidad actual de esa tierra, la belleza de sus recuerdos pudiese desvanecerse. En esta sección de su ensayo es en la que el investigador proporciona un dato revelador: si bien *Nada* es la primera obra que publica la autora, *La isla y sus demonios* ya existía en un estado larval, embrionario en el momento en que zarpa para la Península, sólo que el impacto del drama posbélico que se vivía en suelo barcelonés fue tan sobrecogedor desde el punto de visto humano y anímico para la joven novelista que esta hubo de postergar la puesta en marcha de ese proyecto literario incipiente en beneficio de otro inmediato que reflejara mejor sus experiencias fuera del enclave familiar.

Por último, con no menor exhaustividad, el tercer capítulo de este estudio analiza las propiedades naturales y culturales que delinean la fisonomía de la isla en relación con el variopinto grupo de personajes –encabezado por Marta Camino– que se congrega allí. A esta galería pertenecen su madre enferma, los parientes que llegan de la Península huyendo de los estragos de la guerra; José, su hermanastro; Pino, la esposa de este; Vicenta, la asistenta majorera, o Pablo, el pintor. Sin los fragmentos descriptivos que salpican de pintoresquismo la narración (el sol, el mar, las arenas desérticas del sur, el vulcanismo, el folclore, etc.) no se entendería por completo la personalidad de cada una de estas entidades ficticias. Destacan a este propósito las interpolaciones –alusiones históricas incluidas– de las que se vale la narradora para dar a conocer al lector modelo al que va destinado el texto –que no es otro que el público español peninsular– las características de un escenario sobre el que todavía en los años cincuenta pesaba una gran desinformación en el exterior.

Regreso a La isla y los demonios *de Carmen Laforet* interesa, en primer lugar, porque se trata de un ameno ejercicio de *close reading* que ahonda en los entresijos de una novela específica cuya importancia ha quedado ensombrecida por la obra que catapultó a la autora a la fama, *Nada*. En segundo lugar, al concentrarse en el análisis minucioso, detenido de diferentes fragmentos textuales, este estudio disecciona un universo físico y emocional vulnerable construido con una argamasa real, pero cincelada con el escalpelo de la fantasía, los contornos de un hábitat paisajístico e ideoestético marcado por determinadas especificidades con las que la escritora estaba más que familiarizada. Del modo en que los personajes interactúan con ese entorno, o lo perciben y lo sienten y lo hacen suyo, o de la forma en que se aproximan o se

distancian de él, emergen las mejores páginas de la novela. Hay que destacar que Quevedo, en este ejercicio de hermenéutica textual, opera como un intérprete que exhibe una indisimulada vocación pictórica, sobre todo en aquellos pasajes en los que la seducción por el desbordamiento naturalista aproxima sus atinadas aseveraciones especulativas a lo que hoy en día se denomina "ecocrítica." Este enfoque hace que el crítico canario fortalezca los vínculos entre los rasgos psicológicos de los "actores" de la novela y el medio geográfico como eje condicionador que dinamiza sus movimientos. De semejante praxis de descodificación se infiere un propósito más intuido que explicitado que se resuelve modestamente en reclamar los logros de una narración que si, para unos (como Julio Manegat), no supera en aliento literario a la primera novela de Laforet, para otros, en cambio, consagra a la autora como una novelista de pura raza, segura ya de su oficio. El autor de este libro parece alinearse al último enjuiciamiento, ya que insiste una y otra vez en el hábil manejo de ciertas técnicas introspectivas; señala el sagaz instinto fabulador de la novelista, así como la "prosa cuidada, expuesta con la sencillez que es fruto de una reputada labor de limpieza formal" (p. 72), entre otras cualidades dignas de mención. Desde luego, el linaje insular de Quevedo, su rigor académico, paralelo a su esfuerzo como hacedor de ficciones, ya que es autor de tres novelas, hacen de él un lector de excepción capaz de extraer al completo los distintos matices de *La isla y sus demonios*, aspectos que tal vez un estudioso procedente de otras latitudes –y por consiguiente menos avezado en cuestiones identitarias referentes a este archipiélago de la Macaronesia– no habría sabido captar con la misma clarividencia, o por lo menos no con la misma facilidad que un nativo.

Letras Hispanas
Volume 10.2, Fall 2014

Title: *New Documentaries in Latin America*
Author: Vinicus & Juan Carlos Rodríguez
Publisher: Palgrave Macmillan, 2014.
Author of the review: Richard K. Curry, Texas A&M University

Since the early 1960's, when documentary filmmakers used film as denunciation and protest, Latin American documentary has had a strong tradition and impact. By the end of the century, the restoration of democracy and the reconstruction of the public sphere came to most of the region, and documentary played an important role in these processes, offering alternatives to complicit discourses and inviting a rethinking of questions of the representation of politics and the politics of representation, at the same time as it has placed itself at the center of paradigmatic changes in international documentary. Focusing on the last three decades and seeking to answer the overarching question of what has changed in Latin American documentary, this volume brings together fourteen essays that examine multiple aspects and texts reflective of the turn in Latin American non-fiction film. Editors Navarro and Rodríguez organize the contributions into the collection's three thematic sections in which social, political, economic, cultural, and even technological factors are brought to the consideration of current developments in nonfiction filmmaking.

The first thematic section, "Aesthetics and Politics," brings together six separate essays that treat themes and films from Brazil, Argentina, Cuba, and Chile. Ana López ("A Poetics of the Trace") and Antonio Gómez ("First-Person Documentary and the New Political Subject: Enunciation, Recent History, and the Present in New Argentine Cinema") open the section with a central theme of the volume: the shift toward the personal, local and domestic in Latin American documentary practice. López focuses on issues of emotion, affect, and indeterminacy in Eduardo Coutinho's *Jogo de cena* and Gonzalez-Rubio's *Alamar*. Gómez demonstrates how personal documentaries, like *Los rubios* (Albertina Carri, 2008), have come to be primary in the socially oriented inquiry into Argentina's history.

The influence of Nicolas Guillén Landrián is central to Ruth Goldberg's examination of the authorial expression of two Cuban FAMCA graduates and documentarists, Armando Capó (*Nos quedamos*) and Jorge De León (*El bosque de Sherwood* and *La niña mala*), as they challenge identity assumptions.

"Performance in Brazilian Documentaries" takes performance to mean the acts that connect documentary subjects to the process of filming, as Vinicius Navarro discusses the role of social actors in several recent emblematic Brazilian films (*O fim e o princípio*, *Notícias de uma guerra particular*, Ónib*us 174*, *Edifício Master*).

The last two essays in "Aesthetics and Politics" examine films employing diverse

ISSN: 1548-5633

reflexive strategies characteristic of some current Latin American documentary practice. Cecilia Sayad examines how Ónib*us 174* (José Padilha, 2002) allows for a review, interrogation, and critique of images produced by other media—a televised hijacking—where event reconstruction creates social environment explanations as well as raising questions of mediation.

Analyzing the use of still images in two films, *Chile, Obstinate Memory* (Patricio Guzmán, 1997) and *City of Photographers* (Sebastián Moreno, 2006), José Miguel Palacios shows how the two films connect two previously politically disconnected periods in the public discourses of memory in Chile, dictatorship and post-dictatorship.

Since the 1980's indigenous communities and independent political movements have engaged with audio-visual media to express their concerns and to document their activities and struggles, and these are the foci of the essays that comprise the second of *New Documentaries in Latin America*'s sections, "Community and Indigenous Media."

Here, while "Reenact, Reimagine: Performative Indigenous Documentaries of Bolivia and Brazil" gives a good summary of indigenous media, the essay's strength is the discussion of docudramas, reenactments and collective direction as hybrid aesthetic practices employed in order to rectify representations of the past and to promote an understanding of current as well as ongoing concerns. Amalia Córdova offers a detailed account of some of the works by CEFREC-CAIB and Video nas Aldeias.

In her essay, Freya Schiwy returns to the 2006 protests in Oaxaca to look at the participation of independent media collectives. Emphasizing affect, Schiwy describes their optimistic agency as documentarists and participants.

Antonio Traverso and Germán Liñero go further back to examine "Chilean Political Documentary Video of the 1980's." For them, grassroots video documentaries are essential to Chilean film culture's continuous engagement with resistance and memory.

In "Local, National, and Transnational Dialogues," contributors study those contemporary documentaries that capture the emergences of new identities, the transformation of nation- and urban-scapes, and migration flows. This section of *New Documentaries* concerns itself with the articulation of questions of citizenship and globalization, the transformation of locally inflected media practices into transnational dialogues, the role of nonfiction film in global information exchange, in films where notions of place, space and identity intertwine with questions of mobility and migration.

Michael Chanan looks at the transnational question of traveling filmmakers and image production in "Bolivia in View" in an examination of the representation of Bolivian politics and migrant communities by filmmakers from three different countries: Argentina (*Copacabana* [Martín Rejtman, 2006]), Venezuela (*América tiene alma* [Carlos Azpúrua, 2009]), and Cuba (*Volveré y seré millones* [Jorge Fuentes, 2009]). The films manifest different chronotopes, which, along with other differences, express the coexistence of different temporalities within Latin American cultural susceptibilities and their aesthetic representation.

Susan Lord and Zaira Zarza examine the ways in which three Cuban women filmmakers (Sandra Gómez, Susana Barriga, Heidi Hassan) use the migration process as the starting point for dealing with issues of identity- and place-making, where gendered positionality is key to exploring the city as deterritorialized imaginary and as intimate geography.

Karen Rossi's *Isla chatarra* (2007) captures the various speeds of modernity, development and globalization as well as the social and environmental consequences of automobility in Puerto Rico. Co-editor Juan Carlos Rodríguez's essay explores the convergence of automobile and moving image in this "documentary on wheels."

Debra Castillo provides the last essay for *New Documentaries in Latin America*, and her "Rasquache Mockumentary: Alex Rivera's Why Cybraceros?" gives a different twist to the concepts of traveling and mobility. Castillo examines the ways Rivera, through his spoof, tears down and rebuilds images at the same time as he denounces ethnic-based discrimination as it persists in spite of technology promised remedy for social anxiety.

This is a collection of perceptive and convincing analyses authored by a mix of established scholars and emerging researchers, who highlight the meaning and relevance of recent Latin American documentaries. Rigorous in their contextualization, as they engage with contemporary theory, they examine contrasts and parallels with a tradition begun in other sociopolitical times.

With *New Documentaries in Latin America*, editors Navarro and Rodríguez offer a useful and informative volume with a three-themed approach to recent nonfiction filmmaking. This is valuable reading for students and teachers of Latin American film and culture, and it provides an important contribution to a field of growing interest within Film Studies, and within Latin American film study in particular.