

Letras Hispanas

Volume 9.2, Fall 2013

En este número

3 Presentación

Artículos

- 5 The Culturally Charged Iconography of Benny Moré: A Socialist Tool
or the Dawn of a New Era?
Patricia L. Swier
- 23 Barcelona Underground: The Secret Metropolis in Antonio-Prometeo Moya's
Los misterios de Barcelona (2006)
Cristina Delano
- 33 The Spatial Politics of Marta Traba's *Conversación al sur*
Marisela Funes
- 49 Articulating a Re-Emergence of Feminist Thought: Ana María Moix's *Walter*,
¿por qué te fuiste? and the *Gauche Divine*
Holly A. Stovall
- 65 La urbanización de la violencia en la obra *Locas* de Ixta Maya Murray
Crescencio López-González

Entrevistas

- 75 Entrevista a Rafael Reig
Susan Divine
- 85 Entrevista a Juan Armando Rojas Joo
Sergio M. Martínez

Reseñas

- 93 *Ecós de la memoria: Óscar Torres y el encuentro con Voces inocentes,*
de Óscar Urquidez Somoza
Kayla Mireles
- 95 *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos. Antología [1980-2012],*
de José Ramón González
Rolando Pérez

Presentación

Este número de *Letras Hispánicas*, correspondiente al otoño de 2013, incluye cinco artículos, dos entrevistas y dos reseñas.

“The Culturally Charged Iconography of Benny Moré: A Socialist Tool or the Dawn of a New Era?” de Patricia L. Swier, explora las diferentes representaciones de la icónica figura de Benny Moré así como de su carrera musical, su actuaciones en el cine y en el teatro. Tras la revolución, ambas industrias tuvieron dificultades debido a las tensiones políticas. En la película *El Benny* de Luis Sánchez se refleja la reificación de los ideales revolucionarios promovidos por Castro, entre los cuales resaltan los conceptos de raza y clase. Igualmente, en *Delirio habanero* se enfatizan dichos conceptos además de profundizar en los asuntos contradictorios del régimen. Gracias a la caracterización de Benny, se puede visualizar un pasado histórico complejo en el cual existe un diálogo, por el medio del cual se intentan mediar las fluctuaciones culturales, económicas y políticas del presente, a la vez que se intenta una reconciliación de las consecuencias más desgarradoras de la revolución que resultan del exilio.

Cristina Delano, en su artículo “Barcelona Underground: The Secret Metropolis in Antonio-Prometeo Moya’s *Los misterios de Barcelona* (2006),” afirma que *Los misterios de Barcelona* es una novela que cuestiona la idea del éxito de la Barcelona actual. La historia de la obra se desarrolla a finales de los años 90; en ella se relata la historia familiar de los corruptos García-Valdecristo y su alianza con el asesino en serie el vampiro de Gracia. En última instancia, Antonio-Prometeo Moya desacredita la noción contemporánea de una “Nueva Barcelona” que promueve una imagen destinada al mundo consumista del turismo. Para tal fin el narrador sumerge al lector en los sórdidos parajes secretos de la ciudad. El autor hace uso del imaginario urbano del subsuelo para rebatir los símbolos de la modernidad y el discurso oficial que se ha construido sobre la gran ciudad catalana.

En el artículo de Marisela Funes “The Spatial Politics of Marta Traba’s *Conversación al sur*” se analizan las estrategias literarias presentes en la novela de Marta Traba. De esta manera se intenta responder al tropo de la penetración durante la reciente dictadura debido a la necesidad de ocupar el vacío del poder. Con este tropo, de uso común entre los militares, se combinan las imágenes quirúrgica, biológica y fálica. El cuerpo textual confecciona dos imágenes con implicaciones políticas. Por un lado está la imagen médica de un cuerpo enfermo que es penetrado quirúrgicamente, y por el otro se observa la imagen ginecológica del cuerpo femenino al ser violado. La novela es la imagen de un cuerpo vivo, sufriente y dolorido, abierto a la fuerza; es un espacio privado continuamente penetrado. La resultante política del espacio textual muestra la experiencia vivida y el dolor resultante del trauma, destruyendo así la palabra misma. La dinámica proveniente se inicia con la alegoría de la penetración biológica y quirúrgica en un ambiente médico y es presentado mediante el discurso oficial, el mismo del *proceso*, para crear una nueva poética de renovación.

En “Articulating a Re-Emergence of Feminist Thought: Ana María Moix’s *Walter, ¿por qué te fuiste?* and the *Gauche Divine*” Holly A. Stovall sostiene que *Walter, ¿por qué te fuiste?* es la articulación del resurgimiento del pensamiento feminista en los últimos años de la dictadura franquista. El pensamiento feminista en *Walter* se caracteriza por la experiencia de la mujer de la *gauche divine*. La autora, al deconstruir tanto la masculinidad como la feminidad, evita cualidades esencialistas en sus personajes protagónicos y los ata a las limitaciones que ofrecen los roles de género. Moix anticipa la evolución de la teoría feminista centrada en la sexualidad de hombres y mujeres. Para ello la autora subvierte el sistema patriarcal, resolviendo así el problema referencial. En lugar de seguir la tradición de silenciar a la mujer, en *Walter ¿por qué te fuiste?* se silencia al narrador masculino representado en la imagen de Ismael.

En el último artículo, “La urbanización de la violencia en la obra *Locas* de Ixta Maya Murray,” Crescencio López-González, se analiza la representación del espacio urbano de Los Ángeles de la década de los ochenta. Durante esa década el vecindario de Echo Park se convirtió en un espacio ocupado por jóvenes pandilleros que se dedicaban al vender armas y drogas a miembros de otros barrios en los vecindarios de Boyle Heights, Long Beach, Silver Lake, Lincoln Heights, El Sereno, East LA y Cypress Park. La novela *Locas* de Ixta Maya Murray nos muestra y explica que un espacio marginal puede suministrar mano de obra a la vez que engendra violencia y deterioro social. El análisis del artículo se centra en la interpretación de las realidades simbólicas y las condiciones de vida que moldean toda una comunidad urbana. A la sombra de lo propuesto por el teórico urbanista David Harvey, por el crítico Raúl Homero Villa y por el antropólogo James Diego Vigil, López-González analiza las realidades simbólicas, las condiciones económicas, el espacio y la violencia como parte del proceso de urbanización.

En este número se incluyen dos entrevistas. En la primera, hecha por Susan Devine, el escritor español Rafael Reig, entre otras cosas, explica su posición ante la cuestión postmoderna de su obra. La segunda entrevista, hecha al poeta Juan Armando Rojas Joo durante su visita a Texas State University, trata los temas de su obra en un ámbito de producción bilingüe e internacional a la vez que expone las opiniones del autor sobre la violencia contra la mujeres en Ciudad Juárez.

Por primera vez desde que la revista fuera trasladada a Texas State University y en un esfuerzo por promover los estudios contemporáneos, a partir de este número se publicarán reseñas. Este número incluye las reseñas a los libros *Ecos de la memoria: Óscar Torres y el encuentro con Voces inocentes* de Óscar Urquidez Somoza (reseñado por Kayla Mireles) y *Pensar por lo breve. Aforística española de entre siglos. Antología [1980-2012]* de José Ramón González (reseñado por Rolando Pérez).

Sergio M. Martínez y Agustín Cuadrado
julio de 2013

Letras Hispanas

Volume 9.2, Fall 2013

TITLE: The Culturally Charged Iconography of Benny Moré: A Socialist Tool or the Dawn of a New Era?

AUTHOR: Patricia L. Swier

AFFILIATION: Wake Forest University

ABSTRACT: This investigation explores two diverse representations of the iconic figure and musical career of Benny Moré through the genres of film and theater, both of which respond to an arduous time period of transition and the strained political aspirations of the revolution following the Special Period. While Luis Sánchez' film *El Benny* reflects a reification of Castro's Cuba through the concepts of race and class, Alberto Pedro's theatrical work, *Delirio habanero*, which also embarks upon concepts of race, contemplates more profound issues related to the contradictory aspects of a political system that has endured for more than half a century. Through his unique characterization of Benny on stage, we can envision a more complex historical past that struggles to embrace cultural, economic and political fluctuations of the present, while still managing to resolve some of the more heartrending and far-reaching casualties of the revolution provoked by exile.

KEYWORDS: Benny Moré, race, class, exile, Cuba, film, theater

RESUMEN: En esta investigación exploraré dos representaciones de la figura icónica y carrera musical de Benny Moré a través de los géneros de filme y teatro, ambos respondiendo a una época dificultosa de transición ocasionada por las tensas aspiraciones políticas de la revolución tras el Período Especial. Mientras la película de Luis Sánchez, *El Benny*, refleja una reificación de los ideales revolucionarios de Castro por conceptos de raza y clase, la obra musical de Alberto Pedro *Delirio habanero*, que también se embarca en conceptos de raza, se dirige a asuntos más profundos relacionados con aspectos contradictorios de un régimen que ha durado más de medio siglo. Por su caracterización de Benny en escena, se puede visualizar un pasado histórico más complejo en que se lucha por mediar las fluctuaciones culturales, económicas y políticas del presente, mientras a la vez tratar de reconciliar algunas de las consecuencias más desgarradoras y extensivas de la revolución que resultan del exilio.

PALABRAS CLAVE: Benny Moré, raza, clase, exilio, Cuba, filme, teatro

DATE RECEIVED: 02/25/2013

DATE PUBLISHED: 09/19/2013

BIOGRAPHY: Patricia Lapolla Swier (Ph.D., UNC Chapel Hill) teaches Spanish at Wake Forest University. Her research is centered on questions of gender, subjectivity, and the formation of the national subject. She is the author of *Hybrid Nations*, co-editor of *Dictatorships in the Hispanic World* and has published articles in *Chasqui*, *Journal of Feminist Scholarship*, *Confluencia* and *Hispanic Journal*.

The Culturally Charged Iconography of Benny Moré: A Socialist Tool or the Dawn of a New Era?

Patricia L. Swier, Wake Forest University

Known as the Frank Sinatra of Cuba, musical icon and singer Benny Moré enjoyed a widespread popularity that to this day brings with it a culturally charged imagery of a diverse Afro-Cuban past. Referred to affectionately as “El Benny,” Moré was celebrated on the island for not emigrating after the Cuban Revolution; a fact that currently links him with the ideals of Castro’s Cuba. In this investigation I will explore the culturally charged iconography of Benny Moré that is transfigured onto the big screen of Jorge Luis Sánchez’s 2006 film *El Benny* and later on the stage of Alberto Pedro’s Cuban musical *Delirio Habanero*. Through Sánchez’s depiction of the musical career of this cultural icon, one can see a reification of Castro’s socialist ideology that takes on a different meaning when performed on stage. While the former work celebrates the utopic vision of the revolution through the iconic figure of Benny Moré, emphasizing the coordinates of race and class, the latter also embarks upon concepts of race in its exploration of one of the more insipid and long-term consequences of the revolution—the geographical, political, and ideological divide between those Cubans who supported the revolution and those who fled in exile.

Benny Moré is considered to be the greatest singer of popular music Cuba has ever produced, specializing in the genres of the son, mambo, guaracha, and bolero. Born Bartolomé Maximiliano Moré in 1919, Moré grew up in the humble surroundings of la Guinea until he made his big break in 1945,¹ when he accompanied the Miguel Matamoros

conjunto to Mexico. After returning to Cuba in 1953, he soon became the quintessential Afro-Cuban big-band sound of the 1950s as he combined the brash, multi-textured sounds into his music.² Beyond his musical career Benny has become a beloved cultural icon due to his humble origins, his loyalty to the Cuban people and his love for the land, all of which has provoked a sense of nationalism that has been incorporated into Sánchez’s film.

El Benny is a Cuban film, directed and co-written by Jorge Luis Sánchez, who is also a distant relative of Benny Moré. The film premiered in Cuba in July of 2006 and won several awards, including the “First Work” (Opera Prima) award at the New Latin American Cinema festival in Havana in December 2006. The film’s lead, Renny Arozarena, was also awarded the Boccalino prize at the Locarno International Film Festival for his outstanding performance. Largely based on the life of this musical icon, the film concentrates on a period in the early 1950s when Moré leaves the orchestra of Duany and starts his own “Banda Gigante.” Through a series of flashbacks we learn of his success in Mexico, his tribulations in Venezuela and his tenuous connection to the political events surrounding Batista’s regime in Cuba.

In their biographical accounts of the life of Moré, both Quintero J. P. Cogley and John Radavonich assert that Benny was not concerned with political affairs; yet his character depiction, as well as his association to radical revolutionaries within the film places this musical icon within a charged political context that coincides with the goals of the revolution. In fact, I see

that one of the film's principal objectives is to tell Benny's life story through an acute political lens that casts this musical celebrity as a key representation of the revolution, thereby reiterating the founding ideals of socialism in the wake of economic crisis and the political compromises executed during the Special Period.

Despite Moré's documented nominal interest in political matters, many key scenes in this semi-fictional biography establish a clear association between Benny and the tense political climate under Fulgencio Batista, thereby calling to mind the ardent sentiments of nationalism during the early years of the revolution that have been recuperated in recent years. In an early scene, a hung-over, poverty stricken, yet charismatic Benny charms his taxi driver into lending him his shoes before he rushes into *Radio Progreso* where he is scheduled to sing. As Benny's golden voice sails over the national landscape of Cuba singing "Cómo fue," the camera cuts to clips of a disgruntled lover, his soon to be wife, and two affluent political candidates who moments before petitioned Benny's singing performance at one of their campaign events. The juxtaposition of the Cuban landscape with cuts of Benny's life links this iconic figure with the hallmark of revolutionary rhetoric, which is love and commitment to the *patria*, especially during times of political strife. The most poignant scene in this montage is the cut to a young revolutionary who is seen at a building top aggressively flinging out oppositional fliers marked "Abajo el gobierno y la república." As the papers fly freely into the streets, a group of angry police officers arrive with clubs revealing the intolerant climate of the Batista era, while in the background Benny's song comes to a musical climax.

The intoxicating melody and moving lyrics of Benny's music are again fused with political themes in an upcoming scene that takes place in the home of the aforementioned taxi driver, named Olimpo. At this point in the film, Benny had gathered a group of talented musicians for his future orchestra and Olimpo had offered his countryside home as a location for band practice. A key moment in this scene is

the lively performance of the song "Soy guajiro" which conjures up images of the marginalized *campesino* in a time period when Batista protected the interests of U.S. investors on the island. Revolutionary sentiments are introduced in this scene as camera shots depict Olimpo with the same revolutionary in a back room stuffing an empty suitcase with oppositional fliers. As Benny sings this popular Cuban song, Olimpo and the revolutionary shake hands and the revolutionary is on his way. Olimpo, played by Enrique Molina Hernández, is a key character in the movie. He is the uncle of the girl with whom Benny will soon marry; as we have seen, he is Benny's taxi driver who has lent him his shoes for his big debut at *Radio Progreso*; and he is one of Benny's constant companions throughout the film. In this scene we learn that Olimpo is clearly involved in a revolutionary movement against the Batista government, a fact which suggests similar political sentiments on Benny's part by mere association.

The song choice "Soy guajiro" (I am a farmer) further evokes a widely embraced imagery of Benny as *campesino* that was showcased on the countless album covers distributed throughout Cuba leading to his rise to fame.³



Image courtesy of Calabash Music

The distinct visual imagery embedded in the figure of Benny as *campesino* in this song points to a broader collective group that captures the essence of Cuban national identity endorsed in early writings of Castro's revolutionary ideology. In his famous speech "History will absolve me," Castro appeals to this group as one of the significant motivations for change in the current government:

If Cuba is above all an agricultural State, if its population is largely rural, if the city depends on these rural areas, if the people from our countryside won our war of independence, if our nation's greatness and prosperity depend on a healthy and vigorous rural population that loves the land and knows how to work it, if this population depends on a State that protects and guides it, then how can the present state of affairs be allowed to continue? (Fidel Castro)

The nationalist sentiments expressed in the lyrics of this song express the simple life of the farmer who works long, hard hours (La guardarralla me saca/todos los días a pasear,/ tomando leche de vaca acabada de ordeñar), and is scarcely compensated (mi bolsillo es tan flaco). The song takes on a significant political tone when set in the context of the pre-revolutionary era, especially as it parallels the ensuing distribution of revolutionary pamphlets against the Batista government.

The relationship between music and revolutionary themes is a crucial factor in *El Benny*, which underpins the fundamental aspects of Socialist Cuba in a time of economic and political transition. These themes are initially presented in the opening scene of the film through the dialogue of a young aspiring political candidate and his dying grandfather in the affluent setting of their home. As this waning and very European looking elderly man lies weakly in his deathbed, he offers the following invaluable advice to his grandson: "En esta isla el baile y la música son drogas. Úselas con inteligencia" (Sánchez and Rodríguez). These key words

resonate throughout the film. However, it is not the opposition who will utilize this tool, but the filmmaker who acquiesces to the ideals of Castro's revolution stressing its utopic vision. Resistance to exile, capitalism and greed, and an adherence to Cuban patriotism are highlighted in Benny's character, and are reinforced in his musical career through the coordinates of race and class.

The historical trajectory of the ICAIC in Cuba and the active role that the film industry has had in the fomentation of political ideals may provide some insight into the political backdrop and the overt partisan content in Sánchez's cinematographic presentation. The ICAIC, or the Cuban Institute of Film Art and Industry, which was inaugurated just months after the revolutionaries came to power, has historically been a significant tool used by the government in the implementation of nation building (Fernandes 88).⁴ The ICAIC has experienced substantial growth and recognition in its theatrical productions, providing a steady output of movies and documentaries through prosperous times when it received generous Soviet subsidies. The economic crisis of the Special Period, however, marked a shift in the prioritization of film production leading to an overall plummet in the number of films produced, causing filmmakers to seek outside foreign aid to help fund their films (Venegas).⁵ The ICAIC gained some autonomy during this time period, however high costs of films provided that cinema be more in line with the government, which according to Suhatha Fernandes, is a means of recuperating its "hegemonic project of building nationhood through art."⁶

Fernandes points out that despite the influence that the government has historically held over artistic forms,

art in today's Cuba cannot be dismissed as simply the expression of official ideology, as filmmakers, rap musicians, and performance artists critique the social conditions engendered by Cuba's tenuous integration into the global economy.⁷

In fact, the screen is a viable space for examining the relationship between art and the state as the filmmakers serve as cultural mediators between film publics and the state.⁸ In the time period following the Special Period, filmmakers examined concepts of nationhood and nationalism in diverse ways, often times questioning and challenging political boundaries, which can be seen in the cinematic productions of *Fresa y chocolate* (1993), *Reina y rey* (1994), *La vida es silbar* (1998), and *Miel para Qshún* (2001).⁹ The more recent production of *El Benny* (2006) can be counted among these critically acclaimed films for its themes of nationhood and its extraordinary portrayal of the mastermind and musical vitality of this Cuban icon whose music continues to have an impact on the public at large. This film, however, provides little room for questioning the status quo, as it reiterates the nationalist discourse and the importance of the revolutionary project through the themes of racism and underdevelopment.

Benny's racial heritage is a key coordinate in the film that contributes to the nationalist discourse of the revolution and its promise of the elimination of racism. Radanovich claims that Benny's "own racial combination perfectly embodies the two great cultures that created something so uniquely Cuban" (2). A product of a white Spaniard on his father's side and a heritage of African slaves from his mother's side, Benny provides a telling example of the rich heritage of Cuba. Benny's humble beginnings and his dedication to his Afro-Cuban roots are well known throughout Cuba and are made evident in the film in his frequent visits to his hometown Lajas, a town founded at the turn of the twentieth century by former slaves of Kongo origin, later joined by those of Yoruba ancestry (Díaz Ayala 229). Here he is seen "conviviendo" with his family and friends for whom he holds the highest regard. Within this intimate setting, Sánchez provides an interesting parallel to the opening scene of the elderly grandfather with his grandson. In this scene a grandfather also

offers his grandson valuable advice regarding success and happiness, but this time it is within the humble abode of an Afro-Cuban family; a setting that carries with it clear indications of an oppressed and colonial past, as well as a conflictive present under the pervasive control of U.S. investors and government officials. During this familial conversation, the camera shifts first to Benny standing in front of an altar dedicated to Santería, and then follows Benny's eyes glimpsing a weatherworn photo of a family war hero of the Spanish American war in the background. Moré was related to Colonel Simeón Armenteros who fought with General Maceo during the war of independence from Spain (Radanovich 8).

Julianne Burton asserts that two central themes that run through all of Cuban cinema are history and underdevelopment, both of which have had an impact on the form as well as the content of revolutionary Cuban cinema. Burton claims that underdevelopment, which stems from the economic and technological heritage of colonial dependency, "has its more stubborn manifestations in individual and collective psychology, ideology, and culture." And history can be understood as "a complex of formative influences which elucidates the present and informs the future" (Burton). These shots of Benny in his hometown with the imagery of the celebrated war hero in the background accentuate the objectives of the revolution and its resistance to colonialism, especially during an era of a strong U.S. presence on the island. Racial pride is a key aspect of this scenario as it emphasizes an oppressed past shared by the Afro-Cuban population, as well as celebrating the significant role that Afro-Cubans had in the wars of Independence, and in a broader spectrum, in the origins and formation of Cuban national identity.

The film also taps into revolutionary rhetoric and ideals through Benny's beloved character and the parallels that he holds with the political notions of the "new man,"

which is a concept that Che Guevara communicated in many of his writings and letters. In his speech from Algiers, Che outlines the characteristics of the revolutionary man of Cuba, which places camaraderie, nation and individuality over the capitalist ideals of progress and material gain. In this treatise Guevara calls for “the development of a consciousness in which there is a new scale of values” (202). Che’s prior involvement in the literacy program in Cuba and his positions as Finance Minister, as well as President of the National Bank propelled his aversion towards capitalism, unfair wealth distribution and racist tendencies towards white upper classes. A primary goal of Guevara’s thus became to reform “individual consciousness” and values to produce better workers and citizens.¹⁰ In his view, Cuba’s “new man” would be able to overcome the “egotism” and “selfishness” that he determined to be uniquely characteristic of individuals in capitalist societies.¹¹

Ana Serra sees the concept of the “new man” in Cuba as a discursive practice employed in the forging of a national consciousness, one that evolves over time and responds to former and current political conflicts and practices:

In addition to a strong emphasis on ‘the people’ and a communitarian attitude, the institutional discourse of the Revolution had to appeal to the radical transformation of every individual to conform to the demands of a Marxist revolution.¹²

Certain aspects of Benny’s character mirror the visualization of the “new man,” which are underscored in the film as they coincide with the utopic projection of the revolutionary project and serve as a firm reminder of the importance of patriotism and loyalty.

In addition to his rebellious spirit, Benny displayed a sense of camaraderie with his band members to whom he refers as “Mi tribu,” as well as a genuine dedication to the Cuban people (Cogley 34-35). These ideas are emphasized in the film, and become par-

ticularly apparent through his relationship with the more materialist and money driven protagonist, Monchy. In one scene, Monchy squabbles with the political aspirants in order to elicit a higher price for the Band’s services to perform during the electoral campaigns. After much discussion, Benny agrees to take less money than previously bargained for provided that his fans could enter for half the price. Benny’s commitment to the Cuban people, his love for the land and his resistance to conformity echo the fundamental philosophies of the revolution. His generosity, loyalty, and simple ways of approaching life are accentuated in the film and are set against the backdrop of the decadent setting of the cabaret scene, which was one of the more pernicious drawbacks of the pervasive and longstanding presence of U.S. investors on the island.

The socio-economic and political context of Cuba in the shadow of U.S. domination in the 1950s was one of the driving forces behind the revolution. Louis A. Pérez proclaims that U.S. control and presence on the island were so pervasive during this time period that a good part of the development of the narrative of Cuba was transacted through the North American value system (Pérez 431). While there are no clear indications of anti-imperialist sentiments and U.S. presence in the film, the specter of U.S. hegemony makes itself known to the more astute viewer aware of U.S.-Cuban relations. The Spanish-American War, which marked the onset of U.S. dominance, was followed by economic opportunism, Americanization of the island and a gradual effacement of Cuban identity. The Platt Amendment, the rising and persistent presence of U.S. investors in the sugar industry and the political machinations of U.S. supported dictators, such as Gerardo Machado y Morales and Fulgencio Batista led to in an overall threat to nationalist sentiment and rising tensions on the island. During this time period many Cubans suffered from racial discrimination and unemployment under a chaotic political climate, while a thriving

tourist industry fueled by mafia funded cabarets, such as the “Tropicana” yielded what Hollywood star Ava Gardner referred to as a “Playground for Americans.”¹³ This hot vacation spot for Americans maintained its lure through its associations with “sensuality, excess, and abandon” as it also provided a fertile atmosphere for the golden age of music when a surplus of Cuban musicians (the majority of which were uneducated, illiterate and black or mulato), made their debut in the music industry.¹⁴

The vice stricken Benny is situated between these two opposing worlds, which are interestingly qualified with racial and gendered markers in the film. On the one hand, the Cuban singer is shown falling in love with and courting his second wife, Aida, played by the young and beautiful Afro-Cuban actress Limara Meneses; and on the other hand he is victim to the fast life style of the cabaret scene and engages in many mischievous acts related to drugs, drinking and sex. Sánchez spares no room for doubt as he places Benny between two contrasting women: one who he will marry, the other with whom he enjoys a three minute quickie in the bathroom stalls. Aida, young, black and innocent, is clearly representative of a future Cuban identity following the ideals of the revolution, as she is symbolic of racial pride and hope. The scenes dedicated to this character are set in an idealist 1950s context of purity and innocence. On the contrary, the blond, fair skinned Maggie is employed as a cabaret singer in a seedy mafia induced bar. This considerably older actress, Isabel Cristina Santos Téllez, differs from the young bride to be as she is depicted as a pawn of mafia thugs and is motivated by fame and financial gain. Traditional racist sentiments are reversed in this film through contrasting gendered types and reflect more clearly Castro’s antiracist agenda initiated when he came to power.¹⁵

Delirio habanero is a musical work that also expounds upon themes of race and class in its portrayal of the turbulent years of the 1950s when the decadent exposure to US

economics was instrumental in an explosion of musical artists and genres that continue to make their mark in the musical arena.¹⁶ This award-winning musical, written by Alberto Pedro and directed by Raúl Martín, is performed by Teatro de la Luna, and features Laura De La Uz (la Reina), Amaryllis Núñez (Varilla) and Mario Guerra (El Bárbaro). Like the aforementioned film, *Delirio Habanero* is the recipient of many awards including Premio Avellaneda de puesta en escena: Raúl Martín (2006), Premio Villanueva de la Crítica (Mejores Puestas del Año): Raúl Martín (2007), and Premio Adolfo Llauradó: Yordanka Ariosa (2009).¹⁷

Distinct from the former movie, the musical incorporates themes of the past, present and future in its presentation of a divided nation, as it highlights the underlying theme of exile that ensued due to the dysfunctional relationship between Castro and the U.S. within the frigid climate of the Cold War. Once again the iconic figure of Benny is employed to reveal the attributes of the new man as he is celebrated for his reluctance to exile following the onset of the revolution, his camaraderie with the Cuban people, and the nationalist sentiment expressed in his music. Yet in this work alcoholism, poverty and confusion prevail, revealing a harsher more palpable reality of the devastating consequences of the US embargo and the recent exodus of the USSR, during an era of economic crisis known as the Special Period.

In her investigation of “The Cuban Postrevolution,” Hernández Salván addresses the diverse groups of writers that emerged after the collapse of the Berlin wall, when the Cuban government was forced to make concessions that compromised the basic premise of socialism, such as the implementation of a diversified economic structure, including opening the island up to tourism. This critic points out that during this time period a prominent group of writers emerged that supported the revolution and advocated the trait of sacrifice during the transitional years. Other writers, however, began to question

“the political nature of allegory and its utopic subtext as a national discourse in line with the cultural politics of the government” (90). Their poetics evolved towards a “writing of the disaster,” which is a theory introduced by Maurice Blanchot that points to the limits of language and the aporia that such a predicament imposed (Hernández Salván 90).¹⁸ One critic observes one of the more illuminating aspects of Blanchot’s theory, which is the *mise en abyme* in language in the act of writing, so that that the semiotic movement beyond is also a movement within.¹⁹ In *Delirio habanero*, (1994), Pedro creates an atmosphere of “delirium” in order to address a complex and contradictory socio-historic reality that transcends concepts of space and time, and by doing so he challenges an authoritative discourse that clings to the vestiges of a utopian future at the very moment in which it yields to global machinations in order to survive. Through the atmosphere of delirium, which is achieved in the work through the inebriated status of El Bárbaro (A beloved nickname given to Benny), Moré’s well-known practice of Santería, and the rhetorical device of drag, Pedro engages with more complex national issues related to racism, exile and poverty.



Laura de la Uz, Amarilys Núñez, and Mario Guerra. Image Courtesy of Linda Howe and the Cuban Project (www.facebook.com/wfucubaproject)

Two ways in which an aura of delirium is achieved in this musical is through the inebriated status of “El Bárbaro del Ritmo,” who consumes copious amounts of “ron,” as well as his possessed status of being a member of the living dead: “soy un muerto-vivo” (Pedro 16). Throughout the work, El Bárbaro slips into possessed outbursts engaging in Santería type rituals as he yells out: “¡Lilón, Mulense, Palito, Malanga, Chano Pozo!” (Pedro 17). It is well known that Benny was a firm follower of Santería; however, here El Bárbaro is possessed by the spirits of *orisha*, who in this work are replaced by former musical icons of the past. Through this playful use of intertextuality, the musical pokes fun at the iconic status of this musical figure, and points to the intermingling of the past in the present, which at times has harrowing and detrimental consequences.

Pedro also employs elements of drag in his portrayal of a multi-perspective approximation of the Special Period that both illuminates and questions the more poignant aspects of revolutionary discourse.²² Lorraine Carroll refers to the expression rhetorical drag to reflect upon “the practices of authorial impersonation and its cultural effects.”²³ With this phrase she refers to “the performance of female-gendered subjectivities by men to ‘sell’ a particular historical view.” Carroll contends that within the concepts of gender, there exists an authoritative version of history which is widely accepted and another story of the marginalized which is less visible. In these terms we could look at Pedro’s work as a type of cultural drag in that the characters take on the well-known, now exaggerated personas of cultural icons and in their appropriation of their identities they are able to retell their story, as they wiggle loose from traditional and authorial perceptions of the personalities in their iconic status.

The primary temporal setting of the musical takes place during the tumultuous years of the Special Period, when Cuba was forced to face a transitory period of economic

hardship and acquiesce to capitalist ideals in order to sustain the socialist regime that had survived for over three decades. In order to maintain a unified state and to preserve the idealistic vision of the revolution, government officials continued to promote a nationalist allegory of utopian projection while “still articulating revolutionary values that urged Cubans to sacrifice themselves on behalf of socialism” (Hernández Salván 95). One of the persistent themes in this discourse is a loyalty to the government and to patria that calls for sacrifice in a time of national crisis. The opposing factor of this political ideal therefore is the exiled individual who is portrayed as a traitor and abandons his/her roots as well as the Cuban people.²⁵ Through the element of drag, Pedro highlights authoritarian discourse as he simultaneously exposes its contradictions.

The rhetorical device of drag is also instrumental in revealing diverse perspectives of the Cuban-American experience, and addressing traditional constructions of exile as a means of patriotic abandonment that lie at the heart of Cuban nationalist discourse. Drag becomes apparent in the characters’ appropriation of their assigned identities, thereby calling attention to the artificiality or fictional characterization of them. Pedro’s stage instructions for Varilla are very explicit and point to a literal donning of the identity of the barman: “Entra Varilla con su maleta y a la luz de una vela. Abre la maleta y de ella saca el traje de barman que luego se pone” (Pedro 1). The instructions for *El Bárbaro* are equally explicit as he is directed to take on characteristic poses of the musical icon: “Realiza poses características de Benny Moré” (Pedro 2). Throughout the work, we see exaggerated gestures and representations of Benny’s character and life achievements, which are enforced by the exclusive use of nicknames “*El Bárbaro*,” thereby belying the veracity of a true monolithic version of identity. Throughout the work *El Bárbaro*, clad in his guajiro hat, his zoot suit and cane, assumes the lovable guise of this iconic musical persona, as he is inevitably driven to drink and com-

pelled to direct an imaginary band.

Mario Guerra’s comical interpretation of this character helps to create a caricature-like representation which will in turn open up the script to a myriad of meanings. Guerra enters onto the stage belting out Benny’s trademark song “*Lajas de mi Corazón*.” The musical choice for his opening scene is indicative of the nationalist sentiment indicated by the song, calling to mind Benny’s fierce loyalty to his hometown. The attributes of benevolence and camaraderie highlighted in the film are also outlined in this work, but are seen within a constructed caricature like depiction and also take on divergent dimensions.

In the film, Benny’s generous and loyal character is set against the money hungry character Monchy, resulting in the separation of the two at the films’ end. In this work, *El Bárbaro*’s nationalist motives are showcased through his opposition to two other characters on stage—the racist Varilla and the perfidious character “*la Reina*.” Varilla, who was a well-known charismatic barman of the *Bodeguita del Medio* in the 1950s is portrayed for his sell-out status and his acquiescence to U.S. standards. His preference for the name assigned to his bar—“*Varilla’s bar*”—reveals his affinity towards the U.S. clientele and his proclivity for the foreign over the local, and material gain over national loyalties. Another indication of his failure to support his own people is seen in his racist behavior towards his black clientele who is either refused entrance, or in the case of those exceptions like “*El Bárbaro*” or “*la Reina*,” made to enter through the back door, with a password. Interestingly, this male character played by the female actress Amaryllis Núñez (who literally performs this role in drag), takes on a daring role of revealing the harsh sense of racism that plagued the island in the 1950s, and was equally as injurious in the United States.

Celia Cruz, characterized in this work as “*la Reina*,” is also depicted as a caricature of herself. Laura de la Uz enters the scene bigger than life wearing oversized sunglasses, a bright red turban, and a red parasol in order

to hide herself from her fans, the Cuban people. Playing the relentless role of superstar, she refuses to acknowledge her public and remains “incognito” during her stay (Pedro 13). Despite her anonymity she cannot resist bragging about her travels as a superstar, especially her debut in “Madison Square Garden” (Pedro 16). The comical overture achieved by de la Uz’s enunciation of this word is one of the comical highlights of the work, yet at the same time it is indicative of Cruz’ perceived unpatriotic status and her alliance with the United States.²⁶

The musical clearly plays with concepts of exile outlined in revolutionary discourse since Castro’s rise to power. Shortly after Castro’s installation to power in 1959 he cast vitriolic jabs at the exiles, calling them *gusanos* (“worms”), *escoria* (“trash”), and more recently “the Miami Mafia.”²⁷ In Unit XIV, “Caminos distintos,” one can sense traces of this aspect of revolutionary discourse in the dialogue between Varilla and la Reina, as the latter is characterized as a traitor. Through a hyperbolic representation of contrasting characters, Pedro establishes the opposing factions on stage as he highlights an acute sense of antagonism constructed through political rhetoric.

VARILLA: Por eso te fuiste al extranjero. Porque tú sabes bien que te fuiste. Sin embargo, El Bárbaro se quedó en Cuba. ¿Y por qué se quedó?

LA REINA: Porque no se fue

VARILLA: (En tono discursivo) Porque no quiso abandonar su tierra. (Pedro 34)

The antithetical meaning communicated in the verbs “te fuiste” and “se quedó” serves as a political marker of a revolutionary discourse designed to promote patriotic duties and to keep citizens at home. The further employment of the word “abandonar” points to clear derogatory actions of those who abandon the revolutionary cause and are portrayed as traitors. In this sense, the iconographic status of both Benny and Celia

Cruz transcends their musical accomplishments as they become representative of the opposing factors of Cuban history since the revolution—those who stayed and those who left.²⁸ Pedro appropriates the politically constructed opposition represented in the iconographic status of Moré and his counterpart Cruz in order challenge the contradictory status of race, class and exile emphasized in revolutionary discourse.

The cast of the three actors wearing layer upon layer of identities allows them to move freely between the diverse coordinates of time and space spanning the time periods of Cuba’s heyday of the big band era of the 50s, the prohibition period of the post revolution, and finally the Special Period, which marked the exodus of the USSR and a period of devastating economic crisis on the island. Through the elements of drag and the ambience of delirium produced by alcohol, spiritual possession and the indeterminate coordinates of time and space, the play peels back layer upon layer of economic hardship, anguish suffered from the separation of families and friends caused by exile, while exposing some of the shortcomings of the revolution that ironically still ring on in its idealist and persistent grandiloquence.

One of the many accomplishments of the revolution is its insistence on equality and its goal to eliminate racism through the socialist project. In her book *Afro-cuban Identity in Post-Revolutionary Novel and Film: Inclusion, Loss, and Cultural Resistance*, Andrea E. Morris asserts that in a nation historically plagued by racism, the revolutionary government was the first to seriously address the socioeconomic disparity among Cubans, as many “dark-skinned” Cubans were disproportionately found among the poor (xi). The controversial theme of racism is not only present in the musical work, but it is dealt with in a blatant manner, a fact that made it quite unbearable for many US spectators to endure. The charismatic Varilla, who is intent on opening his new bar urges Benny to enter from the back door. In Unit III, titled “Dolor

y perdón,” Varilla spews out a list of injurious racist comments that reflect the strong presence of racism of the 1950s:

Allá afuera siempre hay negros, los mismos negros de siempre, parados en la misma esquina, hablando siempre lo mismo, jugando dominó y sin trabajar, metiéndose en todo, Bárbaro, tú lo sabes. (Pedro 2)

The multi-dimensionality of the work allows the spectator to approach this theme from diverse perspectives, two of which I will address here.

First of all, one can see racism as an affliction that increased due to U.S. presence and the succeeding “whitening” of the island. While racism is a universal phenomenon and was widespread in Cuba prior to U.S. arrival, it took on diverse nuances with the strong presence of the U.S. due to the economic hold that U.S. investors had on the island that culminated in the 1950s, especially within the U.S. preferred hotspot of the cabaret setting. Varilla is clearly affected by this fact as he displays a distinct sense of racism that he will implement in the launching of his bar. In addition to his strong racial slurs, Varilla dreams of opening a bar in which he would employ a black doorman, dressed in red with white gloves to greet the guests and open doors:

¡Y un portero negro, negro bien, un portero negro, bien negro y vestido de rojo, con unos guantes largos y blancos bien, que reciba a todos con una sonrisa y les abra las puertas de los automóviles. (Pedro 11)

Varilla’s ideals of a thriving night club is reminiscent of the social climate in Cuba in the cabaret scene, as it also conjures up racist imagery of Aunt Jemima and Uncle Ben on consumer products that beleaguered commercialized products on the northern shores.

El Bárbaro’s reaction to Varilla’s project reflects the nationalist construction of this bigger than life figure, as he relays an anti-

racist oratory while attempting to alter Varilla’s racist project: “Y que entre el pueblo. Un blanco en esa mesa, un chino en la otra, un negro en aquella, un mulato, un gitano, un albino...” (Pedro 6). El Bárbaro adamantly defends his compatriots and uses his fame and popularity to defend their rights: “Pues aquí tiene que ser distinto. O entra todo el mundo o me voy a tocar con mi banda al parque [...]. Yo sí no entiendo de racismo. Vengo de abajo y la gente de abajo no tiene color” (Pedro 7). His proclamation of a lack of racism at the lower classes emulates the revolutionary sentiments of another cultural icon, José Martí, who also claimed that there is no hatred of races because “No hay razas” in “Nuestra América”. More’s and Martí’s sentiments coincide very nicely in this scene while also emphasizing one of the more admirable trajectories of the revolution—the elimination of racism.

A second reading of this scene calls to mind present issues of racism that have yet to be resolved in Cuba. Pedro at once exploits the sentiments of race that were aggravated by the invasive presence of the United States in the 1950s, in order to address current issues of racism made possible through the timelessness of the work. Morris affirms that improvements in the lives of Afro Cubans after the revolution are undeniable, especially in the areas of education, health care, employment and housing (xiii). Later developments, however, have proven that racism was not actually eliminated, just improved and pushed underground (Glassman). Despite Fidel’s claim to an end of racism in 1962 following the abolishment of racist laws, critics note that Cuba still suffers from racial discrimination which is an issue that is currently being addressed by different members of Cuban society.

In fact, one of the impediments of the development of Afro-Cuban identity in the post-revolutionary era, as pointed out by Morris, stems from Castro’s resolution of the racist problem at the onset of the revolution. This denial of racial difference, argues Morris, left

no space in which to articulate a contestable discourse or to explore the unique experiences of Cuban men and women of African descent (xiv-xv). Racial inequality has further been problematized as a result of the Special Period and the shift towards the tourist industry, which is an industry that yields racial disparities in employment opportunities.²⁹

In a recent conference in Washington D.C. titled “Questions of Racial Identity, Racism and anti-Racist Policies in Cuba Today” (2011), Cuban citizens of different racial and ethnic backgrounds speak out on the issue of racism.³⁰ The film *Raza*, produced by the Cuban Centro Memorial Martin Luther King, Jr. opened the conference, and openly addressed prevalent issues concerning racism that have been overlooked by the Cuban government.³¹ Some of the many problems addressed in this film are the nonexistence of blacks in hotel management, the disproportionate police persecution of blacks on Havana streets, the lack of black TV shows and the absence of teaching on black culture and history in schools, and the effect of all this on black self-esteem.³² Pedro, who was a member of the Afro Cuban community, incorporates the timelessness of delirium to address critical issues of racism and the government’s limitations in the resolution of these matters. In this way he challenges the utopic vision of authoritative discourse that thrives on an anti-racist politics in its persistence of the socialist cause.

Exile is another sensitive yet prominent theme expressed in the political rhetoric of the Cuban government that is addressed in this work from a dual perspective. As we have seen, Varilla’s caustic comments towards la Reina’s desertion of her roots reveal conflictive reactions towards those who abandoned the revolutionary cause and fled to the U.S. The time period following the initiation of Castro’s government in 1959 has been marked by massive exile, which has had detrimental repercussions on Cubans on both sides of the spectrum. The separa-

tion of families, feelings of abandonment, and overall loss of communication between both parties are difficulties that tug at nationalist strings and produce a sense of estrangement between Cubans in Cuba and those abroad.³³ El Bárbaro’s declaration to Varilla concerning Cruz that they just do not understand each other—“No nos comprendemos ya” (Pedro 17)—reveals the lack of communication and understanding between both parties and points to more pressing issues concerning exile.³⁴

Exile is approached in an innovative way in this work, especially as it relates to the extreme poverty during the economic crisis of the Special Period. The musical addresses this period through the starkness of the stage setting that at times is festered with intermittent visits by rodents, causing la Reina to shriek and climb up onto the piano. Furthermore, the costumes that the actors wear are not the luxurious clothes of musical stars and bar owners, but rags, thereby exposing the reality of the Special Period and the economic privations suffered by Cubans residing there. Cruz complains of sore feet and not being able to buy shoes for five years: “Hace cinco años que tengo estos mismos zapatos” (Pedro 27), while El Bárbaro crawls on the floor desperately searching for cigarette butts. The comical display of these hardships on stage relays real realities in Cuba following the exodus of the USSR. The performance of the exiled Cruz suffering alongside the character depicting Benny reveals a moment of commiseration and mutual understanding that was lacking in U.S. foreign policy during the time period and took on conflictive measures following the tightening of the U.S. embargo.

The lingering resentment towards la Reina in the work mirrors the nationalist propaganda of the Cuban government, yet it also addresses the persistent and callous approach of U.S. foreign policy regarding the embargo, especially during the time period surrounding the Special Period. Michael Erisman and John M. Kirk point out that the U.S. embargo

against Cuba has been not only one of the world's longest, but it has also ranked as one of the most severe in the world (17). While trade relations between the two nations improved considerably in the 1990s, the United States opted to tighten the embargo through the Cuban Democracy Act (also known as the Torricelli law) and the Cuban Liberty and Democratic Solidarity Act, (the Helms-Burton law), both of which discouraged other nations of engaging in trade with Cuba (Erisman and Kirk 17). The performance of the economic tragedy of the Special Period on stage coupled with the frustrated sentiments expressed towards Cruz serve as a vivid reminder of an apathetic U.S. foreign policy and U.S. officials who turned their backs on the suffering of their neighbors who resided just ninety miles from U.S. shores.

Castro's socialist project and his persistence to defy a U.S. centered geopolitical capitalism is also a topic of concern in this musical. While this work is not overtly political, Pedro employs elements of intertextuality in reference to the contradictory status of the revolution and the oftentimes obsessive limits to which one will go in order to remain intact. In Unit XXIV, titled "Obsesiones," la Reina alludes to the classical and internationally acclaimed ballerina, Isadora Duncan, lauding her ability to dance freely: "¡Odio la política! En la vida real lo que yo quisiera es andar descalza... Descalza y libre como Isadora Duncan" (Pedro 14). Duncan was a self-proclaimed communist who bucked traditional mores and opted for a freer and open style of dance. Her signature garment was a red scarf that she waved onstage in Boston in support of her political philosophy.³⁵ While Duncan is known for liberation and her resistance to conformity, her tragic death provides alternate interpretations of the "obsession" of adhering to one ideology. Isadora Duncan was choked by her scarf while getting out of a street car, dragging her tragically to an untimely death.³⁶ While the ideals of Castro's revolution are certainly noble and revolu-

tionary, the dangers of adhering so tightly to a politics of resistance in the face of adversity can be seen in the symbolic model of Duncan and the ironic circumstances of her untimely death.

The imposition of identities, or drag, also opens the work up to more diverse and universal interpretations, while still addressing the hardships of local issues. Before *El Bárbaro* and *la Reina* come together on stage for the first time, the former continually questions the veracity of his identity, especially in the ways in which it is constructed against the more famous and well-known "la Reina." In Unit XIII, titled "Lucha de egos" he uses Varilla as a sounding board to verify the authenticity of his identity: "EL BÁRBARO: ¡Yo sí soy yo! ¡Soy yo! / VARILLA: ¡Y ella también es ella!" (Pedro 9). This type of dialogue, which repeats throughout the work, reveals the fragility of fixed identities and provokes sentiments of existentialist angst during a time period of economic suffering devoid of meaning.

This theme is further developed in a monologue given by *El Bárbaro* in Unit XVIII titled "Epílogo del hechizo," when he addresses the possessed spirits that reside within him. The presence of past singers within this musical icon represents the continuation of the past in the present, which in this case is represented within a complex and problematic socio-historic context: "Yo y los cinco que vienen conmigo y están aquí por dentro y a la distancia" (Pedro 26). Instead of being a source of support and comfort, the spirits of the past confound *El Bárbaro's* sense of sanity, creating a disturbing and unmanageable present. During his monologue the "Wild man of salsa" pauses momentarily and screams out, "Ojalá que yo estuviera loco" [if only I were crazy], thereby selecting an altered state of consciousness that might release him from the enigmatic reality in which he resides (Pedro 26).

Hernández Salván points out that much of Cuban cultural production about the 1990s focuses on the issue of temporality on the

island and the prospects for the future (82). Many prominent critics, such as Antonio José Ponte, Rafael Rojas, and José Quiroga argue that contemporary Cuba cannot let go of a past that it tries in vain to recuperate, a practice that Quiroga refers to as a “process of memorialization” (Hernández Salván 83). Quiroga argues that while the 1960s Cuban government sets for itself the task of creating a collective national memory that would be different from the history of the Republic while also being teleologically informed, in the 1990s this process became a project of memorialization that “celebrated and critiqued the past in order to gain some time in the present” (Quiroga 4). Guerra’s interpretation of this dilemma points to the timelessness of the Cuban experience during the Special Period when Cubans were urged to ingest the utopic discourse of the past while confronting the severe conflicts of the present.

Following the model of writing of disaster, the musical moves towards an anticipation of doom, brought on by the meaningless of language and a loss of hope for the future. Yet, Pedro offers his spectators an emotional and hopeful scene that has produced more than one emotional response in the audience. Towards the end of the work, *El Bárbaro* and *la Reina* unite in a musical duo as they sing a well-known bolero, “No me vayas a engañar.” The choice of genre of the bolero and the lyrics of this particular song are instrumental in the importance of consolidating national identity calling for the need for reconciliation between the two parties. The bolero provokes national sentiments as it is an art form that evolved from the Cuban genre known as *Trova* originating in Santiago de Cuba in the last quarter of the nineteenth century. The lyrics are also telling as they call for a relationship of truth and justice between the two parties: “No me vayas a engañar/ di la verdad, di lo justo” (Pedro 36). Their mutual affection expressed

as they sing in unison: “ó mejor yo te gusto y quizás” (Pedro 36) also calls for a hopeful future of harmony and affection between the two.



Laura de la Uz and Mario Guerra
Image Courtesy of Linda Howe and the Cuban Project
(www.facebook.com/wfucubproject)

This Unit titled, “Conciliación en tiempo de bolero,” points to a mythical time period within the musical genre of the bolero to showcase a unification and reconciliation of those who stayed and those who left. In this brief duo, the persistent sentiment of division adamantly endorsed by revolutionary discourse has momentarily collapsed on stage.

Critical reception of Cuban Art in the United States continues to be an area described as “belated” and “sporadic” since the inception of the revolution, a fact that has been heightened by the U.S. imposition of economic and cultural blockades (Burton).

Notwithstanding, concerted efforts by several institutions, including the Tricontinental Film Center, the Center for Cuban Studies and the WFU Cuba Project have been made in order to foster a cross-cultural dialogue between nations. *Delirio habanero* forms part of the latter, founded and directed by Linda S. Howe as a student-driven initiative to form cultural bridges between Cuba and the U.S. This musical made its U.S. debut in Winston-Salem's The Stevens Center in 2011, after which time, the theater troupe, Teatro de la Luna, would travel up and down the east coast in their presentation of some of the more complex challenges of the Cuban experience through the enigmatic and vital character of Benny Moré. While this iconic figure graced the big screen of Cuban film reiterating the coordinates of the revolution, the myriad of meanings that emanate from the personage of El Benny in *Delirio habanero* breaks loose from the vestiges of socialist discourse. Through the unique characterization of Benny on stage and his interaction with the other characters, we can envision a more multifaceted historical past that struggles to embrace the economic and political fluctuations of the present, while striving to resolve some of the more heartrending and far-reaching shortcomings of the revolution—a ruptured national body through exile and a deep-rooted yearning for reconciliation.

Notes

¹Cogley Quintero points out that a common misperception of Benny's birthplace is la Guinea, when in fact he was born in el barrio de Pueblo Nuevo. His mother moved to la Guinea a few years later, which is where Benny will spend his childhood (3).

²Spencer Harrington, "Benny Moré."

³The term *guajiro* originally refers to the Amerindians imported as the first slaves in Cuba, but later came to represent the descendants of Spanish settlers, the Taino Indians, and the freed or escaped African slaves all of whom settled in Cuba's eastern Hill country (Sweeney 46). Images of the *guajiro*'s are their straw hats, chestnut horses, machetes and the setting sun over the cane fields (Sweeney 47).

⁴Despite the political parameters of this industry and its ideological war against imperialism, critics comment on the depth and creativity exercised by film producers whose productions are anything but predictable or automatic (Burton).

⁵In a recent interview, Sánchez speaks of his difficulty of producing *El Benny* due in part to the overt shift in funds offered to the film industry by the government, forcing him to look outside the nation for funding: "No pocos (productores) me hicieron perder el tiempo, creándome falsas expectativas." The Cuban film producer attests that only the ICAIC played a part: "acompañándome en mi soledad" (Santana).

⁶Fernandes, 88, 2003. In her later investigation, Fernandes explains how the Cuban Revolution has maintained its legitimacy during the Special Period by actively or partially incorporating critical perspectives expressed through the arts. Rather than exercising power through repression, she sees that state power is shaped by dynamic interactions between social forces, which the state in turn also shapes and constitutes (Fernandes, 2006).

⁷Qtd. in Tania Triana, "Negotiating Culture in Cuba's Special Period," 260.

⁸Ibid., 262.

⁹Saavadera, 116.

¹⁰Petras and Veltmeyer, 234.

¹¹Kellner, 62

¹²*The "New Man" in Cuba*, 1.

¹³Qtd. in Pérez 193.

¹⁴Moore, *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, 36.

¹⁵Elisabeth Newhouse, "Questions of Racial Identity, Racism and anti-Racist Policies in Cuba Today."

¹⁶The U.S. debut of this performance forms part of a larger project known as the Wake Forest University Cuba Project, initiated and directed by Wake Forest University Professor Linda Howe, who over the course of the last four years (2009-present) has brought Cuban artists, writers and entertainers to the United States in order to promote greater cross cultural awareness between the two countries.

¹⁷Each actor additionally received the *Premio de actuación*.

¹⁸Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*.

¹⁹Edouard Morot-Sir, "L'écriture du désastre" by Maurice Blanchot."

²⁰Photos taken from <http://www.teatrodela-luna.cult.cu/>

²¹Practitioners of Santería believe in a supreme being, Olofi whose intermediaries with humanity are *orishas*. The *orishas* can interact with men by taking possession of acolytes during the Bembe ceremonies (Sweeny 17).

²²Lorrayne Carroll's *Rhetorical Drag: Gender Impersonation, Captivity and the Writing of History*.

²³*Ibid.*, 2.

²⁴*Ibid.*, 185.

²⁵"Cuban Exiles in America."

²⁶On August 21, 2012 *Diario de Cuba* reported that the music of the late Celia Cruz would continue to be banned in Cuba ("Celia Cruz still banned in Cuba but International media remains silent," <http://cubanexilequarter.blogspot.com/2012/08/celia-cruz-still-banned-in-cuba-but.html>)

²⁷See "Cuban Exiles in America."

²⁸Saavadera attests to the political nature of exiles: "Exile represents a sense of loss of nation but also of identity, for leaving one's country also represents leaving behind part of the essence of who we are" (Saavadera 122).

²⁹Naomi Glassman asserts that the new source of income has resulted in fewer private business opportunities for Afro-Cubans as Afro-Cubans hold only five percent of jobs in the tourist sector. Remittances are also a source of racial disparity as the majority of Cubans who emigrated after the Revolution were white or lighter-skinned mestizo (Glassman).

³⁰CIP Conference "Questions of Racial Identity, Racism and Anti-Racist Policies in Cuba Today." Washington D.C., June 2, 2011.

³¹RAZA. Presented at the CIP Conference "Questions of Racial Identity, Racism and Anti-Racist Policies in Cuba Today." Washington D.C., June 2, 2011.

³²See Elizabeth Newhouse, "Questions of Racial Identity, Racism and anti-Racist Policies in Cuba Today."

³³In her book *Havana Usa: Cuban Exiles and Cuban Americans in South Florida, 1959-1994*, María Cristina García outlines the three waves of exiles following the installation of Castro's government in 1959. The first wave between 1959-62 was comprised of the more affluent anti-communist groups who were followed by their relatives in 1967-73; the Mariel migration of 1980 makes up the second wave, the majority of who were young working class men who had left their families behind; and finally the third wave, which generated the "rafter crisis" occurred in the 1990s (*Havana USA: Cuban Exiles and Cuban Americans in South Florida, 1959-1994*).

³⁴Hernández Salván argues that during the Special Period, the revolutionary rhetoric sharpened its invective towards exiles, while strongly urging a sense of martyrdom from the Cuban people in the face of the current economic crisis. While many writers advocated a sense of martyrdom in the face of national crisis, they also urged their readers to forgive those who had deserted them.

³⁵Turner, 79.

³⁶Debra Craine and Judith Mackrell, *The Oxford Dictionary of Dance*, 152.

Works Cited

- El Benny*. Screenplay by Jorge Luis Sánchez and Abrahán Rodríguez. Dir. Jorge Luis Sánchez. Coral Capital Entertainment. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC) 2006. Film.
- Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster: (lecriture Du Désastre)*. Lincoln: U of Nebraska P, 1986. Print.
- Burton, Julianne. "Part I: Revolutionary Cuban Cinema." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. 12.19 (2005): 17-20. Print.
- Carroll, Lorrayne. *Rhetorical Drag: Gender Impersonation, Captivity, and the Writing of History*. Kent, Ohio: Kent State UP, 2007. Print.
- Castro, Fidel. "History Will Absolve Me." 1953. In *Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, Cuba*. 1975, translated by Pedro Álvarez Tabío & Andrew Paul Booth. Print.
- Chomsky, Aviva, Barry Carr, and Pamela M. Smorkaloff. *The Cuba Reader: History, Culture, Politics*. Durham: Duke UP, 2003. Print.
- Cogley, Quintero J. P. *Así era Beny Moré: El Bárbaro del Ritmo*. Panama: s.n, 2001. Print.
- Corvalán, Pellé E. M, Víctor Favián, and David Nicle. *Raza*. Chicago, Ill: Chiapas Media Project-Promedios, 2009. Film.
- Craine, Debra and Judith Mackrell. *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford University Press, 2000. Print.
- "Cuban Exiles in America." UNC TV: People & Events. *American Experience*. 21 Dec. 2004. Web. 19 Mar. 2012. Print.
- Díaz, Ayala Cristóbal. *Música cubana del areyto a la nueva trova*. San Juan, P.R: Editorial Cubanacán, 1981. Print.
- Delirio habanero*. By Alberto Pedro. Dir. Raúl Martín. Perf. Teatro de la Luna. Stevens Center, Winston-Salem, NC 6 Oct. 2011. Performance.

- Erisman, H M, and John M. Kirk. *Redefining Cuban Foreign Policy: The Impact of the "Special Period"*. Gainesville, FL: UP of Florida, 2006. Print.
- Fernandes, Suhatha. *Cuba Represent!: Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*. Durham: Duke UP, 2006. Print.
- . "Reinventing the Revolution: Artistic Public Spheres and the State in Contemporary Cuba." Diss. U. of Chicago, 2003. Print.
- García, María Cristina. *Havana USA: Cuban Exiles and Cuban Americans in South Florida, 1959-1994*. Berkeley: U of California P, 1996. Print.
- Glassman, Naomi. "Revolutionary Racism in Cuba." *Coha Research Associate*. 21 Jun 2011. 19 Aug. 2012. Web.
- Guevara, Ernesto, and David Deutschmann. "Socialism and Man in Cuba." *Che Guevara Reader: Writings by Ernesto Che Guevara on Guerrilla Strategy, Politics & Revolution*. Melbourne: Ocean Press, 1997. 197-214. Print.
- Harrington, Spencer. "Beny Moré Biography." *Billboard.com*. 15 May 2012. Web.
- Hemlock, Doreen. "Jorge Luis Sánchez and Making Films in Cuba" *Havana Journal*. 10 Dec. 2006. 27 Mar 2012. Web.
- Hernández Salván, Marta. "Out of History: The Cuban Postrevolution." *Revista Hispánica Moderna* 64.1 (2011): 81-96. Print.
- Kellner, Douglas. *Ernesto "Che" Guevara*. New York: Chelsea House Publishers, 1989. Print.
- LeoGrande, M. William. "Cranky Neighbors: 150 Years of U.S.-Cuban Relations." *Latin American Research Review* 45.2 (2010): 217-27. Print.
- Moore, Robin. "Afrocubanismo and Son." *The Cuba Reader: History, Culture, Politics*. Eds. Chomsky, Carr, and Smorkaloff. Durham: Duke UP, 2004. Print.
- . *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley: U of California P, 2006. Print.
- Morot-Sir, Edouard. Rev. of *L'écriture du désastre* by Maurice Blanchot. *World Literature Today* 55.4 (1981): 642. Print.
- Morris, Andrea E. *Afro-cuban Identity in Post-Revolutionary Novel and Film: Inclusion, Loss, and Cultural Resistance*. Lanham: Bucknell UP, 2011. Print.
- Newhouse, Elizabeth. "Questions of Racial Identity, Racism and anti-Racist Policies in Cuba Today." *Center for International Policy: Conference Report*. June 2, 2011. 13 Mar 2012. Web.
- Pérez, Louis A. Jr. *On Becoming Cuban: Identity, Nationality, and Culture*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1999. Print.
- Petras, James and Henry Veltmeyer. *Beyond Neoliberalism: A World to Win*. Ashgate Place Publishing, 2012. Print.
- Quiroga, José. *Cuban Palimpsests*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2005.
- Radanovich, John. *Wildman of Rhythm: The Life & Music of Benny Moré*. Gainesville: UP of Florida, 2009. Print.
- Rubio, Raúl. "Political Aesthetics in Contemporary Cuban Filmmaking: Fernando Pérez's *Madagascar* and *La vida es silbar*." 13 *Ciberletras* (2005). Web.
- Saavedra, María Cristina. "Nation and Migration: Emigration and Exile in Two Cuban Films of the Special Period." *Atenea* 25.2 (2005): 109-24. Print.
- Santana, Joaquín G. "Entrevista exclusiva con el cineasta cubano Jorge Luis Sánchez." *Radio Habana Cuba*. 27 April 2007. 23 Mar 2013. Web.
- Serra, Ana. *The "New Man" in Cuba: Culture and Identity in the Revolution*. Gainesville: UP of Florida, 2007. Print.
- Sweeney, Philip. *The Rough Guide to Cuban Music*. London: Rough Guides, 2001. Print.
- Sweig, Julia. "Fidel's Final Victory." *Foreign Affairs* 86.1 (2007): 39-56. Print.
- Triana, Tania. "Negotiating Culture in Cuba's Special Period." Rev. of *Cuba Represent!: Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*, by Sujatha Fernandes. *Acontracorriente*. 5.1 (2007): 259-65. Print.
- Turner, Erin H. *More than Petticoats: Remarkable California Women*. Helena, Mont: TwoDot, 1999. Print.
- Venegas, Cristina. "Cuban Filmmaking: Assessing Challenges and Opportunities." *Commissioned Reports, Cuban Research Institute*. 27 Mar 2013. Web.
- Wilson, Marisa. "The Revolutionary (Re-)valorization of 'Peasant' Production and Implications for Small Scale Farming in Present Day Cuba." *History in Action*. 1.1 (2010): 1-6. Web.

Letras Hispanas

Volume 9.2, Fall 2013

TITLE: Barcelona Underground: The Secret Metropolis in Antonio-Prometeo Moya's *Los misterios de Barcelona* (2006)

AUTHOR: Cristina Delano

AFFILIATION: University of Mississippi

ABSTRACT: *Barcelona Underground: The Secret Metropolis in Antonio-Prometeo Moya's Los misterios de Barcelona* (2006). Antonio-Prometeo Moya's *Los misterios de Barcelona* (2006) presents a counter-narrative to the urban success story of modern Barcelona. The novel, set sometime in the late 1990s, tells the story of the corrupt García-Valdecristo family and its connection to a serial killer known as the *Vampiro de Gracia*. The novel takes place not in the "New Barcelona" that has become an international playground for tourist consumption, but instead navigates the underground, where the secrets of Barcelona's modernity hide. This essay examines how Moya employs the imaginary of the underground to contest the symbols of Barcelona's modernity and *official* urban narrative.

KEYWORDS: Barcelona, underground, urbanism, mysteries, modernity

RESUMEN: *Los misterios de Barcelona* de Antonio-Prometeo Moya (2006) presenta una narrativa que pone en entredicho la imagen de éxito de la Barcelona moderna. La novela, cuya acción transcurre a finales de los años 90, cuenta la historia de la corrupta familia García-Valdecristo y su conexión con el asesino en serie llamado *El vampiro de Gracia*. La novela desestima la noción de la "Nueva Barcelona", la cual se promociona para atraer el consumo turístico, y prefiere indagar por los sórdidos parajes donde en verdad residen los secretos de la ciudad. Este trabajo examina las maneras en que Moya emplea el imaginario del subsuelo para refutar los símbolos de la modernidad y la narrativa oficial de la gran ciudad catalana.

PALABRAS CLAVE: Barcelona, subsuelo, urbanismo, misterios, modernidad

DATE RECEIVED: 02/18/2013

DATE PUBLISHED: 10/23/2013

BIOGRAPHY: Cristina Delano is an Instructional Assistant Professor at the University of Mississippi. She earned her M.A. at the University of South Florida and her Ph.D. at Emory University. Her research examines the nineteenth-century urban *misterio* novel and its use of the Gothic mode, as well as the re-writing of nineteenth-century cultural production in the twentieth century and beyond.

Barcelona Underground: The Secret Metropolis in Antonio-Prometeo Moya's *Los misterios de Barcelona* (2006)

Cristina Delano, University of Mississippi

Since 1992, Barcelona has been praised as an urban success story. As Antonio Sánchez relates, the Olympic-era projects “transformed the ailing modern city into a gigantic post-modern mirror reflecting an idealized image of itself to local and global audiences alike” (303). The Olympics provided Barcelona with the opportunity to shine on the world stage as a major world metropolis. In the years leading up to the Olympic games, run-down neighborhoods were transformed into glittering stages of urban renewal, and historic *barrios* of the *casco antiguo* were cleaned up and made safe and friendly for the tourist gaze. Joan Ramón Resina has examined Barcelona's periodic renovations, (its “rituals of self-display”), and views the Olympics as a watershed moment for Barcelona, an event that revised its urban landscape and image (200). No longer suffering from the years of neglect it experienced under the Franco regime, Barcelona was now a modern, cosmopolitan city.

Not everyone has celebrated Barcelona's ideal image. Manuel Vázquez Montalbán was a vocal critic of Barcelona's redevelopment projects in 1992. His Pepe Carvalho detective novels parody the zeal for urban renewal leading up to the Olympics. Vázquez Montalbán was dismayed at how Barcelona's former Marxists enthusiastically embraced capitalist-directed Olympic urbanism (McNeill 5). As Donald McNeill points out, the unabashed love for all things new and glamorous in Barcelona was indicative of Spain's national amnesia regarding the struggles of the past:

With the cult of modernization came a culture of forgetting, absorbed into the individual psyche, where the *desencanto* of those left behind goes beyond the disappointment of failing to achieve political goals. Carvalho and, we presume, Vázquez Montalbán, find their ability to relate to the city has dissipated in the themed shallowness and municipal tidiness of the New Barcelona. (51)

Manuel Delgado has called Barcelona “la ciudad mentirosa” (73) whose politicians are enamored with making Barcelona not just a model city, but “modélica [...], ejemplo ejemplarizante” (74) rather than a place for citizens to live in. Indeed, Delgado notes that the current mania for improving the city is a return to the idea of the city that began in the eighteenth century: the never-ending quest to improve, order, and regulate the city. These projects, the legacy of the Enlightenment, aim to eliminate “la opacidad y la confusión a que siempre tiende la sociedad urbana” (17). Urban renovation seeks to eradicate what is unpredictable and irrational about city life in order to create the perfect city. Idelfonso Cerdà attempted to do this to Barcelona in the nineteenth-century; his design of the *Eixample* (L'Eixample) was meant to eliminate the chaos, filth, and disease that plagues the center and foster a sense of social order and equality.¹ For Delgado, however, the ideal city is actually a “contra-ciudad” that aims to “desactivar para siempre lo urbano” (17).

Vázquez Montalbán and Delgado's critiques suggest the possibility of a different Barcelona outside of the official narrative of the ideal city, one that contains its rejected and hidden histories.²

Antonio-Prometeo Moyas 2006 *Los misterios de Barcelona* presents a vision of the city that contests the image of the ideal Barcelona.³ Through its pastiche of Gothic and detective novel tropes and labyrinthine plot, Moya portrays a counter-city that rejects Barcelona's official urban narrative. Moya's Barcelona is the Barcelona of the underground, a dark, irrational, dangerous landscape where the city's secrets reside. Moya's novel takes place sometime in the mid 1990s and follows Santiago Bocanegra and his ex-wife Virginia as they uncover the sinister history of the García-Valdecristos, one of Barcelona's elite families. After Virginia discovers she is related to the infamous clan and inherits their Gracia mansion, she and Santiago are thrust into the middle of the investigation of the "Vampiro de Gracia," a serial killer who murders women by extracting copious amounts of their blood.⁴ The search for the vampire leads them to the underground, where they find a different Barcelona. Moya's novel employs the underground to critique Barcelona's cosmopolitan image and displays of modernity; this Barcelona is not a tourist playground nor an urban success story but rather a *contra-ciudad* where the symbols of the city's modernity are shown to be monstrous deceptions.

The title of Moya's novel establishes an intertextual dialogue with the popular urban mystery genre of nineteenth-century Europe. Inaugurated by Eugène Sue's *Les Mystères de Paris* (1842-1843), urban mystery novels soon proliferated throughout Europe and the Americas. Spain was no exception to this publishing phenomenon, and saw several *misterio* novels written about its cities.⁵ The urban mystery novel showed the dark sides of city life: the crime, vice, and conspiracies that lurked beneath the surface of the modern metropolis. Many of these novels have a Gothic tenor, for the Gothic mode reveals

what is irrational and menacing about urban life (Botting 123). The Gothic transforms the city into a subversive space; it breaks from order and rationality to privilege instability and uncertainty (3). *Los misterios* located many of their mysteries in the underground, for as the modern city was continually regulated and perfected, the underground became the site of all that was negated, denied, or rejected on the surface (1). The underground plays a special role in the urban mystery genre. The urban mysteries "introduced the fundamental paradox of the view from below as an epistemological approach to modernity" (161). Urban mysteries are characterized by their clear opposition between good and evil, and the power struggles at play in the novel are set against the background of above-ground versus below-ground activities (162). At the core of the imaginary of the underground is its relationship to modernity. The advent of the mining industry and the construction of underground railways and subway systems made the underground the most explored and exploited place on earth (3). The underground became necessary for the modern city to function, yet it was also the physical home of what civilization attempted to suppress.

The back cover of *Los misterios* contains an "Aviso a los lectores" in which Moya highlights the iconic presence of the underground in modern culture:

Desde *El viaje al centro de la Tierra* de Verne, hasta *El misterio de la cripta embrujada* de Eduardo Mendoza, pasando por *La máquina del tiempo* de Wells o *El inspector de alcantarillas* de Giménez Caballero. Por no hablar de las catacumbas y Las memorias del subsuelo. Un mundo lleno de puertas secretas y pasadizos oscuros que recorren la geología oculta de nuestras vidas. Un perfil narrativo gótico que heredaron el folletín y las novelas de misterio.

Moya presents the underground as "otro mundo," a space created by literature to house

the secrets of modern life. Moya avails himself of the discourse of the underground to create another Barcelona, one that reveals the city's secrets and contests the rationality of the "above-ground."

Olympic Barcelona was not the first time the city attempted to recreate its image. The nineteenth century saw the implementation of the famous "Plan Cerdà," which created the *ensanche*, the district outside the *casco antiguo*. Idelfonso Cerdà's plan was one of the first exercises in modern city planning and its characteristic drive to order and rationalize urban space. The *ensanche* became the neighborhood of Barcelona's bourgeoisie, while the lower classes were mostly left to the crowded quarters of the city center. With its wide boulevards and *modernista* buildings, the *ensanche* is, like the Olympic projects, a performance of self-display, an idealized projection of Barcelona's identity. The agents of this performance were Barcelona's *Good Families*, a group of about 200 families who formed Barcelona's aristocratic and industrial elite (McDonogh 4). Gary McDonogh has shown how these families became a metaphor for Catalan society and the foundation of its sense of identity (165). These elites constructed modern Barcelona as a reflection of their sense of social order (183). The underground in *Los misterios* distorts this foundational narrative of Barcelona's modernity by revealing the secrets of one of Barcelona's *Good Families*.

Although the novel takes place after the Olympics, Moya's Barcelona is curiously free of many of the realities of contemporary Barcelona: immigrants, tourists, and modern high-rises. Instead, *Los misterios* uses the city's nineteenth-century landscape, the site of Barcelona's "bourgeois paradise" (Hughes 374), to criticize the post-Olympic city. Nineteenth-century Barcelona was the city's original urban success story, and Moya returns to Barcelona's initial displays of its modernity to subvert the latest *New Barcelona*.

Los misterios begins with Santiago's return to Barcelona after many years away

grieving the death of his best friend, Vicente. Santiago and Vicente were classmates at the *Laberinto*, a school and research center founded by the recently deceased Alberto García-Valdecristo, a noted scientist. Through a series of coincidences Santiago ends up renting a room from his ex-wife, Virginia. Virginia tells Santiago that a man has been following her, and she fears for her safety, especially after the Olympics:

Limpiaron el centro cuando los Juegos Olímpicos y la peligrosidad está ahora en los barrios periféricos, pero no te puedes fiar y donde no hay heroína ni navajas asoman la cabeza los chiflados más peligrosos. Dicen que en Gracia hay un loco rabioso que ya ha atacado a varias personas a mordiscos; y sin ir más lejos, el otro día me siguió un hombre hasta la puerta de la casa [...]. (Moya 40)

The Olympic projects attempted to sanitize the city for bourgeois consumption, but the elimination of petty crime served to open space for real danger.⁶ One of these dangers is the rumored *Vampiro de Gracia*, an apparent serial killer who has been terrorizing the neighborhood of Gracia. The killer is called the *Vampiro* because he attacks the victim's neck to extract blood. Gracia is on high alert due to the *Vampiro* killings; a group calling themselves "Los vigilantes" has formed to protect the citizens from the killer. One of the *Vigilantes* blames the killer's vampirism on urbanization and modernity:

El vampirismo es una mutación, perfectamente estudiada, que apareció como todas las mutaciones, cuando la sociedad inventó las máquinas para que los músculos y el cerebro no trabajaran tanto [...]. Esos seres monstruosos que hoy se corren con tristeza, que son más de los que pensamos, son los tataranietos de aquellas primeras generaciones de ciudadanos que dejaron de trabajar y de quemar energiacuando se inventaron las

máquinas. Porque el progreso también es retroceso, ¿eh?, también es retroceso [...]. (Moya 113)

Virginia and the vigilantes see the Vampiro as one of the consequences of urbanization projects; by trying to suppress Barcelona's irrationality, the urban improvements have only created more monsters.

In the midst of the panic over the Vampiro, Virginia discovers that her stalker is in fact a lawyer, Arístides Fenil, who is seeking her out to inform her that she is the heir to the García-Valdecristo fortune. According to the strange will left by Ismael García-Valdecristo, the brother of Alberto, Virginia is his long-lost daughter, the product of his relationship with a woman from a humble background, Adela. When his family discovered the relationship, they forced Adela to give up the child and declared Ismael insane to prevent them from eloping. Ismael's ominous will states that "si en vez de tener a tu padre sólo tienes la carta, es que algo malo me ha sucedido, no sabría decirte qué" (Moya 99). Part of Virginia's inheritance is the García-Valdecristo mansion in Gracia.

The Gracia house is hardly a typical house. Fenil tells Santiago and Virginia that he refused to stay in the house, because "[1] o que me asustaba era la casa misma" (Moya 150). From the outside, the house is "imponente y sobria; con múltiples desconchadas en las dos fachadas, pero más lúgubre que decrepita" (Moya 106). The house is in a state of disrepair and filth. Some of the house's strange features give clues to its unusual history:

Y en el suelo de la cocina había una trampilla que parecía ser el acceso natural al sótano. En conjunto, por la organización de sus espacios y la idea de comunicación que expresaban sus puertas y escaleras no parecía que la casa hubiera cobijado nunca las actividades de lo que solemos llamar vida familiar normal. (125)

The basements appear to be the defining feature of the house, "como si los sótanos mandaran sobre el resto" (140). The basements can be accessed from various points in the house; there is even a staircase that runs directly from the attic to the basement. The Gracia house is not a traditional family home, but rather a portal to the underworld.

After the Vampiro kills another victim outside the García-Valdecristo house, Santiago and Fenil join forces with Inspector Paco Fenoll and Fenil's niece Sonia to catch the Vampiro. Paco suspects that the Vampiro is using the house as a refuge. He also believes that the death of Alberto García-Valdecristo is related to the *Vampiro* de Gracia. One night, in an attempt to catch the *Vampiro* in the act, Santiago and Paco go to the Gracia house. When Paco is called away by news of another victim, Santiago begins to explore some of the stranger aspects of the house:

Aquella casa parecía reproducir formas geométricas inusuales, trazadas con una gran precisión, y todas curiosamente inscritas, como para que encajaran en un dibujo general. Puede que fuera casualidad, pero así como el pozo y las pilas de la fuente eran círculos concéntricos, la base de la fuente era un rombo y esta figura estaba como sobreimpuesta a una gran losa cuadrada, encerrada a su vez en otro círculo de gran tamaño. A grandes rasgos, el patio parecía reproducir la forma de una brújula y Santiago buscó instintivamente con los ojos la presencia de alguna veleta en las alturas, los típicos hierros que se cruzan con los extremos rematados por las letras N,S,E,O. (202)

Santiago recognizes N-S-E-O; it refers to the García-Valdecristo family motto, "Noble Sangre Encumbrada y Orgullosa" and appears in the *Laberinto* and the family mausoleum. Fenil then realizes that the Valdecristo landmarks form the points of a map:

El subsuelo de la ciudad está prácticamente hueco, entre los túneles del metro, las cloacas, los aparcamientos, los sótanos comerciales y otras perforaciones [...]. Vemos que basta una sencilla red de corredores o conductos para moverse libremente por el subsuelo de la ciudad. Se puede escapar así de cualquier persecución [...]. Los puntos cardinales se determinan con dos rayas cruzadas perpendicularmente. Olvídate de la orientación geográfica y piensa sólo en el trazado de las líneas y en los ángulos de noventa grados que origina la intersección. La dirección de la segunda línea se averigua por sí sola si se conoce la primera, pero para determinar la dirección y longitud de ésta necesitamos localizar antes los dos puntos que la delimitan. La casa de Gracia y el panteón de los Valdecristo son esos puntos. (214)

Santiago, Fenil, Paco and Sonia venture through one of the basement tunnels of the Gracia house, and when they emerge, they are in front of the monument to Alberto García-Valdecristo at the *Laberinto*. Paco then takes out a map of Barcelona to link the points:

Podemos trazar ya la segunda línea. Arranca del lugar donde estamos, se cruza con la primera en los alrededores de la Ópera y sigue hacia el puerto, en busca del cuarto punto, que no sabemos cuál es [...]. Hasta ahora nos dedicábamos a esperar la llegada de los acontecimientos, pero creo que por fin han cambiado las tornas [...]. Pienso que ese vampiro, sea quien fuere, conoce las rutas subterráneas de la ciudad tan bien como las casas abandonadas de Gracia y, al margen de la relación que tenga con la persona o personas que realmente buscamos, puede servirnos de orientación. (217)

The group is able to “map” the mysteries of the García-Valdecristos, and once they follow the lines that link the cardinal points of

Barcelona’s underground, they are led to the source of the mystery.

Following the map, Paco and two patrols discover that the tunnels of the metro lead to passageways underneath the Liceo, Barcelona’s opera house. While exploring the tunnels, Paco has a startling encounter with the *Vampiro*:

la vista se llenó de moscas y cucarachas durante un segundo, no apartó la armónica de la boca y siguió mirando con fijeza a quien lo miraba, sin atreverse a mover un músculo. A dos metros escasos había una forma humana, humana porque tenía una cara pálida que recordaba a los humanos, pero por lo demás podía ser muy bien un animal peludo y encogido, una araña con cara de cadáver. (230)

Paco and the patrols race to catch the *Vampiro*, but only discover what appears to be a hidden door at the end of the Liceo’s storage rooms. In a nod to Gaston Leroux’s *Le Fantôme de l’Opéra*, the Gracia vampire takes refuge under the opera house. The vampire of *Los misterios* is a creature of the underground, and uses the tunnels and sewers under the city to travel undetected.

The Liceo, located on the Ramblas, is one of Barcelona’s most iconic and symbolically charged buildings. The Liceo was “perhaps the most significant and certainly the most lavish institution of the nineteenth-century Catalan bourgeoisie” (53). The Liceo was a manifestation of social wealth and visibility; it was where Barcelona’s elites went to see and be seen. The Liceo was also a visual representation of Barcelona’s social structure; boxes were owned by families and kept for generations, thus a performance at the Liceo was also a performance of social norms and status (Resina 57). The Liceo was a common meeting place for business deals and displays of power and wealth. Resina has noted that the Liceo was so important to Barcelona’s society precisely because it lacked a court or other official stages on which to display

status (57-59). The Liceo was an institution in which the Barcelona bourgeoisie could create an ideal image of itself. McDonogh calls the Liceo “a metaphor for Barcelona” (“Good” xii). The vampire’s refuge belies the splendor of nineteenth-century Barcelona’s temple to the success of its bourgeoisie, for just under the surface awaits poverty, violence, and death.

Paco and his men decide they need dynamite to blast open the door, but they need a distraction, so they ask the *Vigilantes* to invade the theater in search of the vampire during a performance of Wagner’s *Tristan and Isolde*:

Los vigilantes subieron las escalinatas del centro y de los lados e inundaron la platea y los palcos de platea, en dirección del escenario. Tristán, Kurwenal e Isolda retrocedieron con aprensión, pensando durante un segundo que iban a lincharlos. (Moya 259)⁷

The invasion of the Liceo by the working-class *Vigilantes* recalls the bombing of the Liceo in 1893, when working-class anarchists aimed to destroy the symbol of elite Barcelona. The bombing of the Liceo struck at the source of the Good Families’ sense of identity and social dominance (McDonogh 200). By re-creating the violation of the temple of Barcelona’s nineteenth-century bourgeoisie, Moya contests the façades of splendor that characterize Barcelona’s “rituals of self-display.”

As Paco and the patrols prepare to open the hidden door of the Liceo, the narration changes perspective to focus on the decidedly not deceased Alberto García-Valdecristo, who is working in the laboratory he constructed to conduct his experiments in secret. It is also the lair of the vampire, Josué, who is shown to be more pathetic than monstrous. Alberto long ago faked his death in order to carry out his work and hide his terrible family secrets. After Alberto is arrested, Paco takes down Alberto’s confession. The confession is a story of a corrupt, decadent family. Alberto’s brother, Ismael, was promiscuous to the point of pa-

thology. Alberto, ever the scientist, analyzed Ismael’s blood in order to find some reason for his perversion, and found that Ismael had an autoimmune disorder.⁸ Alberto believed the disorder to be genetic, and he set off to find more of Ismael’s offspring to prove his theory. In the course of his investigations, Alberto found Virginia and discovered that she was not Adela’s daughter, but instead the daughter of his mother, doña Eulalia, and a man who was not her husband. Alberto confronted his mother with her secret and strangled her, but not before revealing that Alberto’s father was not the elder Valdecristo either. The worst secret is yet to come, however; Alberto learned that Virginia is the daughter of Ismael and his mother, Eulalia. Enraged, Alberto killed Ismael, and hid his body inside a wall of the Gracia house. Alberto became obsessed with the desire to “depurar el genoma familiar, reconstruir desde cero el árbol de la familia” (Moya 288). The will that Virginia received was a ruse to lure her to the house so Alberto could kill her and take her blood for testing. In order to carry out his sinister plans, Alberto faked his own death, and began to live in the underground space beneath the Opera. Living underground, he learned the passageways that connect the Gracia house, the Laberinto, and the family mausoleum. Alberto became part of the society of the residents of the underground. After using his medical skills to save the life of an old beggar woman, Alberto became known as “el benefactor misterioso del subsuelo” (Moya 292). The old woman’s son, the grotesquely deformed Josué, pledged eternal faithfulness to Alberto. Taking advantage of his loyalty, Alberto used Josué to carry out his above-ground crimes, and Josué became the *Vampiro* that terrorized Barcelona. The underground thus subverts the dynamics of the above-ground; in the “real” world, Alberto is a murderer, a Gothic mad scientist, but underground, he is a savior.

When families are present in Gothic narratives, they undermine the bourgeois ideal of the family unit. The recurrent theme of incest speaks to the Gothic’s aim to portray

the extremes of desire and to parody the foundation of modern society (Kilgour 12). In *Los misterios*, the García-Valdecristo family, one of the *Good Families* of Barcelona's success story, is shown to be a monstrous version of family relations. As a symbol of Catalan society and culture, much of Barcelona's sense of modernity and identity was tied to the integrity of these Good Families. By portraying the García-Valdecristo family as a corrupt, murderous, incestuous Gothic family, Moya strikes a blow to the image of the *Good Family* that carried out its success in the nineteenth century.

Los misterios ends with the villains vanquished: Alberto commits suicide; the vampire, Josué, is killed as he attempts to carry out Alberto's final order to kill Virginia and eliminate the family bloodline. At the end of the novel, Santiago visits Vicente's grave at Montjuich cemetery. He takes in the vista of the city, which no longer appears threatening:

Vio a lo lejos la ajedrezada alfombra de la ciudad, blanquienegrecida por las densas nubes, sombreada por las montañas que la empujaban hacia el Mediterráneo, ilusoriamente inmóvil a causa de la distancia. No parecía preñada de misterios, como el infierno o el mismo paraíso, sino absorta en la mediocre rutina de las frustraciones e impotencias del purgatorio, donde los condenados viven al borde de la angustia, pero no creen en la eternidad. (Moya 303)

Above ground the city is no longer mysterious; neither a hellish nightmare or a dream city of the future. Although the monsters have been defeated, the city remains in a state of eternal purgatory, unaware of the dangers that lie beneath the surface.

Moya's use of the underground focuses on the hidden landscapes of the city, where the darker side of its modernity resides. The underground reveals the corruption and

decadence of the narratives of Barcelona's modernity. By connecting the nineteenth-century culture with post-Olympic Barcelona, Moya shows how the underground has haunted both of the *New Barcelonas*. Moya's novel is not the postmodern mirror that reflects an ideal city; it is the inverted mirror that reveals the *contra-ciudad*.

Notes

1. *Los misterios* uses the Castilian versions of Barcelona place names, therefore this essay follows suit.

2. The novelist Javier Calvo, who writes Gothic-inflected thrillers set in present-day Barcelona, is another critic of Barcelona's urbanism. Calvo Gothicizes the projects of the Litoral, the Forum de las Culturas of 2004 and Distrito 22 by calling them "terroríficos conjuros que progresivamente van expulsando a la población nativa para entregarle el territorio a los zombis turísticos y a los sirvientes del capital" (104).

3. Antonio-Prometeo Moya, born in Ciudad Real in 1946, published his first collection of short stories, *Retrato del fascista adolescente*, in 1975. Moya's early work shows a preoccupation with Spain's fascist and Francoist past. Moya published several novels in the late 1970s through to the 1990s. *Los misterios* was received as a novel "de entretenimiento" or an experiment in popular literature by an author "de otra orientación" like Eduardo Mendoza and his *Los misterios de la cripta embrujada* (Senabre). *Los misterios de Barcelona* was characterized as "ligero e intrascendente," appropriate reading for "un rato de metro" but not much more (Molina).

4. The name "Vampiro de Gracia" recalls the infamous serial killer Enriqueta Martí i Ripollés (1868-1913), known as "la vampira del Raval." Martí kidnapped and murdered several children, using their blood and bones to make magical potions (Costa). Martí has been the subject of two recent novels, Marc Pastor's *La mala dona* (2008) and Fernando Gómez's *El misterio de la calle Poniente* (2009), and a play, *La vampira del Raval o Els misteris de Barcelona* (2010) by Josep Arias Velasco. I would like to thank the outside reviewer who brought this to my attention.

5. *Los misterios de Barcelona* follows the phenomenon of Carlos Ruiz Zafón's *La sombra del viento*, Spain's biggest bestseller in decades and a boon to the publishing industry. *La sombra del viento*, an

urban Gothic, folletín-inspired tale of post-Civil War Barcelona, sparked a publishing trend of novels about Barcelona with a Gothic tenor.

6. The traditional site of the “other” Barcelona was the infamous “Barrio Chino” of the Raval district. Gary McDonogh has shown how writers in the 1920s gave El Raval its nickname to “heighten the air of mystery and romance” (176) of Barcelona’s red-light district. El Raval, like the Barrio Gótico and El Born, are districts of the *casco antiguo* that retained the haphazardness of medieval urbanism. After the construction of the *Ensanche* in the nineteenth-century, these neighborhoods became synonymous with danger and vice. Gradually, however, these areas became gentrified and tourist friendly; the Barrio Gótico along with much of the historic center became museified, “quitándole la vida e inutilizándolo para los fines verdaderos de una ciudad” (Calvo 102-103). During the Olympic era, the Barrio Chino was swept clean of its slums and subsequently experienced a gentrification akin to that of the Barrio Gótico and El Born. After gentrification and “urban renewal” projects there is a shift in the urban imaginary; the “otherness” of the city is forced to find new quarters. For Barcelona, as with many European cities, urban vice is often pushed to the outskirts; after the Olympic reforms a new, larger red-light district has formed in the outskirts of the city (Resina 208-209).

7. Moya’s selection of a Wagner opera is not coincidental; late nineteenth-century Barcelona experienced a craze for all things Wagner (Resina 86).

8. Ismael’s promiscuity and auto-immune disorder draw clear parallels to HIV/AIDS. The vampire myth has been used to explore the fear of AIDS, an illness spread either through sex or blood.

Works Cited

- Botting, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996. Print.
- Calvo, Javier. “Ríos perdidos.” *Odio Barcelona*. Ed. Ana S. Pareja. Barcelona: Melusina, 2005. 91-105. Print.
- Costa, Pedro. “La vampira del carrer Ponent.” *elpais.com*. El País, 1 January 2006. Web. 9 September 2013.
- Delgado, Manuel. *La ciudad mentirosa. fraude y miseria del modelo Barcelona*. Madrid: Catarata, 2007. Print.
- Hughes, Robert. *Barcelona*. New York: Vintage, 1992. Print.
- Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge, 1995. Print.
- McDonogh, Gary W. “The Geography of Evil: Barcelona’s Barrio Chino.” *Anthropological Quarterly* 60.4 (1987): 174-184. Print.
- _____. *Good Families of Barcelona: A Social History of Power in the Industrial Era*. Princeton: Princeton UP, 1986. Print.
- McNeill, Donald. *Urban Change and the European Left: Tales from the New Barcelona*. London: Routledge, 1999. Print.
- Molina, Sr. “Los misterios de Barcelona.” *solodelibros*. 16 October 2006. Web. 30 April 2010.
- Moya, Antonio-Prometeo. *Los misterios de Barcelona*. Madrid: Caballo de Troya, 2006. Print.
- Pike, David L. *Metropolis on the Styx: The Underworlds of Modern Urban Culture, 1800- 2001*. Ithaca, NY: Cornell UP, 2007. Print.
- Punter, David. “Introduction: Of Apparitions.” *Spectral Readings*. Eds. David Punter and Glennis Byron. New York: St. Martin’s Press, 1999. 1-8. Print.
- Resina, Joan Ramón. *Barcelona’s Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford: Stanford UP, 2008. Print.
- Sánchez, Antonio. “Barcelona’s Magic Mirror: Narcissism or the Rediscovery of Public Space and Collective Identity?” *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 2002. 294-310. Print.
- Senabre, Ricardo. “Los misterios de Barcelona.” *El Cultural.es. El Mundo*, 27 July 2006. Web. 30 April 2010.

Letras Hispanas

Volume 9.2, Fall 2013

TITLE: The Spatial Politics of Marta Traba's *Conversación al sur*

AUTHOR: Marisela Funes

AFFILIATION: University of Maine at Farmington

ABSTRACT: This paper studies the literary strategies that Marta Traba's novel *Conversación al sur* uses to respond to the trope of penetration used during the 1976 Argentine coup: a so-called power vacuum that needed to be filled. This widely used trope by the military combined surgical, biological, and phallic images. The textual body-space maps two images, both of which have clear political implications: first, the medical image of a diseased body that is surgically penetrated, second is the gynecological image of a female body being raped. The novel is narrated as a live, suffering physical body in pain forced open; a private space that is continually penetrated. The resulting spatial politics shows how pain is experienced and represented when language has been destroyed by the experience of trauma. At the same time, through this textual politics the novel engages the medical allegory of biological and surgical penetration already present in official discourse during the *proceso*, contests its (mis)use and creates a possible poetics of renewal.

KEYWORDS: Marta Traba; *Conversación al sur*; literature and medicine; military discourse; Argentinean dictatorship; discourse analysis; metaphor; body politics

RESUMEN: Este artículo estudia las estrategias literarias en la novela *Conversación al sur* de Marta Traba para responder al tropo de la penetración durante la dictadura reciente: la necesidad de llenar un llamado vacío de poder. En este tropo de uso común por los militares se combinan la imagen quirúrgica, biológica y fálica. El cuerpo textual confecciona dos imágenes, ambas con claras implicaciones políticas: primero, la imagen médica de un cuerpo enfermo que es penetrado quirúrgicamente, segundo, la imagen ginecológica de un cuerpo femenino siendo violado. La novela se narra como un cuerpo vivo, sufriente y dolorido, abierto a la fuerza; es un espacio privado continuamente penetrado. La resultante política del espacio textual demuestra cómo se vive y se representa el dolor cuando el trauma destruye la palabra. Asimismo, la resultante dinámica entabla con la alegoría médica de la penetración biológica y quirúrgica ya presente en el discurso oficial mismo del *proceso*, así refutando su uso y abuso, creando una nueva poética de renovación.

PALABRAS CLAVE: *Conversación al sur*; literatura and medicina; discourse nilitar; dictatadura argentina; análisis de discurso; metáfora; cuerpo político

DATE RECEIVED: 09/24/2012

DATE PUBLISHED: 11/14/2013

BIOGRAPHY: Dr. Marisela Funes is Assistant Professor of Spanish and Latin American Literature and Culture at the University of Maine at Farmington. Her research focuses on discourse analysis, biopolitics, and literature, film and medicine in Latin America. Before teaching at the University of Maine she was Assistant Professor of Spanish at Colby College. She received her doctorate in Latin American Literature from the University of Illinois at Urbana.

The Spatial Politics of Marta Traba's *Conversación al sur*

Marisela Funes, University of Maine at Farmington

During the last dictatorship in Argentina¹ the military *Junta*'s imperative of occupying what it called "un vacío de poder" left after the previous government made the notion of penetration one of the most salient characteristics of the regime's biopolitical discourse. The military, self-professed as the only solution to the nation's purported identity crisis, was the ultimate penetrator—the phallic body-machine, the medical gaze—that would battle the imagined, virtual disease of *subversión* from within the nation's bloody entrails. For the regime, private spaces were the locus of disease, and the spaces in which most of the violence took place in order to eliminate it. As a last resort, they claimed, the military's diagnosis in March of 1976 was to intervene and operate on the pathological body politic. The power vacuum, affirmed General Jorge Rafael Videla over a year after the *proceso*'s inauguration, "o lo llenaban los terroristas o lo llenábamos los militares" ("Habló," 1).

Along with the necessary penetration of the body politic that the *proceso* narrative suggested—such as the *operativos* in private homes or purges of public or private institutions—Argentina's military declared themselves "el órgano supremo de la nación," the model of perfection to which the national body had to aspire.² "Cuando la causa de la PATRIA inspire y sostenga el pensamiento y la acción de nuestros gobernantes," "Comunicado 8" of the *proceso* stated, "los pequeños, los cómplices, los politicastros caducos y complacientes [...] quedarán sepultados para siempre" (República, 4). Then, according to this plan, when the purging phase was over, the disease-free body politic would begin to heal itself. This biological and phallic metaphor conflated a medical and masculine

necessity to penetrate a crippled and institutionalized body politic. By doing so, the body politic would be, in official terms, purified.

As a result, civil society during the *proceso* inevitably experienced a profound sense of loss. Post-coup literature in Argentina reacted to the exclusion from the body politic of anonymous and mutilated bodies, and to a new culture of fear:³ as a parody of the regime's metaphorical penetration and conquest, the aim of these narratives is to use the regime's own logic against itself. The regime became even more open to literary parody as its nationalistic discourse—conflating notions of medical, moral, masculine, and religious superiority—created a sensation of extreme fear, claustrophobia, and paranoia. Recurrent themes in criticism of post-coup Argentine literature are the representation of un-representable horror, a crisis of realism, strategies to elude censorship, and an obsession with history (Feitlowitz, Sarlo, Morello-Frosch, Reati, Avelar, Roffé, Avellaneda, Masiello, Graziano, Colás).

It is within this context that I wish to situate the work of Argentine writer and art critic Marta Traba (1930-1983). Her novel *Conversación al sur* (1981) recreates the sense of anxiety, paranoia, and penetration, as the reader-voyeur witnesses a "taboo" conversation between two women drinking coffee one afternoon, and their kidnapping at the end. Although Traba had left Argentina in the 1950s, this novel shows her commitment to solidarity in Latin America, and to the condemnation of human rights in the Southern Cone.

Much deserved attention has been given to the novel as a project of female solidarity, to the reinscription of the female voice against

the regime's master narrative of power, the reversal of gender hierarchies, and the novel as a space of female resistance (Cobo Borda, Dejbord, Foster, Franco, Girona, Gómez, Kantaris, Moret, Norat, Pietrak, Poniatowska, Schlau, Tomlinson, Zárate Fernández). In an effort to contribute to the rich scholarship on this novel, I would also like to highlight the political implications behind the novel's apparent simplicity, and the way in which *Conversación* engages the medical allegory of biological and surgical penetration already present in official discourse during the *proceso*, contests its (mis) use and creates a possible poetics of renewal. The novel represents the dictatorship as having created not only a clinical sense of reality, but also a spatial politics that reproduces a sense of penetration and violation of privacy. Building on the work of Jean Franco on the literary text as social practice—on the live text as a space from which to reflect on social and identity politics—this type of representation was engendered by the regime's practices of “operating” on private spaces that it defined as sites of disease, and therefore sites of maximum penetration: the body and the home. The novel reproduces traditional precepts of medical procedures that functioned as the *modus operandi* of the regime in order to critique it. In this way Traba's novel creates a space for resistance that emanates from the purported spaces of disease. The political objective of this resistance is to parody the military's use of medicalization as an allegory of Argentina's alleged critical condition and justification of its technologies of repression, punishment and social control.

As much as Traba uses women in non-traditional roles (revolutionary leader, single mother, widow, divorcee, actress) to resist authority, the political force of this novel goes further in constructing a space of resistance. This novel is a national allegory of invaded space, a text that is forcibly opened at both ends. It recreates an institutional sense of reality and reacts to it by creating graphic images of surgical and phallic penetration. It produces a physiological space invaded by outside forces with

the pretense of healing it. The title suggests and creates its private space—the conversation—and its beginning and end construct the central binary between the private and the public. The novel's opening lines—“se estremeció al oír el timbre”—suggest this image. Ultimately *Conversación* suggests the characters' suspicion that the regime's diagnosis of the national situation and the medical treatment it dictated would not provide the “cure” that the Junta proposed.

One of Latin America's most talented art critics and writers, Marta Traba was born in Buenos Aires in 1930 to Spanish immigrants, and died in an airplane accident in Madrid with her second husband Angel Rama in 1983. Since her first trip to Chile with a summer grant at the age of 16, she lived and traveled throughout Latin America and Europe. She did her most exhaustive and important work in art criticism in Colombia, where she arrived in 1954 after marrying Colombian journalist Alberto Zalamea, and from where she was expelled in 1967 for protesting the military's violent invasion of the National University where she gave lectures on Art History and Criticism. She published eight novels, 23 volumes of art criticism, and over 1,200 articles and reviews in newspapers and magazines in more than 15 countries.

Constantly traveling, she lived in Uruguay from 1969 to 1972 after marrying Rama, later returning to Colombia, and again later living in Venezuela, where her negative views of Venezuelan art again kept her in controversy. In the 1970s her international reputation began to grow, after teaching in Nicaragua, Costa Rica, and in prestigious universities throughout the United States. In her novel *Homérica latina* (1979) she exposes the deplorable political situation in Latin America, focusing on the abuse of power and the misery of survivors of repressive political systems. The novel has been termed “literature of the oppressed” (Poniatowska), underscoring her solidarity with victims of political repression.

In *Conversación* she addresses the theme of political repression within a generational framework, and the overall suggestion of a cyclical pattern of inescapable injustices. In this novel, Traba uses her country of birth—Argentina—and two different women from different Southern Cone countries as a point of departure for discussing repression through torture in Latin America. Expressing a deep solidarity with the oppressed, she detested the frivolous and trivial bourgeoisie to which she belonged. This is readily apparent in *Conversación*, where she caricaturizes the Argentine middle class as nationalistic tourists on a never-ending bus ride.

Most analyses of *Conversación* focus on the home as an allegory of confinement, its polyphony, and different local discourses and ideological positions where the relationship between the individual and the dictatorship is inscribed. Its allegory of confinement narrates an enclosed space to convey the sense of claustrophobia, paranoia, and anxiety caused by state terrorism. This confined space has a triple function in the novel: it addresses the need to create a sense of order and protection from an outside threat; it recreates a sensation of confinement as a result of repression; and it narrates a physiological space, a body-text that rescues and insists on its absent(ed) physical presence, in reaction to the systematic military practice of clandestine “disappearances.” The feeling of anxiety and confinement is intensified when the public penetrates into the private, “like whiplash or a nail being driven in” (Dorfman 173). Also classified as “literature of the oppressed,” “novela posgolpe,” and “literature of the dictatorship,” the text’s social commentary rests precisely within its ability to recreate a penetrated physiological space.

In the novel, two women, Irene and Dolores, converse in a private home in Montevideo about their memories of mutual friends, reminiscences of past events, and their experience of life under repression in the Southern Cone in the 1970s. The private thoughts and memories of each of the women in the novel’s two chapters reveal the contrasts that define

the novel’s themes: two generations, two social classes, two types of involvement in the events and consequences of the *proceso*. Dolores (her name clearly suggests an allegorical reading) is a young revolutionary poet from Uruguay who has been imprisoned, tortured, and suffered a miscarriage in the process. She has survived her husband, Enrique, who was executed in a clandestine detention center and symbolically “buried” in a presumably empty casket. Irene is an Argentine actress who has isolated herself in her vacation home in Montevideo to await news of her activist son and pregnant daughter-in-law in Chile.

What makes this novel so valuable is the polyphony that allows it to encompass two social sectors and their visions, and three different countries that have suffered similar turns of events throughout the 1970s and 80s. Through the dialogue between the two versions of repression, Traba is able to combine testimonial-like crudeness and rage with carefully crafted literary structure. The juxtaposition sheds light on the two worlds, while at the same time acting as a show of solidarity. Although full of misunderstandings at first, the conversation is therapeutic and necessary for the two women. Dolores hesitates to leave Irene at the end of the day, wondering what Irene would do after she closes the door:

Algo de ella se resistía en irse. Quería saber qué pasaría al cerrarse la puerta suavemente. ¿Se desmoronaría en el piso? ¿Gemiría con la frente pegada a las baldosas? ¿Hundiría la cabeza entre las manos esperando que sonara el teléfono? (97)

And Dolores recognizes the value of the conversation for her as well: she had not thought of her dead husband and baby in a year, and she spoke of them to Irene clearly and precisely, articulating her pain in a way she thought she was unable to do. This, she realizes, would have been impossible without Irene: “Sólo la intensidad de su compañía podía obrar tal milagro” (96). The literary composition without propagandistic urgency

of a testimonial narrative allows the novel to reach larger audiences, without losing its commitment. The urgent call for solidarity and dialogue noted by critics in this novel extends beyond national borders.

In *Conversación*, Traba uses the encounter between the two women to provide an indictment against repression in the Southern Cone. Exchanges between the middle class (Irene, the older generation) and the militant left (Dolores, the younger generation) examine issues of exile, silence, taboo, family, and complicity under a repressive regime. Irene has been interpreted by many as being modeled after Traba herself: it is her dialogue with the younger generation, her exiled identity, her resistance to patriarchal norms of conduct, behavior and ideas.

There is in *Conversación* an urgency to make the reader identify with a sense of confinement: one is immediately drawn into the narrative, and impressed by Irene's reclusion and obsessive sense of order, as well as Dolores' scandalous frankness (from Irene's point of view) and urgency to shake Irene out of her isolation. The reader thus attempts to make sense out of the events that both characters have witnessed, on different levels, and is then submitted to the same sense of horror of being "discovered" for discussing taboo subjects; of being penetrated, indiscriminately, at any time. The suspense mounts in the second chapter when the doorbell rings unexpectedly: no one appears in the peep hole, hurried steps are heard, an unknown man across the street is seen looking up at the apartment, and later gets into a car that speeds away.⁴ Traba creates a communicative structure that allows the reader to experience the women's alienation and paranoia, and, as Ariel Dorfman has pointed out in the case of Hernán Valdéz's *Tejas Verdes*, "to believe in its verisimilitude, carrying out a process of simultaneous identification and distancing" (168).

Different sites of expression—the body, the home, the plaza—are reproduced in *Conversación* as pivotal and political sites. Dolores' body is a political intersection of

public and private. The marks of torture on her body, for example, although outwardly invisible, inscribe her into the master narrative as its defeated enemy: she is an emblem of the regime's excessive power, which forces her to embody both the public (the regime's strength), and the private (the corporeal body). As a projection of the regime's excessive power, Dolores has been, to use *proceso* tropes, institutionalized (imprisoned), treated (tortured and aborted) and released into civilian life, only to announce her defeat.

As a novel that explores both the agency of those imprinted (the tortured) by the regime and that of the force that imprints (the torturer), *Conversación* connects the body in pain to the textual body. It creates, as in a palimpsest, an external expression of the internally felt presence of pain. Dolores' wordlessness, Irene's intense privacy and isolation in her home and in her own body, and the constant fear of penetration by an outside weapon (real, metaphorical, or imagined) combine to shape the story as a suffering body itself. In *The Body in Pain*, Elaine Scarry describes the mental habit of recognizing pain in the weapon. The weapon, real (in the case of Argentina's torturers, the electric *picana*, for example) or imagined (another outside penetrating force into a private space) and the wound (corporeal or otherwise), may be used associatively to express pain. Pain is recognized both in the *weapon* and in the *act* of penetration. As the novel incorporates other real events before and during the time of the *proceso*, it allows the reader to empathize with a kind of pain that he or she may not have experienced directly. Thus the novel creates a language of agency for the felt-pain of the passive, penetrated body, and enters into political discourse of resistance. If one can speak "on behalf of" those who were silenced by torture, then this novel aims to give pain a public place, by objectifying it in language, and making it visible to others.

Irene (initially the safe space of the home) admits Dolores' political reality into her privacy, knowing that she has been imprisoned

and beaten, thereby creating a political alliance. Irene's need to check for outward inscriptions on Dolores' body makes this admission, as well as their different ideological positions (liberal middle class versus militant left), more pronounced: "Pensó que las manos que mantenía en los bolsillos del pantalón deberían estar crispadas. ¿Y si le hubieran quemado las manos o arrancado las uñas? Lo hacía habitualmente" (14). Like the naïve Alicia Ibáñez in Luis Puenzo's 1984 film *La historia oficial*, Irene's seemingly innocent and curious observations about Dolores' physical appearance show her inability to fully realize Dolores' political reality. In *La historia oficial*, Alicia asks her colleague in the car one afternoon, "¿Y si fuera cierto [...] lo que dicen estos diarios?... esos bebés, esas familias [...]" And he replies, "¿Y a usted qué le importa lo que fuera cierto?" His reply prompts Alicia to search further for the truth about events of the *proceso*, and the consequences for her appropriated family and the biological family that she (unknowingly) and her husband Roberto (knowingly) destroyed. Similarly, in *Conversación* Irene watches Dolores come and go to the bathroom throughout the conversation, thinking "algo sórdido le pasa," but finds no physical signs of torture. As Dolores grimaces from pain ("Paró de hablar y su ancha boca hizo una mueca dolorosa"), Irene wonders: "¿Algo le ocurre, o simula?" During one of Dolores' trips to the bathroom, Irene continues to imagine:

¿Y si le rompieron la vejiga? Se comentó que el bazo se había salvado de milagro, porque prefirieron saltar sobre la barriga protuberante. Vuelve, parece tranquila, ¿tendrá un tubo y una bolsita de goma externa para orinar? No parecería, su blue-jeans se ve liso y modela su pelvis esquelética. (17)

As the invaded spaces—body and home—are gradually mapped out in the novel, Traba begins to explore the crisis of language created by the regime's "reorganization" of reality: finding a language that can adequately describe hor-

ror that is un-narratable (Reati). Both Dolores' frequent interruptions in the conversation to go to the bathroom, and the fact that she doesn't verbally speak her pain (she only grimaces and seldom mentions her physical discomforts to Irene: "es otro de los regalos que mi hicieron los milicos") signal what Francine Masiello has described as a break in linear (official) discourse, a crisis of literary realism ("Cuerpo," 159). How can one narrate the horror and violence of state terrorism without reproducing the same representational mechanisms of its discourse? Dolores' invaded body speaks non-verbally: by narrating somatically, it shows that the terror has been internalized. Mechanisms of silence, therefore—somatization versus verbalization—are a possibility for resistance. She displays her abjection in the novel by making her imprinted body speakable, and insisting on its presence. For torture inflicts pain that is language destroying: "word, self, and voice are lost through the intense pain of torture" (Cobo Borda 121-30).

But it is Irene's seductive maturity and "scandalous" optimism as Dolores' interlocutor that convinces Dolores to articulate her fears, and to recover her voice as well as her past. After the conversation with Irene she is able to attach words to her painful experience, both for herself and to explain to Irene. As Masiello has shown, the woman's body (Dolores), a site of abuse during the *proceso*, is a pre-text, a metaphor, which opens up a new space for dialogue and reconstruction. In this sense Dolores speaks for thousands of anonymous, voiceless, disappeared bodies during the *proceso*. The body (and also the home, as I explore below) acquires new meaning and a new, supplementary discourse, unforeseen by the regime (Foster). It is from inside the seen, passive object where one can begin to explore what sorts of agency are possible by bodies imprinted by the regime.

With a political alliance established between Irene and Dolores, the home functions as a subversive space. As I explained above, for the regime the home was the center of

disease, and social violence during the *proceso* was fought in interior spaces. The notion of penetration in *Conversación* reminds the reader of the regime's gendered construction of power, whether by nocturnal invasions of homes, rape, sexual torture, or university purges. When Irene is startled by the doorbell and terrified to open her house, the door itself symbolizes an orifice through which the medical gaze seeks entry. During one afternoon, the women are able to discuss taboo subjects (abortion, resistance, militant activity, death, hints of lesbian attraction), elude censorship, and protect themselves from the authorities—although the authorities eventually come for them. Once again, the space they had created is violated:

Así quedaron agazapadas en la oscuridad, animales aterrorizados, escuchando cómo saltaban la cerradura de la puerta y cómo golpeaban sonoramente las botas sobre las baldosas de la sala. (88)

With this ending, the overall message is clear: victims of the *proceso* covered all social classes and subjects, and all bodies and spaces were porous and penetrable. And despite their collective desire for change, the system still prevails.

The metaphorical weapon appears in a pivotal scene of penetration and political alliance between Irene's upper-class childhood friend Elena and her militant daughter Victoria, against Elena's husband Abel and the authorities who come to take Victoria for "questioning." Victoria, the couple's only daughter (they also have a son), had moved out of the family home and into a bohemian studio near the port downtown. Avoiding her father because of the shame he has accused her of bringing upon the family, Victoria returns home to give a "suspicious" package to her mother to hide, while her father is away. As she hands Elena the package, Abel enters (first penetration, by Abel as the weapon), realizes what's going on, and reproaches

his daughter in outrage for having brought shame upon the family's (his) name due to her "subversive" activities: "Fue una increíble mala suerte que Abel apareciera justo en ese momento en la puerta de atrás," Elena explained to Irene,

Nos quedamos los tres paralizados. Victoria enrojeció, yo apreté el paquete que me había dado contra el pecho, y él empezó a mirarnos a una y otra, despacio, midiendo la situación. Pero enseguida comenzó a hablar evidentemente alterado, aunque hacía un esfuerzo por controlarse. Era evidente que estaba fuera de sí. (79)⁵

While Abel is speaking, a group of armed men (second penetration, by the military as the weapon) force open the front door and demand both the package and Victoria (the "disease"). In this scene Abel is the only one who speaks (the regime), while Victoria (the public) remains silent. Furthermore, Victoria and Elena join forces against Abel, creating an image of female solidarity.

Abel's name also suggests an allegorical reading and is another example of Traba's irony in the text: the irony of representing the "good," ideal son of the Father—the state. In the biblical sense, Abel projects the image of the ideal son of Adam, a projection that prompts his murder by his brother Cain, because this projection of goodness excludes Cain from the ideal family. Cain kills Abel because he feels excluded from the family, by Abel's constant acts of goodness and aims to please his father. Traba uses her Abel figure in this sense to ironize his position as the father of the ideal Argentine family (as he and Elena were first perceived by Irene: "argentinos hasta la médula"), as he destroys his biological family. He excludes his biological family from the national family imagined by the regime, in his attempt to approximate the projected "ideal family" of the state, by denouncing his daughter Victoria (the sacrificial lamb) and watching his wife leave him without a word.⁶ And Traba's Abel is, coincidentally, a doctor.

Elena blames her husband for Victoria's kidnapping, as she explains to Irene:

Si Abel no hubiese aparecido, yo hubiera tenido tiempo de llevar el paquete adentro y esconderlo [...] porque llegaron en ese momento. Fue algo espantoso. Cuando golpearon de ese modo la puerta, no pude hacer el menor movimiento. No sé qué fue lo que me clavó en el piso. Creo que pensé que si me iba para adentro no podría defender a Victoria. ¡Qué ilusiones! Tampoco Victoria no hizo nada. Ahora estaba pálida como una muerta, y miraba hacia la puerta. Abel se acercó para abrirla. (80)

It is Abel (the weapon) who willingly opens the door (the orifice), in contrast with Elena's refusal to open it, and also in contrast with Irene's hesitancy to open the door at the beginning of the novel. It is Abel who willingly hands over his daughter to the authorities—"mi esposa les dará el paquete, que es de mi hija"—therefore guaranteeing his own daughter's execution (Foster 241). And in the hallway after the armed kidnappers leave with Victoria, Elena sees her son, standing silent and motionless: "Y más lejos, en el corredor que daba a los dormitorios, se había asomado el muchacho, sin decir una palabra, ¿te das cuenta? Bien lejos, sin decir una palabra" (Traba 81).

The purported subversive in this scene (Victoria) was the incarnation of non-cohesion and nonparticipation in the national project during the *proceso*. They were the errant children who threatened to destroy the father (the military) and claim the Patria (the mother) for themselves. They were configured as something deadly inside the social body rather than as the external enemy of traditional warfare. As Diana Taylor has described in *Disappearing Acts*, "they were the sons of bitches and locas [...] who had to be eliminated from the social body" (265). In *Conversación*, Dolores explains to Irene how the subversive was created as a category by the military, and was upheld in the family:

Esto ha pasado porque la mayoría de la gente no cree que las víctimas sean personas parecidas a ellos—murmuró Dolores—no creen que la muchachita sea igual a una de sus hijas. Ni se las pasa por la cabeza la comparación. Y desde el momento en que ya la ves como algo distinto, como una especie de alimaña venenosa, hay que aplastarla sin asco. Este es el mejor trabajo que han hecho las bestias encaramadas en el poder. (167-68)

Caught in the moral panic of the *proceso*, "subversion" was to be eliminated at all costs by all Argentines in order to secure their national and personal identity, and to secure their own personal safety. Because, as Dolores continues to explain to Irene, subversives were created as a category not even belonging to the human race:

La astucia de las bestias es haber vencido a la mayoría de la gente que, además de la condición humana, hay otra, distinta y no humana, que los amenaza como esos monstruos de las películas de ficción. O ellos o nosotros. (167-68)

Dolores concludes that the paranoid behavior of many was a defense mechanism: "Puestas así las cosas, la gente actúa en legítima defensa." The regime negated the humanness of its ideological adversary (*el subversivo*), in order to legitimate its enemy's extermination. And the exterminated, diseased body was welcome relief in sparing one's own body and those of their children from becoming infected. Upon Dolores' return to Irene's home she is able to explain things more clearly to Irene, now that she has been able to express her pain, anger, and frustration. Irene begins to understand what Dolores tells her, and makes connections between what Dolores tells her and what Irene has seen at the Plaza de Mayo, where she had gone with Elena and other mothers to protest the disappearances of their relatives: "Legítima defensa contra una niña de tres años que lleva a la espalda un cartel

que dice ‘¿qué han hecho con mis padres y mis abuelos?’ Yo lo vi en la Plaza de Mayo.” Dolores answers: “No es una niñita, es la hija y la nieta de los monstruos; se la liquidaría sin remordimientos” (168).

The images of motherhood in *Conversación* are crucial: they evoke all disappeared persons and mothers of victims who continue to insist on their children’s physical presence. More specifically, they also evoke the Argentine organization formed by the mothers of disappeared persons: the organization *Madres de la Plaza de Mayo*. The *Madres’* notion of motherhood, it is well known, became more political than biological since its creation in the 1970s, as the mothers imagined themselves as the mothers of *all* the disappeared, and not just their own children. As they began to lose hope of finding their own children alive, they still felt a responsibility to the disappeared.⁷ This is central in *Conversación’s* exploration of women’s response to social control, its reclaiming of the discursive space of the “sick,” and its portrayal of the alternate political forces and surrogate families created as a result of state repression. Traba shows how mothers have decidedly altered the politics of the home: they affirmed as public knowledge that which was said at home.

As most scholars agree, the *Madres’* movement is an example of one of the most visible political discourses of resistance to terror in recent Latin American history. Many of the *Madres* had become estranged from their nonpolitical family members who were unprepared to accept their changing role. Outside of their biological families they continued to lay out a nurturing role for other children, caring for them as they would their own children. An example of this alternate mothering is the relationship between Irene and Dolores: the more Dolores tells Irene about her view of the world and her experiences, the more Irene wants to help, guide, nurture, and protect her. In the end Irene gives the ultimate sacrifice for her adoptive daughter: her own life. By accepting Dolo-

res’ political reality into her home, Irene too becomes marked and targeted by the regime, until eventually they are discovered by the authorities and kidnapped. Elena Poniatowska has argued that the women in this novel were aware that in the end the authorities would discover and come for them (893)—did Irene have this in mind when she invited Dolores into her home? Did she intentionally not only protect Dolores, but willingly give her life for her as well? The constant reminder of the shame brought upon Dolores’ parents because of her “subversive” activities, and their consequent miserable living conditions, have driven Dolores from her own home and to seek solace with Irene.

Some scholars have argued that in Argentina mothers like Elena turned private pain, rage and terror into a collective project of resistance, while fathers like Abel disappeared and turned inward, often isolating themselves from collective projects, and often going into major narcissistic depressive states and developing high morbidity and death rates (Suárez-Orozco 497). This image is conjured up in the episode in which Abel turns over his daughter to her executioners, while his son watches motionless as Victoria is taken away. Even though she is Abel’s daughter, she is turned over to the authorities to be “cleansed”, in official terms, and if necessary, eliminated. As Elena later appeals to the authorities to help her search for her daughter and the authorities not only refuse to help, but deny that she even existed, Irene begins to understand, through Elena, the concept of physical and emotional pain:

Entendí que el golpe mortal en la cerviz, como a las vacas en el matadero, no se lo habían dado cuando se la llevaron a empujones, sino después, cuando nadie, en ninguna parte, en ninguna oficina, declaró haberla visto nunca, no entró en la antesala de ninguna comisaría, no caminó por ningún corredor, no la tuvieron horas parada delante de nadie, no la trasladaron de un sitio a otro, no la metieron

en un carro sin chapa, no la ingresaron a ninguna celda, no figuraba en lista alguna. ¿Quién era esa muchacha? Algunos, de plano, decía Elena, se negaban a mirar la fotografía. Tipos torvos movían la cabeza de un lado a otro, se la rascaban, chasqueaban la lengua entre los dientes, o, en el peor de los casos, sonreían mirando al vacío. A lo mejor nunca había existido [...]. (76)

After the spaces of the home are hollowed out, the women construct alternate families: Elena, Irene, Dolores, and Luisa, another friend who accompanies Dolores to the cemetery to symbolically “bury” her husband’s sealed (and presumably empty) casket. When Dolores leaves Irene after the first visit she returns to her parents’ home to find that her father has died suddenly of a heart attack. Shocked and confused at another death in her family (after the execution of her husband, and the abortion of her baby), she returns to Irene’s home on the city bus. This late night outing, alone and grieving for all three family members, has been interpreted as Dolores’ risking her own life to see Irene one last time (Poniatowska 893).

The bus trip is Dolores’ final moment of truth: confessing her feelings to Irene and choosing her own death. The fact that Dolores goes back to Irene’s house a second time is also symbolic of the alternate family that the women have created. New social relationships were formed to fill the vacuum as “a force unimagined by dictatorships: they were ungovernable and outside the dictatorial dream of a controlling discourse. These relationships were oppositional and they were resistant” (Foster 242). As Abel excludes his biological family from the national family, those excluded (Elena, Victoria, Dolores) found alternate networks outside of government control. In *Conversación* the vacuum of the traditional home creates new alternate concepts of home and family. The *Madres* are an example of a new kind of empowered citizenry who spoke collectively of the state’s destruction of that traditional family.

Participating in a *Madres* rally at the Plaza de Mayo is a turning point for Irene in the novel. When she is there, what profoundly troubles her is the massive avoidance of this public and central space by people passing by. Horrified and confused, she sees that the group of mourning mothers is a quarantine of “infected” and supposedly dangerous women who are ignored and avoided by everyday traffic and police. She remembers the horrifying scene, in which the entire city turned its back on this overwhelming display of pain, and recounts it to Dolores:

Fue cuando advirtió la ausencia de los granaderos que la operación del enemigo se le hizo transparente: se borraba del mapa la Plaza de Mayo durante las dos o tres horas de las habituales manifestaciones de los jueves. (87)

The Thursday plaza is framed as a public mental institution, as a temporary quarantine from the rest of the “healthy” city. The mothers are the “infected” group that must be closed off in order to protect the rest of the population from “going crazy,” like Irene: “me estoy volviendo loca yo también,” pensó, y volvió a recorrer todo con parsimonia” (85). The public’s denial of this spectacle is also reinforced by the authorities of a “modern” and “civilized” nation:

No podían ametrallar a las locas ni tampoco meterlas presas a todas. Hubiera sido impolítico, mientras afirmaban con todos los medios a su alcance que la ‘Argentina corazón’ era un verdadero paraíso. El sistema era ignorarlas; ignorar la existencia de la plaza y las locas que pataleaban. ¿A ese grado de refinamiento habían llegado? Y por qué no, si al mismo nivel estaban en cuanto a torturas y desapariciones. Un país desarrollado hace bien las cosas. (87)

This is Irene’s awakening, one that becomes much clearer to her during her conversation with Dolores. As Irene enters the site (the quarantine) of the Plaza as a spectator, she becomes

contaminated by the *Madres'* outward display of pain and nonconformity. From the discreet, contained, and cautious woman she appeared to be at the beginning of the novel, she now begins to question her own sanity, as she observes the overwhelming performance of the women who insist on their children's physical presence, through photographs and their own memory:

¡Y qué infierno, Dolores! Un infierno nuevo, inventado, que hasta ahora no se le ocurrió a nadie. Sin decir nada, sin gritar, las mujeres levantaban las fotos lo más alto posible. ¿Para qué, si nadie las veía? [...]. Empecé a sentirme mal sin hacer nada ni tener nada que mostrar. Levanté la lista con ambas manos y me quedé esperando. ¿Eso sería todo? ¿Llorar en silencio con otro que llora en silencio? (88-89)

As a turning point for Irene, it is here that Traba most explicitly points a finger at the selective attention of many Argentines during the *proceso*.

But while Traba does point a finger at middle class complicity during the *proceso* through Irene, Irene is also the novel's possibility of renewal. Like Puenzo's Alicia Ibáñez, she signifies the way in which individuals' lives are constructed and shaped according to certain technologies of social administration. As a product of Argentina's middle class, Irene is unprepared to understand the realities that Dolores explains to her, until she joins forces (alternate communities) with the other women in the novel: Dolores and Elena. In an episode toward the end of the novel Irene confronts this fact, as she puts a blanket over Dolores who has fallen asleep in her living room after returning late at night on the bus:

Tuvo un miedo irracional de verse obligada a vivir en ese mundo informe donde cada uno se agarraba inútilmente a bordes de arena que se desplomaban. No era justo, no era justo, nadie la había preparado para esto. (169)

Like Alicia in *La historia oficial*, Irene begins to see what is happening around her, as different people unveil different facts to her that she had refused to see before: "¿Dramatizaba, como todos?" Irene wonders as Dolores gives her uncensored accounts of political torture. In *La historia oficial*, Alicia begins to discover the truth about events of the *proceso* through her students of Argentine history, and through Benítez, the avowedly "dangerous" literature teacher who "voluntarily resigned" from his last teaching position after his apartment was raided and his papers shredded ("Entendí el mensaje. Yo solito" he says of the resignation). In one particular scene Benítez signals a collective consciousness that helps Alicia to make sense out of events happening around her. She drops him off near the Plaza de Mayo during a well-attended Thursday rally, after a long conversation with him in her car after school. The camera spans the mothers and families of disappeared victims and their photographs, shouting: "se va a acabar / esa costumbre de matar." Over the mothers' chanting Benítez tells her as he closes the car door:

Siempre es más fácil creer que no es posible, ¿no? Sobre todo porque para que sea posible, se necesitaría mucha complicidad... mucha gente que no lo pueda creer, aunque lo tenga delante, ¿no?

In *Conversación*, Dolores also makes this complicity explicit to Irene as they discuss what happens to "la mayoría," the spectators of the *proceso* described by Benítez:

¿Qué pasa con los que no intervienen, que, además, son la inmensa mayoría? Entiendo las razones políticas; espíritu conservador, fascismo latente de la clase media, lavado de cerebro bien orquestrado, la sartén por el mango, lo que quieras. Lo que yo sigo tratando desesperadamente de averiguar [sic] es en qué momento un pueblo consagrado a la sociedad protectora de animales considera perfectamente bien, ni siquiera inevitable que un tipo... Iba a

decir 'le meta un palo por la vagina a una muchachita hasta que le rompa todos los órganos,' porque esa historia real la torturaba, pero se calló y se agarró la cabeza. (167)

Whereas Dolores' inability for amazement at events such as disappearances and torture is part of her activist training, Irene's utter shock at Dolores' numbness distances her from the realness of the struggle. What for Irene is unreal, unimaginable and parenthetical to "normal" existence, for Dolores is real and immediate. Traba's ability to show the inner struggles of her characters allows her to show the vulnerability of even the most compromised militants.

Conversación offers insights into what or whom the regime defined as "insane" and whom they defined as "healthy," in episodes depicting the military's reliance on performance on national and local levels, such as the display of photographs of the "subversives" on television. Dolores explains to Irene that some of the pictures of delinquent-looking Argentines were actually "captured" just in case: "¿Sabés que noche tras noche se interrumen los programas de televisión para transmitir el parte militar y mostrar las fotos de los enemigos del pueblo caídos o buscados?" She tells Irene, who had not been watching television for some time:

De frente y de perfil y con un número debajo, no hay quien parezca ni siquiera humano. Todos delincuentes peligrosos, ya sea con la cabeza rapada o los pelos largos, la mirada fija, las bocas apretadas... Y a pesar de ese desfile patibulario se te hace imposible creer que sean tantos los enemigos del pueblo y que tengan quince años, diecisiete años y anden por ahí empuñando ametralladoras como lobos; y de repente te muestran unos tipos con cara de pánico que son plomeros, odontólogos, amas de casa, cualquier cosa que va, todo lo que apareció en la libreta de direcciones de un preso. La locura. (55)

Framed as delinquents, the figures look inhuman. Framed as innocent people, they look scared. The "infiltrado" during the *proceso* was one of the most common official tropes used by the regime to identify and describe the regime's "enemy." The "infiltrado" could have been anyone: a latent presence among the public, whom the regime (and the "healthy" public) had to watch extremely closely for signs of suspicious behavior or activities. "Infiltration" could occur through the spread of "subversive" ideas, the association with a particular group or belief, or association with a person affiliated with a particular group or belief. Newspapers reported daily on the "war against subversion"—how it was going, who was "winning," how many "subversives" died in staged confrontations with police forces.

In *Conversación*, Dolores describes the television performance of the photographs, "la locura," by reassigning the pathological characteristic of "insanity" back to the regime's project. The word "locura" in this text is used in three ways: it is a concept that implies chaos (television images of innocent people framed as criminals); lack of containment (Irene screaming at the Plaza as a "loca enérgica"); and reappropriation (the casual references to the *Madres* as "las locas"). The characters use modes of expression available to them, in order to contest their (mis)use.⁸

The literary effectiveness of *Conversación* lies in the fact that, as the reader follows the victims in all their vulnerability and efforts to retain their privacy, the reader suffers *with* them, and feels that his or her temporary space, too, is invaded. The sense of enclosure escalates up to the novel's end. The open ending of the novel, characteristic of post-coup literature, more than announcing that the regime ultimately prevails over all, as T. Foster has suggested, signals Irene's limits in the face of extreme fear. As the armed men move closer to the cornered women, Irene searches for some force within the walls of her own body to resist:

La mujer pensó que se salvaría de ese pánico enloquecido si lograba percibir

algo dentro de su cuerpo, pero por más atención que puso en oírse, no escuchó ni el más leve rumor de vísceras, ni un latido. En ese silencio absoluto, el otro ruido, nítido, despiadado, fue creciendo y, finalmente, las cercó. (170)

The silence that Irene hears within her own body has a dual purpose in Traba's novel. On one hand, it shows the limits of Irene's resistance: in this extreme situation, she is unprepared to resist. On the other hand, Irene's unpreparedness, or "inconciencia" as she had revealed to Dolores earlier, is the silence within herself, which surprises her. Ultimately, Traba suggests, it is this absolute silence that will allow the "other noise," "nítido, despiadado," of the regime, to overcome and prevail.

In conclusion, the medicalization of the body politic during the *proceso*, as a cultural expression of that time, is explored in *Conversación* in two ways. First it uses the regime's notion of a medicalized forced entry to examine issues of repression, state terror, disappearance, family, solidarity, mothering, complicity, memory, and resistance. Second, it describes the regime's creation of categories of normalcy and alterity. On one hand, the forced entry at both ends of the text is an example of what Idelber Avelar has described as "reactivating the hope of providing an entrance into a traumatic experience that has seemingly been condemned to silence and oblivion" (*Untimely*, 10). On the other hand, the forced entry creates an image of a body-text, a physiological space that has been penetrated and violated by an outside force. The imperative of what the regime described as "healthy"—to penetrate, to "cleanse," and to "cure" private spaces—is inverted in this novel and posited as "unhealthy." The examples of penetration in this novel have a triple function: (1) to reproduce the military's fusion of public and private; (2) to create a physiological space, as a way to rescue the physical body from silence, and to parody the regime's own paradoxical practices of healing; and (3) to lay the groundwork for an alternate family/community formed by the penetrated bodies of the *proceso*.

The space of the home and the conversation (the "subversive," "sick" site, the physiological space) disidentifies with the repressive system and its talkative gaze (medical discourse) that have classified it as "sick." And in the case of Traba's "sick" and "deviant" characters, eliminated them, by penetrating into their site and "disappearing" them in the end. This momentary disidentification with power allows the novel to defamiliarize, displace and disperse the regime's logic and the "reorganized" reality that it attempted to impose. Together it produces an effective counternarrative, which is inscribed within the opposition to the "per-version" (Dorfman 145) of official history in the Southern Cone. It provides a temporary sense of safety. The actions and discourse of the characters go beyond the terrain of existing (available, permissible) practices, and form alternate families and possibilities. The ending is symbolic in that the system does ultimately prevail, but that change is yet to come. *Conversación* as a political project clears an ideological space: a space for action, experimentation, chance, freedom, and mobility.

Notes

¹1976-1983, referred to in Argentina as "*la guerra sucia*" or "*el proceso*"; short for "*El Proceso de Reorganización Nacional*". Hereafter I will refer to this period as the *proceso*.

²Diana Taylor has pointed out that this penetration trope introduced in the original *proceso* decree implied that the Junta believed that they had not only the right, but the obligation to penetrate the objectified body.

³For an in-depth analysis of this aspect of Southern Cone Studies, see Novaro and Palermo (2003), Vezzetti (2002, 2009), Crenzel (2008), Feitlowitz (1998), and Corradi et al. (1992).

⁴This scene of persecution and constant paranoia of being followed occurs many times in *proceso* literature and film: in Rafael Fillippelli's film *Hay unos tipos abajo* (1985) and in Rodolfo Rabanal's novel *El apartado* (1975), for example, the protagonist is repeatedly followed and beaten for random reasons.

⁵Victoria once said to Dolores that she felt sorry for her father, because unlike her mother he was unable to accept modifications in his view of a world that was changing: "Si deja de funcionar lo que él considera el orden establecido, es el fin del mundo, del colapso. Y hará todo lo que pueda para que las reglas de ese orden se establezcan" (Traba, *Conversación*, 120). Abel imagines that he is serving a higher Good (the nation) by denouncing his daughter to the authorities.

⁶In *Luna caliente*, Mempo Giardinelli ironizes the absurdly paradoxical "long term" will to "Goodness" that the *proceso* proposed. One of his characters, Teniente Coronel Alcides Carlos Gamboa Boschetti, mimics the military's attempt to shape Argentine citizens into their idea of "Goodness" through official discourse: "Nuestro objetivo es exterminar el terrorismo, para instaurar una nueva sociedad," Boschetti barks at a detainee during a police interrogation,

Necesitamos construir una sociedad con mucho orden. Pero se trata de un orden en el que no podemos permitir asesinatos, y menos por parte de gente que puede ser amiga. ¿Me entiende? Y además, un asesinato es una falta de respeto, es un atentado a la vida. Y la vida y la propiedad tienen que ser tan sagradas como Dios mismo. (77)

⁷It is well known that the organization *Madres de la Plaza de Mayo* has cast the mother in a central role, and inspired and influenced numerous other political women's groups worldwide. For analyses of this organization and its political and social impact, see Jo Fisher, *Mothers...* and Diana Taylor, *Disappearing Acts*.

⁸Saúl Sosnowski has shown that the wide use of the word "loca" during the *proceso* and afterward was proof of an awakening—a contestatory marginality that used its alterity as a political tool: "[...] fue precisamente con la asignación de la palabra 'locas' que se comenzó a urdir a segmentos mayores la recuperación de la sensatez, de la racionalidad; el lento fin de la perversión oficial" ("Introducción," 11).

Works Cited

- Avelar, Idelber V. "La práctica de la tortura y la historia de la verdad." Eds. Nelly Richards and Alberto Moreiras. *Pensar en/La postdictadura*. Eds. Nelly Richards and Alberto Moreiras. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001. 175-95. Print.
- . *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke UP, 1999. Print.
- Avellaneda, Andrés. "Best-seller y código represivo en la narrativa argentina del ochenta: el caso Asís." *Revista Iberoamericana* 49.125 (1983): 983-86. Print.
- . *Censura, autoritarismo y cultura*. Buenos Aires: EUDEBA, 1985. Print.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "Marta Traba, novelista." *Cuadernos Hispanoamericanos* 414 (1984): 121-30. Print.
- Colás, Santiago. *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham: Duke UP, 1994. Print.
- "Comunicados de la Junta Militar." *La Prensa* 25 March 1976: 3. Print.
- Corradi, Juan, Patricia Weiss Fagen, and Manuel Antonio Garretón, eds. *Fear at the Edge: State Terror and Resistance in Latin America*. California: U of California P, 1992. Print.
- Crenzel, Emilio. *Historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina* (2008). Web.
- Dejbord, Parizad. "Casas, casas y más casas: arquitectura de la represión en tres novelas de Marta Traba." *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana* 29.2 (2000): 14-23. Print.
- Dorfman, Ariel. "Political Code and Literary Code: The Testimonial Genre in Chile." *Some Write to the Future: Essays on Contemporary Latin American Fiction*. Trad. George Shiver. Durham: Duke UP, 1991. 133-95. Print.
- Feitlowitz, Marguerite. *A Lexicon of Terror*. Oxford: Oxford UP, 1998. Print.
- Fisher, Jo. *Mothers of the Disappeared*. Boston: South End, 1989. Print.
- Foster, Timothy. "Of Mate, Men, and the Military." *Revista de Estudios Hispánicos* 23 (1996) 229-47. Print.

- Foucault, Michel. *The Birth of Biopolitics*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Print.
- Franco, Jean. *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996. Print.
- Girona, Nuria. "Sexto sentido: Acerca de Marta Traba." *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*. Sonia Mattalia y Milagros Aleza, eds. Valencia: Universitat de Valencia, 1995. Print.
- Gómez, Jaime. "La representación de la dictadura en la narrativa de Marta Traba, Isabel Allende, Diamela Eltit y Luisa Valenzuela." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 12.2 (1997): 89-99. Print.
- Graziano, Frank. *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality and Radical Christianity in the Argentine Dirty War*. Boulder, CO: Westview, 1992. Print.
- "Habló el presidente Videla." *La Prensa* 9 September 1977: 1. Print.
- Kantaris, Elia Geoffrey. "The Silent Zone: Marta Traba." *The Modern Language Review* 87.1 (Jan. 1992): 86-101. Print.
- La historia oficial*. Dir. Luis Puenzo. Argentina, 1985. Film.
- Masiello, Francine R. "La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura." *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso Militar*. Daniel Balderston et al. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987. 11-29. Print.
- . "Cuerpo/Presencia: mujer y estado social en la narrativa argentina durante el proceso Militar." *Nuevo Texto Crítico* 4 (1989): 155-71. Print.
- Morello-Frosch, Marta. "'Other Weapons: When Metaphors Become Real.'" *The Review of Contemporary Fiction* 6.3 (1986): 82-87. Print.
- Moret, Zulema. "Los cuerpos del Proceso: una lectura de la narrativa escrita por mujeres durante las dictaduras del Cono Sur (1973-1985)." *Studi Ispanici* 4 (2001): 217-29. Print.
- Norat, Gisela. "Writing the Female Body in Marta Traba's *Conversación al sur*." *Romance Languages Annual* 8 (1996): 621-26. Print.
- Novaro, Marcos, and Vicente Palermo. *La dictadura militar (1976-1983). del golpe de estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Print.
- Pietrak, Mariola. "En estado de espera: los cuerpos expectantes en la novela de las escritoras del Cono Sur." *Del instante a la eternidad. Exégesis sobre "la espera" en la escritura de mujeres*. José Luiz Arráez Llobregat and Amelia Peral Crespo, eds. Alicante: Universidad de Alicante, 2012. 57-76. Print.
- . "Historia escrita con el cuerpo: los vaivenes históricos en la ficción narrativa de la mujer en el Cono Sur." *Ficción y valores en la literatura hispanoamericana - Tomo II (Actas del IV Coloquio Internacional)*. Bogotá: Universidad de la Sabana, 2009. 119-34. Print.
- . "Para no olvidar ...: La vigencia del testimonio (Hanna Krall y Marta Traba)." *Mundo eslavo* 5 (2006): 195-206. Print.
- . "Marta Traba: Aportaciones latinoamericanas al imperativo moral del siglo XX." *Alba de América: Revista literaria* 25 (July 2006): 157-66. Print.
- Poniatowska, Elena. "Marta Traba, o el salto al vacío." *Revista Iberoamericana* 51.132-133 (1995): 883-97. Print.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina, 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa, 1991. Print.
- República Argentina. *Actas del proceso de Reorganización Nacional: fundamentos de la decisión adoptada por las Fuerzas Armadas Argentinas el 24 de marzo de 1976*. Buenos Aires, 1976. Print.
- Roffé, Reina. "Las imposturas de la historia." *Cuadernos Hispanoamericanos* 745-46. (2012 July-August): 199-202. Print.
- Sarlo, Beatriz. "Notas sobre política y cultura." *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (1993). Print.
- . "Política, ideología y figuración literaria." *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso Militar*. Eds. Daniel Balderston, David William Foster et al. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987. 30-59. Print.
- . "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado." *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Ed. Saúl Sosnowski. Buenos Aires: EUDEBA, 1988. 96-108.
- Schlau, Stacey. "Conversación al sur: Dialogue as History." *Modern Language Studies* 22.3 (Summer 1992): 98-108. Print.

- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1985. Print.
- Sosnowski, Saúl, ed. Introducción. *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 1988. Print.
- Suarez-Orozco, Marcelo M. "The Heritage of Enduring a 'Dirty War': Psychosocial Aspects of Terror in Argentina, 1976–1988." *The Journal of Psychohistory* 18.4 (1991): 469-505. Print.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke UP, 1997. Print.
- Tomlinson, Emily. "Rewriting Fictions of Power: The Texts of Luisa Valenzuela and Marta Traba." *Modern Language Review* 93.3 (July 1998): 695-709. Print.
- Traba, Marta. *Conversación al sur*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1981. Print.
- Vezzetti, Hugo. *Sobre la violencia revolucionaria: memorias y olvidos Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009*. (2009). Print.
- . *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002*. (2002). Print.
- Zárate Fernández, Marcela. "Mujer y testimonio en las novelas de Marta Traba: Conversación al sur, En cualquier lugar, y Casa sin fin." *Espéculo: Revista de estudios literarios* 37 (2007). Web.

Letras Hispanas

Volume 9.2, Fall 2013

TITLE: Articulating a Re-Emergence of Feminist Thought: Ana María Moix's *Walter, ¿por qué te fuiste?* and the *Gauche Divine*

AUTHOR: Holly A. Stovall

AFFILIATION: Western Illinois University

ABSTRACT: I argue that from within *Walter, ¿por qué te fuiste?* can be found an articulation of the re-emerging feminist thought of the late Franco years, especially as experienced by women of the *gauche divine*. The scholarly criticism on *Walter* is sparse, favorable, and, with regard to feminism, vague. By deconstructing masculinity as well as femininity, avoiding essentialist qualities in her characters and releasing them from the constraints of narrow gender roles, Moix anticipates the evolution of feminist theory to focus on the gender and sexuality of men, as well as women. Moix, both, subverts patriarchy (by entering the dialogue that patriarchy dictated should have been closed to women) and solves the problem of the referent. Rather than silencing women, she silences her male narrator, Ismael.

KEYWORDS: Ana María Moix, *Walter, ¿por qué te fuiste?*, *gauche divine*, feminist thought, gender, sexuality, referent, Contemporary Spanish Literature

RESUMEN: Sostengo que en *Walter, ¿por qué te fuiste?* puede encontrarse una articulación del pensamiento feminista re-emergiendo durante los últimos años de la dictadura franquista. Este pensamiento está caracterizado por la experiencia de la mujer de la *gauche divine*. La crítica académica de *Walter* es escasa, favorable y, en relación con el feminismo, vaga. Al deconstruir la masculinidad tanto como la feminidad, evitar cualidades esencialistas en sus personajes y liberarlos de las limitaciones de los roles de género, Moix anticipa la evolución de la teoría feminista hacia el centrarse en el género y la sexualidad de los hombres, así como de las mujeres. Moix subvierte la patriarquía (por entrar en el diálogo que la patriarquía había cerrado a la mujer) y resuelve el problema de la referencia. En lugar de silenciar a la mujer, silencia al narrador masculino, Ismael.

PALABRAS CLAVE: *Walter, ¿por qué te fuiste?*, Ana María Moix, pensamiento feminista, género, sexualidad, *gauche divine*, referente, Literatura Española Contemporánea

DATE RECEIVED: 5/11/2013

DATE PUBLISHED: 11/21/2013

BIOGRAPHY: Holly A. Stovall (Ph.D., Graduate School and University Center, CUNY) is an Assistant Professor of Women's Studies at Western Illinois University where she teaches Feminist Theory and Global Women, among other classes. She has published on Ana María Moix, feminism within the sustainable foods movement, and 20th-Century U.S. Women's History.

Articulating a Re-Emergence of Feminist Thought: Ana María Moix's *Walter, ¿por qué te fuiste?* and the *Gauche Devine*

Holly A. Stovall, Western Illinois University

Refusing any ideological categorization of *Walter, ¿por qué te fuiste?* (1973), I argue that from within *Walter* can be found an articulation of the re-emerging feminist thought of the late Franco years, especially as experienced by women of the *Gauche Devine*. Moix infuses *Walter* with the ambiguous feminism of her bourgeois social group, the *Gauche Devine*. The scholarly criticism on *Walter* is sparse, favorable, and, with regard to feminism, vague. By deconstructing masculinity as well as femininity, avoiding essentialist qualities in her characters and releasing them from the constraints of narrow gender roles, Moix anticipates the evolution of feminist theory to focus on the gender and sexuality of men, as well as women. Moix both subverts patriarchy (by entering the dialogue that patriarchy dictated should have been closed to women) and solves the problem of the referent. Rather than silencing women, she silences her male narrator, Ismael.

Scholars have not analyzed *Walter* in the context of the practice and perception of feminism during the period of the *Gauche Devine* (1969-1975). The recorded history, section headings in literary histories and memories about Moix's feminism are ambiguous and contradictory. Moreover, while quite a bit of documentation exists about feminism after the *Gauche Devine* period (including *Vindición Feminista* and the scholarship about it), a systematic written history about feminism during and immediately preceding the period of the *Gauche Devine* (Moix's aesthetically formative years, Stovall 89-102) has yet

to be written. For these reasons, more direct documentation of Moix's feminist theory and practice continues to be necessary. To appreciate the specific qualities of feminism within the *Gauche Devine*, as seen from the perspective of the group's women writers, I interviewed Moix, Rosa Regás, and Esther Tusquets. In addition, I interviewed Lidia Falcón, an authority on feminism and a friend of the *Gauche Devine*. With a feminist lens, I analyze the characters, themes and narration of *Walter*. I argue that because *Walter* attempts to introduce new and feminist forms to the novel during a period in Spain when men dominated the discussion about how to write fiction, feminist thought characterizes *Walter's* form.

Roberta Johnson says that because of the post-war erasure of feminism, Spanish feminist thought before the transition must be culled from a variety of texts, especially fiction: "We should shift through novels for autochthonous Spanish feminist theory" (248). Because feminism is re-emerging in the period of the *Gauche Devine* and non-fiction texts about women in the years leading up to the *Gauche Devine* were not particularly theoretical, fiction is an important source for gleanings the feminist thought of the period: Catherine Davies says, "fiction (from 1940 to 1970s) provided virtually the only means by which women [...] were able to express their preoccupations, to affirm their identity, to arouse public awareness, and yet avoid [...] arbitrary censorship" (*Spanish* 208). Moix did not avoid censorship; nevertheless, when

read with a feminist lens, *Walter* reveals an underlying critical stance towards what Aurora Morcillo calls “true Catholic womanhood.” Rather than asking if *Walter* is a feminist novel, I examine how *Walter* expresses feminist thought.

William Sherzer, Ignacio Soldevila, Linda Gould Levine, Andrew Bush, and Margaret Jones, among others, say that formally and thematically, *Walter* is more sophisticated and complex than Moix’s first novel, *Julia* (1970). *Walter* is about a group of bourgeois cousins who are disillusioned and unhappy as they come of age. In a 1993 overview of Moix’s work, Levine says, “Further criticism on both *Las virtudes peligrosas* and *Walter* would be a welcome addition to the substantive and often repetitive analyses currently in print on *Julia*, Moix’s most accessible novel” (“Ana María” 345). A search in the Modern Language Association database, which encompasses most of the scholarly criticism, results in at least ten articles of criticism exclusively about *Julia*, and one exclusively about *Walter* (Valis). Since Levine’s call for further criticism on *Walter*, not one scholar has published an article exclusively on *Walter*, while there have been five articles dedicated to *Las virtudes peligrosas* and many more focused on *Julia*. Critics frequently treat *Walter* and *Julia* together (see Cornejo Parriego, 99-120, for one effective way to do so), but this practice, if used by critics repeatedly, can mask important formative differences between the two novels. In addition, it is common for critics to omit *Walter* from literary histories or analyses that have included her male and/or female peers in fiction (some examples are Epps, Herzberger, Sobejano, and Davies, *Spanish*).

Moix’s cultural context, especially when feminist perception and practice are emphasized, informs the text of *Walter*. To this end, it is important for the feminist critic to ask how Moix perceived feminism, especially within the *Gauche Devine* (much has been written on the *Gauche Devine*—see Stovall, Villamandos, and Mazquiarán de Rodríguez). Examined in the context of a general re-emerging

feminist consciousness, as well as the unique feminist consciousness (and sometimes lack thereof) of the *Gauche Devine*, the reader can more fully appreciate the contributions *Walter* made to *escritura feminina*.

The one scholarly article dedicated exclusively to *Walter* (Valis) does not take a theoretically feminist approach, though Valis’s analysis of the deconstruction of language and reality may be readily applied to the constructed nature of gender. Valis says *Walter* is a “constant *vaivén* of narrative becoming and unbecoming” (48). As I will detail in this paper, Moix continually constructs and deconstructs the sexuality and gender of her characters. The novel’s title comes from *Walter* because his masculinity is fantastically imagined and re-imagined until it is completely deconstructed into the devout and feminine seminarian, cousin Augusto. Constructed elements of gender are revealed in contradictions: María Antonia pursues femininity in volunteerism, then later plays the masculine role of sexual initiator; Lea’s beauty is feminine, but her sexual assertiveness is masculine. The absurdity of Albina’s character, half-horse and half-woman, mocks the constructed nature of what Morcillo calls the “true Catholic woman.”

Critics of *Walter* address feminism briefly, indirectly, not at all, or with uncertainty. Levine recognizes feminist aspects in *Walter* (“Censored” 309-310); however, she was inconclusive in her evaluation of *Walter* as feminist: “The vision of women presented in this work is somewhat confusing and disturbing” (310). Like Lea, Moix was willing to elicit disturbing feelings in her readers, a characteristic that is consistent with feminism, which disturbs the patriarchal order. Cornejo Parriego cites several feminist sources (Adrienne Rich and Virginia Woolf, for example, 100-104) in her analysis of women’s friendships in *Walter* and *Julia*, but does not address the *Gauche Devine* or argue that there is a vision of feminism from within *Walter*. While an expression of feminism is not an intention or goal in Moix’s works,

I argue that the vision of women in *Walter*, especially when considered in its historical context, is an expression of feminist thought.

Levine says that the main female characters in Moix's early novels depict a very different reality from the protagonists of Moix's immediate precursors: Moix's "female protagonists very much reflect this new social and political reality and provide a different view, both sexually and politically, from that seen in Martín Gaité and Matute" (294). One of the differences between the earlier generations of Spanish women writers and women novelists of the *Gauche Devine* (for example Tusquets, Moix, and later Regás) is the re-emerging feminist consciousness that accompanies the new reality that Levine speaks of.

Re-emerging feminism refers to the various manifestations of feminism of the late 1960s and early 1970s that had yet to congeal into a public, collective feminist consciousness. Re-emergence acknowledges the mostly forgotten pre-war feminist movement Franco suppressed. Levine and Waldman dedicate much of *Feminismo ante el franquismo* to the clandestine feminist movement of the 1960s and early 1970s (1979). Amparo Moreno has described the 1960s and early 1970s as the second stage of feminism in Spain, a time when women began to organize collectively, with loose feminist groups forming (17). As Levine says, "The writings of Martín Gaité, Matute, and Moix represent an important step in the attempt to express in fiction this feminist consciousness" (*Feminismo* 315). During this time, Moix practiced feminism and read feminist theory. Because *Gauche Devine* members traveled frequently, the group was a source of banned texts—feminist or otherwise (Moix, Interview). Before she wrote *Walter*, Moix had read the banned *The Second Sex* and *The Feminine Mystique* (Interview). These texts were translated to Catalan in 1966 (Moreno 201), one indicator of the beginning of a feminist consciousness. *Walter's* specific allusion to Simone de Beauvoir twice (226, 227) is significant in a novel with so few specific references to literary or historical figures.

The public and collective feminist practice after Franco's death was a continuation of the re-emerging, yet still suppressed, feminist consciousness of the waning Franco years. In interviews, Falcón, Regás and Tusquets remember the *Gauche Devine* period as having no collective feminist consciousness. Buckley has documented the absence of a collective feminist consciousness (129), which, it must be emphasized, does not indicate an absence of feminist practice: some women of the *Gauche Devine*, like Moix, self-identified as feminists and those who did not (for example, Regás) often affirmed women's rights or practiced feminism at a level greater than the general population or other bourgeoisie groups. Moreover, Levine and Moreno have documented clandestine feminist activism.

Lea's character may be read as symbolic of *Gauche Devine* aesthetics and the isolated nature of feminism in the last years of Franco. Aesthetically, the *Gauche Devine* emphasized freedom. Freedom, however, was gendered because women could not be free in a nation that had institutionalized a vision of true Catholic womanhood (Morcillo 3-7). In testing the limits of women's freedom Lea sacrifices stable community, friendships, family, and presumably economic stability. However, even Lea, it would appear, desires some form of lasting relationship, as alluded to when Ismael thinks he sees Lea leaving flowers on Julia's grave and Ismael's conjecture that Lea paid for Julia's burial and tombstone. Lea is extreme in her unwillingness to conform. The feminism in Spain in the early 1970 was isolated, like Lea. Feminists paid a high price for feminism: risk of imprisonment, as Falcón attests (qtd. in Levine, *Feminismo* 78), and social isolation and derogation. If Lea is to do what she wants, she must do so alone and furtively, for there is no social support for her choices. She practices feminism by taking sexual freedom for herself and rejecting the feminine gender role of subordinate wife and mother. She clearly resents patriarchal social norms. Like feminism in the late Franco years, she's an outlaw.

While her post *Gauche Devine* work with *Vindicación Feminista* (Jones, “Vindicación”) indicates that after writing *Walter Moix* was a feminist, Moix’s experience with *Vindicación* is not a formative influence on the feminist thought of her fiction written during the *Gauche Devine*. For this reason evidence is needed to document Moix’s feminism during the *Gauche Devine*.

Immediately preceding and during the period that she wrote *Walter*, Moix identified with feminism more so than Tusquets and Regás, who did not yet identify as feminist (Moix Interview; Tusquets Interview; Regás Interview). Ironically, in interviews, Falcón, Moix, and Regás, perceived Tusquets, who is often credited with pioneering the feminist novel in Spain, as the least openly feminist in practice. Janet Pérez discusses Tusquets under the heading, “Publisher, Novelist, Feminist,” but places Moix under “A new poet, novelist, and story-writer” (*Contemporary* 159). Moix’s feminist consciousness is undisputed among the *Gauche Devine*. As Moix confirms, feminists Núria Pompeia (also of the *Gauche Devine*) and Carmen Alcalde were Moix’s friends and mentors (Interview). Moix and other *Gauche Devine* women knew Anna Sallés, Manuel Vázquez Montalbán’s wife, who co-wrote the important feminist text *La mujer en España* (1967). In addition, *Gauche Devine* member and photographer Colita would soon collaborate with Moix in *Vindicación Feminista*. Moix knew she was practicing feminism when she read feminist texts, accessed birth control, or practiced sexual freedom (Interview). There is no single feminism of the *Gauche Devine*: some were self-identified feminists, while others simply transgressed cultural norms about womanhood or, like Regás, took bourgeois women’s freedoms for granted (Interview).

Moix’s status as “mascot” for the *Gauche Devine* (Stovall 97) characterizes the group as tolerant—even proud—of the feminists within. Moix was mascot for literary, social, and documentary reasons. She edited *24 horas con la Gauche Devine*, collecting interviews

and photographs and writing non-fiction vignettes about the group. Her poetry was an exercise in the freedom that represented *Gauche Devine* aesthetics, and her novels, largely liberated from the referent that characterized social realism, embodied a new aesthetic. Ironically, Moix’s other role within the group, *la nena*, conflicts with feminist ideals that women are independent adults (96).

Several women were writing feminist nonfiction texts in the late 1960s and early 1970s, just before Moix began to write. Moix emphasizes that “Justo cuando empecé a publicar, empezaron a salir cosas feministas aquí en España. Lidia Falcón fue una de las primeras [...] Carmen Alcalde [...] María Aurelia Capmany [...] Anna Sallés[.]” (Interview). Between 1964 and 1973, these women whom Moix knew personally—they were friends of the *Gauche Devine*—published many feminist books, two of which focused on Catalonia. Because of her personal relationship with these authors and her exposure, through the *Gauche Devine*, to independent women and foreign feminist texts, Moix was exposed to the emerging feminist theory of Spain.

Publishers were not usually willing to print feminist writings that accounted for the full extent of misogyny women experienced. Falcón, for example, says that even if she had written an account of the *violaciones* (usually translated as rapes) she sustained while in prison, no one would have published it, and if someone had, it would have been so heavily censored as to become meaningless (in Levine, *Feminismo* 78). Fiction, such as *Walter*, was heavily censored as well. Because Moix personally knew feminist writers, she was familiar with the stories and did not have to rely on a censored press.

In interviews, Moix and Regás say that *Gauche Devine* women were more focused on doing the right thing under the dictatorship than verbally articulating a feminist consciousness. Falcón went so far as to say that *Gauche Devine* women, including Moix, were not feminists. Nevertheless, when interviewed, Moix confirmed that she was a feminist

during the period of the *Gauche Devine*: “Yo diría que sí [...] porque había una feminista, Núria Pompeia. Era muy feminista. Había más [...] había manifestaciones, por ejemplo” (Interview). Women members of the *Gauche Devine* had not yet integrated theory with activism; nevertheless, some defended women’s freedoms. Women (and men) of the *Gauche Devine* took for granted that they should protest on behalf of women’s rights. As Moix says in reference to the protests, “lo digamos por escrito” (Interview). Regás agreed with Moix. When interviewed, Moix and Regás maintain that their activism, lifestyle choices, and/or writings on behalf of feminism were more intense than that of the general population, which had not yet been reached by feminism.

In addition to public protests, Moix was conscious of practicing feminism on a personal level, “Era una época en que al nivel personal empezaron a practicar la libertad sexual sin esconderse [...] o, por ejemplo, usaba anticonceptivo, que estaba prohibido, y se separaba sin existir el divorcio” (Interview). In *Walter* she probes the question of sexual freedoms with such audacity that the regime made 45 cuts to her original manuscript (Levine, “Censored” 293). In this period before the transition to democracy, young people—and this was especially so within the *Gauche Devine*—carved out personal freedoms. The *Gauche Devine*’s emphasis on aesthetic freedoms (Stovall 90) in their creative professions paralleled the group’s emphasis on personal and sexual freedoms, which were and are essential aspects of feminism.

Levine documents that professional women in Spain were slow to practice solidarity with each other (“Censored” 303). Moix, however, recalls a practice of solidarity among women writers of the *Gauche Devine*: “Si había una escritora,” says Moix, “yo creo que sus libros los leían más las mujeres que los hombres de la *Gauche Devine*, eso sí” (Interview). When interviewed, Regás and Tusquets confirm the assertion that women writers of the *Gauche Devine* strengthened one another and championed each other’s work. A

broad and general thread of feminist thought emphasizing the power generated from women supporting one another runs through contemporary and historical feminist theory and practice. By encouraging each other’s writing, women novelists of the *Gauche Devine* were emerging as feminists.

Ironically, the *Gauche Devine* did not collectively acknowledge the fact that women’s freedoms were more limited than men’s, or that women of the working class bore the burden of misogyny more so than bourgeois women. This consciousness, says Regás, would come later: “fue poco a poco cuando yo empecé a darme cuenta de que lo que yo estaba haciendo era feminismo, pero el feminismo solo por mí. Es a partir de mi propia ansia de libertad que yo fui consciente de la necesidad de libertad para todas las mujeres” (n. pag.). While Regás practiced personal liberation during the waning Franco years, she didn’t talk about feminism with the *Gauche Devine*: “No se hablaba de feminismo. Se hablaba sobre todo de asuntos de política, éramos profundamente anti-franquistas, pero anti-franquistas del todo, por la falta de libertad” (Interview). When interviewed, Moix, remembers being more aware than other *Gauche Devine* members that women’s freedoms were more limited than men’s.

Myths about feminism sometimes discouraged women of the *Gauche Devine* from consciously identifying as feminists. Moix says that feminists were believed to be bossy, overly masculine, and unfaithful: “la burguesía tradicional: decía el ‘marimacho’ de la mujer masculina; te quería mandar o de mujer pues que era infiel [...] asustaba” (Interview). The *Gauche Devine* associated feminism with an overpowering, masculine woman, or the woman who exercised her desire for sexual fulfillment by cheating on her husband. These associations are ironic given that the group’s principle feminist, Moix, does not fit any of these stereotypes. Neither of these types conforms to the expectations of a woman in Spain: as Morcillo documents, “The state Catholic version of femininity stressed

asexuality, exalting either virginity or motherhood, and called for different forms of subordinate behavior” (72). As both feminist and *Nena*, Moix’s role within the *Gauche Devine* is a seeming contradiction: her acceptance of the little sister role may have been a strategy for making her feminism less threatening and the feminist aspects of her fiction more palatable.

Sometimes feminism was ridiculed from within the *Gauche Devine*. In reference to a feminist consciousness-raising group, Regás says, “Yo me acuerdo que yo misma llegué en aquel momento a hacer chistes [...] pregonaban a los cuatro sentidos que no habían tenido un orgasmo —pues que hacían reír un poco, ¿no?” (n. pag.). Within the *Gauche Devine* some were prejudiced against feminism or, at best, did not take it seriously. From Regás’s perspective, the most negative stereotype associated with feminism was dogmatism. Regás says that feminism “estaba mal visto porque había un grupo de mujeres feministas muy exageradas. Nos daba un poco la impresión que estaban solo interesadas en esta lucha, pero no en las luchas por los presos, por las ideas, por la manifestación” (n. pag.). The gendered mistreatment of women prisoners, the censorship of feminist ideas, and the prohibition of feminist organization were not yet visible.

Women’s sufferings were invisible partially because men’s freedoms were so restricted. Franco’s constraints on everyone’s freedoms leveled the playing field and narrowed the gender gap: everyone lacked civil liberties, and while censorship was supposedly gender-blind, it uniquely and severely affected women (Levine, “Censored” 2). The sex scenes cut from the original edition of *Walter* were particularly offensive because women were not supposed to write about sex, especially in the non-normative way that Moix does.

The *Gauche Devine*’s bourgeois composition masked women’s second class status. Regás says that women of the *Gauche Devine* enjoyed personal freedoms and professional

opportunities as much as their male contemporaries: “No me di cuenta de lo necesario que era una actitud feminista porque en el ambiente en que yo me movía no hacía ninguna falta” (n. pag.). The *Gauche Devine* accepted women professionals and even made light of their nontraditional roles. Manuel Vázquez Montalbán asserts that there is only one true characteristic of the *Gauche Devine* —that its women members don’t cook (23). When interviewed about this comment, Moix and Regás said that Vázquez Montalbán, who supported feminists and was married to one, was a great cook who made this comment in jest, but also as a compliment about their ability to transcend the boundaries of true Catholic womanhood.

In the last Franco years, progressive sex-integrated groups were more feminist than women-only groups. Monica Threlfall’s analysis of the women’s movement of the late 1960s and early 1970s helps explain why the *Gauche Devine* did not affirm feminism as consistent with its anti-franco and pro-freedom ideologies, and why the group’s women were not interested in sex-segregated political activism:

A final obstacle for the early women’s movement was the underlying dislikes among *la progresía* —particularly women— of any sex-segregated activity and a strongly negative image of political women acting together. Sex roles, segregated schooling and Catholic moral codes had kept the sexes apart for so much of the Franco period that feminism’s all-women groups gave the impression of backtracking to ghettos from which the progressives had just emerged and contradicted the trend towards greater mixing in private life. (47)

Some *Gauche Devine* women were more comfortable with practicing feminism when men were involved: when Moix protested publicly in favor of abortion, she recalls that men were there (Interview).

Considering that the *Gauche Devine's* preference for sex-integrated groups was consistent with feminism, the variation of gender balance in the scenes in *Walter*—many among males and females, some between males, and others among females—should be understood as a feminist characteristic as well. Gender-integrated scenes are feminist because they transgress conservative expectations that for girls and women to remain pure they must socialize and attend school in same-sex groups (Morcillo 42). As Morcillo documents, the Franco regime believed girls and boys should be separated, as evidenced in the prohibition of coeducation (42). Moix's choice of mostly sex-integrated settings in *Walter* is consistent with her feminism. In the few scenes among only females, Moix disrupts essentialist notions that girls and women are either asexual or heterosexual: Lea seduces Julia and Maite, and María Antonia is seduced by her teacher. Male-only scenes are transgressive as well: they often depict seduction and sexual power plays.

During the time of the *Gauche Devine*, fictional scenes among women may not have been understood as feminist, as they would have conformed to the conventional norms of sex-segregated spaces. During the ideological transition of the early 1970s, the transgressive novel would integrate males and females, much like Moix's experiences in the *Gauche Devine*: the bar where *Gauche Devine* congregated, like the summer setting in *Walter*, was gender-integrated. By contrast, Tusquets, publishing after Franco's death, emphasizes scenes among only women, a factor which has contributed to the reputation of *El mismo mar de todos los veranos* (1978) as a pioneer of the feminist novel.

Because of the range of attitudes towards feminism within the *Gauche Devine*, the group's aesthetic of freedom, and the fact that a collective feminist consciousness had not yet fully emerged, the possibility of writing a categorically feminist novel, like *El mismo mar*, was not available, or even desirable, to Moix. Many solidly feminist threads,

however, run through *Walter*. In the context of severe censorship, the male-dominated discussion of the novel, and other cultural factors, *Walter* expresses a high level of feminism in both form and content. A more definitively feminist novel in Spanish would not be seen until after the death of Franco. And while Moix says Montserrat Roig was expressing more feminism in her novels than Moix was (Interview), Roig wrote in Catalan and was not a member of the *Gauche Devine*. Like the feminist movement, feminist themes and aesthetics in the novel emerge along a continuum.

According to Moix, when a feminist writes, regardless of intent, some manifestation of her critical approach is likely to be revealed. The re-emerging nature of the feminist consciousness of the early 1970s is characterized by a feminist viewpoint that Moix acknowledges in retrospect: "Nunca me he sentido a escribir pensando 'voy a escribir un mensaje feminista o social o político.' Lo que ocurre es que después surge. Claro, a un editor de la izquierda no le va a salir una novela de la derecha" (Interview). While Moix did not intend to write a feminist novel, she accepts that her novels written during the *Gauche Devine* express an underlying feminism: "no me parece mal que las califiquen así, pero quiero decir que no es adrede" (Interview). Moix's strategy for entering the male-dominated debate about the novel was to assert that the author is not obligated to send a political message: a politically feminist work would have contradicted this aesthetic. *Walter's* feminism is more subtle and theoretically forward-looking.

The demise of Lea and María Antonia may be seen as a feminist protest. In women, agency, especially when sexual, is condemned. Lea and María Antonia choose to pay for freedom with isolation and sullied reputations. Their other choices—conformity and submissiveness—are a form of death. The elusive, independent, bisexual, sexually empowered, and feminist Lea embodies an alternative to essentialist gender roles, but she

is ostracized, never assimilating or belonging. Lea is an agent because she acts on the world. María Antonia also acts upon the world with her political activism. The description of her sexual experience with the truck driver is more about pleasure than victimization. By contrast, under patriarchy, male characters aren't punished for leaving their mark on the world; rather, they are punished if they don't.

Julia is much more than the powerless little cousin or sister she may appear to be. Julia acts as an agent who intervenes with fate. First, she has the power to transform Ismael. As Valis says, "Julia converts her cousin Ismael into 'el primo Walter,' to act for the last time as a messenger in Lea's love affairs" (56). Secondly, by committing suicide, she intervenes in the Catholic God's plan and decides for herself when she will die. Suicide is the ultimate sin not because it causes death, but because it constitutes an intervention in God's will—in this sense suicide is a protest against Catholic Spain and true Catholic womanhood, which is passive to God's will.

In addition to granting her female characters agency, Moix expresses feminist thought through the descriptions and implicit criticism of essentialist sex and gender roles. She contrasts gender expectations with the lives of the cousins and their parents. In *Walter*, everyone is expected to marry someone of the opposite sex. Males must achieve financial success and support a family, while females should be chaste and devout housewives and mothers, like Maite. The sexual experiences of her characters rarely conform to the essentialist ideal of married, heterosexual monogamy. Ismael, Lea, María Antonia, and Julia do not marry or practice exclusive heterosexuality. Aunts and uncles appear to fulfill the duties of husband and wife, but fall short: Ricardo's father deals with a brothel and either raped or had an affair with the maid. Because he is the maid's superior, the sexual interaction, even if consensual, is an abuse of power. Julia's parents, largely absent in *Walter*, lived separately in *Julia*. Ricardo achieves the progressive marriage among equals, but is not happy.

Moix undermines the essentialist notions of woman as mother that the Franco regime endorsed (Morcillo 104). *Walter's* mothers are not the supportive, self-sacrificing ones called for by the Franco regime (Morcillo 144). Lea, María Antonia, and Julia show no interest in motherhood, the factor that essentialists often say makes one a woman. Grandmother Lucía, the most controlling woman, is not nurturing, another characteristic that is understood as essentially feminine. Parents are largely absent. Ismael's mother, having abandoned him, is in France. When mothers of the other cousins visit the summer home, they do not appear in the attic or other spaces where the cousins congregate.

Male characters display little of the toughness, strength, and success that depict essentialist masculinity. David Gilmore characterizes masculinity of the Iberian Peninsula as extreme: if a male measures up to acute standards of manhood he is *muy hombre*, *muy macho*, or *mucho hombre*. If not, says Gilmore, he is "*flojo*, a weak and pathetic imposter. The polysemous term *flojo* literally means empty, lazy, or flaccid" (32). The narrator often describes Ismael in these terms—he is empty, like a ghost, lazy in his lack of ambition, and flaccid in his lack of ability to attract a "real" woman. He performs masculinity only in the ironic form of a circus act. Ricardo, by contrast, possesses some qualities of masculinity that might be thought of as essentially male, like strength of will and intelligence, but these qualities do not guarantee him happiness.

Fantasies about *Walter* represent masculinity in its most essentialists: he is imagined independent, strong, and a modern-day Robin Hood. He is the manliest of Hollywood characters. Women love him. In excellent feminist legerdemain, however, Lea initially conceals her knowledge that masculinity is constructed. The novel's title asks why *Walter*, the "real" man, went away. Ironically, this heroic *Walter* never existed. Lea created him by hinting about his existence to the cousins, who then proceeded to construct and

reconstruct him. He is deconstructed when his true identity is revealed, that of cousin Augusto who is preparing to enter the priesthood, only to be reconstructed in Julia's letters to Lea.

In contrast to the successfully masculine, but imagined Walter, the novel's male characters do not neatly conform to their assigned gender or sexual identity, are thwarted from fulfilling their roles, or are not allowed happiness. Lucía says that Catholic school will make the overly-sensitive and unconfident Ismael a man (183), implying he lacks masculinity. Ismael's masculinity is doubted in his circus act and role as a courier between women. Assigned gender and sexual identity obstructs happiness. Ricardo's punishment at school is emasculating: the priests read embarrassing passages from his diary (see quote below) to the other students and he is made to wear short pants. His masculinity takes the form of rebellion and hatred towards his father and the priests, as if manhood were a battle of wills. Virility is constructed upon harshly judging women: he views Marisa as a sexual object and in this diary, symbolically dismembers her by criticizing her breasts and knees. As an adult, he seems to have more egalitarian views about women, for he is in a marriage of supposed equal partnership with a psychologist; nevertheless, he is unhappy because he had preferred to marry his cousin, María Antonia.

Moix deconstructs sexuality as well as gender and depicts a range of sexual possibilities. Lea, who should be sexually submissive, seduces males and females, single and married people, children and adults, and the seminarian. The narrator acknowledges that Ernesto is gay. Maite, one of Lea's sexual partners, eventually conforms to marriage, but not without Lea commenting that Maite had become ugly and fat. Moix satirizes the way schools teach the male cousins that women are temptresses of evil, denying the reality of homosexuality in men and women, or of women being anything but men's sexual objects.

In what may be one of the most important feminist triumphs of *Walter*, gender is a circus act. The Great Yeibo, a cowboy clown, is a parody of masculinity, which is a guise. Ismael literally carries around this disguise in his red suitcase, making us acutely aware that masculinity is a performance and that Ismael doesn't want to perform constantly. In current time, he has removed his costume and is stripped of this faux masculinity, reducing himself to a phantom-like carrier of messages between two women. Ismael is supposed to act upon the world; instead, he allows the horse-woman Albina to rescue him repeatedly, while he fails to rescue her from death, and in general to leave any mark on the world, evidenced by his ghostly, rather than concrete presence. Moix strips Ismael of all masculine pretenses and asks who he is without the guise of gender.

The exposure of masculinity as a constructed gender (primarily through the construction and re-construction of *Walter*), rather than the biologically-determined fact it was generally assumed to be under Franco, moves *Walter* into the 21st century. In feminist fiction and nonfiction of the latter 1970s, women displaced men as the focus of inquiry, and feminists asked few questions about masculinity. Traditionally perceived as the norm, masculinity has not always been understood as a constructed gender to be examined—it is very much examined in *Walter* though: Moix demotes masculinity to the status of absurd (see Ricardo's diary entry in the next paragraph for one example). In the sense that Moix rejects essentialist portrayals of both, women and men, the feminist thought in *Walter* is more consistent with that of the 21st Century than that of the 1960s and 1970s.

Ricardo's diary entry functions as a satire of essentialist and misogynist beliefs about women. The particular entry quoted here is definitely the work of an author with feminist awareness:

Las mujeres deben morir, o lo que sea,
por sus maridos. Dice mi padre que

un hombre es un hombre y es más libre que una mujer, que un hombre puede a veces echar canas al aire y no pasa nada, pero una mujer es otra cosa, tiene que ser seria, fiel y muy decente, y dar ejemplo a los hijos, como la abuela Lucía que siempre ha sido una santa. Así que eso mismo le he dicho a Marisa que aquí mando yo que soy el hombre y ella a obedecer, y cuando voy y le levanto las faldas y miro lo que me da la gana no peca: pecar sería desobedecerme. (159)

Ricardo's masculinity is constructed upon what De Beauvoir has shown to be the belief that man is the subject, the first, and the dominant. Man dominates woman and exercises the power to define her as mother and (a) sexual subordinate. He should act upon woman and she should obey.

Femininity, by contrast, is tied to the body. If woman initiates sexual activity, she sins, but if Ricardo makes the first move, Marisa must submit. Ricardo is allowed masculinity outside of his sexual and paternal function (ie. career success), but he may act upon his libido when and how he desires and be more of a man for it. María Antonia is a fallen woman for having acted on hers. Women are mothers, asexual, or sluts: they cannot be defined outside of the body. Lea and Julia negotiate an exit from this narrow definition of woman, but only at great cost.

In order to evaluate the extent to which a novel is feminist, critics sometimes turn to the gender of the narrator. As Christopher Soufas says in reference to *Julia*, *Nada*, and *Primera memoria*, "[t]he real feminism of these novels lies in their mode of narration" (155). Bush (137-138) and Kingery (106-122) have also emphasized narration as a measure of feminism. Writing an innovative and experimental novel, Moix faced a dilemma in choosing the gender of the protagonist and narrator: she does not want to repeat the feminine bildungsroman, but neither does she want to fall into the patriarchal trap of silencing women while men's voices are heard.

Whatever importance is assigned to Ismael because of his narrative role is muted by his ghost-like presence and function as courier between two women. Moix implicitly contrasts women's thwarted desire to speak and be heard with Ismael's struggle to silence himself. Moix must address the phenomena of silencing women very carefully: female authors, characters, and narrators already abide more than their share of ridicule and silencing. Because men are the privileged sex, Moix's feminist strategy is to force a male narrator to bear the burden of derision and silence. Moix forces Ismael to view the world from the "feminine" perspective. This strategy may serve Moix's particular feminist thinking better than what Bush refers to as Moix's more feminist option, giving women a voice as narrator. "A reappropriation of speech" says Bush, "could serve as a clear remedial gesture" for the "male suppression of the female voice" (137). Moix's novels do not remedy problems; rather, they force readers to recognize them. Because the female voice is already silenced in the Spanish literary tradition, a female narrator who struggled to be quiet, as does Ismael, would be a moot point: those with no voice can't be silenced. Levine ("Censored"), Bush, Buckley, and López-Valero Colbert repeatedly rely on the fact that society under Franco had already silenced women—both the author and the female character. Under *Walter's* formal conditions a female Ismael is redundant and might make sense only sense only if Ismael is understood as a "non-Julia."

The voices of Moix's female characters defy stereotypes (of females and of feminists) and are not shallow. Moix reverses the woman question by asking what happens when a man is suppressed. For Ismael, the silencing and humiliation are debilitating, making him like a ghost. Laura Mulvey says "The mythology of the feminine under patriarchy set up a series of problems in which the woman became a phantasm and a symptom" (xii). As a phantasm, woman is silenced and thinned, a one-dimensional character. Interestingly,

Moix places Ismael in the role of phantom. Referring to the post-war novel as well as the Post-Franco one, López-Valero Colbert says that in contemporary Spanish novels women's silenced voices are a thin presence like film: "Women constitute a collective of silenced voices that can barely be seen, that then come back as ghosts" (6). Moix explores this feminist perspective by reversing gender roles: in *Walter*, Ismael, a man, is a ghost, but traditionally, female characters are supposed to be the phantasms. Valís repeatedly calls Ismael "invisible" or a "shadow" (49, 53, 54, and 56). Ismael is like a woman, and it may be argued he represents the voice of a woman author, Moix (Bush 138).

By interrupting and silencing Ismael and quoting the extreme misogyny in Ismael's diary (above), Moix mimics, subverts, and deconstructs the traditional privileging of the masculine voice and silencing of the feminine one. The red suitcase, carrying a costume to be put on and off, is a reminder that Ismael's masculinity is constructed. A "masculine" voice (Ismael's) that appears to be the most frequent narrator reflects the privileging of the male voice in the Spanish literary tradition; however, by interrupting Ismael with other voices, often feminine or of unknown gender, Moix silences him more effectively than he is able to silence himself. Lea's monologue interrupts Ismael's narration for such length (251-253) that it blurs the line between monologue and narration, as does the frequent unpunctuated dialogue.

Many other types of interruptions permeate the text, but an early example follows one of Ismael's repeated statements that "Anoche soñé que había regresado a T" (15). Ismael immediately describes the decay of the summer home for a few lines until a third-person narrator interrupts him: "y actuaba sobre el ánimo del hombre, recién aparecido en el lugar" (15). In other examples, this mysterious narrator repeatedly silences Ismael to ridicule him, saying that Ismael belongs to a certain "clase de personas" (17, 18, 38, and 34).

While it has been suggested that a female narrator might make *Walter* more feminist, the recurrent interruptions in Ismael's voice would not have functioned as feminist had he been female: readers might have said *Walter* was anti-feminist because the female narrator was interrupted so often. In *Walter's* narrative form, to simply endow a woman with a principle narrative voice would silence her. Previous novels by women authors had given women principle narrative voices; for example, *Nada*, *Entre visillos*, *Primera memoria*, and *La Plaza del Diamante*, but that remedy would not be effective in *Walter*. Taking the feminist position that women are more suppressed than men under Franco, Moix mimics and confirms the silencing of women's literary voices.

If Moix had chosen the first-person feminine narration, *Walter*, in addition to being a very different work, would have been read as a "women's novel," and thus denied any possibility of contributing to the evolution of the novel in general. By avoiding the female first-person narration that marked the feminine bildungsroman in Spain, Moix disrupts the bildungsroman pattern that Spanish women novelists excelled in. *Walter* distinguishes itself from the Spanish, feminine Bildungsroman novels, complicating the discussion about how or where it fits within other Spanish women's novels (See Nichols 28 and Levine, "Censored" 294, for contrasting perspectives). Nevertheless, in *Walter*, Moix deconstructs gender and satirizes patriarchal aesthetics. While employing feminist themes and aesthetics, Moix points towards a possible new direction for the novel.

Since this male-dominated discussion about the novel was rooted in patriarchal theory, the female novelist was discriminated against doubly: because women's voices as authors and characters were silenced and because the nature of the theoretical discussion was patriarchal and male-centered. Buckley says, "El marxismo fue el último sistema de pensamiento que afirmó la patriarquía, y en él apenas tenía cabida la voz de la mujer"

(129). Patriarchy prevented feminist novelists of the late Franco years from crafting *escritura feminina*. In addition to the intense patriarchy that was extended in Spain more than in the United States and the democratic countries of Europe, the novelists' opposition to Franco, in the form of dialectic realism, was also patriarchal. Men's discussion about the novel was primarily characterized by Marxist theory, which Buckley says, silenced women and endorsed male rule. Bush says Moix was aware that "women's lot has [...] been silence" (137). If a woman entered the debate, it would be expected she would play by men's rules, which dictated that women be silent. Thus, it appeared theoretically impossible for Moix to contribute to the future direction of the novel.

Walter is a meta-novel in subtly feminist form. Despite the stifling context for women authors, with *Walter* Moix subverted both Franco and the patriarchal dialogue of the anti-Franco male authors. She criticizes their debate. Ismael and Carlos represent different sides of the argument and both perspectives are irrelevant: Ismael is interested only in romantic poetry, while Carlos argues that the social-political referent is necessary. Ismael is a failed sentimental poet, while Carlos is an overly political one. Neither approach will transform the aesthetic of the novel. From Moix's social location outside of the patriarchal debate, she is well-situated to critique the social, political referent. By more fully succeeding than her male counterparts in writing a novel resistant to the referent that characterized dialectic realism, Moix established a dialogic space for her and the future of the novel.

The anti-referential aspect of *Walter* may be understood as feminist. The patriarchal dialogue was dominated by a discussion about the extent to which novels should make reference to the specific political/social realities of the Franco regime (Stovall 97-101). *Walter* offers very few geographic references. An important exception to *Walter*'s resistance to the referent is the allusion to Franco's sex life that was cut from the first

edition (137), but this reference is as much personal in nature as political. References to political realities, such as the plight of labor, are either fleeting or discussed in a generalized way. The most acclaimed Spanish male novelists sought to reject dialectic realism by eliminating the referent, but *Walter* is the best example of the anti-referential novel (100).

In *Walter*, disturbing female characters who do not adapt to the world are an indication that women's development into full, autonomous human beings is incompatible with patriarchy. Moix does not write stereotypically feminist characters: *Walter* has no heroine, no woman who beats the odds, but she does not present her male characters as heroic either. A feminist approach to Moix's ambiguous female characters must be embedded in the context of patriarchy, which drives women *and* men insane. Disturbing female characters constitute an implicit, if unintentional, feminist critique of society under Franco.

Moix asks how women and men adapt to a patriarchal society. Lea survives by isolation and transgression, and Maite by rigid conformity. Lea is elusive and unexplained — she maintains freedom even from the reader and she evades definitive critical analysis. Julia and María Antonia do not adapt, though they are not completely silenced: María Antonia functioned as an agent, while Julia remains physically alive until the novel's close, and even then she lives in the letters to Lea that serve as Ismael's reason for existence (283).

For those women who survive, contentment is thwarted and authenticity, such as Lea's, must be bought with self-exile. Male characters also struggle to adapt and survive. By initially addressing the packet of letters to the imaginary *Walter*, Julia reminds Ismael of the constructed nature of masculinity and language. Unable to trust that gender is real, rejecting conformity, and lacking a full range of accepted possibilities of manhood, Ismael is symbolically as dead as Julia physically is at the novel's close. Ricardo, denied marriage

with his true love, is unfulfilled. Rafael dies early from illness. Ernesto adapts by charade: trying to avoid scandal, he marries a woman, but lives across the street from his lover.

Walter is a successful experiment. Moix deconstructs gender and effectively resists the referent that characterized the patriarchal debate about the novel. She addresses the problem of silencing women not by giving them a voice, but by silencing the male narrator. She explores the disconcerting and limited options for her female characters —conformity, self-exile, activism, and suicide— and treats her female characters as actors, rather than passive victims. She allows all of her characters, male and female, to be unhappy and disillusioned under Franco, though not without the possibility of some authentic self-expression. Moix writes during the period of the *Gauche Devine* and the re-emerging feminist consciousness in Spain, factors that shape and explain the underlying feminism of *Walter*.

Works Cited

- Ana María Moix. Personal Interview. 10 Jun. 2011.
- Bofill, Mireia et al. *La mujer en España*. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1967. Print.
- Buckley, Ramón. *La doble transición: política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1996. Print.
- Bush, Andrew. "Ana María Moix's Silent Calling." *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. Ed. Joan L. Brown. Newark: University of Delaware Press, 1991. 136-158. Print.
- Campbell, Federico. *Infame turba: entrevistas a pensadores poetas y novelistas en la España de 1970*. Barcelona: Editorial Lumen, 1994. Print.
- Cornejo Parriego, Rosalía. *Entre mujeres: política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Print.
- Davies, Catherine. *Spanish Women's Writings 1849-1996*. London: Athlone Press, 1998. Print.
- _____. "Feminist Writers in Spain since 1900: From Political Strategy To Personal Inquiry." *Textual Liberation: European Feminist Writing in the Twentieth Century*. Ed. Helena Forsas-Scott. London and New York: Routledge, 1991. 192-226. Print.
- Epps, Bradley. "Questioning the text." *The Cambridge Companion to the Spanish Novel from 1600 to the Present*. Ed. Harriet Turner and Adelaida López de Martínez. Boston, Cambridge University Press, 2003: 193-211. Print.
- Gilmore, David. *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven: Yale University Press, 1990. Print.
- Herzberger, David K. "Metafiction and the Contemporary Spanish Novel." *Selected Proceedings 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference*. Ed. Gregorio C. Martín. Winston-Salem, NC: Wake Forest University, 1984. 145-152. Print.
- Johnson, Roberta. "Issues and Arguments in Twentieth-Century Spanish Feminist Theory." *Anales de la literatura española contemporánea* 30.1-2 (2005): 243-272. JSTOR. Web. 30 Sept. 2013.
- Jones, Margaret. "Ana María Moix: Literary Structures and the Enigmatic Nature of Reality." *Journal of Spanish Studies-Twentieth Century* 4 (1976): 105-116. Print.
- _____. "Vindicación Feminista." Ed. Vollendorf, Lisa. *Recovering Spain's Feminist Tradition*. New York: MLA of America, 2001. 285-304. Print.
- Kingery, Sandra L. "Ana Maria Moix: Feminist Subversions and Feminism Subverted." Ph.D. The University of Wisconsin-Madison, 1996. *ProQuest*. Web. 30 Sept. 2013.
- Levine, Linda Gould. and Gloria Feiman Waldman. *Feminismo ante el franquismo: entrevistas con feministas de España*. Miami: Ediciones Universal, 1979. Print.
- Levine, Linda Gould. "The Censored Sex: Woman as Author and Character in Franco's Spain." *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Berkeley: University of California Press, 1983. 289-315. Print.
- _____. "Ana María Moix." *Spanish Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*. Greenwood Press, 1993. 337-349. Print.
- López-Valero Colbert, Olga. *The Gaze on the Past: Popular Culture and History in Antonio Muñoz Molina's Novels*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2007. Print.

- Mazquiarán de Rodríguez, Mercedes. *Barcelona y sus divinos: una mirada intrusa a la gauche divine casi medio siglo de distancia*. Edicions Bellaterra, S.A., 2012. Print.
- Moix, Ana María. "24 horas con la gauche divine." Barcelona: Lumen, 2001. Print.
- _____. *Walter, ¿por qué te fuiste?* 1973, 1992. Barcelona: Lumen, 2002. Print.
- Morcillo, Aurora. *True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain*. Dekalb: Northern Illinois University Press, 2000. Print.
- Moreno, Amparo. *Mujeres en la lucha: el movimiento feminista en España*. Barcelona: Anagrama, 1977. Print.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: University of Indiana Press, 1989. Print.
- Nichols, Geraldine C. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. Print.
- Ordóñez, Elizabeth. "Reading Contemporary Spanish Narrative by Women." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 7. 2 (1982): 237-251. Print.
- _____. "The Barcelona Group: The Fiction of Alós, Moix, and Tusquets." *Letras Femeninas* 6 (1981): 38-50. Print.
- _____. *Voices of their Own: Contemporary Spanish Narrative by Women*. London: Associated Univ. Presses, 1991. Print.
- Pérez, Janet. *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Twayne Publishers, 1988. Print.
- _____. *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid: José Porrúa, 1983. Print.
- Rosa Regás, Personal Interview. 3 Jun. 2011.
- Sobejano, Gonzalo. "Novela española contemporánea: la renovación formal (1962-1973)." *Literatura contemporánea en Castilla y León*. Ed. Víctor García de la Concha. Castilla y León: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, 349-361. Print.
- _____. "Teoría de la novela en la novela española última: Martín-Santos, Benet, Juan y Luis Goytisoló" *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert*. Hamburg: Buske, 1983. Print.
- Soufas, C. Christopher. "Narrative Form as Feminist Ideology: Feminist Consciousness/Criticism in Laforet's *Nada*, Matute's *Primera memoria* and Moix's *Julia*." *Discurso: Revista de Estudios Iberoamericanos* 11:1 (2003): 153-61. Print.
- Sherzer, William. *The Spanish Literary Generation of 1968. José María Guelbenzu, Lourdes Ortiz, and Ana María Moix*. Lanham, Maryland: University Press of America, 2012. Print.
- Stovall, Holly. "La Nena and Barcelona's Gauche Divine: Ana María Moix's Novelistic Innovations." *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura* 6.1 (2009): 89-104. Web. 30 Sept. 2013.
- Threlfall, Monica. "The Women's Movement in Spain." *New Left Review* 1.151 (1985): 44-73. Print.
- Tusquets, Esther. *Confesiones de una vieja dama indigna*. Barcelona: Bruguera, 2009. Print.
- Tusquets, Esther. Personal Interview. 10 Jun. 2011.
- Tusquets, Esther. Personal Interview. 10 Jun. 2005.
- Vázquez Montalbán, Manuel. "Informe subnormal sobre un fantasma cultural." *Triunfo* 31 Jan. 1971: 21-25. Web. 30 Sept. 2013.
- Villamandos, Alberto. *El Discreto Encanto de la Subversión*. Pamplona: Laetoli, 2010. Print.

Letras Hispanas

Volume 9.2, Fall 2013

TITLE: La urbanización de la violencia en la obra *Locas* de Ixta Maya Murray

AUTHOR: Crescencio López-González

AFFILIATION: Utah State University

ABSTRACT: During the 1980's, the neighborhood of Echo Park in Los Angeles, California, became a space saturated with young Chicana/o gang members, who were selling guns and drugs to other residential neighborhoods such as Boyle Heights, Long Beach, Silver Lake, Lincoln Heights, El Sereno, East LA and Cypress Park. Yxta Maya Murray's novel, *Locas* helps us understand how marginalized environments continually regenerate urban youth into gang members and a cheap labor resource for the city. The analysis of this novel concentrates on the interpretation of the symbolic realities lived by the characters and how their economic conditions shape their experiences and realities. Utilizing David Harvey's theory on the Urbanization of Consciousness, together with the investigations of Raul Homero Villa and James Diego Vigil, this paper focuses on the narrator's description of the physical and social space and how this portrayal conveys a message which points to the process of urbanization of gang violence in a capitalist society.

KEYWORDS: urbanization, David Harvey, violence, Echo Park, *Locas*, Ixta Maya Murray, Gangs

RESUMEN: Durante la década de los ochenta, el vecindario de Echo Park en Los Ángeles, California se convirtió en un espacio saturado de jóvenes pandilleros que vendían armas y drogas a otros barrios residenciales como Boyle Heights, Long Beach, Silver Lake, Lincoln Heights, El Sereno, East LA y Cypress Park. La novela *Locas* de Ixta Maya Murray nos ayuda a entender cómo un espacio marginalizado es reproductor no solamente de mano de obra barata, sino también engendrador de violencia y deterioro social. El análisis se centra en la interpretación de las realidades simbólicas vividas por los personajes y cómo las condiciones económicas moldean sus experiencias y realidades. Utilizando los estudios urbanos de David Harvey, en conjunto con las investigaciones de Raúl Homero Villa y James Diego Vigil, se analizan las realidades simbólicas vividas por los personajes, prestando particular atención a las condiciones económicas, a la descripción del espacio y a la representación de la violencia como parte del proceso de urbanización.

PALABRAS CLAVE: urbanización, David Harvey, violencia, Echo Park, *Locas*, Ixta Maya Murray, Pandillas

DATE RECEIVED: 08/01/2013

DATE PUBLISHED: 12/31/2013

BIOGRAPHY: Crescencio López-González is an Assistant Professor of Spanish at Utah State University. He graduated from the University of Arizona with a Ph.D. in U.S. Latina/o Urban Literature. His research examines the works of Latino/a authors who write about urban spaces and uses an interdisciplinary approach drawing from sociology, cultural studies, cultural geography, and urban studies.

La urbanización de la violencia en la obra *Locas* de Ixta Maya Murray

Crescencio López-González, Utah State University

I reiterate that the urban is not a thing but a process and that the process is a particular exemplar of capital accumulation in real space and time.
(Harvey, *The Urban Experience* 247)

El imaginario urbano narrado en la obra *Locas* de Ixta Maya Murray es una representación simbólica de las realidades urbanas que vivieron los jóvenes del vecindario de Echo Park durante la década de los años ochenta y noventa. En la obra se narra la historia de dos familias de emigrantes que llegaron al lugar a principios de los años setenta, cuando iniciaba un periodo de deterioro urbano, el cual afectaría social y económicamente el crecimiento de los adolescentes que vivían en el vecindario. Las historias de los jóvenes están interconectadas con el espacio urbano del vecindario, de manera que el desarrollo de los jóvenes está adherido a las circunstancias económicas que se viven en la ciudad. He ahí que el objetivo principal de la obra es mostrar cómo un espacio marginalizado es reproductor no solamente de mano de obra barata, sino también engendrador de violencia y deterioro social. Mediante un enfoque centrado en los estudios urbanos de David Harvey, en conjunto con las investigaciones de Raúl Homero Villa y James Diego Vigil, se analizarán las realidades simbólicas vividas por los personajes, prestando particular atención a las condiciones económicas, a la descripción del espacio y a la representación de la violencia como parte del proceso de urbanización.

En *Barrio Logos*, Raúl Homero Villa arguye que los mexicoamericanos, desde 1848 hasta el presente han resistido, y han creado conscientemente e inconscientemente la asimilación cultural y han creado mecanismos culturales para mantener una identidad den-

tro de la constante regularización y urbanización del espacio (5). Para Villa, la experiencia urbana de la comunidad mexicoamericana ha quedado incrustada en la producción cultural y literaria, la cual revela “multiple possibilities for re-creating and re-imagining dominant urban space as community-enabling place” (6). La tesis principal del texto está basada en parte en el argumento que Ramón Saldivar propone en su ensayo “La dialéctica de la diferencia,” en el cual explica que los barrios deben interpretarse como espacios de ‘literal diferencia’ y las producciones artísticas que surgen y se producen en el barrio deben considerarse revelaciones discursivas de una comunidad (16). Estas interconexiones entre la producción literaria y los procesos económicos del capitalismo urbano también han sido teorizados por el geógrafo urbano David Harvey al argumentar que el imaginario urbano narrado en la producción literaria podría influir en la construcción de la realidad de una comunidad y por consiguiente, debería analizarse para investigar de nuevo y de cerca nuestra comprensión de la dialéctica entre el imaginario literario y los procesos de urbanización (“City Future” 24-25). Considerando que la urbanización de la ciudad es un proceso de acumulación de capital en un espacio y tiempo (epígrafe), se puede argumentar que la urbanización de la violencia es un proceso de acumulación de fuerza laboral indeseable en una región delimitada. En este sentido, cuando la mano de obra barata no es absorbida o integrada por el sistema económico convencional, nuevos procesos económicos

alternativos surgen como la venta y compra de drogas, la demarcación y competencia por el espacio, y la organización de los jóvenes en asociaciones sancionadas por el Estado.

Estos procesos alternativos han sido generalmente estudiados en asociaciones delictivas dirigidas por varones, pero no en agrupaciones dominadas por mujeres ya que su participación se consideraba marginal o pasiva. Los expertos James Diego Vigil y Joan Moore coinciden que existe muy poca información sobre la participación de las mujeres en las pandillas,¹ porque las agencias gubernamentales no mantenían registros escritos sobre el encarcelamiento de mujeres y sus respectivos delitos. Vigil conjetura con fundamento que existe entre el 4 por ciento al 15 por ciento de mujeres que son miembros de pandillas, dependiendo del vecindario y del grupo étnico al que pertenezcan (*The Projects* 106-07). Esta inconsistencia en el número de participantes se debe a que los problemas económicos varían de ciudad a ciudad y el proceso de registro de la información era diferente para cada Departamento de Policía (Hagedorn y Moore, "Female Gangs" 2). Además, existía la caracterización despectiva de la mujer pandillera como objetos sexuales o como marimachos por su vestimenta varonil. Dicha información principalmente era propagada por los medios de comunicación que de modo sensacionalista exaltaban la historia personal de la pandillera como una 'chica mala'. En *Locas*, por ejemplo, el estereotipo de la mujer pandillera es prevalente a través del texto, como Celeste Fremon y David Manuel Hernández lo han argumentado y criticado en sus respectivas reseñas.² Sin embargo, Yxta Maya Murray refuta estas aserciones en una carta escrita al periódico *Los Angeles Times*, proponiendo que sus personajes "grapple with stereotypes, then turn them on their heads" (10). Para Murray, Lucía, protagonista principal del texto, es una pandillera "who thrives on capitalism" y además es un producto de su propio entorno y de una sociedad que la rechaza. Lo que estos críticos

cuestionan es la autenticidad de los personajes y la responsabilidad social que la escritora tiene al crear una representación ficticia del estereotipo de la mujer pandillera. Murray arguye que como escritora no siempre tiene que escribir sobre narraciones que favorezcan a los latinos, no obstante, admite que sus representaciones podrían malinterpretarse. He ahí que la representación de la mujer pandillera tiene una función activa y dialéctica en la construcción no solamente de una ciudad o una comunidad, sino también en la imagen de jóvenes que habitan en la marginalidad.

Otros críticos han profundizado en el análisis psicológico y social de los personajes, prestando particular atención a las acciones de las protagonistas como individuos que efectúan un cambio en el espacio y en la conciencia de la sociedad contemporánea. Mónica Brown, por ejemplo, analiza las acciones y decisiones de las protagonistas y afirma que en este entorno las opciones son limitadas (123), no obstante, considera que gradualmente adquieren agencia individual (106) de manera que trascienden algunas de las condiciones culturales (105). Brown indica que el poder que adquieren estas jóvenes se debe a la venta de drogas dentro de una congregación de pandilleros y además, la evolución sexual de las protagonistas podría considerarse ambivalente o contradictoria (105). Igualmente, Amaia Ibarran Bigalondo concluye que las actitudes y elecciones de las protagonistas podrían considerarse como avances alternativos para comprender los avances de la mujer feminista o como un retroceso en la lucha por los derechos de igualdad de género (47-48). Estas implicaciones ambiguas forman parte de una representación más objetiva explica Francisco A. Lomelí en su artículo "Remapping the Post-Barrio: Beyond Turf and Graffiti." Para Lomelí, los personajes trascienden el espacio internalizado a través de un lenguaje figurado que los ayuda a superar el entorno y las circunstancias que enfrentan (155). En todo caso, las precariedades que (tras)forman a los personajes están adheridas

al lugar que habitan, interconectando las realidades de una comunidad con los procesos económicos del Estado.

Shawn Ginwright, Julio Cammarota y Pedro Noguera proponen que el comportamiento de los jóvenes metropolitanos debería analizarse en relación a la complejidad de las circunstancias contemporáneas que se viven en el espacio urbano, político y económico, las cuales “severely limit the full civic participation of urban youth” (25). En este sentido, no es una coincidencia que Echo Park haya servido como fuente de inspiración para la obra de Ixta Maya Murray, puesto que en los años setenta y ochenta se reportaron en el periódico *LA Times* historias de deterioro del ambiente construido y de violencia urbana causada por la delincuencia. Tanto en la obra como en el periódico se describe cómo la comunidad de Echo Park estaba segregada en términos económicos. La comunidad mexicoamericana cohabitaba aglomerada en apartamentos reducidos, mientras que las familias anglosajonas vivían cómodamente en sus casas, con suficiente espacio para sembrar rosales (Murray 5). En concordancia con esta descripción, un extenso artículo publicado en el periódico *L.A. Times* en 1971 explica cómo el espacio urbano estaba segregado y cómo la comunidad latina era victimizada por los propietarios que decidían no dar mantenimiento a las casas o apartamentos que rentaban. Además, había una escasez de vivienda, un incremento del número de pandillas y una falta de programas sociales para jóvenes. Echo Park se describe del siguiente modo en 1971:

Echo Park is becoming a near slum and a much-in-demand middle-class community at the same time. It is going up and down simultaneously. The population is now 70% Spanish surname: Chicanos, Cubans, Mexican immigrants, Central and South Americans. Most are shopkeepers, municipal workers, nurses, seamstresses, mechanics. But new comers from poorer areas are crowding into substandard housing, and youth gangs

have become active. (Torgerson 1)

El propósito del artículo de Torgerson era argumentar que Echo Park tenía espacios de mucho valor comercial, pero que gradualmente estos espacios estaban siendo invadidos y deteriorados por hispanos, quienes constituían el porcentaje más alto en crecimiento.

El deterioro del espacio habitable no solamente había sido causado por el descuido de sus propietarios, sino también por el Estado, el cual había desposeído a muchas familias durante la construcción de la Autopista Hollywood 101, entre 1944 y 1950. Años después, entre 1968 y 1970, el Departamento de Transporte de California (Caltrans) desalojó a más de 500 familias para construir una extensión a la Autopista Glendale, causando una continua inestabilidad (Kaplan 24). Estas viviendas no recibieron mantenimiento por un periodo de catorce años mientras que Caltrans esperaba financiamiento y autorización de proceder con el proyecto. Durante este tiempo, las residencias fueron rentadas a personas que habían decidido vivir en ellas, aún con la amenaza del desalojo. Cuando finalmente Caltrans decidió no construir la extensión de la carretera, debido al alto costo y a la presión pública, resolvieron vender las 124 casas, 350 apartamentos y 90 edificios al público y a los residentes que ya vivían en ellas (Kaplan 24). Las personas que compraron y terminaron quedándose con estas casas fueron familias de bajos recursos económicos y de origen hispano. La regularización del espacio influyó de modo bidireccional en el progreso de sus habitantes y en el desarrollo del lugar, concibiendo una comunidad de segunda categoría en comparación a los otros vecindarios.

Durante esta época de inestabilidad y deterioro hubo un incremento en la delincuencia, venta de drogas y control del espacio por parte de los delincuentes. La única organización que ofrecía servicios de intervención y prevención a estos jóvenes era El Centro del Pueblo, fundada en 1974 por residentes del

área (Hendrix 1). El Centro recibía fondos federales, estatales y locales con el propósito de ofrecer consejería, programar actividades extraescolares, crear proyectos multiculturales, organizar programas educativos y principalmente enfocarse en la prevención de la delincuencia. La frustración que tenían los coordinadores se debía a la imposibilidad de ofrecer un escape concreto a estos jóvenes, quienes vivían desempleados, con un nivel bajo en educación y sin habilidades para formar parte de la fuerza laboral. Cuando se reportaban muertos relacionados a las pandillas, los coordinadores eran los primeros en ser culpados y esto los ponía en peligro de no recibir fondos del gobierno, creando un entorno de frustración. Cuando se decidió en 1981 construir el *Boys and Girls Club* en Echo Park para ofrecer un espacio de recreación, éste tomó varios años en ser construido, debido a inconvenientes no previstos en el presupuesto (Gordon 1). Consecuentemente, los negocios locales se mostraban reticentes y se negaban a proveer apoyo financiero hasta que el edificio fuese construido (Gordon 2). David R. Díaz explica que durante la década de los setenta los programas sociales para los jóvenes fueron los primeros en ser eliminados y consecuentemente hubo un incremento en el número de pandillas y en el crimen organizado (56). Durante este mismo periodo se vino abajo el valor de las propiedades en los vecindarios marginados, al mismo tiempo que subió la construcción de las cárceles en el estado de California (Díaz 56-57). Además, el Departamento de Policía de Los Ángeles (LAPD) había establecido el programa antipandillas, *Community Resources Against Street Hoodlums* (CRASH), para controlar las zonas con un alto número de criminalidad (Gottlieb 123). Según Robert Gottlieb, durante la implementación de este programa los policías abusaron de su poder, ocultando información y en otras ocasiones fabricándola (123). Esto dio como resultado un alto número de jóvenes encarcelados por delitos que no habían cometido, mientras que los oficiales eran galardonados por el LAPD y por los po-

líticos locales. Raúl Homero Villa concuerda con David R. Díaz y Robert Gottlieb al explicar que a finales de la década de los setenta y durante la década de los ochenta, llegó a Los Ángeles una ola de inmigrantes de Centro América, debido a las guerras civiles en sus respectivos países, afectando negativamente las oportunidades de trabajo para los jóvenes que residían en el área (120). Asimismo, Joan Moore puntualiza que el periódico *Los Angeles Times* había publicado 36 historias relacionadas a las pandillas en 1977, pero diez años después el número había incrementado a 267 (*Going Down* 3). Estas estadísticas no especifican algún espacio en particular en el área de Los Ángeles, pero el número tan alto implica que los jóvenes estaban viviendo una realidad de violencia, similar a la realidad simbólica descrita en *Locas*.

Los hechos en la novela de Ixta Maya Murray ocurren durante estos años de inestabilidad y deterioro urbano, un proceso que está enmarcado en la novela al mencionar el tiempo y espacio. Por ejemplo, la novela está estructurada principalmente en tres etapas de cinco años, cubriendo un periodo de 17 años; entre 1980 a 1985, 1985 a 1990 y en 1997. En la obra, se representa la historia de tres jóvenes (Lucía, Cecilia y Manuel), cuyos padres habían inmigrado de México con la esperanza de mejorar su estatus económico. La madre de Cecilia y Manuel había emigrado de un pueblo de Oaxaca con su hijo Manuel Silva de cinco años y venía embarazada de Cecilia, a quien dio a luz en los Estados Unidos. Los padres de Lucía procedían de Tecate, Baja California, y llegaron a Echo Park en los años setenta, momento transicional en la urbanización de este lugar, como ya fue explicado. Ambas familias intentaron integrarse al sistema económico de la ciudad, pero los obstáculos económicos y emocionales que enfrentaron fueron insuperables, terminando en la desintegración del núcleo familiar. Los hijos crecieron en un ámbito regularizado y aislado por el Estado, de forma tal que su integración a la economía convencional de la ciudad les fue negada y consecuentemente

fueron integrados a un sistema económico alternativo a través de asociaciones delectivas. Es claro el argumento que propone el texto al caracterizar a los padres como familias disfuncionales que contribuyen al continuo empobrecimiento de los vecindarios pobres de los Estados Unidos. En este sentido, la transición a la vida de violencia que se vive en el barrio está interrelacionada al núcleo familiar, a las socializaciones que se forman en el vecindario y a la ausencia del Estado.

Los protagonistas crecieron en familias emocional y económicamente inestables, en donde la violencia doméstica aunada a la imposibilidad de conseguir empleo permanente fueron los causantes del deterioro de los valores sociales de los jóvenes. Por ejemplo, la madre de Cecilia y Manuel se había separado de su esposo debido a la violencia doméstica, pasando ella a ser apoyo emocional y económico para sus hijos. Igualmente, los padres de Lucía se separaron por el constante abuso conyugal, encargándose la madre del cuidado de su hija. En sí, las vivencias diarias que enfrentan estas familias rompen con la fragilidad del núcleo familiar y como consecuencia los hijos se alejan de sus padres al encontrar apoyo emocional y social entre amigos del vecindario. James Diego Vigil explica que estadísticamente muchos de los pandilleros provienen de familias monoparentales en las cuales generalmente está ausente el padre y además, estos padres viven momentos psicológicos y emocionales al enfrentarse solos a las dificultades económicas y a la crianza de los hijos (*Rainbow of Gangs* 38). David Harvey explica que las familias urbanas desarrollan un instinto de sobrevivencia y aprenden a vivir en relación con las necesidades que dictamina el capitalismo, acostumbrándose a las necesidades de la vida cotidiana y amoldándose al entorno de la ciudad (*The Urban* 238). De ahí que la sobrevivencia y la adaptación de ambas familias estén vinculadas no solamente a los procesos económicos que se viven en la ciudad, sino también a las relaciones intrafamiliares y a la enajenación política y económica.

Esta multiplicidad de factores afecta el crecimiento y desarrollo de los jóvenes, convirtiéndolos en productos del entorno que habitan. Este proceso es inicialmente escalonado para Manuel—el prototipo del pandillero urbano, quien abandona los estudios en el primer año de preparatoria para dedicarse a socializarse con sus amigos, a robar estéreos u objetos de poco valor, mientras que su madre trabaja largas horas limpiando casas. Cuando Manuel empieza a contribuir dinero para pagar la renta, la madre acepta la aportación de manera pasiva, participando en el proceso de deterioro moral y enajenación de su propio hijo. Estas interacciones coligadas al dinero causan indiferencia en la relación y tranquilidad transitoria (mientras se paga la renta), no obstante, la repetición de esta transacción produce aspectos de exclusión parental e independencia económica personal. Frente a estos actos relacionados al dinero, David Harvey argumenta que todos los aspectos de la vida urbana, sin importar lo insignificante que parezcan, se reducen al denominador común que es el dinero (*The Urban* 232). Este factor afecta radicalmente la vida de Manuel, quien organiza inicialmente a sus amigos del vecindario en una pandilla, siguiendo modelos locales como los *Crips*, los *White Fence Locos*, y los *Bloods* (6). La asociación de Manuel rápidamente creció de 44 a 100 miembros, sin incluir la participación de las mujeres, quienes proveían una variedad de servicios gratuitos. A través de trasgresiones ilícitas, la agrupación adquirió popularidad e incrementó las ganancias, proveyendo a Manuel confianza, respeto, independencia y agencia personal. Este proceso acumulativo de factores sociales e intrafamiliares forman parte de la internalización de actitudes y valores que el individuo adquiere al integrarse al proceso económico alternativo urbano (Vigil, “Chicano Gangs” 61). La homogenización comunal de una experiencia urbana ayuda al individuo a compartir valores y actitudes sociales que están inscritas “in the cognitive, linguistic, and moral codes of the community” (Harvey, *The Urban* 119). El sistema de

códigos y reglas que Manuel adquirió en su familia fueron fusionados con las nuevas reglas de socialización y enculturación de su pandilla, concibiendo un nuevo individuo urbano inherente al ambiente local.

La transformación de Manuel tuvo un impacto germinal en la vida de su hermana Cecilia y en su novia Lucía, quien decidió independizarse para formar parte de las oportunidades ilegítimas de su propia organización. Estos dos personajes introspectivos nos presentan dos opciones del desarrollo de la mujer y su función en las pandillas: Cecilia personifica a la pandillera convencional, la mujer objeto, pasiva, que es vulnerada en su fase de delincuente, mientras que Lucía es caracterizada como auto-determinada, calculadora, independiente, que utiliza el razonamiento y la inteligencia para superar el entorno que habita. Estas dos propuestas presentan la emancipación de la mujer en un panorama alternativo, en el cual ambas están conscientes de sus opciones al llegar a una intersección importante en sus vidas. Cecilia decide integrarse al sistema económico tradicional como trabajadora de mano de obra barata, siguiendo el ejemplo de su madre y de muchas personas del vecindario. Lucía opta por quedarse y mantenerse como líder de su propia pandilla, viviendo de los beneficios de las actividades ilícitas y obsesionada por las ganancias que proveía el capitalismo desenfrenado y sancionado por el Estado. Para ambas mujeres, la experiencia de formar parte de una pandilla inicialmente fue liberadora, pero al final, ambas terminaron siendo transformadas por las vivencias extremas que acumularon en la pandilla. Esto concuerda en parte con las observaciones de los expertos Joan Moore y John Hagedorn, quienes señalan que los “[i]nvestigadores están divididos al evaluar la participación de las mujeres en las pandillas, unos argumentando que es ‘emancipatorio’ y otros que causa ‘heridas sociales’” (7). En *Locas*, Cecilia terminó ‘lastimada’ mientras que a Lucía, la experiencia la endureció, sobrepasando las estrategias de liderazgo y administración que había apren-

dido al lado de Manuel. Este aspecto reasigna el rol de la mujer pandillera tradicional a estrategia consciente e intelectual, capaz de aprender, asimilar y superar al líder de la delincuencia urbana.

Este proceso de transición no solamente construye el arquetipo de la mujer lideresa en condiciones precarias, sino que exhibe la urbanización de la violencia como un proceso continuo, promovido por la inmigración y las condiciones que se viven en el vecindario. Por ejemplo, Manuel organizó su propia pandilla siguiendo modelos establecidos y paralelamente Lucía aprendió de él, adaptando y modificando sus planes hasta superarlo. Hacia el final del relato, Lucía se da cuenta que su posición en el poder es transitoria e intenta asegurar su permanencia asociándose a individuos ambiciosos y preparando a una inmigrante de Tijuana de catorce años de edad, quien tiene una actitud de sangre fría, potencialmente más cruel y superior a la de ella. Lucía la describe del siguiente modo: “I got myself one special choluta around here. She’s this Tijuana-born-and-bred illegal who slipped on over with her brother when she was just fourteen and I found her skinny like a winter tree, begging out on my streets with her empty hands cupped open” (241). Esta inmigrante inconscientemente evoca en Lucía su vida pasada, manifestando en tres diferentes ocasiones esta frase: “She reminds me of something, but I don’t know what. And I ain’t gonna try too hard to find out” (241, 242, 246). Es claro que Lucía ha suprimido su propio pasado y se ha olvidado no solamente de su familia, sino también de su estatus legal. Ahora bien, con excepción de Cecilia, el resto de los protagonistas son presentados como indocumentados, caracterizados como individuos que provienen de familias disfuncionales, fortaleciendo así el argumento de que los inmigrantes son fuente importante en la continuidad de la delincuencia urbana.

El experto en las pandillas urbanas James Diego Vigil, explica que aproximadamente un 10 por ciento de los jóvenes de un vecindario sobrepertenecen a organizaciones

caracterizadas como antisociales (“Urban Gang Violence” 226) y que no solamente es la “mala adaptación” lo que contribuye a que un individuo opte por una vida de pandillero, sino que existen múltiples factores acumulativos que saturan y ahogan al inmigrante hasta reducirlo a la invisibilidad, como por ejemplo, el vivir en casas pobres, vivir en familias en donde prevalece la violencia intrafamiliar, asistir a escuelas de bajo rendimiento, y pasar tiempo libre socializándose con los amigos, entre otros (233-35). Una combinación de estas circunstancias excluye al individuo de la participación e integración a la sociedad dominante, forzando a los jóvenes a “sobrevivir practicando actividades irregulares e ilegales” (Liebel 144). De igual manera, Sobel y Osaba analizan las pandillas y explican que la participación se debe al aumento en la criminalidad, a la incertidumbre que se vive en el vecindario, y a la desprotección de los derechos de los ciudadanos por parte del Estado (1010). Como sea que se examine el proceso, la integración de los jóvenes a la vertiente principal de la sociedad no solamente se debe al estatus legal, sino a una serie de aspectos que continuamente cambian a jóvenes en delincuentes y en mano de obra barata.

Frente a este proceso de transición, se concibe al espacio como una pradera urbana, habitada por individuos caracterizados como animales salvajes que conviven en manada, protegiendo y defendiendo sus intereses. Esta deshumanización enmarca un sinnúmero de jóvenes desempleados que pasan tiempo libre socializándose y delinquiendo para la pandilla, la cual les provee empleo y un sentido de seguridad. Dentro de esta asociación jerárquica, los jóvenes se imponen pautas sociales que tienen que respetar, como por ejemplo, “Stick to your own. Fight man to man. Don’t mess with the babies or the women. Respect your neighborhood. One of the biggest rules is that you do your bad jobs outside” (84). Estas reglas aunadas a las experiencias cotidianas de la marginalidad, de la violencia, del dominio del espacio y de la adquisición ilícita del dinero promueve entre los jóvenes

sentimientos de fraternidad y de sobrevivencia, los cuales son asimilados e interiorizados como nuevos patrones culturales. Para Harvey, estos procesos que se configuran en la marginalidad orillan a los jóvenes a establecer “tight but often highly conflictual interpersonal social bonding in both private and public spaces. The result is an often intense attachment to place and ‘turf’ and an exact sense of boundaries” (*The Urban* 265-266). Este proceso de socialización forma parte de la urbanización de la violencia, en el cual los jóvenes internalizan sus propias actitudes y valores, junto con el sentido de clase social. Para James Diego Vigil, la socialización callejera “can lead to reckless behavior and an early adoption of locura as a way to negotiate the streets and especially to gain support of street peers” (“Urban Gang Violence” 230). Estas experiencias de violencia son apreciadas por los miembros de la pandilla debido a que los ayuda a mitigar las precariedades que se viven en la marginalidad. Para los jóvenes de Echo Park, les resulta difícil escapar este proceso continuo de violencia y aquellos que lo logran, como Cecilia, terminan como trabajadores de mano de obra barata al integrarse a la economía convencional, promovida por el Estado.

A lo largo de la obra prevalecen dos aspectos diferentes del Estado; un Estado fallido y un Estado agresivo. A principios de la narración se describe cómo las autoridades son intimidadas por la organización de Manuel, la cual empieza a incrementar en números y en actividades ilícitas. La interacción es descrita por Lucía del siguiente modo:

“It was a big crew doing good business dealing out Manny’s guns, and there was so much fire in the Park that I saw police driving down the streets looking different, looking almost nervous. The Lobos were getting tough enough to maddog the cops, howling cusses and sticking out their bony boy chests and making macho faces at the big blue suits” (31).

Esta representación expone al Estado como una institución fallida en contraste con la agencia económica de la pandilla, la cual suministraba armas y drogas a otras zonas residenciales como Boyle Heights, Long Beach, Silver Lake, Lincoln Heights, El Sereno, East Los Angeles y Cypress Park. A medida que crece y adquiere fuerza la organización de Manuel, el Departamento de Policía reacciona, tornándose más agresivo mediante la sistematización de la violencia policial, hasta el punto de confrontar “anything that wore a bandanna or had a swagger walk” (182). En relación a estas circunstancias, la función del Estado se limita a contener las actividades ilícitas de los jóvenes, ejerciendo su poder con cierto grado de legitimidad, la cual está anclada en la habilidad de definir, defender y resolver los intereses de la ciudad (Harvey, *The Urban* 238). En el caso de Echo Park, los jóvenes resistieron de manera indiferente y conscientes de su marginalización, mientras que el LAPD reaccionó bloqueándolos, suprimiéndolos y aislándolos de la sociedad dominante.

Esta represión efectuada por el Estado empezó a cambiar hacia 1997 cuando el valor comercial de las casas mejoró y un nuevo proceso de renovación urbana hizo que nuevas familias anglosajonas de clase media empezaran a comprar casas en Echo Park. Este proceso de “gentrificación” es percibido por Lucía no solamente como una amenaza para su organización delictiva, sino también como un nuevo desafío ante la llegada de nuevos consumidores de drogas (245). Estos cambios de transformación provocan en Lucía una nostalgia personal al reflexionar sobre su relación individual con esta comunidad. A principios de los años ochenta, cuando apenas tenía 15 años de edad, su vida en ese entonces dependía del dinero que semanalmente le proveía Manuel, pero ahora, a los 32 años de edad, es la máxima líder de la delincuencia en Echo Park. Este espacio, que por varios años fue relegado por la ciudad y dominado por las pandillas, ahora comienza a adquirir valor capital y las familias pobres se comien-

zan a desplazar a otras partes del organismo metropolitano. Esta transición urbana representa un obstáculo y una amenaza para Lucía; no obstante, este mismo cambio podría representar nuevas oportunidades para las nuevas generaciones que crezcan en el lugar. En este sentido, los 17 años representados en la novela configuran un espacio aislado por los procesos urbanos de la ciudad.

Dentro de este espacio de disputa, se urbaniza la violencia como un proceso acumulativo de fuerza laboral indeseable, suscitado por múltiples factores como la violencia intrafamiliar, el deterioro del espacio, el desempleo, la socialización callejera, la delincuencia, la competencia por ascender la escalera jerárquica de la pandilla, la agresividad del Estado y la ausencia de instituciones sociales, entre otros. Esta colectividad de factores construyen un complejo imaginario social urbano que ayuda a discernir la evolución antisocial de los adolescentes. Una transformación que inicia en el núcleo familiar y después se reproduce y amplifica en los espacios públicos o sectores de confrontación social como las escuelas públicas, los vecindarios aledaños y las residencias privadas. Durante este periodo de contención, los adolescentes internalizan la violencia como una condición aunada a las múltiples realidades que se viven en la marginalidad, de la cual difícilmente logran escapar. De ahí que el propósito de la obra sea articular una representación simbólica de las experiencias urbanas que vivieron los jóvenes que fueron enajenados por los procesos urbanos de la ciudad.

Notas

¹Una pandilla es formada por un grupo de jóvenes que crecieron juntos en comunidades marginadas, los unen las realidades cotidianas de la experiencia urbana, está estructurada de modo jerárquico y sus valores no concuerdan con los de la corriente popular. Aquí seguimos la definición que utiliza el experto James Diego Vigil, en su texto, *Projects: Gang and Non-Gang Families in East Los Angeles* (2007). Pg. 37

²Léase la reseña que escribe Celeste Fremon en el periódico *Los Angeles Times* (15 de junio de 1997). También léase la reseña que escribe David Manuel Hernández en la Revista *Aztlán* (Spring 1998, Vol. 23 Issue 1, p 153). Ambos críticos concuerdan que los personajes son estereotipos negativos de la mujer pandillera.

Obras Citadas

- Brown, Monica. *Gang Nation: Delinquent Citizens in Puerto Rican, Chicano, and Chicana Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Impreso.
- Diaz, David R. *Barrio Urbanism: Chicanos, Planning, and American Cities*. New York: Routledge, 2005. Impreso.
- Fremon, Celeste. "Homegirls." Review of *Locas*, by Ixta Maya Murray. *Los Angeles Times Book Review* (15 June 1997): 10.
- Ginwright, Shawn, Julio Cammarota, and Pedro Noguera. "Youth, Social Justice, and Communities: Toward a Theory of Urban Youth Policy." *Social Justice* 32.3 (101) (2005): 24-40. Red. 11 July 2013
- Gottlieb, Robert. *The Next Los Angeles: The Struggle for a Livable City*. Berkeley: University of California Press, 2005. Red. 11 July 2013.
- Gordon, Larry. "Youth Club near Opening but Still Needs Money." *Los Angeles Times* (1923 Current File). Los Angeles, Calif.: May 30, 1985. pg. GD1, 2.
- Harvey, David. "City Future in City Past: Balzac's Cartographic Imagination." *After-Images of the City*. Eds. Joan Ramón, Resina y Dieter Ingenschay. Ithaca/Londres: Cornell UP, 2003. 23-48. Impreso.
- _____. *The Urban Experience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. Impreso.
- Hendrix, Kathleen. "Crisis Intervention with Gangs; Peacemakers Battle Violence." *Los Angeles Times* (1923-Current File). Los Angeles, California.: Sep 10, 1981. pg. OC_C1, 1.
- Hernández, David Manuel. Review of *Locas*, Yxta Maya Murray (1997), *Aztlan: A Journal of Chicano Studies*, Volume 23, Number 1, Spring 1998, pp. 153-156
- Ibarraran Bigalondo, Amaia. "Yxta Maya Murray's *Locas* (1997): And What About Chicana Barrio Adolescents?" *Babel: Aspectos de Filología Inglesa e Alemá* 18 (2009): 35-48. Red. 11 July 2013
- Liebel, Manfred. "Barrio Gangs' En Estados Unidos: Un Reto a La Sociedad Excluyente." *Desacatos*.18: 127-46. Red. 11 July 2013
- Lomelí, Francisco A. "Remapping the Post-Barrio: Beyond Turf and Graffiti." *(Mis)Representations: Intersections of Culture and Power*. Eds. Galván, Fernando, Juliú Cañero Serrano and José Santiago Fernández Vázquez. Bern, Switzerland: Peter Lang, 2003. 145-56. Red. 11 July 2013
- Moore, Joan, John Hagedorn, and United States. Office of Juvenile Justice and Delinquency Prevention. *Female Gangs a Focus on Research*. 2001. Red. 11 July 2013
- Moore, Joan W. *Going Down to the Barrio: Homeboys and Homegirls in Change*. Philadelphia: Temple University Press, 1991. Impreso.
- Murray, Yxta Maya. *Locas*. 1st ed. New York, N.Y.: Grove Press, 1997. Impreso.
- _____. Letter to the Editor. *Los Angeles Times Book Review* (3August 1997): pg.10.
- Kaplan, Sam Hall. "500 Families, Success Story: Renters Are Now Owners." *Los Angeles Times* (1923- Current File). Los Angeles, California.: Jun 10, 1982. pg. J1, 2.
- Saldívar, Ramón. "A Dialectic of Difference: Towards a Theory of the Chicano Novel." *ME-LUS* 6.3 (1979): 73-92. Red. 11 July 2013
- Sobel, Russell S., and Brian J. Osoba. "Youth Gangs as Pseudo-Governments: Implications for Violent Crime." *Southern Economic Journal* 75.4 (2009): 996-1018. Red. 11 July 2013
- Torgerson, Dial. "Which way for Echo Park: Inner City Oasis or Slum?" *Los Angeles Times* (1923-Current File). Los Angeles, Calif.: Sep 19, 1971. pg. K1, 3.
- Vigil, James Diego. "Chicano Gangs: One Response to Mexican Urban Adaptation in the Los Angeles Area." *Urban Anthropology* 12.1 (1983): 45-75. Red. 11 July 2013
- _____. *The Projects : Gang and Non-Gang Families in East Los Angeles*. 1st ed. Austin: University of Texas Press, 2007. Impreso.
- _____. *A Rainbow of Gangs : Street Cultures in the Mega-City*. Austin: University of Texas Press, 2002. Impreso.
- _____. "Urban Violence and Street Gangs." *Annual Review of Anthropology* 32 (2003): 225-42. Red. 11 July 2013
- Villa, Raúl Homero. *Barrio-Logos: Space and Place in Urban Chicano Literature and Culture*. History, Culture, and Society Series. Austin, TX: U of Texas P, 2000. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 9.2, Fall 2013

TITLE: Entrevista a Rafael Reig

INTERVIEWER: Susan Divine

INTERVIEWEE: Rafael Reig

BIOGRAPHY: Rafael Reig nació en 1963 en Cangas de Onís, Asturias. Después de varios años en Colombia y los Estados Unidos, se instaló en Madrid y se considera madrileño. Ahora vive en Cercedilla y acaba de abrir la Librería Fuenfría. Además de escribir novelas, también publica comentarios culturales en el diario ABC y es profesor de escritura creativa en el Hotel Kafka en Madrid.

DATE RECEIVED: 10/06/2012

DATE PUBLISHED: 12/18/2013

“La literatura tiene que ser militante, y lo más militante posible.”

Susan Divine, College of Charleston

La novela *Todo está perdonado* (Tusquets, 2011), del novelista, blogista, y profesor Rafael Reig, fue galardonada por su editor con el VI Premio Tusquets Editores de Novela. El jurado, presidido por Juan Marsé, destacó “la ambición de una novela compleja que, sin dejar de lado el humor, recupera la historia reciente de España y la reinterpreta con un enfoque inédito de la literatura hispana” (tusquetseditores.com). En un momento en el que abundan obras sobre la historia española a partir de la Guerra Civil, la novela de Reig aboga por un pasado y un presente olvidados y ocultos en los espacios que habita-

mos—tanto los vividos como los ideológicos. La narración reúne historia, familia, deporte, espacio, religión y política para revelar “otro mapa oculto bajo las mismas calles, glorietas y avenidas” de Madrid (Reig 151). Aparte de lo señalado por Marsé sobre la conexión entre historia y literatura, *Todo está perdonado* no solamente crítica el pasado franquista que pervive en el presente, también conciencia al lector sobre el presente al interpretarlo como una extensión de la misma lucha de clases que primamente provocó la sublevación. Para definir esta relación entre el pasado y el presente, la narración sigue durante varias



Fotografía tomada por Susan Divine el día de la entrevista

generaciones a una familia española desde su participación en el gobierno de Cánovas de Castillo hasta el momento de la narración en 2008. De esta manera, la historia del ascenso al poder de una familia concreta se convierte en algo paradigmático de la historia de toda la nación. Aunque la familia o la guerra sean tropos comunes, Reig no solamente participa en un discurso histórico, sino que también recupera la memoria de la Guerra Civil en la España contemporánea. La novela es además una crítica feroz hacia una nación ciega ante una realidad oculta en la calle, en la casa y en el discurso oficial.

La novela *Todo está perdonado* es la tercera de la serie del detective privado Carlos Clot, que investiga el crimen en un Madrid alternativo. El autor mismo describió la intención del relato más reciente como “La gran novela norteamericana sobre la transición española.” La primera en la serie, *Sangre a borbotones*, se publicó en 2002 y la segunda, *Guapa de cara*, apareció un año después. La acción de las tres obras tiene lugar en una nación que, tras una invasión militar, ha perdido su soberanía y es una Federación asociada a los Estados Unidos. Paralelamente a esta crisis política, se ha acabado la gasolina y el gobierno ha decidido inundar las calles con agua. Ahora, los habitantes tienen que transportarse por la ciudad en barco. En las tres novelas de la serie se mezclan diferentes géneros y estilos literarios, que al recrear el espacio madrileño bajo una historia alternativa, documentan no solo las grandes injusticias políticas, sino también las injusticias cotidianas de un sistema capitalista.

Al estilo de Reig se le ha etiquetado de posmoderno, sin embargo el propio autor rechaza el término. El autor es consciente de su estilo narrativo, en el cual mezcla el humor, la crítica feroz, la nostalgia y la prosa poética. Además de novelista, Reig es corresponsal para ABC Cultural y mantiene un blog popular en el *Hotel Kafka*, donde se invita a charlar sobre cualquier tema, desde asuntos personales hasta el estado del arte español. Esta entrevista se inició con algunas preguntas sobre

Todo está perdonado, y posteriormente devino en una teorización sobre el rol del autor y la literatura en la sociedad. La conversación tuvo lugar en la casa del escritor en Cercedilla el 14 de junio de 2012.

RR: Rafael Reig

SD: Susan Divine

SUSAN DIVINE [SD]: En la última novela, me interesó mucho cómo el agua representa la memoria, por ejemplo cuando el narrador comenta que “El pasado siempre se queda por debajo del agua, son los cuerpos los que regresan. El pasado se va a pique en ese río profundo entre las palabras y las cosas” (20).

RAFAEL REIG [RR]: Cuando escribí *Sangre a borbotones* se me ocurrió esa idea pero pensaba que era una tontería. Me costó dos novelas más darme cuenta de que eso para mí tenía un significado, que la visión de algo por debajo del agua es la visión de algo que se puede ver, está al lado, pero es inalcanzable, está en otra dimensión y que sin embargo sigue presente. Es como un ahogado que sigue allí y está casi tocándote y te arrastra—porque los cuerpos ahogados arrastran hacia el fondo, ¿no?—y, en ese sentido, tienes toda la razón: yo intenté hacer eso más evidente, primero para mí. No tenía muy claro por qué esa idea era muy importante para mí y, como soy torpe, lo tuve que hacer a lo largo de tres novelas para darme cuenta de por qué era importante. Otro en la primera ya habría dicho, “esto está clarísimo,” pero yo tuve que seguir probando y en la última, en *Todo está perdonado*, yo creo que ya más o menos he expresado lo que quiero decir, que eso [el agua] es algo relativo a la historia personal y biográfica de cada personaje pero también a la historia colectiva de la transición. La historia está metida por debajo del agua y hay senderos que se bifurcan—diría Borges, ¿no?—y uno casi es del ante-materia, de lo que pudo haber

sido, pero no ha sido. Y el otro es el de lo que ha sido, y esta nostalgia por esa oportunidad perdida. Creo que la transición fue una oportunidad perdida, sin ninguna duda.

SD: Lo que me gustó fue esa idea de que el cuerpo sigue allí mientras la memoria exacta de lo que le pasó es imposible de recuperar.

RR: Claro, es que soy materialista. Creo que los cuerpos son más importantes que los pensamientos y creo que la memoria es una memoria corporal. La memoria intelectual, o la memoria sentimental, es una construcción, mientras que lo único que tiene una trascendencia real es la memoria del cuerpo y la memoria material. Borges decía que las cosas duran más que la gente. Y yo creo mucho en las cosas y en la materia—creo que es por eso que pongo tanto sexo en mis novelas, aparte de que me guste—porque creo que también pasa en mi vida personal, cada vez que yo empiezo a decir algo, cuando termino de decirlo digo, “Sí, pero también podría ser al contrario.” No tengo muy claro lo que pienso, ni lo que sé. Dalí empezaba sus memorias diciendo, “No tengo muy claro lo que pienso, sí tengo muy claro lo que como,” que en el fondo es una declaración materialista. Lo más importante son los hechos reales y la realidad y la forma en la que vivimos. En este sentido uno de los principios más tristes de un libro de un gran autor que tiene principios estupendos, como García Márquez, es que la vida no es lo que sucedió sino lo que recordaba. Eso no es verdad. Eso no es verdad, eso lo puede decir cualquier asesino, eso lo puede decir un oficial de los nazis. Y así se olvida de los crematorios. La vida no es lo que recordamos, la vida es lo que pasó.

SD: Por eso hay que tener un detective.

RR: Hay que tener un detective. Hay que tener un detective y ese cuerpo muerto. Una novela policiaca siempre es la búsqueda de un cuerpo. Rara vez es la búsqueda de

algo inmaterial. De hecho, sin cuerpo no hay asesinato, no hay novela policiaca. Tiene que haber un cuerpo material, muerto, a lo menos una novela policiaca que a mí me interese. La novela policiaca de enigma psicológico y todo eso puede existir, pero a mí me parece que eso, no lo lee nadie—o nadie digno.

SD: Te han llamado un autor “posmoderno,” ¿aceptas esa definición de tu literatura?

RR: Mira, lo que pasa es que yo soy español. En Manual de literatura para cañibales yo cuento que se inventó primero la lata de conservas y luego se inventó el abrelatas, y hubo treinta años de diferencia, y en esos treinta años la gente abría las latas con martillos o bayonetas o con los dedos. Pues yo creo que en España, donde no ha habido modernismo, es difícil ser posmoderno, es como inventar primero la lata y luego el abrelatas. No tenemos muchas posibilidades para ser posmodernos, pues si ni siquiera hemos tenido un modernismo en el sentido inglés del término, ¿no? Hemos tenido el modernismo en el sentido de Rubén Darío, en el sentido español del término, pero el posmodernismo literario se refiere al “modernismo” en el sentido anglo-sajón y eso en España no lo había. Entonces ser posmoderno antes de ser moderno es como poner el carro antes de los bueyes, ¿no? Un español difícilmente puede ser posmoderno. Los posmodernos españoles, ¿qué hacen? Escriben novelas que pasan en Estados Unidos, como Agustín Fernández Mallo o la Generación Nocilla. Escriben novelas que pierden pie porque están desconectados de la realidad y la cultura española.

SD: ¿Puedes hablar más sobre esa noción de autor, nación y “perder pie”?

RR: Realmente yo creo que los grandes escritores—no creo que yo lo sea—siempre han sido paletos. Faulkner era un auténtico paleta: sólo escribía sobre su pueblo. Proust era un paleta, no escribía nada más de lo que él conocía. Joyce era un

paleta absoluto que estaba recorriendo Europa y leyendo con lupa la prensa irlandesa para ver si había cambiado el dueño de la lechería de la esquina—era lo único que le importaba. Entonces a mí me parece que, como los electrodomésticos, los autores necesitan una toma de tierra. Si se pierde tierra, no tener un sitio donde descargar la tensión eléctrica, pues yo creo que [un escritor], al final, explota. No sé si me explico.

SD: Entonces, ¿los escritores españoles posmodernos han perdido su toma de tierra?

RR: Pues es difícil ser posmoderno en España. Yo soy posmoderno en el sentido de que los modernistas escribieron en serio y los posmodernos escriben desde dentro de la literatura con ironía y mirándose con un ojo dentro y otro fuera, un poco bizcos, o sea, yo escribo una novela pero yo sé que es una novela. No pretendo que el lector lo crea porque yo tampoco lo creo. En ese sentido, sí, sería un escritor muy, muy posmoderno. Todas mis novelas son como representaciones teatrales donde ocurren cosas, hay un distanciamiento, estilo Brecht.

SD: También dijiste en otra entrevista que la literatura tiene que ser como un musgo, no como una flor cultivada. Muchas veces leo la literatura posmoderna como una flor cultivada que es solamente para otras personas que también entienden la literatura posmoderna.

RR: Yo escribí un artículo en el que lo explico de otra manera y creo que es clara. Hay tipos que a los cuarenta años de pronto deciden que quieren cocinar, entonces se compran un libro de recetas. Leen la receta y van al supermercado y compran cilantro, aceite de no sé qué, angostura y hacen un pollo. Vale, esa es una forma de cocinar. Mi forma de cocinar es la de abrir la nevera y ver qué hay y ver lo que se puede hacer con lo que hay. Yo no voy al supermercado y a veces tengo la sensación de que esa literatura que tú dices

funciona con receta. Van al supermercado y dicen, ¿qué me compro? Me voy a comprar cilantro, me voy a comprar un personaje que tenga un doble, un personaje que tiene un no sé qué y acaban con un poulet au fenouil. Yo creo que la buena cocina es la cocina que haces con lo que tienes a mano, con lo que tienes en tu propia nevera. Yo creo que un escritor tiene que abrir la nevera que es su corazón, es su memoria, es la despensa de su experiencia, y con esto, ¿qué hago? Con esto, ¿qué puedo hacer? Puedo hacer una paella, puedo hacer arroz un poco raro, y cocinarlo lo mejor que sepa. No es lo mismo una comida hecha por alguien que ha decidido cocinar y compra los ingredientes y los mide, los pesa y los echa, que alguien que sabe, con cualquier cosa, hacer algo y dar de comer a la gente. Un escritor debe dar de comer a la gente con lo que tenga. A lo mejor tiene que usar su rencor, tiene que usar sus malos sentimientos, tiene que usar lo que tenga adentro y, a lo mejor, son cosas que no son productos de primera calidad, pero a lo mejor el guiso sale muy bueno.

SD: Y también hay historias que no se pueden contar con “receta.”

RR: Bueno, es la diferencia entre Juan Benet y Javier Marías. Juan Benet estaba intentando dar una dimensión épica y bíblica a la Guerra Civil. Pero, claro, [en las novelas de Javier Marías] toda esa artillería, todas esas armas usadas para contar un adulterio parece un poco fuera de lugar. Es decir, ¿qué me está contando? Que se tiró a una tía en Cambridge y que la tía tenía un hijo; y ¿a quién le importa eso? De verdad, esto no es un drama, es una tontería. Es como si usáramos el lenguaje y la puesta en escena de las tragedias de Shakespeare para contar un episodio de Cheers. Realmente no tiene mucho sentido. Porque Shakespeare es difícil también. A mí Shakespeare me cuesta también, los chistes son absurdos, no se le entienden, parece falso todo, y

sin embargo lo que está contando requiere ese tratamiento dramático, altisonante. Yo creo que lo que contaba Benet requería eso, se beneficiaba de este tratamiento porque se enfrentaba a un problema de dimensiones bíblicas, de Caín y Abel, casi, y lo que está contando Marías, francamente, son tonterías, bueno, son cosas de otra magnitud que se pueden contar en prosa castellana normal.

SD: En Todo está perdonado, me llamó mucho la atención que la religión sea el motor narrativo. Cuéntame por qué decidiste recrear una España practicante cuando en España ya casi no hay practicantes.

RR: ¿Practicantes? Aquí practicantes no hay. Bueno, yo cito a Marx al principio de la novela, que la crítica de la religión es la base de toda la crítica. La ilusión fundamental de la visión deformada de la realidad, por definición, por antonomasia, es la visión religiosa. La forma de mantener el poder, y de mantener la explotación, y de embaucar a la gente, es la religión desde el inicio de los tiempos. Si realmente logramos librarnos de la religión lo demás vendría casi solo porque la religión es lo único que mantiene ciertas cosas en pie: la explotación, el “las cosas son como son y no se pueden cambiar,” bueno, eso es algo religioso. Yo realmente soy bastante ateo, pero aparte de ateo, soy anti-teo. O sea, aunque Dios existiera, yo estaría en contra. Si me demuestran que existe, yo de todas formas estaré en contra. Yo no estoy de acuerdo, estoy en contra de él, si existe—o de ella. Me parece que la principal insurrección, lo primero contra lo que hay que rebelarse, es contra la voluntad de Dios, es la única manera de enfocar la vida de una forma adulta y normal. Como decía Freud, es la más infantil de todas las ilusiones, la ilusión de que existe Dios. Y entonces, creo que lo que yo pretendía contar era que en el fondo todas las ideologías del poder son derivadas de la religión. Toda la religión,

todo lo que tiene que ver con el poder, es religioso porque la religión no es más que poder.

SD: En España la religión sigue involucrada en el gobierno.

RR: Sí, la religión está involucrada hasta con los socialistas. En España las iglesias no pagan impuestos, bueno, la Iglesia Católica no paga impuestos—las demás no lo sé—y eso no lo cambiaría nadie, ni siquiera los socialistas. Siguen sin pagar impuestos y tienen dinero público, las autoridades civiles participan en las ceremonias religiosas públicamente y va el alcalde a misa. En eso no hay mucha diferencia entre una tribu africana o una tribu del norte de Europa con unos mamuts e ídolos y tótems, es lo mismo. Es la misma tontería. A veces se habla de los musulmanes, pero bueno, de hecho no hay mucha diferencia entre ellos. La semana pasada juzgaron a Javier Krahe, un cantante, porque en el año 79, hace ya treinta años, hizo un cortometraje en el cual daba una receta de cocina para hacer un Cristo al horno. Lo crucificó, lo metió en el horno, entonces hay que aliñarlo, ponerle un no sé qué, sacrificio y ajo, y luego lo dejabas tres días en el horno y salía solo, resucitado. Bueno, y ha estado en el juicio ahora, ahora lo han visto unos católicos y han dicho “esto es ultraje”—y sí, claro que sí es ultraje. Yo soy partidario de ultrajar la religión. Es que no entiendo el derecho que se concede a sí misma la religión a darse por ofendida, ¿por qué hay que tener respeto a la religión y no hay que tener respeto a todo lo demás? Bueno, no, de eso es lo que más hay que reírse. Dicen—yo, que también soy especialmente paleta, que he viajado un poco, y que he leído un poco y tal, a pesar de eso tengo que aceptar que soy muy español, así que lo que hago siempre tiene que ver algo con la religión católica—que los españoles van siempre detrás de un cura o con un cirio o con un palo. Yo creo que todos

los españoles, no sé, todos los artistas— y no me comparo con ellos—los grandes artistas españoles, desde Buñuel hasta Lorca, todos están obsesionados con la religión Católica, como es normal en un país dominado por la Iglesia Católica desde el principio de los tiempos. Y en un sentido y por desgracia me doy cuenta de que soy muy español, de que siempre hay curas, de que siempre hay algo teológico en todo lo que yo hago, como le pasa a todos los españoles—no a Javier Marías, que no es español. Flaubert decía que un escritor no elije sus temas sino que los soporta. Yo soporto mis temas, casi siempre tienen una vuelta religiosa, es inevitable. Pero quiero decir que soy anti-religioso.

SD: Algo que siempre me llama la atención en tus novelas, y especialmente en ésta, es cómo está narrada la cultura popular. Siempre al comenzar hay algo sobre cómo va vestida la gente, pero es una moda completamente inventada y ridícula.

RR: Es algo inventada y completamente ridícula. Tiene mucho de eso, de crítica a las mini-religiones falsas, como es la moda. Y tiene mucho de lo que decías de posmodernismo en el sentido de que, hoy en día, ¿cómo vas a hacer una descripción? Es que, es absurdo, es que no hace falta. Antes tenías que describir las cosas para que la gente entendiera, pero ahora ya tenemos todos una representación visual de todo. Así, si dicen “París, 1940, la resistencia” ya lo ves: jardines, calles, ropa, etc. Las novelas del diecinueve siempre comienzan con cómo iban vestidos los personajes. A mí, hacer esto en serio hoy en día me cuesta mucho, ¿cómo yo voy a contar cómo iban vestidos mis personajes en un nuevo vaquero de tal y cual marca? Prefiero hacer una especie de juego con el lector. El lector está pidiendo una descripción de la moda, de las marcas que llevan los per-

sonajes, de la música nueva. En vez de complacer al lector, le echo todo esto, aparentemente con mucha seriedad, pero que en el fondo es una imbecilidad, es una broma.

SD: Bueno, también este juego funciona al nivel del comentario sobre el nuevo costumbrismo de las novelas, por ejemplo, de Lucía Echevarría, que siempre describe a la gente por su ropa y por las marcas que lleva.

RR: Lo que pasa es que a mí no me interesa el costumbrismo, no me interesa nada el costumbrismo. No me interesa la identificación del lector, una vez lo he hecho pero me parece un truco muy fácil: el de poner la música que oye, que ahora pasa en todas las novelas y la gente piensa, “oh, Dios mío—¡como yo!” Eso es costumbrismo y a mí eso me parece trivial. No me interesa nada. Entonces hago algo no costumbrista. En Todo está perdonado, por ejemplo, yo quería hacer una cosa de tribus urbanas, juveniles, delincuentes juveniles, y en la primera versión, aunque un poco elaborado, utilicé el argot que utilizan los jóvenes de hoy en día. Pero a mí me parece que es absurdo—es costumbrismo—entonces al final decidí que no, que hablen en latín. Porque en el fondo da igual, todo el mundo sabe que es un argot. Yo no voy a jugar con la cosa falsa—bueno, falsa me parece a mí—de que el lector se identifique y diga “¡Ah! Mira cómo conoce las tribus.” Yo no las conozco y no sé demostrarlo, les pongo hablando en latín que es un poquito más fácil. Me gusta leer novelas costumbristas pero no me interesa hacerlas porque creo que ya están hechas.

SD: Pero la manera cómo lo haces resalta, todo eso es una construcción.

RR: Es la parte posmoderna del asunto. Encima, yo ya no puedo hacer el costumbrismo en serio, o sea, a lo mejor Galdós podía contar en serio cómo se vestía la

gente y estas cosas, pero yo ya no puedo. Un escritor posmoderno no puede hacer esto en serio, bueno sí puede, Philip Roth y Jonathan Franken, pero para mí es parte de su debilidad. Es decir, para eso me leo a Flaubert, leo a Galdós, pero no es lo mismo y yo no quiero hacer el costumbrismo.

SD: Sin embargo, cierta música “real” sí forma parte de la novela. Me llamó mucho la atención la canción de los mineros y la canción nacionalista “ya hemos pasao.”

RR: Y encima es muy bonita esta canción.

SD: Sí, pero a mí me parece que la descripción de la ropa y de la cultura popular nos lleva fuera del tiempo y resalta la construcción de la cultura, pero esa música de la década de los 30 nos ancla en el tiempo, en el pasado y en la realidad.

RR: Claro, en el pasado y el pasado que es el pasado de la Guerra Civil. A veces me vienen con “no me jodas, ya está bien, la Guerra Civil ya está bien.” Y yo siempre le pongo, “pero, hombre, tampoco, tampoco.” ¿De qué escribía Faulkner? De la Guerra Civil americana, y ¿cuánto tiempo había pasado? Muchísimo. Realmente son cosas que perviven en las familias y que duran mucho tiempo. Aparte, mi idea de la Guerra Civil, como intenté mostrar en la novela, fue lucha de clases. Simplemente fue la parte armada de la lucha de clases, una cosa entre la burguesía y el proletariado. Era una simple lucha de clases, una revolución, una insurrección armada contra la burguesía. La sublevación empezó por parte de la burguesía cuando no resistió los cambios y respondió con armas. La lucha de clases, tengo que decir que sigue existiendo y mientras no haya una sociedad sin clases yo seguiré siendo marxista revolucionario porque me parece un desperdicio tener una humanidad como esta y convertirla en esclavos al ochenta por ciento. Tenemos una humanidad que es grandiosa y deberíamos hacer algo más

con nosotros mismos. Entonces, me parece que es injusto que vivamos así y es ridículo también. Actúo políticamente, como todo el mundo, y escribo políticamente como todo el mundo, porque los que creen que no escriben políticamente es porque, simplemente, escriben novelas a favor del sistema. El ejemplo que suelo poner es cuando mi hija me dice “Pero papá, límpiame las gafas que no puedes ver nada, las tienes muy sucias.” Y yo me las quito y digo “es verdad.” Creo que la ideología es como las gafas: cuando las llevas puestas tú ves a través de ellas, tú no ves tu propia ideología porque es la herramienta a través de la cual ves la realidad. Entonces, yo creo que, por ejemplo, Philip Roth no se da cuenta de hasta qué punto Pastoral americana es una novela reaccionaria, prácticamente fascista, porque a él le parece natural, por qué tiene las gafas muy sucias pero él no lo ve desde afuera. Entonces, yo creo que es mejor saber cómo uno tiene las gafas.

SD: También tienes la letra de “ya hemos pasao” justo cuando España pasa a las semi-finales. Entonces, si entiendo correctamente esa parte, ¿estás relacionado el fútbol con la política derechista?

RR: El fútbol está relacionado a la política, no el deporte en sí mismo, pero el hecho de que el fútbol sea un deporte de masas. Es por los políticos, porque si no, no lo sería, porque el ajedrez no lo es. El ajedrez sólo fue importante cuando se enfrentó Fischer contra Spassky, porque entonces era político, porque era la guerra fría, era vencer a los rusos, si no, el ajedrez no tiene ninguna importancia. Con el fútbol pasa lo mismo. El fútbol es importante porque es político, si no, sería ya como el ping-pong—el ping-pong tuvo importancia con Nixon, con los chinos—el fútbol en España tiene importancia porque es totalmente político. Supongo que el béisbol en los Estados Unidos es político, pero no lo conozco. Sí, tiene que ser político, supongo, porque si no,

no sería importante. Y luego en Europa el fútbol es muy político, y en España más. Toda la dictadura franquista descansaba, o se apoyaba, sobre los triunfos del Real Madrid y la selección nacional y el gol contra Rusia, y todo esto forma las leyendas de mi infancia. Nací en el año 63, así que cuando murió Franco yo tenía 12 años y tengo todavía bastantes recuerdos de aquellos tiempos. Sin embargo, como Franco murió cuando yo tenía 12 años, yo no tuve que militar en un partido clandestino, ni sufrir torturas, ni estar en la cárcel, ni nada de eso. Pero lo habría hecho porque soy un chaval con mucha buena voluntad. Claro, lo habría tenido que hacer, no hay remedio.

SD: En la última novela también trata mucho la función de la literatura en la sociedad. El personaje de la Charo lee a Blasco Ibáñez y a Galdós y después decide hacerse revolucionaria. ¿Esperas crear revolucionarios con tus novelas?

RR: Ojalá. Últimamente me rebelo mucho contra el decir que “no se cambia nada escribiendo.” Digo que no es verdad. No es cierto, hay montones de gentes que se han ido a la guerrilla en Cuba o en otros países latinoamericanos, se han ido a la guerrilla en un libro de Marta Harnacker en la mochila, *Los principios del materialismo dialéctico*—y claro, la Biblia ha cambiado mucho, *Capital de Marx* ha cambiado mucho. La literatura tiene mucha fuerza. Yo creo que tomar la palabra en público es un acto de violencia. Y creo que cuando uno dice: “ahora os calláis y me escucháis, ahora voy a hablar yo,” que es lo que hacemos todos los escritores, “ahora, tenéis que leer esto y estáis un rato callado mientras leéis lo que estoy hablando yo,” es un acto de violencia que uno ejerce contra su semejante, contra todo el mundo. Y creo que tiene que ser justificado. Mandar callar a los demás para hablar tú y luego no decir nada o decir tonterías, debería ser muy castigado. Yo creo que hay que intentar

siempre decir todo lo que puedas decir, porque si no, estás siendo irresponsable. No tienes legitimidad para decir “quiero intervenir” en el espacio público con tu voz si es para decir una tontería, si es para decir algo obvio, si es para decir algo de sentido común, algo que no conduce a nada. Y yo creo que la literatura tiene que ser militante y lo más militante posible, porque si no, no está justificado. Yo no me callo para que hable otro a no ser que tenga algo de verdad importante que decir. Y yo procuro que por lo menos para mí sea importante. Yo creo en lo que digo, si no, no lo diría. Puede que luego, a ti, o a otro les parezca una tontería, pero bueno, yo he hecho lo que he podido. Y estoy seguro de que hay algunos escritores que no hacen todo lo que pueden, que hablan para escucharse a sí mismos.

SD: ¿Y el Hotel Kafka tiene alguna meta sobre cómo fomentar una literatura nacional, o una literatura militante?

RR: No, no, no. Realmente el Hotel Kafka es un punto de encuentro. Lo cierto es que nos encontramos gente a la cual nos parecemos y que tenemos ideas parecidas. Yo no creo mucho en la literatura nacional, yo creo que, como decía Benet, “una cosa es la novela, y otra es la novelística.” La novelística es una cosa que le hace falta un estado, como le hace falta tener una marina, o le hace falta tener un baile nacional, pero eso tiene muy poco que ver con la novela. La novela no es un bien público nacional, sino más bien es algo que no tiene más remedio que ser de algún sitio, pero el objetivo no es adornar al estado nacional. Ahora, yo no me considero un tipo especialmente original. O sea, lo que yo digo lo está diciendo mucha gente en muchos sitios y la forma en la que yo intento escribir, lo está haciendo mucha gente con mucho más talento que yo. O sea, hay mucha gente como yo y estamos hartos de leer las tonterías y de escribirlas, y vamos a escribir otra cosa. Yo creo que eso es innegable. A lo mejor

me equivoco y este camino no conduce a nada; yo creo que conduce a algo.

SD: En mi opinión compartes mucho con Álex de la Iglesia en el estilo. En sus películas y en tus novelas existe cierta transubstanciación de lo figurativo a lo literal. Es decir, las metáforas del espacio y el tiempo se convierten en carne viva. Por ejemplo, en *El día de la bestia* las torres KIO—que ahora se llaman las Puertas de Europa—metáfora de la corrupción política y económica durante los 90, se transforman en la casa del diablo. En *Todo está perdonado*, una Madrid metafóricamente “inundada de memorias,” literalmente se inunda de memorias.

RR: Bueno, yo comparto mucho con Álex de la Iglesia. Él lo hace mucho mejor, pero yo estoy en un universo semejante. Por lo que he visto, Alex es fundamentalmente anti-religioso. Tiene una imaginación que reacciona mucho ante la opresión cotidiana. Por ejemplo, la película *Acción mutante* es sobre la belleza y la exigencia de la belleza física. Es una re-

acción inmediata ante el poder que se ejerce en la vida cotidiana; no el poder en el sentido abstracto, sino cómo el poder nos fastidia la vida diaria. Ya no es una cuestión moral, no es solo una cuestión moral, hay mucho más y es mucho peor. Bueno, y yo creo que lo que caracteriza a un escritor o a un cineasta es el ver no tanto la idea abstracta, porque para eso están los pensadores, sino su aplicación concreta.

SD: Para terminar, una pregunta más, si vas a escribir otra novela sobre Clot, ¿va a visitar el casino de Sheldon Anderson?

RR: Sí, me gustaría, sí. Sería un comienzo de novela fabuloso.

Obras Citadas

“Rafael Reig gana la VI edición del Premio Tusquets Editores de novela con *Todo está perdonado*.” Tusquetseditores.com. 30 de noviembre, 2010. *Noticias/Actualidad*. 1 de julio, 2012. Red. 1 de septiembre de 2012.

Reig, Rafael. *Todo está perdonado*. Barcelona, Tusquets Editores, 2011. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 9.2, Fall 2013

TITLE: Entrevista al poeta Juan Armando Rojas Joo

INTERVIEWER: Sergio M. Martínez

INTERVIEWEE: Juan Armando Rojas Joo

BIOGRAPHY: Juan Armando Rojas Joo nació en Ciudad Juárez, en Chihuahua, México. Recibió su licenciatura y su maestría de la Universidad de Texas en El Paso y en 2002 se tituló doctor en letras hispánicas por la Universidad de Arizona. Después de recibir su título, Amherst College, en Massachusetts, lo nombró Andrew W. Mellon Fellow and Visiting Assistant Professor de 2002–2004. Rojas Joo ha sido ponente invitado en diferentes universidades mexicanas, entre ellas la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca y la Universidad Autónoma de Chihuahua. La primavera de 2011 se le honró como poeta en residencia por la Universidad de Coímbra, Portugal.

Rojas Joo se especializa en literatura y cultura hispanoamericana. Otras áreas de especialización son teoría literaria, literatura colonial y literatura peninsular del los siglos diecinueve y veinte. Actualmente es administrador, sin embargo su investigación y docencia se enfocan en México, los estudios fronterizos y la poesía.

Entre sus obras de creación poética se encuentran *Luz/ Light* (2013), *Vertebral River/ Río vertebral* (2009, 2002), *Ceremonial of Wind/ Ceremonial de viento* (2006), *Santuarios desierto mar* (2004) y *Lluvia de lunas* (1999). Igualmente, como compilador ha publicado en equipo con Jennifer Rathbun *Canto a una ciudad en el desierto*, obra poética en la cual se denuncian los femenicidios en Ciudad Juárez y, en edición bilingüe, *Sangre mía/ Blood of Mine: Poetry of Border Violence, Gender and Identity in Ciudad Juárez* (2013).

DATE RECIEVED: 12/01/2013

DATE PUBLISHED: 12/31/2013

Entrevista al poeta Juan Armando Rojas Joo

Sergio M. Martínez, Texas State University

El jueves 29 de octubre de 2013 Juan Armando Rojas Joo participó como invitado especial en Texas State University. Durante su visita, Juan Armando presentó dos ponencias. Una fue una charla sobre literatura del suroeste de los Estados Unidos y la otra como poeta invitado en el Festival de Poesía por la Paz, organizado por Sigma Delta Pi.

En la presentación en la clase de literatura del suroeste, Juan Armando habló sobre los feminicidios en Ciudad Juárez. Enfatizó la influencia que estos hechos han tenido en la producción narrativa y poética en la ciudad fronteriza. Al final de su presentación leyó algunos poemas, de diferentes poetas, publicados en una antología dedicada a concienciar sobre el tema.

En su segunda presentación, como poe-

ta invitado al Festival de Poesía por la Paz, Juan Armando presentó sobre su creación poética y su carrera como poeta. Después de su amena charla leyó algunos poemas que se encuentran en sus diferentes poemarios. Tras la presentación, que fue amena y dinámica, se abrió un turno de preguntas sobre diferentes aspectos de su obra. Al final del evento se le pidió que leyera otro par de sus poemas, a lo cual accedió con gusto.

Al terminar el día tuve la oportunidad de acompañar a Juan Armando a cenar. Momento que aproveché para proponerle ser entrevista por *Letras Hispanas*. Aceptó y quedamos de acuerdo. A la siguiente mañana, antes de llevarlo al aeropuerto, fuimos a desayunar. De la charla de aquel desayuno salió el texto que aparece a continuación.



Fotografía tomada por John Holliger, 29 de marzo de 2012

SMM: Sergio M. Martínez

JARJ: Juan Armando Rojas Joo

SMM: Juan Armando, primero que nada queremos agradecerte que hayas aceptado la invitación de Texas State University. Para nosotros es un placer tenerte en el campus compartiendo tu obra. En segundo lugar, gracias por concedernos la entrevista.

JARJ: Ha sido un placer participar en un festival de poesía bajo la bandera de la paz, que se lleva a cabo cada año en San Marcos, así como es un honor haber sido invitado por el Departamento de Lenguas Extranjeras de Texas State University. Me ha dado muchísimo gusto poder dialogar con algunos de los alumnos y colegas del programa y poder compartir con ellos los frutos de la poesía. Agradezco enormemente esta oportunidad de diálogo literario a la universidad y en particular a ustedes, los editores de la publicación académica *Letras Hispanas*.

SMM: Cuéntanos cómo nace en ti el deseo de ser poeta. ¿Quiénes influyeron en tu decisión y en tu formación como tal?

JARJ: Las primeras lecturas que escuché, cuando niño, a la hora de dormir, fueron poemas de autores como García Lorca, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Dámaso Alonso. Había en casa un libro español ilustrado por artistas de la vanguardia como Picasso, Juan Gris, Dalí, y yo escuchaba a la tía que me crió mientras admiraba las ilustraciones. Fue sin duda el primer libro que inquietó mi imaginación y mi admiración por la poesía y el arte. Otros dos libros que despertaban en mí un interés y curiosidad eran uno sobre arte prehispánico y otro sobre la mitología clásica; aún los conservo. Tenía tres o cuatro años de edad y estaba aprendiendo a escribir. Mi vida se resolvía en escuchar estas lecturas, jugar en el patio, ir al mercado popular con mi tía Licha, comer tortillas de harina recién hechas con mantequilla y escuchar radio novelas mientras mi tía cocinaba. El interés

por la literatura fue creciendo y a pesar de que en la preparatoria me especialicé en el área de físico-matemático e incluso me inscribí en la universidad en clases de ingeniería, mi mente, mi espíritu, mi creatividad e imaginación me jalaban a los libros de poesía y cuento y a las novelas. Dentro de mi formación hay dos poetas que han influido en mí de manera muy determinante ya que tuve la oportunidad de seguirlos como aprendiz durante algunos años. Se trata de los poetas mexicanos Alberto Blanco y Ricardo Yáñez. A través de ellos aprendí a florecer en la poesía, como escribió Vicente Huidobro en su "Arte poética," a no temerla, a seguir el camino y sentirme, a recibir y ofrecer poesía. Mediante ellos he logrado descubrir el camino de la poesía ya que yo no escribo, soy poeta. Es decir, el poeta no escribe, recibe, y lo poco o mucho que aparece en palabras viene siendo el resultado de esa travesía, la bitácora de viaje por el camino de la poesía. También seguí muy de cerca los consejos del autor chicano Benjamín Alire Sáenz durante mis estudios literarios en la Universidad de Texas en El Paso. Sin embargo, quién puede escapar a los autores de la juventud, y dicho esto menciono a Neruda, Paz, Benedetti, Pacheco, Vallejo, tan sólo por nombrar algunos.

SMM: Al ser de una ciudad fronteriza como Ciudad Juárez, me parece lógico que te intereses por los temas relacionados con el espacio donde viviste. En Río Vertebral juegas con la estructura de tu poesía para crear una sensación encuentro y desencuentro en ámbitos culturales, lingüísticos y económicos, entre otros. Situaciones visuales y auditivas que van de lo abstracto a lo material. ¿Podrías elaborar un poco más en cuanto a la relación entre el título de la colección y el contenido y estructura de los poemas?

JARJ: Los poemas de Río vertebral nacieron cruzando las diversas fronteras de la propia frontera México/Estados Unidos, sin

embargo, no solamente en el contexto mexicano y no solamente en el contexto norteamericano, también hay que considerar que en esta área geográfica se desarrollan otras culturas nativas. En mi poemario *Santuarios desierto mar*, publicado en 2004 por el Instituto Chihuahuense de la Cultura, bajo su colección *Solar*, exploro el canto de dos culturas muy distintas, las culturas nativas y la de los exploradores españoles. A partir de *Río vertebral*, inicialmente publicado por la Universidad de Chihuahua en 2002 bajo su colección *Flor de Arena*, adopto el concepto transfronterizo a modo lírico para explicar en profundidad, más allá del estereotípico concepto de la frontera, el canto general del área geográfica mencionada. Mi intención consistió en desarrollar, mejor dicho, deshilar la frontera y distanciarla del canto estereotípico: (in)migración, contrabando, narcotráfico, violencia, maquiladora... En los textos reconozco los elementos de la frontera contemporánea, es singular en algunos casos, mas no deben actuar como una esencia fronteriza ya que se caería en el lugar común. Por eso me llevó tiempo desarrollar el canto, porque necesitaba un flujo, una continuidad, una vena creativa que fuera lo más totalizante posible dentro de un marco lírico, literario, poético, y lo encontré. El Río Bravo o Río Grande y sus vertientes tienen una particularidad, un elemento que se mantiene vivo en los mitos de la creación de las culturas prehispánicas, constante en las crónicas de los españoles que exploraron el territorio que actualmente conforma la franja fronteriza, en las relaciones escritas durante la época posterior a la colonia y la narrativa de los siglos veinte y veintiuno, y ha sido la de continuamente separar, unir, separar, unir, mejor dicho, mantener relacionados sus dos lados, el norte y el sur. Este elemento lo encontré en el fluir del agua, elemento muy apreciado en el desierto.

Por eso *Río vertebral* se inicia con un epígrafe del explorador Cabeza de Vaca, es el fragmento que hace referencia al momento en que cruza, junto con Estebanico, el río (Bravo/Grande) con una balsa que hicieron y explica que fue mucho trabajo. A partir de ahí se desarrolla el canto del río, en una metáfora que se extiende a través de todos los poemas. El libro consta de treinta y tres poemas, al igual que las vértebras de la columna vertebral durante la etapa fetal y en la niñez: siete cervicales, doce torácicas, cinco lumbares, cinco sacras y cuatro del cóccix, y de igual modo el libro se divide en cinco secciones. El poemario es el cuerpo del río con sus vértebras que se extienden hacia ambos lados (norte y sur). Lo más maravilloso de esta experiencia poética, el viaje por el río, fue descubrir que después de pulir y limpiar intensamente el primer manuscrito, lo que quedó fue el Río vertebral.

SMM: Has editado un par de antologías de poesía fronteriza relacionadas con la violencia y los feminicidios en Ciudad Juárez; ¿podrías desarrollar, explicarnos algo más sobre el tema? ¿Cómo nace el movimiento artístico que denuncia este fenómeno? ¿Te encontraste con obstáculos en el proceso debido a la temática de la antología?

JARJ: Canto a una ciudad en el desierto se publicó en 2004 gracias a una beca del Instituto Chihuahuense de la Cultura y el Fondo de Cultura Económica. El objetivo primordial de la antología fue presentar la producción poética de los noventa que hiciera referencia al tema de la violencia en Ciudad Juárez y que no cayera en el panfletismo socio-político-literario. En esos años fue muy importante observar cómo la producción literaria, particularmente la poética, se concentraba en los problemas que acosaban a las ciudades fronterizas. La poesía, que buscaba un rumbo, encontró una respuesta en el compromiso social e intelectual en torno a la construcción de una identidad femenina.

Fue durante el festival de poesía de la frontera, organizado año tras año por la poeta Carmen Amato, que empezaron a hacerse visibles los elementos de una poesía comprometida. Las poetas por lo general desarrollan una voz interna muy latente en apoyo a las mujeres violentadas, mientras los poetas se concentran más en describir ese estado actual de la ciudad. Metafóricamente hablando, los poetas recorren la ciudad como si fuera un cuerpo devastado, mientras las poetas examinan el aspecto interior del mismo cuerpo, su espíritu, su dolor y sus miedos. Su voz se torna intensa y el canto expresa los sentimientos de una ciudad mortalmente lastimada. La antología constó de mil ejemplares que se agotaron en menos de tres años y se presentó en México, Nicaragua, Estados Unidos, España y Portugal, tanto en foros literarios como académicos. La respuesta siempre fue muy emotiva y creó mucho interés, principalmente en los foros norteamericanos, de tal manera que los interesados se acercaban a pedirnos la traducción al inglés de los poemas. Fue así como surgió la idea de publicar la antología en una edición bilingüe, sin embargo se debía hacer una evaluación del proyecto ya que los objetivos habían variado. Además de esto el paso del tiempo y la madurez de los poetas empezaron a jugar roles determinantes. Durante las presentaciones observamos cuáles textos eran más solicitados y mientras tanto seguíamos observando el derrotero literario de sus autores. Aún más, las heroicas casas editoriales de poesía en los Estados Unidos, poco acostumbradas a publicar ediciones bilingües y a la promoción de éstas, mostraban gran interés en el tema más no en la publicación. Finalmente, tras diez años de recorrido y búsqueda, la editorial Arenas Blancas, dirigida por el poeta y profesor José Manuel García de New Mexico State University en Las Cruces, apoyó el proyecto y Sangre mía /

Blood of Mine vio la luz en junio de 2013. Esta segunda antología, además de ser bilingüe, se distingue por haber pasado por una rigurosa revisión durante el proceso de traducción. Se buscó que la traducción de los poemas al inglés tuviera vida poética propia y los textos fueran a la vez gemelos de su versión original escrita en español. Se llevó a cabo además una rigurosa edición y de los noventa autores originalmente incluidos en Canto a una ciudad en el desierto, sólo cincuenta y tres fueron incluidos en la versión bilingüe. Esta segunda antología se alejó de la memoria del festival literario sin olvidarlo como punto de origen y se concentró en el aspecto socio-literario y en los autores. En la actualidad ha sido presentada en Ciudad Juárez, diversas universidades y centros culturales en los Estados Unidos y en España se ha presentado en la Universidad de Salamanca y en el festival de poesía que todos los años organiza Uberto Stabile en Punta Umbría. No me cabe la menor duda, puesto que ya se está haciendo visible, de que recibirá una excelente acogida en las universidades de investigación literaria de los Estados Unidos y Canadá principalmente.

SMM: Sin abandonar el tema de la violencia en Ciudad Juárez, sabemos que la prensa local ha sido acallada por el terror. ¿Qué opinión te merece el que la prensa internacional haya mostrado tanto interés en el tema? Por un lado se dice que es justo que la prensa internacional alerte y denuncie la violencia en la zona.

JARJ: No cabe duda de que la frontera México/Estados Unidos y su gigantesco límite de 3, 185 kilómetros (1, 951 millas), la puerta más amplia en el mundo para entrar o salir de un lugar a otro, sea observado con detenimiento no sólo por la prensa internacional, también los medios de comunicación social juegan un rol muy importante. Cualquier fenómeno de carácter humano que empiece a ser notorio en esta área (la frontera abarca un

área y no solamente una línea o división políticas) siempre influirá en los aspectos socio-políticos, demográficos, económicos, culturales de los diversos lados que la componen (la frontera se conforma en sí de otras fronteras). Por lo tanto, si se encuentran señales de violencia que excedan los parámetros de lo esporádico, la sociedad siempre se alertará. En el caso de la frontera hemos visto cómo la prensa que se inquietó inicialmente fue la norteamericana, y de ahí se esparció la noticia por todo el mundo. Es decir, los primeros reportajes que se escribieron cuestionando las características que se observaban en la violencia contra la mujer y después la violencia generada por las guerras del narcotráfico fueron escritos por reporteros norteamericanos. Claro, aquí entra el tema de la otredad, es decir, lo que los otros dicen y hacen y nosotros no. Primeramente se trató como “algo” que sólo ocurriría de “aquel” lado de la frontera, del lado mexicano. Y rápidamente tomo carácter internacional ya que empezaron a encontrarse cuerpos, y más cuerpos, violentados y arrojados en el desierto. De modo similar, el grado de violencia que se empezó a sentir a todo nivel socio-económico en las ciudades fronterizas también creó un fuerte temblor a nivel internacional. Es decir, ya no era una riña entre pandillas, la frontera se había vuelto a convertir en un campo de batalla donde todo valía. Por lo tanto el aspecto internacional entra en juego ya que los lados de la frontera no se pueden separar y lo que afecta a un lado tarde o temprano afecta al otro, y viceversa. Este efecto quizás lo comprendemos mejor quienes vivimos en frontera/s. La prensa hace/hizo su trabajo, sin embargo llegó un momento en el cual era imprescindible cuestionarse los efectos, los objetivos y los métodos de información. Es decir, ¿se estaba informando al público o se estaba ayudando a crear un escenario de terror? ¿debía la prensa ocultar o buscar

maneras de informar sin caer en la nota amarillista? De ser así, ¿cómo? Constantemente se organizan conferencias de periodismo en universidades de la frontera en donde los temas centrales son la libertad de prensa y la censura, nuevamente esto se convierte en un interesante cruce de fronteras donde también la moral y la ética se ponen en juego bajo las cuerdas del concepto del poder. Incluso hace poco se llevó a cabo un encuentro internacional en Guadalajara bajo el título de “Periodismo en una guerra sin fronteras,” y cuando reflexiono sobre ello más bien pienso que es una guerra con muchas fronteras, y trincheras, ya que a final de cuentas las fronteras se abren cuando se les permite entrar. También hemos visto cómo la misma prensa fue amenazada por las diferentes mafias. Muchos periodistas y fotógrafos fueron asesinados y silenciados. En muchos casos la prensa se ha visto entre la espada y la pared. El trabajo de la prensa es informar, es justo que la prensa internacional tome interés y haga lo que pueda, la gente necesita estar informada, aunque esto siempre implique riesgos, lo hemos observado siempre. ¿Quién dirige la prensa? Obvio, regreso al punto, sigue siendo una lucha por el poder. Para cualquier sistema, la prensa representa la mejor manera de proclamar su territorio y difundir su ley; se acallaron reporteros, no se cerraron periódicos, ni noticieros informativos de radio o televisión. Sin embargo siempre hay un rayito de luz, el 15 de diciembre del presente (2013) The New York Times publicó un artículo, escrito por Damien Cave, donde se ofrece optimismo al lector y se habla de una ciudad en la frontera, conocida por sus asesinatos, y cómo empieza nuevamente a vivir. Claro, lo que estoy a punto de preguntar es tema para un siguiente cuestionamiento, ¿qué relación tendrá este artículo sobre Ciudad Juárez, escrito por la prensa

internacional, y qué efectos tendrá sobre el acostumbrado lector del *The New York Times*, ahora que en México se está aprobando la reforma energética? como escribiría Cortázar, “Todos los fuegos el fuego,” entonces, “una ciudad, todas las ciudades.”

SMM: Jennifer Rathbun ha hecho un excelente trabajo al traducir tu obra. Cuéntanos cómo ha sido la acogida de la traducción o las ediciones bilingües en Estados Unidos.

JARJ: La traducción, tan rica y detalladamente recreada al inglés por Jennifer Rathbun, ha sido muy bien recibida. Además, aporta una nueva creación en que demuestra su maestría capturando la esencia lírica de los textos. Jennifer Rathbun ha logrado inaugurar un nuevo recorrido para mi poesía aquí en los Estados Unidos a través de sus traducciones y que a final de cuentas representan una nueva creación. Ahora que vivo y escribo en los Estados Unidos, un país que además cuenta con más de cincuenta millones de hispanohablantes, consideramos, mi traductora y yo, de vital importancia publicar libros bilingües. Recientemente la editorial Ultramarina, de Sevilla, España, publicó mi último poemario y mi condición fue que se editara en formato bilingüe. El libro se intitula *Luz/Light*, y nuevamente la intención es lograr ampliar el margen del lector de poesía. Editar en traducción es una labor intensa, un verdadero reto, especialmente cuando el traductor, en mi afortunado caso, Jennifer Rathbun, se esmera en el detalle y no permite que la traducción se publique hasta que se considere un poema, no solamente una traducción.

SMM: Te queremos felicitar no solo porque tu obra haya cruzado el Río Bravo sino también por haber llegado al otro lado del Atlántico. ¿Cómo fue tu experiencia en Portugal y España?

JARJ: Ha sido transfronteriza, es decir, nuevamente la acogida ha sido inesperadamente bella y positiva. Se inició durante

algunos viajes que hice a España por cuestiones académicas, sin embargo, los versos empezaban a fluir. Los campos de España, como ya escribiera Machado, tienen esa magia que lo encuentra a uno. En Salamanca he pasado mucho tiempo y toda esa historia termina por cautivar y nuevamente aparece la Poesía. No es ninguna casualidad que el lema de la universidad misma lo explique “Lo que la naturaleza no da, Salamanca no lo presta.” Con la poesía resulta similar, te lo ofrece, aunque no te lo da. El poeta tiene que divagar por los caminos, sin esperarlo, a través de la experiencia humana y en el contacto con la naturaleza misma, en el acto —generalmente olvidado— de la contemplación. En 2010, en uno de esos viajes literarios participé en un festival/conferencia de editores independientes de poesía en Punta Umbría y conocí a unos profesores de literatura y editores de Coímbra, Portugal. Un mes después fui invitado al festival internacional de poesía que celebran cada año en la universidad. En esa ocasión me enteré de que cada año el Centro de Estudios Sociales, el Departamento de Literatura y la Casa del Poeta en Coímbra invitan a un poeta extranjero y a uno europeo en un programa de residencia. Mi propuesta poética interesó tanto al comité seleccionador que fui seleccionado como poeta residente en la Universidad de Coímbra durante la primavera de 2011. Fue una experiencia que nunca olvidaré, pasé poco más de dos meses escribiendo poesía, viviendo en la hermosa casa del poeta, que fuera propiedad el escritor João José Cochofel. También pasé algunas semanas en Monsanto, la aldea de piedra, cerca de la frontera con España. Aquí se puede agregar que pasé semanas en solitario, escribiendo, leyendo, reflexionando, admirando la Sierra de la Estrella, caminando durante horas por las rutas construidas por los romanos, los visigodos y los suevos, comiendo y bebiendo

vino exquisito. ¿Qué más puede pedir un poeta? De esos días comparto con Letras Hispanas el poema “Del manantial bebí,” aún inédito:

Del manantial bebí

Llegué a la Fuente de la Amante,
ahí encontré un refrán que así leía:
“La sed de todos los oscuros héroes
el agua de este manantial mitiga.”

Del manantial bebí
y no debía, pero invitaba a ser,
por un instante, sueño, héroe, oscuro amante
que la sed mitigara en la batalla.

SMM: Juan Armando, no quiero quitarte más tiempo. Sé que tienes otros compromisos aquí en Texas State, pero me comentabas hace unos días que tu creación poética la dirigirás hacia un nuevo rumbo, ¿Cuál es este rumbo? ¿Por qué has decidido hacerlo?

JARJ: Actualmente estoy escribiendo mi primera novela, y la estoy escribiendo en inglés. Anteriormente he escrito cuento, incluso estoy limpiando un manuscrito

que pretendo publicar en un futuro próximo. Esto no quiere decir que dejo a un lado la poesía, al contrario, la novela es tan amplia y tan libre que ofrece el espacio para la narración lírica, para explotar esa vena que si se logra desentrañar, hipnotiza al lector, es decir, lo sume y lo lleva por los derroteros de la historia. Esa es mi intención, lograr una novela que guste al lector, que me guste a mi que leo poca novela. El tema central gira en torno a un hombre chino que llega a los Estados Unidos a finales del siglo diecinueve, en un momento históricamente difícil y complejo para China. En esta época, en Estados Unidos, el chino fue duramente discriminado, por lo tanto nuestro personaje cruza la frontera hacia México durante los años de la revolución Mexicana. Precisamente ahí se inicia la narración, en el momento en que está en medio del desierto y frente al río (Bravo/Grande) queriendo cruzarlo a nado. ¿Y por qué? Se me ha preguntado tanto, por qué querer cruzar a México cuando también se discriminó a los chinos. Y la respuesta, al parecer, es muy sencilla... por amor.

Letras Hispanas

Volume 9.2, Fall 2013

TÍTULO: *Ecos de la memoria: Óscar Torres y el encuentro con Voces inocentes*

AUTOR: Óscar Urquidez Somoza

EDITORIAL: La Universidad de Sonora, 2011

AUTOR DE LA RESEÑA: Kayla Mireles, Texas State University

La manera en que se pueden recrear los hechos sin alejarse de su misión de recuperar el pasado podría ser de forma oral, literaria o visual. La mente humana es la herramienta primaria de la memoria, la cual, al ser motivada por la emoción rescata fuertes y duraderos recuerdos. Lo que viene siendo el arte, el canto y la literatura tienen formas propias para llamar la atención, sin embargo, ninguna con mayor efecto de divulgación que el cine. El cine latinoamericano es limitado pero vital para difundir una voz y una presencia latina en los medios del entretenimiento.

Óscar Somoza arguye la importancia de la memoria como herramienta del empoderamiento en *Voces inocentes*. En una entrevista con el guionista Óscar Torres se desarrolla una conversación interdisciplinaria que lleva a establecer un amplio conocimiento de la cinematografía y el mundo del entretenimiento norteamericano. El diálogo entre Somoza y Torres logra abordar varios temas que no sólo se relacionan al cine sino que se crea un sentido de comunidad al exponer la violencia vivida en El Salvador. Por medio de la conversación, Somoza compara la diferencia entre una visión artística y la recreación de la memoria llevada a la pantalla gigante.

La entrevista se divide en ocho partes, todos con el objetivo de examinar el proceso creativo de una película, desde su gestión hasta la producción final y su impacto en el

público. En la introducción general y el capítulo uno, "Semblanza biográfica del escritor (guionista)," Somoza discute los procesos históricos en Latinoamérica y la violencia en El Salvador como el tema central al intentar recobrar la memoria. Se discuten las consecuencias sociales de la guerra y habla de la posibilidad de una transformación social por medio de la creatividad y el trabajo filmico. Basada en la historia personal, en *Voces inocentes* se narra la vida de Chava, un niño de once años que vive la guerra civil en El Salvador. Torres confiesa que tanto el conflicto personal al crear el libreto para la película como las diferencias culturales con las que se topó se manifestaron en su pasión por el cine. La segunda parte se enfoca en el origen e inspiración de la obra de Torres y en los aspectos técnicos de la producción, distribución, financiamiento y capital. Aquí también se analiza la reacción del público y las limitaciones de la filmación para poder encontrar una conexión emocional que pudiera traer la memoria a la realidad. Torres explica que los recuerdos sobre El Salvador que se reflejan en *Voces inocentes* son para "inspirar a más chicos" a contribuir al vehículo poderoso e influyente del cine (58). En la tercera parte de la entrevista se analiza profundamente el tema de la niñez y el esfuerzo para mantener la inocencia en medio de una crueldad deshumanizante. Se analizan elementos

simbólicos que aparecen en la pantalla categorizando y explorando las representaciones de la mujer, los personajes masculinos y la inocencia a partir de los protagonistas. La cuarta parte la conforma “La Iglesia Católica y el “nuevo canto” latinoamericano: nexos trascendentes.” Aquí se aborda el papel socio-político del clero y la iglesia. Somoza discute la influencia de la teología de la liberación mientras que Torres explica la importancia que tuvo el sacerdote en su vida. Lo describe con entusiasmo y admiración por enseñarle a luchar por lo que él quería. Igualmente se discute su perspectiva sobre recrear la memoria del país y la influencia de la música y la canción de protesta, así como otros medios artísticos, con el fin de brindar alivio durante un revolución (120). En la quinta parte se profundiza en el tema de la inocencia de la voz infantil y cómo a través del cine se puede crear una causa por la defensa de los niños. El capítulo cinco aborda el activismo político y el reconocimiento de los errores del pasado para exhibir el valor humano. Torres habla sobre su participación como productor, escritor y actor de su causa con el fin de recuperarla y representarla para crear conciencia en el público sobre las consecuencias de guerra y sus efectos en el futuro. En la parte sexta se presenta una crítica sobre la globalización latinoamericana representada en la inmigración latina a los Estados Unidos. Somoza y Torres discuten cómo el desplazamiento y resentimiento alteran la identidad debido a las promesas huecas de los políticos, la violencia y el desempleo que provocan éxodos masivos. La parte

siete incluye información científica sobre las guerras civiles de El Salvador, México, Argentina, Chile y Guatemala. Se discuten las historias de dichos países para reflexionar sobre las semejanzas en las atrocidades con el propósito de otorgar voz al oprimido mediante la memoria.

La parte final es relevadora sobre la infraestructura cinematográfica. Torres nos informa sobre los pasos técnicos al crear una película en español enfatizando la falta de apoyo de los gobiernos latinoamericanos para crear un cine latino a nivel mundial, un cine como el hollywoodense. Torres discute el compromiso social de los cineastas latinoamericanos al expresar con entusiasmo y optimismo su esperanza por el futuro del cine latinoamericano.

Además de informar y mostrar los procesos técnicos del cine, Oscar Somoza, irrefutablemente enriquece la percepción y apreciación del cine latinoamericano mientras que destaca la considerable influencia que tiene la memoria para crear un arte accesible a un público general. El diálogo entre Óscar Somoza y Óscar Torres es único por el hecho de explorar los múltiples géneros y temas involucrados en la producción cinematográfica. Se advierte que la influencia del pasado tiene la posibilidad de crear un nuevo género de cine que abra puertas e informe sobre la realidad latinoamericana. Somoza indudablemente cumple la meta de informar al lector sobre los efectos de la memoria en el cine y cómo se construye una dinámica de la identidad cultural proyectada en la pantalla gigante.

Letras Hispanas

Volume 9.2, Fall 2013

TÍTULO: *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos. Antología [1980-2012]*

AUTOR: José Ramón González

EDITORIAL: Ediciones Trea

AUTOR DE LA RESEÑA: Rolando Pérez (The City University of New York, Graduate Center)

1. *Con la cara se nace; el rostro se hace.*
Carlos Castilla del Pino (81)
2. *La voz más pobre se hace siempre la más autoritaria: no consiguiendo ya ser entendida, tiene que resignarse a no ser más que obedecida.*
Rafael Sánchez Ferlosio (108)
3. *La escritura es lo más parecido a un tatuaje.*
Eugenio Trías (132)
4. *Hay días en los que anochece más de una vez.*
Miguel Ángel Arcas (231)
5. *Prefiero tener un pasado a vivir en subjuntivo.*
Carmen Camacho (320)
6. *Hay más lecturas porque más mujeres dudan.*
Erika Martínez (331)

Escogí estos seis aforismos que acabo de citar un poco al azar. Al abrir la antología de José Ramón González, *Pensar por lo breve*, me dejé llevar por la primera impresión, intelectual o emocional, que cada uno de estos aforismos produjo en mí. Quería que fuese así: como una tirada de dados mallarmeana, o una tirada de *I-Ching* o cartas de Tarot: sin orden. Y aún así, como un cabalista borgeseano, ahora me doy cuenta de que, si quisiera, bien le podría imponer un orden numérico a los seis aforismos citados. Por ejemplo, nótese

que los dos primeros aforismos (1 y 2), tienen en las páginas del libro en las que se encuentran (páginas 81 y 108 respectivamente) los números 8 y 1 en común; los dos siguientes (3 y 4) tienen en sus páginas todos los números en común, y los aforismos 5 y 6, comparten el número 3. Por último, cinco aforismos (1, 2, 3, 4, 6) contienen el número 1 en común, y los aforismos 2 y 5 contienen en común el 0. ¿Qué significado tiene todo esto? Simplemente, el que se le quiera dar. De hecho, una obra como la maravillosa novela de Witold Gombrowicz, *Cosmos*, nos recuerda que todo orden o cosmos es el resultado de un orden arbitrariamente impuesto a la realidad. Y esto es algo que el escritor polaco entendió más que nadie en su época. Pensemos por un momento en su libro aforístico, *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*, y ya con eso podemos efectuar un salto cuántico a lo que concierne la antología de José Ramón González.

¿Cómo organizar, elegir, seleccionar textos para una antología de aforismos, un género que de por sí, por su propia forma, es minoritario y marginal? Pero el reto para nuestro editor no fue sólo escoger los “mejores” aforismos en general, sino los mejores aforismos publicados en España entre 1980 y 2012 por escritores peninsulares. Para ello, nos explica José Ramón González, tuvo que demarcar los límites del proyecto, y elegir (salvo en dos casos) autores que tuviesen “en

común el haber publicado al menos un libro entre 1980 y 2012” (60-61). En cuanto a “la tipología de los textos”, dice el editor, se limitó a “aforismos breves y muy breves” (61); es decir, a esos que “cumplen los principios de concisión, intensidad y apretada tensión lingüística característica del género” (61); y dejó de lado reflexiones y fragmentos. Después de todo, lo que distingue el aforismo de otros géneros breves (como las sentencias, las máximas, o los haikus, con los que comparte ciertos rasgos), es su rapidez conjugada con su intensidad. Pero aun estas características, arguye José Ramón González, son arbitrarias, imprecisas y borrosas. Declara que, “Anclado en un territorio fronterizo entre la literatura y la filosofía, entre la prosa de pensamiento y la poesía, y en el que vienen a confluír, además, diferentes fórmulas sentenciosas de tradición oral y escrita, el aforismo moderno parece resistir tenazmente cualquier intento de caracterización precisa y definitiva” (18-9). Y sin embargo, de alguna manera el género requiere, aun en su ambigüedad semántica y formal, una definición provisional. El aforismo le sirvió a Nietzsche, por ejemplo, para criticar y presentar una alternativa a los sistemas filosóficos de la época (los de Kant, Schopenhauer, Hegel y Marx). En desafío a la “razón pura” y la lógica, el aforismo, breve e intenso, tenía como meta, según Nietzsche, la expresión de los sentimientos, las pulsiones, y lo irracional de la vida humana. Si el proyecto crítico kantiano representaba lo apolíneo, los relámpagos aforísticos nietzscheanos representaban la dimensión dionisiaca del ser humano. En otras palabras, el aforismo, para Nietzsche, fue su intento de sustituir la extensión generadora de los sistemas filosóficos por la intensidad de un pensamiento nómada y local. Asimismo, por este lado, tenemos la dimensión filosófica del aforismo, y por el otro, su relación con el discurso poético que recurre a las imágenes y las metáforas (39). Pero si la filosofía, como dice Manuel Neila, rechaza la expresividad metafórica del discurso poético, la poesía repudia la lógica cognitiva de la filosofía

(41). Empero, para Ramón González, la tensión entre estas dos maneras de pensar el mundo no tienen por qué terminar en una disyunción excluyente una de la otra. “Y así, con todas las salvedades que exigen los muchos—los muchísimos—casos intermedios, podríamos hablar de un ‘aforismo filosófico’ y de un ‘aforismo poético,’” dice nuestro autor/ editor en su detallada e importante introducción (41). Más filosófica o teóricamente importante para José Ramón González es lo que estas dos formas discursivas comparten por medio del aforismo; y específicamente, la idea de *un happening* (43), o como diría un Deleuze, de un *evento* (sin comienzo o final) que por su cualidad nómada e isotópica rompe con la noción de totalidad ontológica preestablecida. Por consiguiente, el aforismo le permite a cada lector la posibilidad de armar su propia máquina literaria, poética, filosófica, etc., y crear su propio cosmos. Como afirma el editor de este libro: “[E]l lector de un libro de aforismos se enfrenta siempre a una tarea abierta, y suele gozar de una gran libertad, lo que le permite eludir la armazón proporcionada por el autor, en búsqueda de caminos alternativos, pero ese privilegio es, al mismo tiempo, una responsabilidad, y en ella se funda la exigencia lectoral del género” (47). Si bien es cierto que, a raíz de la tecnología informática, con las publicaciones electrónicas, las páginas webs y los blogs, el aforismo ha ganado popularidad en los últimos diez años, hoy más que nunca necesitamos visitar el aspecto epistémico del aforismo y problematizar el aforismo, y esto es lo que en realidad logra José Ramón González en esta antología.

Pensar por lo breve recoge la obra de cincuenta aforistas, empezando con autores nacidos antes de la guerra civil, como Carlos Castilla del Pino (1922-2009) y Rafael Sánchez Ferlosio (1927); otros nacidos en la década de los cuarenta, como Eugenio Trías (1942-2013) y Andrés Ortiz-Osés (1943); los que nacieron en los cincuenta y sesenta, como Manuel Neila

(1950) y Miguel Ángel Arcas (1956), y, por último, los más jóvenes y recientes, como Carmen Camacho (1976) y Erika Martínez (1979). Algunos de ellos son más filosóficos que poéticos, y otros más poéticos que filosóficos, en sus expresiones aforísticas, mientras que otras y otros, y especialmente los de la nueva generación (nacidos/as post la transición), transitan en zonas borrosas: entre varios discursos a la misma vez. Pero “lo que conviene destacar, en cualquier caso, es la extraordinaria diversidad del aforismo en la España actual, que se despliega en múltiples direcciones y se acoge a fórmulas muy diferentes que en algunos casos sigue las líneas marcadas por la tradición [...], pero que en otros muchos han sabido también explorar nuevos territorios” (60). Y es precisamente de esto—de lo que ha sido una tradición del aforismo en

España, y de los nuevos territorios del aforismo explorados por escritores y escritoras del momento—de lo que se trata este maravilloso conjunto de diversos textos que componen el mosaico de *Pensar por lo breve*. Sin su editor/autor, José Ramón González, claro está, *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos*, no sería lo que es. La detallada y bien escrita introducción (13-76), que incluye una extensa bibliografía de libros de aforismos y de estudios secundarios sobre el mismo, hace que esta antología sea una importante contribución a los estudios del aforismo. En fin, la antología logra: “*Simplificar lo complejo para poder vivirlo; y complejizar lo simple para poder revivirlo*” (Andrés Ortiz-Osés” 139). Empezar por lo breve para pensar por lo breve: para terminar por lo breve.