

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

En este número

- 4 Presentación

Artículos

- 5 Oriental Ghosts: The Haunting Memory of Millan-Astray's *Bushido* and Julian Besteiro's *Kokoro*
 Adolfo Campoy-Cubillo
- 19 El Café de Nadie: aproximaciones al mito
 Carla Zurián de la Fuente; Claudio Palomares Salas
- 31 De la herencia aborigen al nuevo regionalismo geográfico: el mar de los artistas canarios
 Diego R. Batista
- 45 Las conquistas de Rodas y Jerusalén: descripción e interpretación de dos fiestas
 novo-hispanas
 Lizandro Arbolay Alfonso
- 61 "William Burns" de Roberto Bolaño o las llamas del sueño de la paranoia
 Arndt Lainck
- 77 Imperial Asturias: The Politics of Space in Lope de Vega's *Las famosas asturianas*
 Javier Lorenzo
- 89 "Tenues límites entre la historia y las historias:" Reading Alicia Partnoy's Textual
 and Visual Testimony, *La Escuelita*
 Patricia López-Gay

Entrevistas

- 105 Entrevista a Ambrosio Gallego
 Nuria Morgado

Sección Especial: On Masculinities, Latin America, and Global Age

Edited by Vinodh Venkatesh

- 113 On Masculinities, Latin America, and Global Age
Vinodh Venkatesh
- 119 *Tony Manero, Post Mortem y No: la estética de lo masculino en la trilogía de Pablo Larraín*
Wesley Costa de Moraes
- 133 ¡...es tu madre!: Pedro Infante and Melodramatic Masculinity
Ben Sifuentes-Jáuregui
- 147 Iteraciones de Itzaingó: cultura juvenil y masculinidad en la trilogía *Labios de churrasco* (1994), *Graciadió* (1997) y *5 pal' peso* (1998) de Raúl Perrone
Nicolas Poppe
- 157 The Ends of Masculinity in the Urban Space in Ana Clavel's *Los deseos y su sombra*
Vinodh Venkatesh
- 171 Las masculinidades en el cine de Lucía Puenzo: estrategias de desestabilización y desplazamiento de los paradigmas hegemónicos
Assen Kokalov
- 185 NarCoMedia: Mexican Masculinities
Rebecca E. Biron

Sección Especial: Paperless Text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

Edited by Osvaldo Cleger and Phillip Penix-Tadsen

- 201 Paperless Text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)
Osvaldo Cleger
- 211 From the Novel to Digital Storytelling: Dialogue, Identity, and the Fictionalization of Reality
Sarah Gretter
- 223 Estéticas digitales y cibercultura: un análisis a partir de dos casos de literatura digital en Chile
Carolina Gainza
- 239 Alternativas a la (ciencia) ficción en España: dos ejemplos de literatura electrónica en formato impreso
Alexandra Saum-Pascual

- 261 La creación ciberliteraria: definición, perfil y carta de navegación para orientarse en un campo emergente
Oswaldo Cleger
- 281 Letters, Text, and Dialogue in Contemporary Latin American Videogame Design
Phillip Penix-Tadsen
- 299 La tuit(er)-ficción en España: dos ejemplos de literatura electronica en formato impreso
Sarah Lowman and Luis Correa Díaz
- 315 La plataforma digital entre los narradores y el público. Proyecto *Ya te conté* y su rol en la narrativa rioplatense contemporánea
Marcos Wasem
- 325 “Entre Mundos/Between Worlds:” Digital Stories of Salvadoran Transnational Migration
Ana Patricia Rodríguez
- 337 Afterword: Paperless Text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)
Hilda Chacón

Reseñas

- 345 *Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, de Jesús G. Maestro
David W. Bird
- 347 *The Adulteress on the Spanish Stage: Gender and Modernity in 19th Century Romantic Drama*, de Tracie Amend
Emily Joy Clark
- 349 *Literatura y comercio en España: las tiendas (1868-1952)*, de Salvador A. Oropesa Márquez
Susan Larson
- 351 *José Isaacson y la poética del encuentro*, de Marina Martín
Stephanie N. Saunders
- 353 *Creole Renegades: Rhetoric of Betrayal and Guilt in the Caribbean Diaspora*, de Bénédicte Boisseron
Richard Watts
- 355 *Friendship in the Medieval Iberia: Historical, Legal and Literary Perspectives*, de Antonella Liuzzo Scorpo
David Navarro

Presentación

Tras más de un año de trabajo queda a disposición del lector el volumen 11 de *Letras Hispanas* (LH), correspondiente a 2015 y el cuarto desde que la revista llegara a *Texas State University*. Hasta la fecha se habían publicado tres volúmenes, cada uno de ellos dividido en dos números con una periodicidad semestral. Por este motivo quizá haya habido quien se extrañara de que el número perteneciente a *Spring* 2015 no quedara cerrado el pasado junio. La razón no ha sido que los directores hayamos desatendido nuestras obligaciones con la revista, o que se nos echara el tiempo encima—algo relativamente frecuente en este tipo de publicaciones—. El motivo de que el volumen 11 de LH abarque todo un año se debe a otras razones, las cuales explicamos a continuación.

Tras el cambio en la dirección de LH, allá por 2011, el principal objetivo que nos marcamos era aportar la estabilidad necesaria para que la publicación siguiera funcionando como hasta entonces. A comienzos de 2015, casi cuatro años después, pensamos que había llegado el momento de ofrecer tanto a los lectores como a los autores interesados en colaborar con nosotros un contenido más ambicioso. Así pues, además de los artículos, las reseñas y la ocasional entrevista, a partir de este volumen—y siempre que nos lleguen propuestas que cumplan con los criterios de calidad que LH ha venido buscando hasta ahora—se incluirán secciones especiales de cuya coordinación se encargarán editores invitados. Este cambio, no obstante, traía consigo un inconveniente: el trabajo que conlleva preparar estas secciones especiales se asemeja al de la publicación de un número. Así pues, y teniendo en cuenta que los recursos de los que disponemos son limitados—al igual que el tiempo que podemos destinar a la revista—decidimos que la mejor opción era publicar un volumen por año, pero más completo.

En este volumen, por tanto, se incluyen siete artículos: Javier Lorenzo explora el uso político del espacio en *Las famosas asturianas*, drama de Lope de Vega publicado en 1623; Lizandro Arbolay Alfonso examina las relaciones intertextuales entre *La historia de los indios de la Nueva España*, de Bartolomé de las Casas, y *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, con las descripciones de la conquista de Rodas y Jerusalén; Adolfo Campoy-Cubillo analiza las traducciones de obras japonesas realizadas por José Millán Astray y Julián Besteiro; Diego R. Batista presenta un estudio sobre la presencia del aborigen en la obra de los escritores canarios, el mar y la identidad de las islas; Carla Zurián de la Fuente y Claudio Palomares revisan la historia del Café Europa y el Café de Nadie dentro del movimiento estridentista; Patricia López Gay analiza la validez de la función testimonial del texto literario en *Las escuelita. Relatos testimoniales*, de Alicia Partnoy; y Arndt Lainck profundiza en el cuento “William Burns,” de Roberto Bolaños, en base a los paradigmas del sueño y la paranoia.

A continuación se incluye la entrevista de Nuria Morgado al poeta español Ambrosio Gallego, seguida por dos secciones especiales: *On masculinities, Latin America, and the Global Age*—editada por Vinodh Venkatesh—, en la cual se examina la construcción de la masculinidad latinoamericana en la era global; y *Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)*—editada por Osvaldo Cleger y Phillip Penix-Tadsen— donde desde una perspectiva multidisciplinar se ilustran y analizan diversos acercamientos a la narrativa digital. Por último, este volumen incluye seis reseñas.

Los directores de *Letras Hispanas* agradecemos la colaboración de autores, editores de las secciones especiales y reseñadores así como de todas las personas que han trabajado para que este volumen haya sido posible: Chelsea Ayers (editora), Susan Divine, Roberto Mendoza y David W. Bird (editores de producción), Jorge González del Pozo (editor de reseñas), y al comité editorial. Damos las gracias también a los evaluadores de los ensayos, sin cuya desinteresada e invisible ayuda sería imposible que esta publicación pudiera realizarse, y, por supuesto, a los lectores. Por último, invitamos a todo aquel que esté interesado en publicar sus trabajos en LH a que nos mande su propuesta (artículos, secciones especiales o reseñas).

Agustín Cuadrado y Sergio M. Martínez
diciembre de 2015

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

TITLE: Oriental Ghosts: The Haunting Memory of Millan-Astray's *Bushido* and Julian Besteiro's *Kokoro*

AUTHOR: Adolfo Campoy-Cubillo

AFFILIATION: Oakland University; Department of Modern Languages; O'Dowd 214; 2200 N. Squirrel Rd.; Rochester, MI 48309

ABSTRACT: This article analyzes Millán-Astray's translation of Inazo Nitobe's *Bushido*, and Julián Besteiro's translation of *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life* as paradigmatic examples of conservative and liberal Japonismo to explore the ambivalent relation of liberals and conservatives with evolving notions of democratic government. I argue that, rather than two clearly differentiated forms of Spanish Japonismo (one conservative/imperialist and the other liberal/regeneracionista), Japonismo was symptomatic of a deeper unease with the repeated attempts to articulate a Spanish liberal state that informed the actions of both liberals and conservatives.

KEYWORDS: Japonismo, Orientalism, *Regeneracionismo*, Liberal Democracy, Volkgeist, Demos, Proletariat, *Bushido*, *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*, Inazo Nitobe, José Millán-Astray, Julián Besteiro, Lafcadio Hearn

RESUMEN: Este artículo analiza la traducción de la obra de Inazo Nitobe *Bushido* llevada a cabo por José Millán Astray así como la traducción de la obra de Lafcadio Hearn *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life* como ejemplos paradigmáticos de japonismo liberal y conservador. El objetivo del artículo es estudiar la ambivalente relación de liberales y conservadores con la noción del espíritu del pueblo en sus tres articulaciones: volkgeist, demos y proletariado. Considero que, más que dos formas claramente diferenciadas de japonismo (conservador/imperialista frente a liberal/regeneracionista), el japonismo era un discurso sintomático del profundo malestar liberal y conservador con los distintos intentos de articular un estado liberal español.

PALABRAS CLAVE: japonismo, orientalismo, regeneracionismo, democracia liberal, *volkgeist*, demos, proletariado, *Bushido*, *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*, Inazo Nitobe, José Millán-Astray, Julián Besteiro, Lafcadio Hearn.

DATE RECEIVED: 10/1/2014

DATE PUBLISHED: 6/12/2015

BIOGRAPHY: Adolfo Campoy-Cubillo is an assistant professor of Spanish at Oakland University. His work focuses on the colonization of Morocco by Spain and the cultural production of the Moroccan migrant community in present day Spain. Some of his most recent work includes *Memories of the Maghreb: Transnational Identities in Spanish Cultural Production* (Palgrave 2012), "Representation and its Discontents: Maghrebien Voices and Iberian Diversity" (Transmodernity 2013), and an annotated edition of Ramón J. Sender's *Imán* (Stockercero 2014).

E-MAIL: campoycu@oakland.edu

Orientalist Ghosts: The Haunting Memory of Millán-Astray's *Bushido* and Julián Besteiro's *Kokoro*.

Adolfo Campoy-Cubillo, Oakland University

In 1941, only two years after the end of the Spanish Civil War, José Millán-Astray, at that time no longer the director of the Francoist propaganda services, and exiled in Lisbon on account of his scandalous relationship with Rita Gasset, niece of the Spanish philosopher José Ortega y Gasset, published a translation of Inazo Nitobe's 1899 *Bushido: The Soul of Japan*. The publication of the translation coincided with a turn in Spanish-Japanese relations as the Francoist regime tried to distance itself from the Nippon empire. The founder of the Spanish Foreign Legion had increasingly become a liability for the nascent Francoist regime, and his belated Japonist fascination with Nitobe's *Bushido* would be one more indication that the man that the Francoists had vindicated as a hero was quickly becoming a reminder of everything they wanted to forget. Although most critics (Rodríguez-Navarro, Rodao, Preston) agree that Millán-Astray's purpose in publishing this translation was merely to associate the image of the Spanish Foreign Legion with that of the successful Japanese empire that Nitobe's *Bushido* came to represent, I contend that a re-contextualization of Millán-Astray's translation is needed in order to understand the evolving political significance that Spain's fascination with Japan had between the late 1800s and the first half of the XXth century. In attempting to historicize Millán-Astray's *Japonismo*, this article compares the ideological context of his translation of *Bushido* with that of Julián Besteiro's translation of Lafcadio Hearn's *Kokoro: Hints and Echoes*

of *Japanese Inner Life*. *Bushido*, an account of the Samurai moral system written in English for an American audience, and *Kokoro*, a series of articles on Japanese culture also written in English for a Western audience, are key texts in the orientalist tradition that informed Western images of Japan during the turn of the Twentieth century. The translations of these two texts into Spanish provide valuable insight into how this cosmopolitan Japonism was received in Spain. I argue that, rather than two clearly differentiated forms of Spanish *Japonismo* (one conservative/imperialist and the other liberal/*regeneracionista*), what we find is a much foggier, orientalist discourse that ends up subverting the supposedly liberal spirit of the *Japonismo* articulated by the *regeneracionistas*. I will begin my analysis with Millán-Astray's 1941 translation of Inazo Nitobe's *Bushido* and then work my way in reverse chronological order to the turn of the century liberal *Japonismo* of which Julián Besteiro was a crucial representative.

The ambivalent rhetoric of *Japonismo* was informed by the equally ambivalent relation of modernismo with modernity. Calinescu argues that the positivist paradigm on which modernity was predicated led to the dissociation of social and aesthetic modernity during the Nineteenth century (41). As Cathy Login Jade explains, the aestheticism that characterizes modernismo has traditionally been interpreted as a frivolous form of escapism from political engagement, but "readers and critics alike tended to overlook modernismo's confrontation with modernity

and the political and epistemological response that it provoked" (138). Japonism was one of the many ways in which artists expressed their resistance to what they perceived as a dehumanized and dehumanizing form of modernity and promoted a return to a "visión estética de la vida" as Jose Ramón Mélida, a *regeneracionista* historian and archeologist, explained in 1890 (quoted in Litvak 113).

The modernist aestheticism that *Japonismo* represents, accordingly, was initially intended to reveal hidden truths about society's problems rather than hide them. Resistance to modernity, however, could be motivated by different political agendas; for social conservatives like Millán-Astray, modernity threatened the traditional social order. For those on the moderate left like Besteiro, modernity had brought about inhumane working conditions for millions of workers and should be redirected to create a better society. The critique of modernity implicit in *Japonismo* clearly appealed to both of them. Millán-Astray's and Besteiro's orientalism pursued different goals, but the philosophical context in which both forms of *Japonismo* appeared did not demarcate as clear a division between both of them as we now may be inclined to think. Herbert Spencer's concepts of Evolutionary Ethics, what came to be known as Social Darwinism, was a major influence in the work of Nitobe and a clear referent for Hearn. Spencer argued that social progress follows the same law as biological evolution: the survival of the fittest is the natural selection process by which societies constantly improve themselves. Despite the fact that Spencer did not approve of colonialism, which he considered an unwarranted intromission of a state in the natural evolution of other states, it is easy to see how the notion of social darwinism could attract those like Millán-Astray that considered imperial expansion as the logical result of the survival of the fittest nations. Spencer's belief that "under the natural order of things, society is constantly excreting its unhealthy, imbecile, slow, vacillating, faithless members" aimed to describe the organic evolution of society within its national borders, but the same

disdain for societies weakest members could easily be translated into a justification of the colonization of weak nations by stronger ones (323). Spencer's Social Darwinism, however, was not a modern rearticulation of Hobbes political philosophy, but rather its opposite. If Hobbes believed that men accepted the social contract to escape from the gruesome competition among individuals, Spencer believed that competition for survival was precisely what helped to improve society. Progress, according to Spencer, promoted not only the survival of those that were biologically fittest, but also ethically fittest: a more evolved man should also be morally superior. It was this aspect of Spencer's Evolutionary Ethics that attracted many on the left. As Robert Richards explains, turn of the century marxists like Enrico Ferri, Eduard Bernstein, August Bebel, and Rudolf Virchow believed that biological evolution had socialism as a natural consequence (267).

I will begin my analysis of the ideological context that informed each of their ideosyncratic forms of Japonismo by describing the general purpose of Inazo Nitobe's *Bushido* and the significance of Millán-Astray's translation in the early years of the Francoist regime. *Bushido: the Soul of Japan: An Exposition of Japanese Thought* was Inazo Nitobe's attempt to introduce Japanese culture to a Western audience. The book was first published in English in the United States in 1899. Nitobe took great care to present his own understanding of Bushido (literally, the way of the Samurai) as an Oriental version of Western Chivalry, and to adapt most cultural concepts associated with it to a Western sensitivity. His account of the Samurai code of honor included a quite extensive discussion of the moral values, institutions, and relevance of Bushido in contemporary Japan.

Nitobe's description of the Samurai belief system was wildly popular with liberal and conservative audiences alike throughout the United States, and Europe. In Spain, the example of modern Japan was often pointed out as living proof that old empires could successfully adapt to the new times and regain

their position in the international community. Millán-Astray indicated in the prologue to his translation that the *Bushido* had been his main source of inspiration for the design of the Spanish Foreign Legion, a military force deeply connected to Spain's efforts to preserve its imperial status by pursuing the colonization of North Africa (9). Japan and the *Bushido*, according to Millán-Astray's words, could function as a reminder of Spain's imperial essence. It is certainly tempting to take Millán-Astray's ahistorical narrative as an example of an orientalist appropriation of Nitobe's work in the benefit of the Francoist cause; I would argue, however, that appropriation may not be the best term to describe Millán-Astray's fascination with Nitobe's work. Like any other orientalist text, *Bushido* describes Japan from a Eurocentric perspective, but the Eurocentrism that can be detected in *Bushido* is not one that Millán-Astray imposed on the text, but one that was already present in Nitobe's work.

Nitobe's *Bushido* was, first of all, part of a large propaganda campaign to find supporters for the Japanese empire in the West. His portrayal of the Samurai code of honor, and his own public persona as a Japanese citizen that had converted to Quakerism and married an American invited ideological appropriation rather than demand orthodox exegesis of the Japanese canon. Furthermore, throughout *Bushido*, Nitobe emphasized the similarities between the Japanese moral code and Western tradition as this passage from Nitobe's work indicates: "It is indeed striking how closely the code of knightly honor of one country coincides with that of others; in other words, how the much abused oriental ideas of morals find their counterparts in the noblest maxims of European literature" (23).

As Rodríguez-Navarro indicates, both Nitobe's original English version of *Bushido* and Millán-Astray's translation must be understood within the context of the Eurocentric, orientalist tradition (119). Nitobe adapted the Samurai code to the sensibility of the West, and Millán-Astray made sure to censor

or alter those elements in *Bushido* that would contradict Francoist dogmas. Millán-Astray's translation, as could be expected, was not an objective transliteration of the original English text into Spanish, but a carefully edited version of the original text. Among the many examples of Millán-Astray's adaptation /misinterpretation of the original are his treatment of concepts such as Seppuku and what Nitobe describes as Samurai disdain for bookish learning. The Japanese concept of death with honor, Seppuku, on which Millán-Astray claimed to have based the Spanish Legionnaire's mysticism of death in combat, is certainly taken out of context. Nitobe reminds us throughout *Bushido* that "[c]ourage was scarcely deemed worthy to be counted among virtues, unless it was exercised in the cause of Righteousness" (29). Hence, the legionnaire's "espíritu de acudir al fuego" that encouraged soldiers to always seek death in combat could hardly be equated to Seppuku. Similarly, Nitobe's comment that "[a] typical samurai calls a literary savant a book-smelling sot" must have resonated with both Millán-Astray and the Falangists since both of them praised irrationalism as summarized by Millán-Astray's infamous words to Unamuno: "Muera la inteligencia" (*Bushido* 17). Nitobe, however, was not arguing against intellectual labor, but arguing that the Samurai must not only study Confucian classics, but show proof of the assimilation of this intellectual knowledge in his character. Rodríguez-Navarro mentions other significant changes in Millán-Astray's translation such as the deletion of any historical references to Spanish military defeats, marxism, or masonic practices, as well as the depiction of *Bushido* as a primitive form of Christianity (229).

Important as these changes are in the general message of *Bushido*, to present Millán-Astray's translation as a blatant disfiguration of the original would be exaggerated. The fact that the first edition of Millán-Astray's translation was financed by the Japanese government, as Rodao mentions, suggests that rather than an appropriation of Nitobe's

work, Millán-Astray's translation was a suitable vehicle to disseminate a positive image of the Japanese empire (123). On the other hand, Millán-Astray hoped to regain his popularity with the regime by associating himself and the Spanish Legion with the, up to that moment, highly popular image of an idealized, chivalric Japan.

Rather than elaborating any further on the fidelity of Millán-Astray's translation to Nitobe's orientalist original, I will concentrate on describing the cultural context that made *Bushido* popular among liberal and conservative Spanish readers alike before discussing the ways in which Besteiro's *Japonismo* and his interest in Lafcadio Hearn's *Kokoro* differed from that of Millán-Astray.

In the case of the turn of the turn of the century *Japonismo* that informs Millán-Astray's *Bushido*, the fascination with Japan was not only an exponent of the orientalist allure of a remote and exotic land, but a highly idiosyncratic calculation of Spain's chances to preserve its empire in Southeast Asia. As Rodao explains, Japan was perceived by Spain as both an example to emulate and a very real threat to its possessions in that region. The rapid expansion of Japan after the Sino-Japanese war had made the Spanish colonial government in Manila fear a possible alliance between the Filipinos and the Japanese that could have resulted in the take over of the colony (Rodao 57). The Japanese attack to the Spanish colony, however, never materialized, and Spain ended up losing the Philippines to the United States. Despite the loss of sovereignty over the archipelago, the commercial interests of the Spanish community in the Philippines were not greatly affected by the American occupation. Spain was in no position to engage once more in war with the United States to try to recover its ex-colony, and it opted for waiting patiently for the return of the Philippines to independence, which had been set for 1945. The Spanish government believed that once the United States left the archipelago, the strong economic and cultural presence of Spain in its ex-colony would suffice to reinstate its *de*

facto control over it. The assumption that the Philippines would gladly return to Spanish rule, or consent on any form of Spanish control of its affairs may sound counterintuitive, particularly if we consider that when Japan did eventually invade the Philippines in 1941, Spain, rather than abandoning hope of recovering its old colony, temporarily entertained the idea that not only the Filipino people but also the Japanese would welcome Spanish rule on the archipelago. The rationale for the seemingly delusional expectations that characterized Spanish post-imperial, colonialist discourse can partly be found in Spain's tacit collaboration with Japan and the other members of the Axis at the beginning of World War II. Spain was expecting a payback from Japan in exchange for its continued support. Such expectations, however, were, to a certain extent, naive since neither the Philippines nor Japan had expressed any desire to act against their own interests; but they seemed attainable within the idiosyncratic logic of Spanish colonialist rhetoric.

Unlike the colonialist discourse developed by other European powers from the XVIIIth century on, Spain did not articulate its colonialist ideology around notions of racial, cultural or strictly military superiority but around the notion of cultural and emotional proximity with the colonized. Gustau Nerín, following the Portuguese colonial model, has called this notion of colonial fraternity Hispanotropicalism: the idea that the allegiance of the colonized to the metropolis is a sentimental bond, a notion that as Martín-Márquez tells us became articulated well before the advent of the Francoist regime, during the Nineteenth century (*Guinea* 11; *Disorientations* 73). In the mind of the Spanish colonizer, the colonized Filipino people could not help but to return to a fraternal relation with the Spanish metropolis once the yoke of unfraternal colonization by the United States had been lifted. Interestingly, Spanish colonialist discourse did not measure the allegiance of its colonies in terms of the geopolitical factors that allowed for the subjugation of the colony, but in terms of the strength

of its sentimental attachment to the colonizer. In his unpublished memoirs, Millán-Astray compares the deeply felt *Hispanidad* of the Filipino people with the subversive detachment of the Moroccans:

[The Filipino people's] nobleza tuvo muchas ocasiones de comprobarse en la conducta generosa que siguieron con los prisioneros españoles, respetando sus vidas, y algunos fueron tan humanitariamente tratados que al recobrar la libertad demostraron su gratitud casándose con las hijas de sus guardianes. Comparada esta conducta de los filipinos con la vengativa de los moros, que más tarde habríamos de conocer, resalta, en los filipinos, la generosidad con el enemigo; en los moros, el más horrible encarnizamiento; en los tagalos, la falta absoluta de las artes de la guerra; en los africanos, la más perfecta maestría. Los filipinos serán siempre españoles en sus corazones; los moros africanos no lo serán jamás. (quoted in Togores 57-58)

It is important to remember that both the Hispanotropicalist discourse and the notion of *Hispanidad* that it entails do not come into being until the Spanish empire has pretty much disappeared. The early articulation of the term by Miguel de Unamuno (1927) and its re-articulation by Ramiro de Maeztu (1938) are a nostalgic attempt to compensate for the absence of an empire by invoking a hypothetical community of sentiment while disguising, if not hiding altogether, Spain's prolonged decadence. Not surprisingly, Ernesto Giménez-Caballero's essay *Rizal*, portrays the loss of the Philippines to the United States not as a result of the deterioration of the Spanish military power, or the bankruptcy of the Spanish state, but as the result of Spain's failure to abide by the (Hispanotropicalist) spirit of Philip II's mandate which Giménez Caballero describes as follows:

Nada de conquista ni de violencia.
Sólo paz y caridad. Tratarles como

hermanos. Ofrecerles cuanto teníamos: la plata de las Indias y la renta de España misma si fuera preciso. A eso no ha llegado, ni llegarán, Estados Unidos, a pesar de su generoso intento hacia Rizal y Filipinas. (13)

Notice how Giménez-Caballero's delirious logic simultaneously presents the fraternal love of *Hispanidad* (in as much as this, and not military or economic might, is what is lacking in Spanish colonial rule) as the cause for the loss of the Philippines and the foundation for its potential return to Spain. The Filipino people, Giménez Caballero suggests, may not be under Spanish rule, but they are Spanish in spirit. Spain should be able to recover its colonies, if it can reconnect with the fraternal spirit that led its previous imperial expansion.

The sentimental logic of Hispanotropicalist discourse was stretched both ways. It was used to emphasize the sentimental bond of Spanish colonies to the metropolis, but it was also used to establish an aspirational bond between Spain and other powerful nations of the time by emphasizing a shared spirit rather than a common geopolitical situation. In the case of Asia, as I have mentioned before, Spain compared itself to Japan, an old, traditionalist empire that had managed to regain its position in the new world order, a resurgence that Spain aspired to emulate. Efforts to establish a parallelism between Spain and Japan can be traced back to the beginning of the XXth century, but, once more, the exalted prose of Giménez Caballero is one of the best examples of this aspect of Spanish colonialist discourse. In an essay published in the Falangist journal *Arriba* in 1941, Giménez Caballero establishes a parallelism between Spanish and Japanese exceptionalism in the following terms:

Japón y España [son] 'genios entre Oriente y Occidente.' Japón tiene lo suficiente de Oriental para entender el alma del chino: pero también posee la suficiente dosis de espíritu ario para

colonizar esa raza de color. De la misma manera que España con los contactos milenarios con el Oriente ha sido capaz de comprender el corazón de berberiscos y de indios americanos. Y a la par: ha sido lo genialmente europea para alcanzar un vasto dominio sobre las gentes de color a través de los siglos y por mares nunca navegados. (quoted in Rodao 130)

Once more, Giménez Caballero invokes the exceptionality of the spirit of these hybrid peoples (the Spanish and the Japanese) as the force that drives past and present imperial endeavors for both countries. We can easily recognize in Giménez-Caballero's praise of this exceptional spirit a Fascist rearticulation of the *volkgeist* as a tool of imperial expansion.

Needless to say that the exalted *Japonismo* that informs Giménez-Caballero's article is deeply informed by the political juncture of the first half of 1941 when the possibility that Japan may hand over the Philippines to Spain had not vanished yet. An important sector of the Francoist regime had bet on this possibility. In fact, Serrano-Suñer, minister of foreign affairs and leader of the Falange after the series of internal purges that the party underwent between 1936 and 1939, staked his political career on the idea that the Japanese would eventually reward Spain for its close collaboration with the Nippon empire. The defense of the supposedly advantageous collaboration with Japan using an extreme version of Hispanotropicalist rhetoric that emphasized Hispano-Japanese fraternity was consistent with Serrano-Suñer's plan to increase Spain's influence abroad (particularly in Latin America) by means of the ardent defense of the notion of *Hispanidad*. In defending the *Hispanidad* of both Japan and the Philippines, Giménez-Caballero, an intermittent member of the Falange, was merely providing the necessary language to implement Serrano-Suñer's plan of proto-imperialist expansion through cultural propaganda. Millán-Astray's translation was another piece of this puzzle of strategic alliances and delusional, imperialist dreams.

Associating the Spanish Foreign Legion to the Japanese spirit represented in *Bushido* was a good way to signal not only that Spain could recuperate its imperial vigor, but that it was precisely Franco's militarized version of an authoritarian state that was best prepared to accomplish this goal. I am not arguing that Millán-Astray's translation of *Bushido* was a key piece of Serrano-Suñer's geopolitical strategy of Hispano-Japanese fraternity, but rather that Millán-Astray intended to associate himself with the orientalist sentiment that informed it. The position of the Francoist regime, as I explain next, shifted radically coinciding with the publication of Millán-Astray's translation of *Bushido*. Millán-Astray's *Bushido* was a late comer to the Japonist enthusiasm that had characterized early Francoism.

Later that year, when Japan refrained from helping Germany in its attack against the Soviet Union, it became obvious that the Nippon empire did not think that its interests were aligned with those of the Axis. The Soviet Japanese Neutrality Pact was signed in April 1941. When Germany began the invasion of the Soviet Union in June of that year, Japan decided to honor the pact and refrain from supporting the Germans. The timing of the publication of Millán-Astray's translation, July 19 of 1941, could not have been more unfortunate. The book came out as the Francoist regime began to distance itself from Japan.

The promise of a Spanish return to the Philippines vanished and with it the political career of Serrano-Suñer, and, consequently, the influence of the Falange in the Francoist regime (Rodao 231). The fascination with everything Japanese that is present in the writings of Giménez-Caballero, Serrano-Suñer's open collaboration with Japan, and ultimately Millán-Astray's renewed interest in *Bushido* must be understood in the context of the political juncture of 1941, but I would argue that they should not be considered as an isolated episode. The fascination with Japan persisted years after the Francoist regime distanced itself from Japan and began maneuvering to align itself with the allies. Millán-Astray's

translation of *Bushido* was published for the second time in 1943, ironically the same year that the Francoist regime began distancing itself from the Axis and courting the Allies, and as late as 1948, Admiral Carrero-Blanco remembered the patriotic *volkgeist* of the Japanese in unequivocally admiring terms. In *La guerra aeronaval*, Carrero-Blanco comments:

El sintoísmo es en el fondo la religión de la patria del japonés. No tienen apego a la vida porque creen que, si la pierden, pasan a ser nada menos que parte de la divinidad. (quoted in Rodao 66)

The persistence of this belated *Japonismo* can be interpreted as the inadvertent *lapsus linguae* of a regime that tried desperately to re-articulate its position as the Axis stalled and the Allies began to gain momentum during the second part of World War II. One could also argue that the sporadic reappearance of Francoist Japonismo was characteristic of a regime that more often than not cultivated a rhetoric of deliberate ambivalence. As I have argued before, however, the haunting image of *Japonismo* cannot be easily exorcised as just a mere propaganda tool of the regime's imperialist agenda. I will now try to trace back the sources of Millán-Astray's *Japonismo* in an attempt to make visible the blurry line that often separated Francoist *Japonismo* from its liberal counterpart. Millán-Astray's brief introduction to his translation of *Bushido* can be extremely revelatory in this regard. In the prologue to his translation, Millán-Astray makes sure to explain to the reader: "Traduzco el Bushido limitándome a poner en castellano la edición francesa." (9) A couple of paragraphs later, Millán-Astray informs us that:

En el Bushido inspiré gran parte de mis enseñanzas morales a los cadetes de infantería en el Alcázar de Toledo [...] en los años de 1911-1912. Y también en el Bushido apoyé el credo de la Legión. (9)

His zeal in revealing the original source of his translation should surprise us since this is not an academic translation, and revealing that he is translating Nitobe's work indirectly from a translation diminishes the image that Millán-Astray wanted to portray of himself as the Spanish personification of the Samurai code of honor.

If we trust Millán-Astray's assertion that he had already read *Bushido* in 1911, we are left to ponder why he insists in telling us that his Spanish translation followed Charles Jacob's translation from the French (a fact that has been verified by Rodríguez-Navarro's analysis of the translation). Jacob's translation was not published until 1927, sixteen years after Millán-Astray's stay in Toledo, and seven years after the Spanish Foreign Legion was founded. It seems obvious that Millán-Astray must have read a different edition of *Bushido* before getting a hold of Jacob's translation, most likely Jiménez de la Espada's 1909 translation.

We could argue that mentioning the existence of an earlier Spanish translation of *Bushido* could have also diminished Millán-Astray's image, and that of the Spanish Legion, as the personification of the imperialist drive that Japan represented. But, although the Spanish public at large may have been unaware of Jiménez de la Espada's translation of *Bushido*, they could not have possibly been unaware of the multiple manifestations of turn of the century Spanish *Japonismo* in literature, art, and in most of the increasingly popular magazines that were published during this period. By silencing the existence of Jiménez Espada's translation, Millán-Astray seems to imply that earlier translations had misrepresented the spirit of Nitobe's text, or, at the very least, that his belated *Japonismo* should not be associated with turn of the century Spanish liberal *Japonismo*. Millán-Astray's acknowledgment of the French source of his translation acts as a form of ghostly abjection.

Jiménez de la Espada's translation of *Bushido* was certainly more faithful to the

original text than Millán-Astray's. As Rodríguez-Navarro tells us, unlike the 1941 Spanish translation, Jiménez de la Espada's did not censor Nitobe's references to masonic practices, marxism, or Spanish military defeats (172). Jiménez de la Espada, like Millán-Astray would later do in his own introduction, did, however, express his disappointment with the fact that Nitobe had made no mention to the Spanish chivalric tradition when comparing Japanese and European cultures. We can see in this emphasis on highlighting the similarities between the Spanish knights and the Japanese Samurai, an early formulation of the imperialist discourse that Giménez-Caballero would later take to an extreme. Other than these minor aspects, there is little difference in their interpretation of Nitobe's original. I would contend that Millán-Astray's effort to distance his translation from Jiménez de la Espada's was not motivated by a disagreement with the latter's interpretation of Nitobe's work, but rather an effort to distance his translation from the ideological context in which Jiménez de la Espada's translation was produced.

Jiménez de la Espada, like many of the leading Spanish liberal intellectuals that were seduced in the 1900s by the orientalist aesthetics of *Japonismo*, saw in Japan the example to follow for a much needed regeneration of Spain. Ramón y Cajal had praised the modernization of Japan in the acceptance speech he read on the occasion of his induction into the Spanish Academy of Sciences, and, Francisco Giner de los Rios had expressed his admiration for the Japanese spirit and devotion to education in his "La educación moral en el Japón." But if the regeneration advocated by Millán-Astray implied a return to an imperial project, the regeneration that the Spanish liberals associated with the image of Japan defended, at least in principle, the modernization of Spain along the path marked by the Enlightenment, advocating cultural relativism rather than imperial Eurocentrism. It seems fitting, accordingly, that Julián Besteiro would choose to translate in 1907 Lafcadio

Hearn's wildly popular *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life* (1895). Unlike Nitobe's description of the Samurai as Japanese versions of Christian knights, Hearn's account of Japan is critical with the cultural colonization of the Nippon empire by the West. Hearn presents the Japanese as a man that after exploring the ways of the West decides to return to his own Japanese traditions, which he deems to be superior (Hearn 132-59).

Hearn's critique of Western culture and praise of Japanese culture must have resonated with the Spanish left which Besteiro, president of the Spanish Socialist party, represented. In a delightful passage in which Hearn criticizes Western attachment to material possessions describing European leather shoes as the Western equivalent to foot-binding, we read:

Now, with us, the common worker is incomparably less free than the common worker in Japan [...]. In brief, then, he is less free because the common nature of his civilization numbs his natural power to live without machinery or large capital. (28)

If Millán-Astray's *Japonismo* expressed a deep belief in the survival of the fittest nations, Besteiro's *Japonismo* emphasized Spencerian Evolutionary ethics. For Millán-Astray only the strongest nations could lead and survive, for Besteiro ethical behavior was something that humankind could only aspire to in as much as it perfected itself by becoming selfless. Despite the evident differences between the Nitobe's and Hearn's work, I want to emphasize that conservatives and liberal intellectuals based their image of Japan on the same orientalist texts. As Geoffrey Searle observes, Lord Rosebery, Robert Baden-Powell, and H.G. Wells saw in Nitobe's *Bushido* an example of the same Evolutionary Ethics that Besteiro may have seen in *Kokoro* (58-59).

The orientalist fascination with Japan, seemingly, served two different political agendas: the imperialist agenda of Spanish

Fascism, and the *regeneracionista* agenda of those that, like Besteiro, considered capitalism the obstacle to overcome. My description, so far, suggests that there might have been a *Japonismo* of the Left and a *Japonismo* of the Right. The ambivalence of orientalist discourse, however, is much more complex. I will return momentarily to Nitobe's *Bushido* to try to demonstrate to what extent the oversimplification of *Japonist* discourse into a Fascist appropriation of oriental knowledge vs. liberal orientalist critique of capitalism misses the point.

In her analysis of Millán-Astray's translation of *Bushido*, Rodríguez-Navarro goes to great lengths to convince us that Millán-Astray betrayed the internationalist, pacifist, democratic spirit of Nitobe's work. Millán-Astray, Rodríguez-Navarro argues, eliminates or distorts every positive mention of democracy by Nitobe, who, in turn, would be an ardent defender of democracy (227). It is true that Millán-Astray censored each and every mention of democracy in his translation, but Nitobe's view of democracy is certainly not without problems. *Bushido* is not only an account of the similarities between European and Japanese cultures, but also a critique of democracy in as much as the democratic system invalidates the code of honor on which European chivalry and the Japanese Samurai based their existence. *Bushido* is based on the notion of honor, Nitobe tells us, and, honor is a "class spirit" based on trust. "The irresistible tide of triumphant democracy, which can tolerate no form or shape of trust" will eventually render *Bushido* extinct, he warns us (184). The vulgarization of modern life, in other words the abolishment of class structures, Nitobe tells us, is also putting an end to the notions of honor that are needed in society. In Nitobe's words:

The state built upon the rock of Honor and fortified by the same—shall we call it the Ehrenstaat, or, after the manner of Carlyle, the Heroarchy?—is fast falling into the hands

of quibbling lawyers and gibbering politicians armed with logic chopping engines of war. (184-85)

Nitobe struggles with the transition from the notion of the *volkgeist*, the spirit of the race channeled by its most prominent representatives, to the notion of the demos, the will of the people represented by, in his opinion, its lowest common denominator. Culture is for him the work of gentlemen and not of commoners. The question for Nitobe is: how can democracies coexist with the aristocratic spirit that made their nations great? (159).

In the case of Hearn, the aristocratic overtones of Nitobe's orientalist discourse are certainly softened, but his critique of Western culture echoes some of the points raised by the author of *Bushido*. Disgusted by the pervasive presence of Western culture in turn of the century Japan, Hearn comments: "Setting the whole Japanese nation to study English (the language of a people who are being forever preached to about their 'rights,' and never about their 'duties') was almost an imprudence" (119). The emphasis on individualistic rights in the West is contrasted with the selfless commitment to the good of the nation in the East. It is this selflessness that Hearn admires most in Japanese culture, and he does not hesitate to recommend that the West imitate the East: "[i]ndividualism is today the enemy of education, as it is also the enemy of social order [...]. It is against individualism that the work will have to be done" (39).

Hearn's praise of Japanese selflessness, however, is not to be confused with altruistic pacifism. The Japanese *volkgeist* described in *Kokoro* produced not only a highly creative culture, but also a highly effective war machine. In the story titled "After the War," Hearn tells us that the new Japan has achieved its regeneration through war. The complete, but unemotional, commitment to the conquest of China that marked the resurgence of the Nippon empire "is a race feeling, which repeated triumphs have served only to strengthen" (74).

Besteiro's repeated calls for the *japonización* of Spain, like those made by other *regeneracionistas* on the left, were doubly appealing in that they promised the demise of capitalism and the reinvigoration of Spain's position in the international community. The idea that Spain could regain its international prestige without renouncing proletarian struggle was shared by many on the left, let us not forget that Marxism did not provide a clear position on, let alone against, colonialism.

The enthusiastic praise of the Nippon selfless army that Besteiro's translation brought to Spanish audiences in 1907, however, quickly turned sour. The events of the massacre of *Barranco del lobo* in 1909, in which more than 1,000 Spanish soldiers perished at the hands of Riffian guerrillas, were a stark reminder that regeneration through war came at a cost. The high number of casualties was especially poignant for those on the left because they were mainly sustained by members of the proletariat and rural communities who could not afford to pay their way out of the draft like their bourgeois counterparts often did. As early 1910, Besteiro, like many in the Spanish Socialist party, were quite aware of the contradictions between imperialism and proletarian revolution. In an article titled "Imperialismo y Revolución," Besteiro summed up his position in the following terms:

Guerra; esta es la tesis del imperialismo nacional. Revolución; esta es la antítesis del proletariado internacionalista que recuerda cómo la gran Revolución Francesa libertó las colonias americanas, y promete, con la revolución social, la libertad de los trabajadores sometidos a la tiranía económica y política en los dominios del Asia y del Africa. (162)

Despite the bluntness of these words, the innate contradiction of Besteiro's brand of socialist *regeneracionismo* persisted. As Paul Preston points out, the socialists would end up paying less attention to the syndical battles

"than the parliamentary campaign against the Moroccan war and the King's alleged responsibility for the great defeat of Annual" (Origins, 104). In fact, the concern of the Spanish socialists for the colonial question ended up subverting the radical anticolonialist agenda implicit in Besteiro's words. In a 1921 speech titled "El Partido Socialista ante el problema de Marruecos," in which Besteiro builds his case against the Spanish monarchy, we can clearly appreciate that his position had shifted. There was very little mention in this speech to the social injustice that the death of scores of working class soldiers represented, but the most surprising aspect of the speech is that rather than condemning colonialism, Besteiro chastises the Spanish government for not being capable of pursuing a proper imperialist enterprise. The French, Besteiro tells us, have implemented a scientific and highly effective colonization,

A la acción de las armas en el pueblo francés sigue la actuación de toda la cultura francesa; y desgraciadamente, a la acción de nuestro ejército no puede seguir la actuación de la cultura española, porque este es un país que está profundamente en crisis desde el punto de vista económico y desde el punto de vista cultural. (Besteiro 90)

It is quite likely that, in pressuring the Spanish government to prosecute the Spanish king for his responsibility in the massacre of Annual, Besteiro was trying to provoke a schism between the Spanish aristocracy and the Spanish bourgeoisie. This, in turn, would have resulted in the type of bourgeois revolution that Besteiro, a firm believer in Kautsky's theories of moderate revolution, felt was needed before the proletariat could gain access to power. As we shall see, however, political theory did not always follow political praxis in the case of Besteiro and the Spanish Socialist Party.

In the months and years following the disaster of Annual, Besteiro and the Socialist Party would take the notion of a moderate revolution, the idea that the defense of the

proletariat should coexist with the bourgeois order, to its ultimate, and illogical consequences. After Primo de Rivera's coup d'état, the PSOE and UGT would become the only workers's organizations tolerated by the dictatorship, often acting as the mediators between the new totalitarian state and the proletariat. Besteiro would argue until almost the very end of the dictatorship that the defense of proletarian rights could still be advanced in a totalitarian state. The pervasive corruption of the political parties, prior to the Primo de Rivera coup d'état, can partially explain Besteiro's position, but, even in this context, it seems obvious that Besteiro, a professor of logic, had ended up subverting his own rationale for the coexistence of revolution and democracy, and become the enabler of an anti-democratic regime.

Reading Besteiro's speeches brings to mind the image of the selfless Japanese army described by Hearn and Nitobe, because for Besteiro, at this point in his life, the problem is one of leadership and not of the capitalist system in which that leadership acts. If the Besteiro of 1910 had denounced the connivance between capitalism and imperialism, the Besteiro of 1921 demands that the imperialist campaign be led properly. The problem is no longer that capitalism systematically oppresses the proletariat at home and in the colonies, but that the people are orphaned by leaders.

I would not conflate Besteiro's call for leadership for the proletariat with the Fascist praise of strong leaders to direct the *fascio* exemplified by Millán-Astray or Giménez-Caballero. Besteiro's political agenda was, despite its contradictions, one of social regeneration and expansion of workers's rights, very far from Millán-Astray's totalitarian, imperialistic agenda. But, at the core of both Besteiro's moderate Socialism and Millán-Astray's idiosyncratic brand of Fascism there is a common concern with how to tame the ghost of the people. I am arguing that one of the representations that articulated the unresolved conflicts that haunted both political movements was precisely the orientalist representation of Japan that captured the imagination of both Spanish conservatives and

liberals during the first half of the twentieth century. The ambivalence of *Japonismo* with its selfless, manageable, crowds represented a utopic view of the possibility of channeling the unbridled power of the masses, a source of anxiety for both Fascist and Socialist leaders. Interestingly, Besteiro was not unaware of the seductive power of aesthetic discourse, and often felt the need to explain that a common aesthetic project may respond to opposite political agendas. He discussed this issue at length in an article titled "Romanticismo y Socialismo" published in 1930, and then again in an article titled "La sistematización del Fascismo," that included a section titled "Fascismo y romanticismo," published in 1935. In the 1930 article, Besteiro concluded warning his fellow Socialists against the manipulative use of the term romantic,

¡A nombre del romanticismo no nos prediquéis nada, porque muchas veces el romanticismo está mezclado con elementos que nosotros no queremos de ninguna manera asimilar y cuya influencia procuraremos evitar! Pero si se trata de lo que hay en el movimiento de libertador y de verdaderamente progresivo, ¡ah!, entonces tendremos que decir que los románticos somos nosotros, y, en vista del erial que por todas partes nos circunda, estoy por añadir que somos los únicos románticos. (628)

One would think that in the mid 1930s, Besteiro, critical with the ambivalent politics of romanticism, had already overcome the equally ambivalent fascination for the orderly crowds represented by *Japonismo*, yet as late as 1933, Besteiro reiterated his concern for the potentially destructive power of the masses. In a speech read in response to the radicalization of the Spanish Socialist Party that followed the ascent to power of the conservative forces during the II Spanish Republic, Besteiro warned:

y si se constituyera una República Socialista dictatorial, el Estado entonces no sería una democracia primitiva, ni una democracia moderna, sino que sería un Gobierno

constituido por Socialistas para realizar una obra no Socialista o ligeramente Socialista, rigiendo a todo el país autocráticamente y con la mayor severidad. ¿Se quiere esto? Pues dígame claro. Pero quisiera que los iniciadores de esa idea meditasen sobre su responsabilidad, para que un día no nos viésemos envueltos en una acción dudosa que, según mi punto de vista, nos desacreditaría. (quoted in Bizcarrondo, 216)

Besteiro was in the difficult position of trying to mediate between those that considered that the existing democracy was just a bourgeois state, claiming that the demos represented by it did not include the proletariat, and those like himself that advocated for a practical expansion of rights for the proletariat within the existing bourgeois order. His commitment to expanding workers's rights through political praxis rather than political dogma was epitomized in his refusal to abandon Madrid after all other republican leaders and politicians on the left had long moved to Valencia. As Santos Juliá explains, the same reasons that had led Besteiro to negotiate with Primo de Rivera informed his decision to stay in Madrid to negotiate with Franco. (Juliá-Díaz, 447-9) Interestingly, historiographical accounts of Besteiro's political career tend to criticize his collaboration with Primo de Rivera, but praise his readiness to negotiate with Franco, which eventually led to Besteiro's death, as heroic.

His decision to stay put and attempt a negotiation with the Francoist rebels can be considered heroic in at least one of the many senses of this word. Besteiro considered until the last minute that his civic duty as a leader of the Socialist party was to find a political praxis within which the war could be stopped, and orderly coexistence continued. His belief in the goodwill of the rebels, and the basic trust required to engage in negotiations with them, indicate to what extent Besteiro's political convictions were informed

by the notion of the Heroarchy that had been so central to the success of *Japonismo*. The radicalization of the II Republic from 1934 on, and the blatant populism that had characterized the general political discourse during that time must have confirmed Besteiro's deepest fears about the irreversible results that crossing the line that separates democracy from the dictatorship of the majority entails. Besteiro's seemingly irrational decision to wait for the rebels in Madrid was an act of strict ideological coherence for someone that strived throughout his life to lead the proletarian struggle from above, and not from behind. In this sense, Besteiro's heroic decision to lead until the very end is the necessary counterpart of someone who struggled with an aristocratic notion of the *volkgeist* and tried to put it at the service of the proletariat in a democratic system.

I have argued that Spanish *Japonismo* is, among other things, an expression of the uneasiness of Spanish liberals and conservatives with the notion of the democratic liberal state. I am not arguing that Spanish liberal *regeneracionismo*, of which Besteiro's brand of Socialism was one representative, was the same thing as the imperialist Fascism represented by Millán-Astray and Giménez-Caballero. The relative ease, however, with which the orientalist rhetoric of turn of the century, liberal, *Japonismo* was appropriated by conservative writers such as Giménez-Caballero speaks not only to the deliberate attempt of Fascism to co-opt Socialist discourse, but also to the fact that both discourses are haunted by a common ghost, that of the unbridled power of the masses. My analysis of the ambivalent politics of *Japonismo* as exemplified by the work of Millán-Astray, Besteiro, and Giménez-Caballero also speaks to the ability of aesthetics to contain multiple ideological discourse, particularly at times like the first half of the XXth century when the relative stability of ideology slipped into the psychosis of war.

Works Cited

- Beeby, A. and M. Rodríguez-Navarro. "Millán-Astray's Translation of Nitobe's Bushido: the Soul of Japan." *Meta* 54.2 (2009): 218-32. Print.
- Besteiro, Julián. "El Partido socialista ante el problema de Marruecos." in Andrés Saborit. *Julián Besteiro*. México: Impresiones Modernas, 1961. Print.
- . "Imperialismo y Revolución" *Obras completas*. Vol. I. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1983. 155-62. Print.
- . "Romanticismo y socialismo." *Obras completas*. Vol. II. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1983. 613-28. Print.
- . "La sistematización del fascismo." *Obras Completas*. Vol. III. *Obras Completas*. Vol. I. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1983. 298-307. Print.
- Bizcarrondo, Marta. *Entre la democracia y la revolución, 1931 - 1936*. Madrid: Siglo XXI de España, 2008. Print.
- Călinescu, Matei, and Matei Calinescu. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987. Print.
- Giménez, Caballero E. "Japón y España" *Arriba* (1941).
- . *Rizal*. Madrid: Publicaciones españolas, 1971. Print.
- Giner de los Rios, Francisco. "La educación moral en el Japón" *Obras Completas*, t. VII, pp. 281-304
- Hearn, Lafcadio. *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*. Boston: Houghton Mifflin & Co., 1896. Print.
- . *Kokoro: impresiones de la vida intima del japon*. Trans. Julián Besteiro. Madrid: D. Jorro, 1907. Print.
- Juliá-Díaz, Santos. "Consejo de guerra contra Julián Besteiro." Muñoz, Machado S. *Los grandes procesos de la historia de España*. Barcelona: Crítica, 2002. Print. 466-83. Barcelona, Crítica, 2002, págs. 466-83.
- Jrade, Cathy L. *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1998. Print.
- Litvak, Lily. *El sendero del tigre: exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid: Taurus, 1986. Print.
- Maeztu, Ramiro. *Defensa de la Hispanidad*. Valladolid, 1938. Print.
- Martin-Márquez, Susan. *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*. New Haven, Conn: Yale UP, 2008. Print.
- Millán-Astray, José. *La legión*. Madrid: V. H. Sanz Calleja, 1923. Print.
- Nerín, Gustau. *Guinea Ecuatorial: historia en blanco y negro : hombres blancos y mujeres negras en Guinea Ecuatorial, 1843-1968*. Barcelona: Península, 1998. Print.
- Nitobe, Inazo. *El Bushido: (el alma del Japón)*. Trans. José Millán-Astray. Madrid: s.n., 1941. Print.
- . *Bushido: El alma del Japón*. Trans. Gonzalo Jiménez de la Espada. Madrid: Daniel Jorro, 1909. Print.
- . *Bushido: the Soul of Japan: An Exposition of Japanese Thought*. Rutland: C. E. Tuttle Co, 1899. Print.
- Preston, Paul. *Comrades!: Portraits from the Spanish Civil War*. London: HarperCollins, 1999. Print.
- . "The Origins of the Socialist Schism in Spain, 1917-31." *Journal of Contemporary History*. 12.1 (1977): 101-32. Print.
- Richards, Robert. "A defense of Evolutionary Ethics." *Biology and Philosophy* 1 (1986): 265-93. Print.
- Rodao-García, Florentino. *Franco y el Imperio Japonés*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2002. Print.
- Rodríguez, Navarro M. T. *Análisis de la obra: Bushido, the Soul of Japan, de Inazo Nitobe, desde la triple perspectiva traductológica, cultural y jurídica*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2007. Print.
- Saborit, Andrés. *El pensamiento político de Julián Besteiro*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974. Print.
- Santos Juliá, XX. "Consejo de guerra contra Julián Besteiro." Santiago Muñoz Machado. ed., *Los grandes procesos de la historia de España*. Barcelona: Crítica, 2002. 466-83. Print.
- Searle, Geoffrey. *The Quest for National Efficiency: a Study in British Politics and Political Thought, 1899-1914*. Berkeley: University of California Press, 1971. Print.
- Spencer, Herbert. *State Education Self-Defeating: A Chapter from Social Statics; Or, the Conditions Essential to Human Happiness Specified, and the First of Them Developed*. London: Chapman, 1851. Print.
- Togores, Luis E. *Millán Astray, Legionario*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2003. Print.
- Unamuno, Miguel de. "Hispanidad." *Síntesis*. 6, noviembre de 1927. Print.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

TITLE: El Café de Nadie: aproximaciones al mito

AUTHOR: Carla Zurian de la Fuente; Claudio Palomares Salas

AFFILIATION: Instituto Nacional de Antropología e Historia; Museo Nacional de las Culturas-INAH; Calle Moneda No. 13, Delegación Cuauhtémoc; Centro Histórico, CP. 06060 Ciudad de México, D.F. / Queen's University; Department of Languages, Literatures and Cultures; Kingston Hall, Room 416; 103 Stuart Street; Kingston, Ontario; K7L 3N6 CANADA

ABSTRACT: The essay analyses the history of the *Café Europa* and its relevance in the Stridentist movement. It also explores the construction of the *Café de Nadie's* myth. The difference between these two places—one material, the other mythical—has often been approached in a superficial way. This has caused a semantic mistake in which the discourses created by the Stridentist group—legitimated through its literary and visual production—have been taken as historical truths. The aim of the article is to contribute to a better understanding of Stridentism as a historical avant-garde, by demystifying the *Café de Nadie*. Stating the differences between history and fiction, we attempt to prevent the mistake of giving the same meaning to two different signifiers.

KEYWORDS: Stridentism, *Café de Nadie*, Avant-Garde, Mexico, Cultural History

RESUMEN: El ensayo revisa la historia del Café Europa y su relevancia dentro del movimiento estridentista. Al mismo tiempo, examina la construcción del mito del Café de Nadie. La diferencia entre ambos locales—uno mítico, otro material—ha sido muchas veces tratada de modo superficial por la crítica, provocando una confusión semántica en la que los discursos creados desde el estridentismo—legitimados por medio de su producción plástica y literaria—han sido tomados como realidades históricas. El artículo intenta contribuir a una mejor comprensión del estridentismo como vanguardia histórica, desmitificando el Café de Nadie y explicándolo en su justa medida. Al subrayar las diferencias entre la historia y la ficción, se busca evitar que se siga cometiendo el error de otorgar a dos significantes tan distintos un mismo significado.

PALABRAS CLAVE: estridentismo, Café de Nadie, vanguardia, México, historia cultural

DATE RECEIVED: 10/9/2014

DATE PUBLISHED: 6/12/2015

BIOGRAPHY: **Carla Zurián de la Fuente** es maestra en Historia del Arte por la UNAM. Se especializó en procesos culturales y artísticos de la primera mitad del siglo XX. Es profesora-investigadora de tiempo completo de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH. Actualmente trabaja como investigadora del Museo Nacional de las Culturas y es editora de Gaceta de Museos. Sus líneas de investigación son: Las Fiestas del Centenario de la Independencia como formas de identidad entre pasado y presente (1910 y 1921); Los movimientos de vanguardia en el México posrevolucionario (1918-1930); y Los espacios públicos de la Ciudad de México (1900-1940).

Claudio Palomares Salas holds a PhD from the University of Toronto. He has taught Hispanic literature, culture, cinema, and language courses at McGill University, the University of Toronto, Trent University, and is currently Assistant Professor at Queen's University in Kingston, Ontario. His areas of specialization are: Early Twentieth-Century Hispanic Poetry and Visual Culture, the Historical Avant-Gardes, Transatlantic Literary Studies, and the Nueva Canción movements in Spain and Latin America (1960-1990)

E-MAIL(S): zurianca@gmail.com; cps1@queensu.ca

El Café de Nadie: aproximaciones al mito

Carla Zurian de la Fuente, Instituto Nacional de Antropología e Historia

Claudio Palomares Salas, Queen's University

*El Café no nació como Ateneo sino como andén de la vida,
como lugar en donde entrar y no ser nadie sino uno mismo,
peatón cansado que se refugia en un sitio sin borrachos
y sin socios de número de la pedantería,
pues toda insolencia tiene allí en seguida réplica digna,
contradicción perentoria, sensata repulsa.*

(Ramón Gómez de la Serna, Pombo 31)

Los cafés literarios, observados como ámbitos de sociabilidad y como parte estratégica del imaginario de la ciudad moderna, devinieron lugares emblemáticos al inicio del siglo XX, generando al mismo tiempo un nuevo tipo de relaciones entre escritores, artistas, músicos, periodistas, fotógrafos, editores, activistas, opositores y militantes políticos. La vida cultural de los cafés se daba a partir de la “adopción” de un establecimiento público, del cual se irían apropiando diversos grupos de parroquianos con inquietudes comunes. Progresivamente, estos conformarían tanto una intimidad como la proyección de una cotidianidad distinta a la del resto de los comensales anónimos, eventuales, que aparecían y desaparecían de las mesas, internándose en el barullo citadino. Los cafés literarios adquirieron relevancia como parte de un espacio público y privado posibilitado por el desarrollo de las ciudades modernas. Este estudio revisa brevemente la historia del Café Europa de la Ciudad de México y su relevancia en el desarrollo del movimiento estridentista a principios de los años 20. Se examina aquí la construcción del mito del Café de Nadie y se establece la diferencia entre dos espacios—uno mítico, el Café de Nadie; otro material, el Café Europa—los cuales han sido tratados muchas veces indistintamente por la

crítica, provocando una confusión semántica en la que los discursos creados desde el estridentismo—legitimados por medio de su producción plástica y literaria—han sido tomados como realidades históricas. El artículo intenta contribuir a una mejor comprensión del estridentismo como vanguardia histórica, desmitificando ciertos aspectos del Café de Nadie y tratando de explicarlo en su justa medida. Al subrayar las diferencias entre la historia y la ficción, se busca evitar que se siga cometiendo el error de otorgar a dos significantes distintos un mismo significado.

En el libro *Pombo*, acucioso trabajo de memoria de Ramón Gómez de la Serna, se presenta la biografía del ilustre café, sus parroquianos y su reminiscencias, además de darse cuenta del Madrid de las primeras décadas del siglo, sus calles, su cotidianidad y su gente:

El antiguo *Café y Botillería de Pombo*, nuestro *Café* literario, está en la calle de Carretas.

Esta calle es en la que se saluda mejor a toda la población, es la vía estrecha y concurrida que necesita una población tanto como la vía ancha y concurrida. No es la vía de los elegantes ni la de los pobres. Es la vía de todos, en la que se confunden y se mezclan

todos. Como era la calle en que estaba el antiguo correo, atraía mucha gente con la carta en la mano[...]. Cuando yo elegí Pombo, el año 1912, lo hice por jugar a los anacronismos y porque en ningún sitio iban a resonar mejor nuestras modernidades que en aquel viejo sótano [...]. (También lo elegí porque estaba en la calle de Carretas y a un paso de la Puerta del Sol)[...]. Repetiré siempre que Pombo fue elegido como ironía inefable, como el sitio en que lo que era más nuevo quiso dar el escándalo de su novedad. ¡Tenía gracia meterse en el más vetusto de los *Cafés* para provocar todas las novedades de la invención!¹ (15, 23, 24)

Al igual que en Madrid, en la Ciudad de México hubo cafés donde los escritores y artistas de vanguardia se reunieron cotidianamente. Algunos de estos fueron el Lady Baltimore, el Principal, La Flor de México, el Café América, el Café de Tacuba o el Sanborn's de la Casa de los Azulejos, un café que todavía se encuentra en funcionamiento y que fue, entre fines del siglo XIX y principios del XX, la sede del aristocrático Jockey Club. Pero a diferencia del Madrid de Gómez de la Serna y los ultraístas, en donde bastaba doblar la esquina para encontrar un café repleto de parroquianos, en el México de los estridentistas la búsqueda de un café resultaba una verdadera odisea, sobre todo para esos poetas provincianos en busca de un segundo hogar en la capital. Sobre esto, un reportaje firmado por el Bachiller Cronista—seudónimo de Francisco Monterde—fue publicado bajo el título de “Los cafés literarios” en el semanario *Zig Zag* del 14 de abril de 1921. Este artículo—por demás sugerente y raro, pues casi nadie se ocupaba de estos temas en los albores de 1921—da cuenta de la dificultad para encontrar un espacio cómodo, de solaz, esparcimiento e intercambio de ideas. La nota es una suerte de diálogo entre el Bachiller Cronista y un pintor (al parecer Gerardo Murillo, el Dr. Atl) departiendo en una de las mesas del popular Café de los Monotes, propiedad de Luis Orozco, hermano de José Clemente, pintor y muralista que se

dio a la tarea de “decorar” los interiores del restaurant con cenefas y gigantescas caricaturas de paseantes urbanos y tipos mexicanos. Este conocido y visitado lugar—donde todo mundo tomaba café y nadie pagaba por no tener ni un quinto—se encontraba en la esquina de la Calle de Medinas, hoy República de Cuba, y la calle de Allende (continuación de Bolívar), muy cerca de la antigua Cámara de Diputados. Durante años, fue el asidero por excelencia de la bohemia en México. Así inicia la nota de Monterde:

—Verdaderamente [...] en la Capital ha habido pocos cafés literarios, y aún creo que el café, sencillo, sin literatura, es una institución mercantil relativamente moderna, que ha figurado hasta hoy al margen de nuestras costumbres.

—En efecto, dije: nunca hemos tenido algo semejante al “Pombo” de Madrid, por ejemplo.

[...]

—Este café, continuó el pintor calvo, con parsimonia, ha sabido conservar la hegemonía sobre el elemento intelectual, escaso por cierto, metamorfoseando su nombre, trocando el diminutivo por el aumentativo; ha sabido conservar su carácter propio, a pesar de los cambios de nombre y de local [...]. (n. pág.)

Para los años veinte, el Café de los Monotes fue el prototipo del café de intelectuales. De este lugar escribió José Juan Tablada:

Una obra muy representativa de Orozco se encuentra en uno de los locales más característicamente mexicanos de la Ciudad de México; un café, un lugar de encuentro para los pintores y literatos llamado “Los Monotes.” Por las noches, cuando los teatros vecinos cierran, uno puede estar seguro de encontrar allá a pintores tan famosos como Rivera, Rodríguez Lozano, Charlot y Abraham Ángel, en compañía de los escritores más modernos. A lo largo de las cuatro paredes del salón, velado por una

atmósfera cargada de humo de tabaco y olores estimulantes de la picante cocina mexicana, corre un friso en el cual los personajes de Orozco actúan y danzan en un frenesí de movimiento y expresión: las *Follies* coqueteando con viejos galanes, parejas paseándose en anticuados carruajes, policías tan pasivos como cronometristas del box, y como leitmotiv, la imprudente y seductora joven de la clase media o popular urbana, maquillada y elaboradamente peinada. Si alguien le habla con admiración a Orozco de estas pinturas, se encuentra con su rechazo. Su creador está convencido de la mediocridad de las maravillosas figuras—pintadas sobre cartón, cortadas y pegadas en la pared—, a pesar de que las multitudes van allá, más para admirar esas alegres pinturas de la vida citadina, que por el espumante chocolate, los picantes tamales y otros apetecibles antojitos de la cocina nacional.² (256-57)

Si en Madrid los poetas fueron “se-den-tarios” instalados cómodamente en uno u otro emplazamiento del centro de Madrid—en México los poetas fueron más bien nómadas, buscando constantemente territorios donde fundar sus tertulias. En *Soberana Juventud*, segundo libro autobiográfico de Manuel Maples Arce, el poeta recuerda el ir y venir estridentista:

No abundaban los cafés en México. Sobresalían el Café de Tacuba, El Principal y La Flor de México. Los otros eran cafetillos (sic) de chinos a los que también acudíamos en las ocasiones más precarias.... Inopinadamente descubrimos en el centro, cercano a la Cámara de Diputados, en la calle Bolívar, un café pintado de azul claro que tenía el bonito nombre de Las Olas Altas. Allí comenzamos una nueva tertulia aun cuando éramos casi los mismos de siempre [...]. Las Olas Altas, respondía a nuestra necesidad de expansión y conversación, pero el café se cerró, no sé por qué razones.

Al poco tiempo se inauguró otro en la misma calle, El Tupinamba, y hacia él emigramos, aun cuando no pudimos adaptarnos a aquel ambiente de toreros y gente flamenca. (139)

Al final, después de un tiempo en el Olas Altas, el estridentismo encontró por fin un espacio del que surgiría uno de los mitos más arraigados de la vanguardia mexicana. La leyenda—que la crítica literaria ha repetido sin cesar—cuenta que un día caminando por la colonia Roma, Maples Arce descubrió un pequeño local prácticamente abandonado cuyo pomposo nombre, el Café Europa, no respondía en absoluto a su modesta y desatendida condición. Ubicado en el número 100 de la Avenida Jalisco (hoy Avenida Álvaro Obregón), este local fue rápidamente apropiado y en poco tiempo se convirtió en el *locus* de todo lo que tuviera que ver con el estridentismo.

A pesar de que el centro histórico de la ciudad era la sede de la gran mayoría de los cafés, cantinas y restaurantes, la colonia Roma también abrió sus espacios a esta sociabilidad urbana encabezada por una pléyade de jóvenes que, al final de la etapa armada de la Revolución (1910-1920), migraron a la Ciudad de México—algunos con sus familias, otros de avanzada—en busca de empleos, estudios u oportunidades de remontar los terribles estragos económicos de la guerra. Se sabe, por ejemplo, que el restaurante más popular de esta época fue el Sonora-Sinaloa, ubicado en la esquina de las calles de Colima y Oaxaca, frente a la plaza de toros El Toreo, actualmente un almacén comercial conocido como El Palacio de Hierro. Este restaurante estuvo a escasos tres kilómetros del Café Europa.³

Febronio Ortega—y no Arqueles Vela, como se piensa frecuentemente y como los propios estridentistas se empeñaron en repetir—rebautizó al Café Europa con el nombre de Café de Nadie, y desde entonces su estatus de culto no paró de crecer.⁴ En una entrevista con Esther Hernández Palacios, en *El estri-*

dentismo vuelto a visitar, el poeta List Arzubide resume la historia de esta manera:

Nosotros descubrimos, paseando un día por lo que ahora se llama avenida Álvaro Obregón, un café—Maples era muy aficionado al café—y nos dimos cuenta de que era un café solitario. Después nos dimos cuenta de que ese café era puerta para otras cosas más, era un café que disimulaba lo que había detrás, pero nunca lo supimos, nunca quisimos saberlo. Por lo pronto, el café estaba vacío siempre y nosotros podíamos entrar a sentarnos; había un mesero, una mesera a veces, que nos servía café y estábamos completamente solos; era un lugar céntrico, en una avenida bonita, avenida Jalisco se llamaba entonces, y el que le dio el nombre, como siempre, fue Arqueles, que tenía una imaginación frondosa, era el Café de Nadie porque aparentemente nunca había nadie, nos servía simplemente para reunirnos (72).

Al mencionar que el café era “puerta para otras cosas”—algún negocio ilegal, tal vez—List Arzubide da cuenta de la versatilidad de estos lugares que no sólo cumplían diversas funciones en el mundo de la cultura, sino en una gran variedad de ámbitos sociales. Sobre esto vale la pena recordar la impresión que tuvo el fotógrafo Edward Weston cuando visitó el Café de Nadie y cuando recreó en su diario el ambiente que privaba en el lugar, así como su relación con Maples Arce, al que identificaba como editor de la revista *Irradiador*. Más allá del apologético, oscuro y solitario café reinventado por los estridentistas, a Weston le parecía que el café era más bien un restaurant de medio pelo con servicio de prostitutas:

April 12. Today, in the Café de Nadie, Avenida Jalisco, I am showing six photographs under the auspices of Movimiento Estridentista. It is the same cafe where months ago de la Peña took Llewellyn, Tina, and my-

self to dine and I watched the pale prostitute with the scarlet mouth. That night I am sure Llewellyn and I were excess baggage! The exhibit is in charge of Maples Arce, editor of *Irradiador*. Others showing are Jean Charlot, Rafael Sala and masks by Cueto (Newhall 63).

Pero sin importar el escenario real del local, el Café de Nadie fue para el estridentismo el umbral del que surgió la utopía vanguardista que más tarde, en Xalapa, devendría Estridentópolis. En *Soberana Juventud*, Maples recuerda su primer encuentro con el café:

Una noche que caminaba por la avenida Jalisco (hoy Álvaro Obregón) me encontré de pronto frente a un local con el rótulo de Café Europa. Entré y lo hallé muy cómodo y agradable por su disposición en varios salones, con lambrines oscuros, de madera; su jardincillo interior y, especialmente, su gran tranquilidad[...]. Este café fue mi refugio. Allí nadie me molestaba ni interfería, y no pocas veces salí de él sin que el camarero hubiera aparecido. Necesitaba palmotear insistentemente y ni así se presentaba. Desde entonces fui a instalarme en dicho café para leer y escribir los artículos de la revista, particularmente cuando el mal tiempo interrumpía mi habitual paseo y la lluvia tamborileaba en las vidrieras. (120)

De las casi trescientas páginas de memorias del fundador del estridentismo, este párrafo y el que sigue—cuyo pasaje sorprende por su brevedad—son de las escasas menciones que el poeta hace del emblemático café:

Sin darnos cuenta, caminábamos grandes distancias, movidos por el fuego de la palabra. A veces tomábamos el rumbo de la colonia Roma y entrábamos en el Café Europa, que Arqueles bautizó con el nombre del Café de Nadie, tema de uno de sus libros. En un rincón, aislados por sus paradojas y mis idealizaciones, sor-

bíamos nuestro café y preparábamos entusiastas proyectos. De una de estas conversaciones surgió la idea de hacer la revista *Irradiador*, que emprendí en colaboración con Fermín Revueltas. (133)

En contraste, Maples Arce le dedica más de diez páginas a un espacio que parece haber influido más en el estridentismo que el Café de Nadie. En la calle de Mixcalco 12, en el centro de la Ciudad de México, se encontraba la vecindad donde vivían los artistas Germán Cueto, Diego Rivera, Ramón Alva de la Canal y el escultor Ignacio Asúnsolo. Maples Arce recuerda la importancia que este lugar tuvo dentro del núcleo vanguardista:

La casa de los Cueto [una de las casas de la privada] estaba siempre abierta a la amistad. A todas horas del día discurríamos por allí, seguros de encontrar a alguien con quien cambiar impresiones sobre temas de nuestro fervor[...]. En ocasiones, la llegada de Concha Michel con su guitarra transformaba el taller en tertulia a la que se asociaban los pintores Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma[...]. Diego [Rivera] vivía en los altos, adonde yo subía para conversar y contemplar sus cuadros y dibujos[...]. Una mañana encontré por ahí a Eisenstein[...]. Como la pintura me interesaba mucho, me pasaba grandes ratos en el estudio de Diego, encantado de verlo pintar y conversando con él sobre un sinnúmero de tópicos. Su pincel y su charla no conocían reposo[...]. Acudíamos amigos y vecinos a casa de los Cueto, en grupos, y no era extraño que se alargara la mesa con el burro de la plancha para que cupiéramos todos, apretujados, pero desbordantes de alegría y de juventud[...]. En medio de estas empresas, en que alternaban el trabajo y la divagación, surgía la pantomima, la comedia de la vida real con sus gracias y su placer intelectual[...]. En los momentos en que yo salía de aquella casa, sentía que

se agitaban en mi vida ansias recónditas, en que la creación y la realidad me seducían misteriosamente [...]. Las palabras resonaban en mi mente hasta cobrar una imagen poética que respondía a una emoción interior. Un potente sentimiento de confianza creativa se sobreponía a los contactos sociales; y el amor, como una fuerza, me proporcionaba elementos de una variedad infinita, que me parecía más vasta que la Historia y que los hombres. (173-75, 180)

Aquella privada cercana al Zócalo fue para el estridentismo un espacio significativo. Sin embargo, se mantuvo ausente del imaginario del movimiento y la crítica no parece haber remarcado su importancia. La casa de los Cueto no aparece ni en la pintura ni en la poesía estridentista, y su relevancia en la historia de la vanguardia mexicana se ha mantenido a la sombra de espacios como el Café de Nadie.

List Arzubide obliga a cuestionarnos aún más sobre la situación real del Café de Nadie en su respuesta a una de las preguntas de Esther Hernández Palacios, estudiosa del estridentismo desde los años setenta:

—Un día resolvimos hacer nada menos que una reunión de tipo literario, y se llevaron poemas, cuadros de Rafael Sala [...] de Revueltas, de [Leopoldo] Méndez, de Alva de la Canal, y además se leyeron poemas... en fin se hizo una pequeña reunión muy agradable[...]. También se asomaron dos o tres periodistas y gente así. Se habló mucho del movimiento, se publicó alguna cosa en *El Universal Ilustrado*, y aquello sonó y resonó.

—¿Pero fue sólo una reunión? —pregunta Hernández.

—Una reunión, sí, aunque preparábamos más cuando tuvimos que ir a Xalapa. (72)

El aporte del Café Europa se limitó entonces a ser el escenario de una reunión estridentista,

lo cual no debería ser suficiente para otorgarle un estatus tan alto dentro de la historia del movimiento. La crítica literaria parece haber aceptado la tesis de que el Café Europa fue un espacio central del estridentismo por dos razones. Primero, por la interpretación que Luis Mario Schneider, uno de los investigadores más valiosos e importantes del movimiento, realizó en su seminal estudio, *El estridentismo o una literatura de la estrategia* (1997).⁵ Y segundo, por el estatus que el Café de Nadie adquirió tras la publicación del conjunto de relatos titulado *El Café de Nadie* (1926) de Arqueles Vela y de las pinturas y el grabado homónimos realizados por Ramón Alva de la Canal en 1924, 1926 y 1930.⁶ Estas obras crearon alrededor del Café Europa un aura de misterio que los miembros del movimiento supieron explotar a la perfección. Sobran los relatos estridentistas que hacen referencia al Café de Nadie; sin embargo, al analizar las historias contadas por los protagonistas se percibe una ambigüedad forzada tan recurrente, que lo contado se desliza inevitablemente al ámbito de la ficción. Como ejemplo, basta la crónica que el propio Arqueles Vela hizo del café:

Antes que Maples Arce descendiera al umbral de este Café, nadie había percibido el estado de inexistencia en que se encontraba y se moría. Su vida inerte de catástrofe, de edificio sepultado por un gran cataclismo, se insinuaba, con esa vaguedad de las estancias solitarias, empacadas por un trágico y cósmico olvido. Sus paredes, sus muebles, sus espejos, sus meseros, estaban con la actitud latente de la vida con que deben estar los objetos, las personas y las cosas de una ciudad petrificada. De una ciudad que en plena actividad se estatiza de hastío y de lava[...]. Maples Arce penetró a este Café con el mismo estado espiritual de aquel espectador que patea y se sonríe de un episodio revelado en la pantalla intermitentemente. En el instante en que nosotros abordamos su negligée impulsamos su inercia,

con la misma desconectada incredulidad y verosimilitud con que nos asomamos a los visillos de un sueño, su historia se fue desenrollando de nuevo. Los meseros rectificaron su inclinación y remendaron el intermedio de su inestabilidad. Su idiosincrasia se quedó en un estado de convalecencia, de desconcierto, de inadaptable. Sobre todo de inadaptable. Es un Café sombrío, huraño, sincero, en el que hay un consuetudinario ruido de crepúsculo o de alba. De nadie. Por eso Ortega le ha llamado así. No soporta cierta clase de parroquianos, ni de patrones ni de meseros. Es un Café que se está renovando siempre, sin perder su estructura ni su psicología. No es de nadie. Nadie lo atiende, ni lo administra. Ningún mesero molesta a los parroquianos. Ni les sirve[...]. Por esta peculiaridad somos los únicos que se encuentran bien en su sopor y en su desatención. Somos los únicos parroquianos del Café. Los únicos que no tergiversan su espíritu. Hemos ido evolucionando hasta llegar a ser ese nadie. Para que sea nuestro y exclusivo. (cit. en Schneider 79)

Este tipo de relatos no permiten entender realmente qué tipo de reuniones se llevaron a cabo en el Café de Nadie. ¿Fueron importantes en el desarrollo de la vida cultural mexicana? ¿Fundamentales para impulsar el movimiento de vanguardia? Si nos conformamos con lo que los miembros del estridentismo nos dicen, no es posible llegar a una conclusión.

El evento que parece justificar la importancia del Café Europa es la velada estridentista que se llevó a cabo el 12 de abril de 1924. De esta exposición existen cuatro fotografías publicadas en el reportaje de Arqueles Vela, “La Tarde Estridentista: Historia del Café de Nadie” en *El Universal Ilustrado* del 17 de abril de 1924. Estas fotografías son uno de los pocos testimonios visuales del Café Europa y pueden hacer pensar que el ambiente de aquel lugar se asemejaba cotidianamente a lo que se observa en ellas. Sin embargo, de

ninguna manera reflejan la cotidianidad del café. En la exposición se exhibieron cuadros de Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Rafael Sala, Emilio Amero, Fermín Revueltas, Xavier Guerrero y Máximo Pacheco. También, Germán Cueto y Leopoldo Méndez expusieron sus máscaras y se leyeron poemas de Maples Arce, List Arzubide, Salvador Gallardo, Luis Felipe Mena y un fragmento de *El Café de Nadie* de Vela. Aquel día, podemos suponer, el local estaba de gala y la afluencia de escritores, artistas y público en general fue mayor que lo habitual—lejos, no obstante, de las cinco mil personas que List Arzubide asegura que asistieron.⁷

La velada estridentista puede compararse con dos de las veladas que los ultraístas españoles realizaron en el Ateneo de Sevilla el 2 de mayo de 1919 y en el Parisiana el 28 de enero de 1921. Las fiestas del ultra fueron sin duda importantes en la historia del movimiento—como también lo fue la Tarde Estridentista para el estridentismo—, pero ni el Ateneo de Sevilla ni el Parisiana fueron elevados por los ultraístas a un estatus de culto debido a estos eventos. La presencia de los poetas y pintores en estos espacios fue circunstancial, así como lo fue la presencia de los estridentistas en el Café Europa.

Si el Café de Nadie alcanzó un estatus tan importante dentro de la crítica literaria, puede explicarse por la interpretación que Schneider hizo de él en *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. El texto de Schneider es sin duda la primera referencia de cualquier estudioso del estridentismo y su trabajo de investigación y análisis resulta indispensable. Este estudio ha sentado las bases para todas las investigaciones posteriores sobre la literatura de vanguardia en México y nuestra intención aquí no es criticarlo, sino simplemente dilucidar la importancia real que el Café Europa tuvo para el movimiento estridentista.

En la página 79 de su estudio, Schneider habla brevemente del Café de Nadie. No son más que unas cuantas líneas:

Desde hacía algunos meses [en 1923], el grupo estridentista venía reuniéndose en el Café Europa situado en la avenida Jalisco—hoy Álvaro Obregón—en la colonia Roma. Este establecimiento, que pasaría a la historia literaria de México con el nombre de El Café de Nadie[...] está lleno de significación en la vida del movimiento estridentista. La historia del Café es casi una leyenda y podemos decir que no hay escritor que haya pertenecido a la vanguardia mexicana que no se refiera a él con cariño y hasta con devoción. (79)

El pasaje reconoce la importancia simbólica del local, pero no da detalles materiales que justifiquen la relevancia histórica de este espacio. Más adelante, Schneider hace un recuento de los contertulios del café:

En rigor, los clientes asiduos del Café, además de Maples Arce, eran Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Germán List Arzubide—cuando podía realizar sus escapadas de Puebla al D.F.—, Luis Marín Loya, Febronio Ortega, Miguel Aguillón Guzmán, Gastón Dinner, Francisco Orozco Muñoz, los músicos Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas, y el grupo de pintores que colaboraban estrechamente con el movimiento: Diego Rivera, Leopoldo Méndez, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Fermín Revueltas. Es de suponerse que además de conversaciones y discusiones entre tazas de café, alcohol y cigarrillos, se realizaban los fundamentales proyectos para la conducción del movimiento: exposiciones, la gestación de una editorial y la creación de la segunda revista estridentista *Irradiador*. (80)

Si bien es posible que algunos de los artistas y escritores que Schneider menciona hayan pasado alguna vez por el Café Europa, esto no significa que fueran clientes habituales y tampoco que aquél lugar haya sido un

espacio donde se forjaron los proyectos que determinarían el rumbo del arte y la cultura en México en los años 20. Ante la falta de documentos históricos suficientes—fotografías, artículos periodísticos, crónicas, etc.—que prueben la relevancia del Café Europa, podemos pensar que el pequeño local de la Avenida Jalisco no fue un espacio trascendente para el desarrollo del movimiento estridentista ni que en él existió una reunión cotidiana de escritores o artistas que permita hablar de una tertulia del Café de Europa, comparándola, por ejemplo, con las tertulias de Pombo o del Café Colonial en Madrid.

El destino del Café de Nadie, una vez que el movimiento se trasladó a Xalapa, queda indicado en un pasaje de List Arzubide en el que, nuevamente, el tono extremadamente ambiguo parece querer ocultar su verdadera relevancia:

“EL CAFÉ DE NADIE” espiado por el rencor, sufrió el atraco de los poetas crepusculares. En la avenida deslustrada por el correr de los trenes nocturnos, acechaba el consonante en agravio de abandono, esperando el descuido del establecimiento y cuando la noche era compacta de sombra y amasada con el sueño de las persianas, las manos del odio golpearon las puertas somnolientas del Café, y las puertas se abrieron con un largo bostezo de cansancio lírico. Adentro, los gabinetes agazapaban las últimas caricias de las parejas; el polvo de los suspiros nublaba los muebles desportillados por los clientes absurdos. En el gabinete donde Maples Arce y Arqueles Vela escribieron sus libros, se encontraron páginas amorosas, manchadas por las miradas de las mujeres de la literatura. En el gabinete donde List Arzubide y Mabelina citaban sus caricias sin fin, sus brazos trenzados en la voluptuosidad, sus besos filmicos, una mano halló y estrujó frenéticamente un pañuelo de encajes, tejido de cosquilleos y más lejos alguien

recogió debajo del canapé el temblor azul de una liga caída en los desplazamientos de un escorzo apasionado. Por todas partes había tiradas palabras untadas en la carne de las queridas de ocasión. Los espejos empañados de recuerdo, revelaban indiscretas actitudes amorosas y el perfume de las semidesnudeces femeninas, aletargaba de inquietudes voraces el momento. Los versos sintieron el enojo de su imposibilidad para alcanzar las mujeres innombrables y se empeñaron en destruir el refugio de las tibieces de conquista. Con obstinación de detenidos, se arrojaron sobre los tapices amables; destrozaron los divanes estrujados de posturas en flama; quebraron los espejos de las risas contenidas; arrojaron a la calle todas las promesas de flirt; los juramentos incumplibles, las frases inconsistentes, las mesillas que coincidían con las parejas; los vasos manchados con el licor de las alegrías; las sillas que guardaban las postre-ras cercanías amorosas; rasgaron las mamparas de las confidencias. Y quedó la avenida salpicada de pedazos de todas las mujeres que tiñeron sus horas con el desbocado rubor de las citas, en el Café exhausto y sin nombre, en el Café que nunca tuvo dueño, que no guardó ninguna hora, donde el reloj regresaba el tiempo en cada tarde para servirlo a los parroquianos sin encuentro; a los amantes sin retorno. (*El movimiento estridentista* 82)

Esta larga cita permite visualizar no sólo una parte fútil del café sino también el tipo de uso o de servicio que ofrecía. La descripción de List Arzubide, describe un local en el que “el perfume de las semidesnudeces femeninas” era una constante. Si a esto sumamos que Mabelina, el personaje principal de *El Café de Nadie* de Vela era una prostituta, que el propio List Arzubide confiesa que el Café Europa “era puerta para otras cosas más,” “un café que disimulaba lo que había detrás,” y consideramos también la descripción de Edward

Weston—mencionada anteriormente—entonces podemos sugerir que el Café de Nadie, no fue un café en el sentido estricto de la palabra, sino una casa de citas donde, por momentos, algunos poetas y pintores se reunieron.

Es necesario, finalmente, destacar un elemento más en la conformación del discurso estridentista: el espacio simbólico que el Café de Nadie detonó dentro del laboratorio de vanguardia, encaminado a definir una nueva estética y a cimentar un camino para la aprehensión del tiempo siempre cambiante del México posrevolucionario. Si bien modestas, las reuniones del Café Europa fueron catapultadas al rango de leyenda a partir de la producción plástica y literaria del movimiento, facilitando así la creación del mito. Por esta razón, los recuerdos fragmentados que podemos ir hilando de los diversos testimonios no caben en un recuento histórico de la realidad de la vanguardia, la cual desconocemos en gran medida; en cambio, estos recuerdos pertenecen a otro horizonte de apropiación: el emotivo, el de la reelaboración que, a su manera, puede abrir posibilidades paralelas de lectura para la interpretación del movimiento.

Terminado nuestro recuento histórico del Café Europa, y como si quisiera reírse de nosotros, el poeta Germán List Arzubide emerge a través de sus palabras como un profeta y nos deja una advertencia:

Y ahora que todo está liquidado, entregamos nuestro grito de guerra a la miopía de los historiadores, señalando antes lo que queremos que digan de nosotros, de nuestras vidas literarias, porque intentamos evitar desde hoy las discusiones de los académicos del año 2945, que vendrán a medir, a pesar, a limpiar y dar esplendor a lo que nació exacto, vivió completo y terminó sin eco porque estaba más arriba que todas las montañas.⁸

Si por un lado, el Café Europa pertenece al ámbito de la historia, por el otro lado, el Café

de Nadie—ese que los estridentistas quieren que recordemos—debe ubicarse dentro del ámbito de la ficción, una ficción tan bien creada, que ha logrado convertir una abandonada casa de citas de la colonia Roma, en uno de los lugares más icónicos y representativos de la historia cultural del siglo xx mexicano.

Notas

¹Ramón Gómez de la Serna, *Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos*, Editorial Juventud, Barcelona, 1960, págs. 15, 23, 24.

²José Clemente Orozco. "The Mexican Goya," publicado en *International Studio* de marzo de 1924. Tomado de Jean Charlot, *El Renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, Editorial Domés, México, 1985, págs. 256-57.

³De acuerdo con la memoria de los hermanos Casasola, compendiada en 14 volúmenes titulados *Seis siglos de historia gráfica de México, 1325-1976* (Editorial Gustavo Casasola, 1978), podemos encontrar en su octavo tomo—que data de los años del obregonismo, entre 1920 y 1925—, el apartado "Los cafés, restaurantes, quick-lunch y cantinas," donde se reseñan los elegantes restaurantes que operaban durante el primer lustro de los años veinte: "Al crecimiento de la de México, fue necesario que sus habitantes tuvieran nuevos centros dónde disfrutar de un variado y apetitoso menú." Entre las páginas 2476 y 2499 se despliega una galería de tomas fotográficas de los lugares representativos de los veinte, con breves viñetas descriptivas de cada lugar.

⁴Vela escribe: "Es un Café sombrío, huraño, sincero, en el que hay un consuetudinario ruido de crepúsculo o de alba. De nadie. Por eso Ortega le ha llamado así." (En Schneider 79). Vela se refiere a Febronio Ortega, importante periodista de *El Universal Ilustrado* quien participó activamente en la difusión de la literatura de vanguardia en México.

⁵Esta edición de 1997, a cargo de la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Conaculta, (Lecturas Mexicanas, 4ª serie), es la reunión de dos obras pioneras cuyas aparecidas en 1970 y 1985: *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*, INBA, México, 1970 (su tesis doctoral), y *El estridentismo, México, 1921-1927*, UNAM, México, 1985 (primera selección de obras del movimiento con un importante prólogo del autor).

⁶El cuadro original de El Café de Nadie (1924) desapareció y fue pintado nuevamente por Alva de la Canal en 1930 con ligeras modificaciones. El grabado (1926), apareció en las páginas de *El movimiento estridentista* de List Arzubide. El conjunto de relatos de Arqueles Vela titulado *El café de nadie*, fue publicado en 1926. Un estudio sobre los cuatro cafés de nadie, está siendo preparado ya por los autores.

⁷En *El movimiento estridentista*, List Arzubide comenta: "Se realizó la primera exposición estridentista en el Café de Nadie, una tarde iluminada de carteles. 5,000 boletos vendidos con diez días de anticipación aseguraban el éxito; subterráneamente los políticos preparaban sus porras compradas de lance en la desvergüenza para atacar a los expositores; la realidad frustró sus afanes; palidecieron ante la multitud que llenó de hurras a los presentistas y aplaudió la irreverencia de los introductores de los gritos." (62)

⁸List Arzubide, *Cuenta y balance*, "La Pajarita de Papel," México, PEN Club, núm. 27, 7 de marzo de 1944. Citada en Luis Mario Schneider, *El Estridentismo 1921-México-1927*, UNAM, México, 1985: 36. Impreso.

Obras citadas

- Becerra, Gabriela (coord.). *Estridentismo: memoria y valoración*, Sep Ochentas/FCE, México, 1983. Impreso.
- Casasola, Gustavo. *Seis siglos de historia gráfica de México, 1325-1976*. México: Editorial Gustavo Casasola, 1978. Impreso.
- Díaz y de Ovando, Clementina. *Los cafés de México en el siglo XIX*. México D.F.: UNAM, 2000. Impreso.
- El Bachiller Cronista [Francisco Monterde]. "Los cafés literarios." *Semanario Zig Zag*, 14 de abril de 1921, n. pág. Impreso.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos*. Barcelona: Editorial Juventud, 1960. Impreso.
- Hernández Palacios, Esther. "Entrevista con Germán List Arzubide." *Estridentismo vuelto a visitar*. Veracruz: Cuadernos de Cultura Popular, 1997. 65-80. Impreso.
- List Arzubide, Germán. "La Pajarita de Papel." *Cuenta y balance*. México: PEN Club, núm. 27, 7 de marzo de 1944. En Luis Mario Schneider, *El Estridentismo 1921-México-1927*. México: UNAM, 1985: 36. Impreso.
- . *El movimiento estridentista*. Jalapa: Ediciones Horizonte, 1926. Impreso.
- Maples Arce, Manuel. *Soberana Juventud*. Madrid: Plenitud, 1967. Impreso.
- Newhall, Nancy (ed.). *The Daybooks of Edward Weston*, vol. I: México: Aperture, 1973. Impreso.
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: Conaculta, 1997. Impreso.
- Tablada, José Juan. "José Clemente Orozco. The Mexican Goya," publicado en *International Studio* de marzo de 1924, en Jean Charlot, *El Renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*. México: Editorial Domés, 1985. Impreso.
- Vela, Arqueles. *El Café de Nadie*. Jalapa: Ediciones Horizonte, 1926. En Schneider 453. Impreso.
- . "La tarde estridentista: Historia del Café de Nadie." *El Universal Ilustrado*. 362. 17 de abril de 1924. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

TITLE: De la herencia aborigen al nuevo regionalismo geográfico: el mar de los artistas canarios

AUTHOR: Diego R. Batista

AFFILIATION: Weber State University, Department of Foreign Languages, 1395 Edvalson Street, Dept. 1403; Ogden, Utah 84408-1403

ABSTRACT: Although in the past the attempts to identify the identity of the *Canarios* have been very numerous, it is not until the late nineteenth or early twentieth century that artists and writers from the islands feel compelled to point out, from their particular perspective, the values and characteristics of an insular collective consciousness. The urgent search for a cultural definition in the previous century resulted in an intellectual commotion in the twentieth and a reading of the islands' self-tradition in constant resistance with the European. This article provides a brief survey of the Aboriginal cultural permanence in the works of *Canario* writers as well as the imposed Spanish identity as an attempt to establish a homogeneous sense of nation. The article also discusses how intellectuals from the Canary Islands have referred to the marine topic to discuss the political and economic relations between the islands and the peninsula, emphasizing aspects that frequently emerge in the works of *Canario* writers and that relate to the dual characteristic of the sea represented simultaneously as an escape and a limit.

KEYWORDS: Canary Islands, Identity, Literature, Regionalism, Sea

RESUMEN: Aunque en el pasado las tentativas por concretar la idiosincrasia de los canarios han sido muy numerosas, no es hasta finales del siglo XIX y principios del XX que los escritores y artistas isleños se sienten comprometidos a puntualizar, desde su perspectiva particular, los valores y características de una conciencia insular colectiva. La urgente búsqueda por una definición cultural en el siglo anterior dio como resultado una agitación intelectual en el XX y una lectura de la propia tradición isleña en constante resistencia con la europea. Este artículo realiza un breve estudio de la permanencia cultural del aborigen en las obras de los escritores canarios, así como de la identidad española impuesta como intento de establecer un sentimiento de nación homogéneo. El artículo además analiza cómo los intelectuales canarios se han remitido al tópico marino para debatir las relaciones político-económicas entre las islas y la península, enfatizando los aspectos que emergen frecuentemente en las obras de los escritores canarios y que tienen relación con la característica dual del mar representado como vía de escape y límite al mismo tiempo.

PALABRAS CLAVE: Canarias, identidad, literatura, regionalismo, mar

DATE RECEIVED: 9/15/2014

DATE PUBLISHED: 6/12/2015

BIOGRAPHY: Diego R. Batista was born in the Canary Islands, Spain three years before the end of Franco's dictatorship. He came to the United States to study Spanish at Brigham Young University, Utah in 1998. After graduating in 2001, he worked as a High School teacher in California for four years. At the same time, he completed his Masters in Spanish Literature and Linguistics from California State University, Fullerton in 2005 and his Secondary Spanish Teaching Credential at California State University, San Bernardino in the same year. He received a PhD in Spanish from the University of Oklahoma in 2010. He has been an Assistant Professor at Weber State University, Utah since 2011. His research interests include literature and cultural studies from and about the Canary Islands, as well as the literary and historical relationships between Spain and Latin America especially pertaining to marginal territories and transatlantic literature. Diego is married and has six children.

E-MAIL: diegobatistarey@weber.edu

ISSN: 1548-5633

De la herencia aborigen al nuevo regionalismo geográfico: el mar de los artistas canarios

Diego R. Batista, Weber State University

*Mar: yo quisiera
confesarme contigo esta mañana,
y sobre tu regazo, como un niño
que sobre el pecho maternal descansa,
reposar confiado
mientras va hablando el alma*
(Juan Millares Carlo 10)

La temática y carácter de la literatura canaria moderna alcanza su definición cultural a través de una serie de influencias que la van forjando al mismo tiempo que la capacidad creadora de los escritores de ese momento histórico van añadiendo, recreando o bien modificando tanto los tópicos como la estética que los precede. En lo que respecta a la literatura canaria, ésta se ha visto influenciada ante todo por fuerzas externas con las que comparte afinidades. Si las literaturas castellana, europea y americana le han brindado oportunidades para crear una materia común, la situación geográfica y la realidad histórica de las islas también han fomentado la creación de una literatura particular, si no en los temas tratados al menos en la aproximación a dichos tópicos. La subsistencia a través de los siglos de leyendas sobre las Islas Canarias han consolidado el proceso misticador en el archipiélago. Por otra parte, la identidad *imaginaria* de los isleños ha estado fuertemente regida por su “alteridad,” o en otras palabras, muchas de las peculiaridades o rasgos que se asocian con el ser canario se han ido incorporando al imaginario popular a través de aportaciones externas que han querido definir la identidad insular y su relación con el resto de la nación pero que sólo han logrado crear una visión fragmentada del isleño.¹ En este trabajo, veremos como los artistas canarios contemporáneos se han servido de estas dos circunstancias para, por una

parte, cimentar la base para la reelaboración de nuevos mitos que expliquen la vigente situación de las islas y por otra, deshacerse de la representación que se ha hecho del pueblo canario a partir de una perspectiva externa. Para ello, y como analizaremos a continuación, los escritores insulares explorarán el sentimiento de “canariedad” a través de un largo proceso temático que abarcará por un lado, el aislamiento físico y simbólico en el espacio limitado insular y por otro, la inclusión de tópicos en referencia a la evasión y el universalismo como piezas importantes en la enunciación del carácter isleño al mismo tiempo que exploran y reconstruyen la mitología del Archipiélago. Entre estos tópicos, el elemento marino será utilizado en la creación literaria y artística para ilustrar el proceso evolutivo de la identidad canaria y su relación con la comunidad insular actual.

El primer trabajo folclórico canario data de finales del siglo XIX con la encuesta realizada por el médico tinerfeño Juan Béthen-court Alfonso (1847-1913) y que el Ateneo de Madrid promovió en 1901, con el propósito de efectuar un estudio sobre las costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte en las islas.² Proyectos similares, como el de Víctor Grau-Bassas en la isla de Gran Canaria (*Usos y costumbres de la población campesina de Gran Canaria, 1885-1888*) entre otros, son muestras del apogeo que el folclore y la historiografía canaria tuvieron durante este

importante período. Todo esto reforzó el sentimiento “general” que se percibe en las obras de esta época y que suele enfocarse en la figura del campesino o pescador canario que disfruta de su lugar en la sociedad y que se convierte, como parte del ambiente y paisaje insular, en mera figura decorativa. Aunque el arte canario de esta época incluye la figura del aborigen guanche como representación del “carácter” isleño, lo hace desde una perspectiva y estética fundamentalmente romántica que no busca la reivindicación del habitante insular dentro de la nación. Surge durante este primer momento en el establecimiento de la identidad canaria, un reducido grupo de escritores y artistas canarios que opta por una literatura que se aúna a los movimientos literarios e ideológicos de Castilla y que promueve el intento de incluir la presencia artística canaria como parte de la producción literaria de la nación. El drama de José Desiré Dugour titulado *Tenerife en 1492*, y representado en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife en 1852, es una muestra del sentimiento que este grupo pretende reflejar en su obra, “Ya Castilla y Tenerife son hermanos/ Que viva el pueblo guanche/ Castellanos” (Castro Borrego 189).³ Estos escritores, por consiguiente, escribirán muchas veces desde y sobre las islas pero tanto la temática, como el estilo y la aproximación a dichos temas ofrecerá muchos menos rasgos particulares al carácter insular que los ofrecidos por los otros grupos.

De estos grupos destaca uno que profesará una ideología que busca la creación de una literatura propia e insular. Aparecen entonces escritores que ven a Canarias como zona periférica a la nación que se alza contra su centro para definir su identidad restituyendo los valores locales como respuesta al centralismo imputado por Castilla. Estos autores buscan definir la identidad canaria como una “institución cultural estable” independiente de la poética castellana. Germina por tanto en esta época un fuerte sentimiento nacional que ansía obtener el derecho a gobernarse autónomamente y que busca la eliminación del

“uno” en el proceso definitorio de su identidad cultural y social. Este nacionalismo canario, en general, se define como una corriente ideológica que busca la constitución de las Islas Canarias como nación independiente.

Aunque a lo largo de la historia de las islas sobrevivieron momentos en los que se trató de establecer la ideología nacionalista canaria de forma permanente, no es hasta finales del siglo XIX que los nacionalistas canarios empiezan a congregarse en organizaciones o grupos políticos de mayor importancia, desde independentistas hasta partidarios del federalismo dentro de España pasando por regionalistas y autonomistas. Para muchos de los miembros de estos partidos la meta más alta es la de lograr el autogobierno del Archipiélago Canario. A principios del siglo XX se funda en Tenerife el Partido Popular Autonomista (PPA) considerado como el primer partido de tipo obrero en las islas. Nicolás Estévanez (1838-1914), José Cabrera Díaz (1875-1939), José Esteban Guerra Zepa (1865-1926) y Secundino Delgado (1867-1912), estimado como el padre del nacionalismo canario, denuncian desde este partido la nueva situación colonial así como un ferviente anticolonialismo derivado de sus experiencias en tierra venezolana y cubana sobre todo, con poemas como el siguiente:

Si el sol que primero vi
fue el de mi Patria Nivaria,
¿Qué quiere España de mí?
¿Yo olvidar donde nací,
por la madrastra arbitraria?
¿Quién, que en las Afortunadas,
por su fortuna naciera,
viéndolas pobres, diezmadas,
de otro pueblo esclavizadas,
su libertad no quisiera?
Yo, que a mi Patria venero,
yo que venero su historia
desde los cantos de Homero,
¡antes que a España, prefiero
de mis Guanches la memoria!
... ..
¿Es mi mente que me engaña,
o es del progreso el ensanche?

Yo siento la misma saña
 contra la invasora España
 que abrigó en su pecho el Guanche.
 ("Mi patria" 1-15, 66-70)

Por medio de la creación, a principios del siglo XX, de publicaciones de corte independentista como *El Guanche* o *Vacaguaré* estos escritores, aunque muchas veces desde fuera de las islas, le dan voz al movimiento nacionalista al enfatizar la visión del archipiélago como Islas Afortunadas y rechazar el legado castellano solidarizándose claramente con la historia y herencia aborigen de los isleños.⁴ Aunque durante la segunda república española, el movimiento nacionalista propuso un estatuto de autonomía que recibió el apoyo de ciertos partidos peninsulares, el estallido de la guerra civil ocasionó que pasara inadvertido.⁵

Este sentimiento nacionalista tuvo fuertes manifestaciones en el ámbito literario ya que muchos de los partidarios políticos de esta ideología eran, a su vez, escritores. Por tanto, junto a este ímpetu nacionalista a nivel insular por parte de un significativo número de individuos, se produce paralelamente un gran auge periodístico que llegaría a constituir el género canario más relevante de esta época. Se fomenta la aparición de publicaciones literarias como *El Atlante* (1837-1839) y *La Aurora* (1847-1848) de fuerte directriz romántica, *La Ilustración de Canarias* (1882-1884) de labor divulgativa cultural en el ámbito artístico y *La Revista de Canarias* (1878-1882) que mantenía colaboraciones extranjeras y que sirvió para propagar en las islas las nuevas ideas del positivismo literario enfatizando la expresión del amor a la patria chica y su gente, aunque sin dejar de ser por eso menos español.⁶ No es de extrañar entonces, la selección de los tópicos usados en las obras de *los escritores y colaboradores de estas revistas, poetas sobre todo, que con su patente sentimiento de amor a la patria chica, así como del paisaje característico en y alrededor de la ciudad de La Laguna, hicieron de esta ciudad su lugar predilecto y fuente de inspiración. De ahí que se les conozca como*

la Escuela Regionalista de La Laguna (1878-1920).⁷ Los componentes de este grupo crearon imágenes, muchas veces paisajísticas, que enfatizaban el sentimiento de nostalgia que domina al isleño cuando este abandona su tierra al mismo tiempo que avivaron el entusiasmo por el pasado histórico representado en la figura del guanche que ya se había exaltado en siglos anteriores por autores como Antonio de Viana en su *Poema* y que se correlaciona con el fuerte interés, de manos de historiadores y antropólogos, por investigar y analizar la sociedad y cultura autóctona de las islas hacia finales del siglo XIX.⁸ Basándose sobre todo en el mito de Dácil, los poetas regionalistas buscan establecer la imagen del guanche, y por consiguiente la del canario, como elemento integrante del pueblo español. En la obra más importante de Guillermo Perera y Álvarez (1865-1926), *La Princesa Dácil* publicada en 1896, el poeta le canta a la raza guanche en los siguientes versos:

Y así, fundidas en una
 estas dos razas opuestas,
 como en campo de combate
 sangre enemiga se mezcla,
 surgió la raza canaria,
 noble y leal, pero fiera
 siempre que planta invasora
 hollar quiere sus riberas!
 ("IV" 47-54)

De acuerdo a Ángeles Abad, la escuela regionalista idealiza "al guanche convirtiéndolo en una figura mítica, un arquetipo adornado con las más extraordinarias virtudes: nobleza, bravura, fortaleza, espíritu de independencia" (26) pero sin desvincularse completamente del sentimiento nacionalista al exaltar además la figura del caballero español como componente fundamental de la conquista. Así en "Canto a la conquista" de Antonio Zero, miembro activo de la Escuela Regionalista la voz poética se expresa de la siguiente manera:

¡Los guanches!... ¡Oh, cuan dura fue la suerte
 de aquella estirpe generosa y brava,
 progeñe heroica do el candor se advierte,

que antes quiso morir que ser esclava!...
 Mas no deseo al lamentar su muerte,
 de extintos odios remover la lava;
 que si de raza conquistada vengo,
 de la conquistadora sangre tengo.
 ("X" 73-80)

Percibimos en estas obras una clara diferencia entre el regionalismo canario de la época, que ambiciona concretar la ambigua posición del canario en relación a su herencia dual: castellano-guanche en base al fomento de mitos y leyendas "imaginadas" por autores anteriores, y la del nacionalismo que reniega de manera acentuada toda conexión con su pasado conquistado para vincularse al habitante original de las islas.

A consecuencia germina durante estos años, a nivel nacional, una inquietud por reflejar lo particular y lo propio en un arte y una literatura que favorecen el testimonio del ambiente y de su entorno. Canarias no es dispar a este sentimiento regionalista. Es lo que Ángeles Abad expone al apuntar que ese sentimiento, es decir, "la visión hacia dentro—a profundizar en el regionalismo—se agudiza más, como es natural, en las zonas periféricas del país en las que la introspección y el análisis de las diferencias conducen, a menudo, a posiciones de nacionalismo político" (30). Emerge, como resultado, un sentimiento colectivo de "canariedad" que es afín en la obra de muchos de los artistas y escritores de esta época y que se manifiesta en sus escritos, como ocurre en el poema más conocido de Nicolás Estévez y Murphy (1838-1914), considerado el impulsor de la Escuela Regionalista,

Mi patria no es el mundo,
 mi patria no es Europa,
 mi patria es de un almendro
 la dulce y fresca, inolvidable sombra

 mi patria es una isla,
 mi patria es una roca,
 mi espíritu es isleño
 como los riscos donde vi la aurora.
 (5-8, 53-56 cit. en Nuez Caballero 29)⁹

El regionalismo canario tiende, por tanto, a exaltar lo tradicional y lo vernáculo destacando el mito de las islas Afortunadas, o el jardín de las Hespérides, el folklore, el costumbrismo y las bellezas naturales, influenciados indudablemente por los movimientos romántico y realista. Brota así un ímpetu regionalista en las escuelas artísticas, especialmente en la *Escuela Luján Pérez* de Las Palmas que emprendió sus comienzos en 1917 cuando el periodista Domingo Doreste Rodríguez (1868-1940) planteó la creación de una escuela artística que se enfocara en recoger ejemplos del arte popular instintivo que tanto predominaba en las Islas.¹⁰ Respaldados por el entusiasmo de los intelectuales de la época se fundó en 1918, en honor al escultor y arquitecto canario José Luján Pérez (1756-1815), la escuela que llevaría su nombre. El crítico y filólogo Jorge Rodríguez Padrón, en su ensayo "Ochenta años de literatura. 1900-1980," trata la historia del movimiento regionalista canario decimonónico muy ligeramente afirmando que éste "se había refugiado en una imagen idealizada y falsa de la historia y de la geografía insulares."¹¹ Y sin embargo, los artistas de la escuela Luján Pérez, fueron capaces de romper con los cánones tradicionales del regionalismo y la percepción mítica del archipiélago al ofrecer así un enclave para las vanguardias y la crítica social desde el arte. No sólo lo hicieron por medio de un enfoque en el paisaje agreste y seco de las islas o la cultura aborigen prehispana sino demandando, a nivel social, un rol para la mujer en el ámbito laboral y enfatizando la importancia del pescador, el agricultor y el artesano como parte de la identidad y cultura canarias.¹²

Con el desastre del 98 se produce, sin embargo, un drástico cambio en las corrientes ideológicas y culturales ancladas en Canarias y, en general, en todas las zonas periféricas del país. Al mismo tiempo, a través de proyectos y estudios de historiadores, antropólogos y escritores insulares así como europeos, se descubre que la mayoría de las tradiciones existentes en el archipiélago en esa

época se deben a aportaciones posteriores a la conquista española de Canarias y poco tienen que ver con la historia aborigen, con la excepción de, por ejemplo, el baile del canario y algunas referencias a la sociedad aborigen halladas en relatos y crónicas de la época colonial. A raíz de estos hallazgos, surge entre los intelectuales canarios una enfebrecida crisis cultural. Consecuentemente, el enfoque se vuelve hacia las corrientes e ideologías europeas de principios de siglo XX, rechazando hasta cierto punto la herencia española que Canarias, como territorio colonizado, se había visto forzado a acoger. A su vez, los trabajos del etnógrafo palmero José Pérez Vidal se enfocan ahora en el estudio de la lengua y la etnografía del pueblo canario con observaciones que pretenden ser más objetivas. En sus escritos, Pérez Vidal se refiere al cuestionario de Béthencourt Alfonso de 1884 acusándolo de contener un substancial defecto, su “obsesión por lo aborigen y por lo declaradamente isleño” (24). De la misma manera, los libros dedicados a Canarias durante mucho del siglo XIX prestan mayor atención “a la población prehispánica, de la que apenas se hallan vestigios, que a la población que encuentran en las islas” (Pérez Vidal 10). Como reacción a este histórico aglomerado de percepciones e intentos por definir la sociedad y cultura canarias enfocándose en las diferencias insulares en relación al resto de España, los intelectuales canarios de la época buscaron una manera de definirse a sí mismos de forma colectiva ya que, como afirma Fernando Castro Borrego, el resultado del rechazo a los movimientos y corrientes anteriores “es una imagen de la tradición en la que el individuo se disuelve para encontrar su identidad en el grupo” (26-27).

Aunque el fuerte regionalismo canario que había impregnado la literatura de las islas durante el siglo XIX coexistió durante este período, debido tal vez a lo que Valbuena Prat llamó “el amor a la región y al paisaje” (54) de los artistas regionalistas notamos, para comienzos del siglo XX, una ruptura de ciertas formas estéticas que iban pasando de moda.

A partir de ese momento, los críticos de la cultura canaria han tratado de definir la producción artística del Archipiélago del último siglo basándose tanto en las tendencias estéticas perpetuadas como en la aproximación de los autores a una temática insular común, con un enfoque en las divergencias y similitudes en relación a los movimientos y corrientes peninsulares y americanos contemporáneos.¹³ Como escritores importantes en lo que se refiere a la transición del regionalismo decimonónico a las corrientes modernistas, aparecen tres poetas que no sólo fueron admirados por los jóvenes escritores del primer cuarto de siglo sino que preparan el camino para la llegada de esta nueva estética y temática literaria: Domingo Rivero (1852-1929) “hermano mayor de la medida” (Artiles 181) poseedor de una poesía concisa, contenida e íntima, Julián Torón (1875-1947) de sentimiento nostálgico y lirismo emotivo pero con una “palpable nerviosidad de espuma marina” (Valbuena 55-56), y Luis Doreste (1882-1971) apegado a los temas íntimos.

Con la manifestación de movimientos y corrientes de principios del siglo XX que buscan crear un arte fuera de sí mismo, es decir, independiente de su entorno y condición física, se establece de manera más estable la base para la aparición de una literatura canaria con aspiraciones universalistas.¹⁴ Este proceso, por supuesto, no es inmediato sino que se va manifestando de forma paulatina a la par de las corrientes literarias y estéticas que van emergiendo durante las primeras décadas del siglo. Los escritores canarios comienzan su andadura intentando sintetizar universalismo y regionalismo, es decir, reivindicando lo propio al mismo tiempo que luchan por integrarse en la vida cultural de la metrópoli, reflejando de esta manera la ambivalencia de las regiones periféricas ante su situación política y social. Este regionalismo, sin embargo, no es el “viejo” regionalismo del siglo XIX contra el que ya Unamuno había avisado refiriéndose al poema de Estévez, “pobre del que no tiene otra patria que la sombra de un almendro, acabará ahorcándose en él” (cit. en

Doreste Rodríguez 47). La intención de este nuevo regionalismo es la que señalan los críticos Joaquín Artiles e Ignacio Quintana al decir que “las vanguardias periféricas se manifiestan a menudo bajo la forma de regionalismo o nacionalismo, es decir, precisamente como rechazo a la uniformidad impuesta por las estructuras imperialistas, como un intento de construir esa identidad inexistente” (52). Análogamente, los escritores se inclinan por describir la geografía canaria—con la inclusión del mar—en su búsqueda por una identidad insular, ya que ésta es más fiable que la búsqueda en un pasado histórico que, como pueblo conquistado, les ha sido negado o silenciado. El rechazo a la historia puede verse además como claro símbolo de resistencia hacia la colonización misma, es decir, como intento de reapropiación de la tierra usurpada por los conquistadores. A consecuencia, se elabora entre los autores de este período, y aún más entre los pintores y escultores de la escuela Luján Pérez, la descripción de un paisaje insular común a todo el archipiélago (seco y árido, alejado de los vergeles mitológicos) al mismo tiempo que se fomenta la reelaboración de leyendas populares a partir de la geografía como origen de las islas. Esta reelaboración de la mitología isleña cumple una función reivindicativa al otorgarles a los canarios la manera de imaginar una nueva «historia» que desbanque aquélla impuesta por los colonizadores del archipiélago al mismo tiempo que tratan de definir su propio arte.

Aunque es cierto que, a intervalos, percibimos un deseo por definir la identidad canaria en relación a su situación geográfica y política durante esta época, no es hasta entrado el siglo XX que los escritores canarios, modernistas así como vanguardistas, deconstruyen las características y valores asignados al personaje canario con ánimo de concretar, si bien limitadamente, un lugar físico y emocional para el isleño aunque sea muchas veces fuera de los confines que la misma tierra insular le ha conferido a sus habitantes. Como ya hemos mencionado, el trabajo de historiadores y críticos de la cultura aborigen canaria demostró

que se habían agregado al imaginario popular insular elementos y símbolos que muy poco tenían que ver con la realidad aborigen de las islas. Este descubrimiento, es decir, la realización de contribuciones extranjeras, así como la invención y reconstrucción de mitos y relatos de manos de los colonizadores, sirvió para que el pueblo canario buscara en su propia tierra la respuesta a una identidad insular colectiva. Para ello, y durante este período, los escritores canarios vuelven a verter su mirada y consecuentemente todos sus sueños, temores y expectativas en la inmensidad del océano que los cerca. El mar les ha servido primero como mecanismo en el que reflejar la representación de su identidad insular, tanto individualmente como con el resto del mundo, y segundo como instrumento catártico con la capacidad para encauzar ese sentimiento general de “canariedad.” A través del mar, el artista canario ha tratado de darle una voz más concreta, entre otras cosas, a su sentimiento político, a su aislamiento y a su memoria.

Por tanto, los escritores del archipiélago harán uso del mar y la temática marina para establecer primero un marcado sentimiento de intimidad y aislamiento y segundo, como fuerza impulsadora hacia nuevos horizontes. La isla se convierte para los autores y artistas canarios en territorio donde forjar y preservar una cultura en proceso de definición, y al mismo tiempo, en representación simbólica del alma del pueblo insular. La situación geográfica de las islas, a la vez que induce a la inclusión del circunvecino mar en el imaginario popular, también sirve para acentuar el efecto de aislamiento que sufren los isleños. Los dos siguientes versos escritos por Manuel González Barrera en su poema *El mar y yo* son muestra ejemplar de este sentimiento de reclusión, “Oh mar de mi isla, barrotes/ de horizontes y alboradas” (15). Tanto el sentimiento de aislamiento como de intimismo presentes en los versos del poeta son entidades frecuentes en la producción artística de los insulares. Según Pérez Minik es habitual observar en todas las islas, no sólo las Canarias, “elementos comunes que

les dan una caracterización muy sorprendente: la falta de espacio uniforme, la clausura que pone el mar a su recinto y el sentimiento de un tiempo detenido” (51). Los canarios no sólo se ven afectados por la geografía de las islas al vivir rodeados por el mar sino que, a su vez, se sienten cercados por éste, atados a un risco del que no hallan salida. Como manifestación de este aislamiento, los escritores canarios optarán en sus obras por volverse hacia el mar con una mirada subjetiva, usándolo como vía catártica, es decir, como agente (pasivo o activo) al que el canario se dirige en un intento por definir su propia voz o con la intención de precisar aquellas diferencias que definen al pueblo canario con respecto a la península y América.

El grupo de escritores surrealistas y vanguardistas jóvenes canarios del primer tercio del siglo XX profesa una ideología con mayores ansias de universalismo. En el “Primer Manifiesto” de *La Rosa de los Vientos* leemos, “somos marineros de todos los mares. Obreros de la universalidad.”¹⁵ Es en este grupo de escritores que se produce un cambio radical con la inclusión de, como analizaremos a continuación, un sentimiento de apertura y un ansia por conectar con el mundo exterior descartando al mismo tiempo el infructuoso regionalismo del siglo XIX así como ese legado de leyenda heredado tras muchos siglos. Voces, como la del poeta Agustín Espinosa (1897-1939) crearán versos pidiendo un “Mar sin mitología / Mar íntimo, Geográfico” (cit. en Sánchez Robayna, *Canarias* 104) mientras que Emeterio Gutiérrez Albelo (1905-59) unirá el mar y la ciudad en sus versos “Otra vez la ciudad, con su abrazo de seda./ El mar, el mar. El mar./ Y la ciudad, tendida en la ribera” (“Otra vez, la ciudad” 1-3). A su vez, J. Pérez Vidal, lanzará su invocación a los vientos en un intento por reclamar un lugar donde definir su identidad más allá de las costas canarias, “¡Quiero la mar—la que sea—! que yo me muero en la playa” (“Barquero” 11-12).

La literatura canaria de este período se colocó así dentro de ese ideal universalista que procuraba encontrar su lugar en el mundo desde la perspectiva de la propia realidad insular.

De ahí que a menudo se aprecie un intento por delimitar la identidad *no existente* a través de una expresión artística tanto regional como nacional que rechaza la uniformidad asignada por las estructuras imperialistas. Este nuevo regionalismo conduce a la autorreflexión de la tradición literaria canaria con la consiguiente aparición de una crisis entre los autores insulares al descubrir que, según alega Juan Manuel Trujillo en su obra *¿Existe una tradición?* (1934), “se encuentran en esa terrible coyuntura de no tener tradición, de no saber cuál es la tradición de sus islas nativas, y de no saber si tal tradición existe o no” (149). Al mismo tiempo, apreciamos un rechazo del pasado histórico de las islas al relacionarlo con la colonización. Como resultado, los artistas canarios se aíslan tanto geográfica como político-culturalmente favoreciendo al mismo tiempo un regionalismo cerrado y un acogimiento de todo lo extranjero como base para la definición de una identidad cultural.

Como presencia física de este aislamiento y recepción de influencias foráneas, el mar germina con una presencia casi omnipresente en las obras de los escritores canarios. Si los miembros de la *Escuela Luján Pérez* apenas incluyeron el mar en sus obras, los escritores vanguardistas, poetas sobre todo, se volcarán sobre el mar “hundiendo las rodillas en el agua, subvirtiéndose y universalizándose” (Pérez Minik 89) como medio geográfico y paisajístico en la búsqueda de identidad. Dicha identidad, como indica Antonio Dorta en su artículo “La venganza de Canarias,” quizás sea más una consecuencia del papel de las islas como colonia olvidada que la obvia posición de las islas, físicamente enmarcadas y aisladas por el mar.¹⁶ El mar, entonces, cobra vital importancia en la temática de los escritores modernistas y vanguardistas aunque estos modifican el valor simbólico que había tenido en épocas anteriores. Es común observar en la obra de los autores románticos una contemplación del mar que suele conducir al deseo intelectual de compararlo con la vida misma. José Luís Correa dice que “el agua es la esencia de la vida...y de la muerte” (cit. en Quesada, *Lino* 209). Dentro de la estética marina, la

imagen del mar como símbolo de eternidad es sin duda el elemento preferido de los románticos así como el gran interés que surge en los escritores de este período de otorgarle propiedades humanas, o sea de personificarlo para convertirlo así en el interlocutor del poema, o en otras palabras, en el vocativo del poeta. A su vez, el mar que los románticos favorecen en sus obras es un mar tempestuoso, un terrorífico espectáculo natural que actúa como telón de fondo o como mero valor accesorio, y no con carácter protagonista como ocurriría más tarde durante el realismo.¹⁷ Más adelante, poetas como el gomero Pedro Béthencourt Padilla (1894-1985) le canta al mar de los emigrantes y siente el sufrimiento de la emigración en su poema *Atlántico*,

¡Mar de los emigrantes!: ¿volverán
los que se alejan al terruño amado?
... ..
Oh mar que haces posible la amargura
de conquistar el pan en tierra ajena.
(49-50, 59-60)

A su vez, en los sonetos marinos en *Medallas* (1925, publicado en Cuba) del lagunero Francisco Izquierdo e Izquierdo (1886-1971) hallamos un sentimiento intimista donde el poeta evoca su infancia y el amor a su tierra natal y presenta una perspectiva del mar desde el puerto,

en el romanticismo pueril de la balada
que recita la espuma, la farola del
Puerto
es como un ojo fijo, morbosamente
abierto
sobre el azul enigma de la enorme lla-
nada.
("Santa Cruz, concha del mar" 5-8)

El soneto crea una "antítesis entre la ciudad, caracterizada por su pequeñez e inmovilismo, y la grandeza y el enigma marítimos" (Jiménez del Campo 812).

Paralelamente y siguiendo la línea intimista de Saulo Torón (1885-1974) surgen poetas como Ignacia de Lara (1881-1940);

Montiano Placeres Torón (1885-1938) con su visión anecdótica e íntima del mar.¹⁸

lleva contigo
mi pena:
para
que se pierda
contigo en el mar.
("Agua" 7-11, cit. en Artiles 249)

Juan Millares Carlo (1895-1965) que con un verso coloquial y simple hace del mar su confidente: "mar: yo quisiera/ confesarme contigo esta mañana" ("Mar" 1-2, cit. en Artiles 250); o Luis Benítez Inglott (1895-1966) de poesía más lírica que descriptiva:

La mar en la solemne noche abierta
sin horizontes ni riberas. Todo
sumergido en la sombra, sumergido
en una inmensidad de viento y agua.
Ni una luz, ni una estrella.
¡Oh, alma mía
perpetuamente en pie sobre la costa!
("Jesús sobre las olas" 1-7)

Después llegarían los escritores que se aferrarían a las corrientes vanguardistas en un intento por definir una identidad insular en vías de desarrollo continuo. Poetas precursores como Josefina de la Torre (1907-2002), José Rodríguez Batllori (1909) y Domingo López Torres (1910-1937) para quien "el mar iba a ser siempre su cárcel" (Pérez López 24) y vanguardistas como Pedro Perdomo Ace-do (1897-1977), Eduardo Westerdhal (1902-1983), Domingo Pérez Minik (1903-1989), Agustín Espinosa García (1897-1939), Eme-terio Gutiérrez Albelo (1905-1969), Pedro García Cabrera (1905-1981) y Juan Ismael González (1907-1981).

Si por un lado, Valbuena Prat indica que las características de la poesía en Canarias de principios de siglo hasta finales de la década de los 30, son el aislamiento, el cosmopolitismo, la intimidad y el sentimiento del mar,¹⁹ Pedro García Cabrera se pregunta por su parte si, "¿Existe una poesía propiamente canaria?" al exponer que no sabemos con certeza si las constantes que se han advertido en ella,

es decir aislamiento, intimidad y cosmopolitismo, son realmente “constantes anímicas de un espíritu insular o si se trata simplemente de preferencias generales, si son meros ingredientes literarios de circunstancias socioeconómicas mudables o características válidas para todo tiempo” (151). Por tanto, referirse a estas características para calificar a la poesía isleña de la región se hace bastante difícil, ya que la mayoría de los poetas canarios se aventuraron en empresas solitarias que, si en ocasiones coincidieron, fue a partir de la formación de grupos poéticos en torno a revistas, que sirvieron como primeros intentos de unificación literaria y cultural.

El mar para el isleño posee, en general, una característica dual es decir que brota radiante y doliente al mismo tiempo. Primero, se lo describe con sustantivos como jaula, verdugo, grillete, carcelero, prisión para representar el lugar donde el canario se siente encarcelado y aislado tanto física como espiritualmente. Apreciamos esta emoción en los siguientes versos de Alonso Quesada en los que la voz poética aparece marcada por una enérgica angustia hacia los poderes divinos que forjan la posición aislada del canario frente al mar: “no puedo perdonarte esta condena / de isla y de mar, Señor...” (“Versos” 9-10). En otro poema, el velero simboliza el alma del isleño que, cual barca incapaz de sobrepasar los horizontes o barreras que el mar le impone, se siente rodeado por una fuerza física que lo aprisiona y lo limita: “El corazón siempre en un punto misterioso/ y el alma sobre el mar ¡blanca!... ¡El velero/ que no pasa jamás del horizonte!...” (“Tierras de Gran Canaria” 28-30). María Rosa Alonso en su trabajo *Las generaciones y cuatro estudios* expone que “este sentimiento de la angustia, de esa soledad geográfica que es la isla, es una aportación peculiar y específica de la poesía de Canarias a la lírica española” (76).

Segundo, el mar se nos presenta con los atributos de vivacidad, movimiento, fuga, o de camino exterior por el que los habitantes de las islas intentan alcanzar lejanos horizontes. Podemos advertir ese deseo de evasión

en los siguientes versos de Ignacio Negrín (1830-1885):

La tierra y su orgullo vano
Me causan mortal hastío;
Pero el mar... ¡Oh! ¡El mar es mío!
Mi patria es el océano.
("Mas yo que al turbio elemento" 5-8)

o en estos de Fernando García-Ramos (n. 1931):

Que libre campo es el mar
nadie lo asurca ni siembra,
ni tiene majanos blancos,
ni tiene lindes ni cercas.
("Qué libre campo es el mar" 1-4)

Ambos poemas ejemplifican lo que Domingo Pérez Minik indica en su ensayo *Isla y Literatura* (1988) al apuntar que “una isla ha de entenderse con insistencia como un debate penoso, trágico pero purgativo entre la sombra del almendro que circunda al hombre y el horizonte más universal que ve a todas las horas del día de ese mar que le invita a la huida, el viaje, la aventura” (512). En ambos casos, el mar constituye un elemento definitorio en la construcción de la libido identitaria insular, ya que los isleños son “más hijos del agua que de la tierra. El mar...se extiende ante nuestros ojos y nos rodea” (361). En el primer caso el mar funciona como aislador que obliga al canario a darle la espalda y buscar su propia identidad en el interior, en la historia, el paisaje y las costumbres de su pueblo. En el segundo, es vía migratoria y senda abierta por la que definir una idiosincrasia canaria más cosmopolita y universal en base a fuentes extranjeras pero sin olvidar completamente lo regional y autóctono.

El deseo por parte de los poetas canarios de reinventar la conciencia insular es lo que Andrés Sánchez Robayna expone en *Canarias: las vanguardias históricas*, en relación a la obra del poeta canario Agustín Espinosa (1897-1939) ya que éste presenta una visión de la isla donde “el agua es cambio, metamorfosis, y la tierra es estatismo metafórico. La

isla es el espacio de la lucha” (106). Ese espacio para la lucha es finalmente, donde el artista canario ha tratado de definirse a sí mismo y su relación con el mundo que lo rodea y lo limita. Para ello, ha tenido que combatir las restricciones impuestas por la permanencia de mitos y leyendas que han circunscrito su carácter al mismo tiempo que ha batallado contra una serie de influjos externos que han tratado de determinar su identidad de manera fragmentada. Como consecuencia, el isleño ha buscado en la imagen del mar que lo circunda, un intermediario así como un medio de escape con el propósito de rebelarse contra los límites que se le han marcado o para aislarse. A través de imágenes marinas, el canario ha reflejado su aislamiento, su intimidad, su memoria y su nostalgia al mismo tiempo que ha vertido en el mar todas sus ambiciones, temores y expectativas con la esperanza de encontrar un territorio donde reinventar su identidad.

En definitiva, el mar pasa a formar parte del imaginario popular de los isleños no sólo como integrante del mundo simbólico de mitos y tradiciones de los canarios, cimentado en la síntesis de varias culturas sino que a su vez, toma forma concreta al convertirse en el epicentro de sus expectativas y de sus temores. El mar es el “elemento fundamental en la conformación del carácter del isleño, el mar constituye el horizonte ante el que desarrolla su vida” (Abad 132). Por consiguiente, el canario ve en el mar todo un cúmulo de significados que le ayudan a definir su identidad al mismo tiempo que sirven para solidificar la percepción intrínseca de su carácter. En, y a través del mar, el isleño encuentra una forma de expresión que opera como medio catártico a la hora de delimitar su lugar en el mundo. Por un lado, el mar sirve como enlace entre el pasado histórico y mitológico del canario actual y el aborígen prehispánico y por otro, constituye un medio que determina la singularidad de la identidad canaria con respecto al resto del mundo. Los escritores y artistas canarios regresan al mar para volcar sus deseos y sus preocupaciones al mismo tiempo

que tratan de hallar respuesta a las preguntas más básicas del ser humano, ¿quién soy? y ¿hacia dónde me dirijo? El pueblo del Archipiélago, en sus variadas manifestaciones artísticas explora una forma de sintetizar la importancia de la voz popular canaria en la búsqueda de su propia identidad. El mar, como medio representativo en dicha búsqueda, cobrará vital importancia en la obra de los artistas canarios sirviendo como puente entre la percepción externa que se tiene del isleño y su lucha por definirse.

Notas

¹Según José Tomás Béthencourt Benítez en su ensayo *La psicología del pueblo canario* (2003), la mayoría de los trabajos que señalan las características psicológicas del pueblo canario suelen incluir las siguientes: humor, dulzura, nobleza, humildad, tolerancia, paciencia, aguante, flexibilidad, pacifismo, desconfianza, miedo, servilismo, resignación, odio solapado, apatía, desinterés, indiferencia, egocentrismo, hipocondría, etc. Béthencourt apunta además que parece existir un acuerdo en concretar como rasgo destacable y bastante definitorio de la forma de ser del pueblo canario su “complejo de inferioridad,” o sea, la tendencia a infravalorarse, a considerar como superior todo lo foráneo por el mero hecho de no pertenecer a su entorno. Para Béthencourt, esta subestimación de sí mismo y hasta cierto punto, desprecio de sí mismo, es uno de los elementos más típicos de la personalidad propia de los pueblos colonizados (cit. en Hernández Hernández 502).

²Véase la edición moderna de este estudio: *Costumbres populares canarias de nacimiento, matrimonio y muerte*. Santa Cruz de Tenerife, 1985.

³En la bibliografía del texto *The Guanches of Tenerife, the Holy Image of Our Lady of Candelaria, and the Spanish Conquest and Settlement* (1594) escrito en 1907 por Alonso de Espinosa (1543-?), encontramos la siguiente cita “Drama histórico en cinco actos y en verso. Por Don José Désiré Dugour. Representado con general aplauso en este Teatro el 19 de Noviembre de 1852. Aniversario de S. M. la Reina, pp. 95. Imp. y Lib. de D. V. Bonnet: Santa Cruz de Tenerife, 1853” (nota a pie de página número 85).

⁴1ª época: revista quincenal de la que se publican cinco números desde el 18 de noviembre

de 1897 al 6 de febrero de 1898, 2ª época: diecinueve números desde el 15 de marzo de 1924 hasta el 28 de febrero de 1925.

⁵Para mayor información sobre el nacionalismo canario, véanse los trabajos de Manuel Hernández González. *Secundino Delgado en Venezuela. "El Guanche" Inédito*. Centro de la Cultura Popular Canaria. Canarias. 2003; Manuel Ossuna y Van den Heede. *El Regionalismo en las Islas Canarias: estudio histórico, jurídico y psicológico*. (Imp. De A. J. Benítez Tomo I 1904 y Tomo II 1916). Añaza (Santa Cruz de Tenerife): Tagala, 1983. (Ed. Francisco A. Ossorio Acevedo); Francisco Fernández de Béthencourt. *El regionalismo en las Islas Canarias (I)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007; y Domingo Gari Hayek. "Aproximación a la historia del nacionalismo canario." *IX Coloquio de Historia Canario-Americana*, (1990), Las Palmas de Gran Canaria, Vol. 1 (1992): 939-954. ⁶Para más información sobre la *Revista de Canarias*, véase el artículo, "Para la historia del periodismo en Canarias: cartas de Elías Zerolo y Patricio Estébanez a Millares Torres sobre la *Revista de Canarias* y *La Ilustración de Canarias*." *El museo canario* 16. 53-56 (1995): 99-111. ⁷Algunos de los miembros de la *Escuela Regional* Canaria son: Nicolás Estébanez (1838-1914), Amaranto Martínez de Escobar (1835-1912), Antonio Zerolo (1854-1923), Guillermo Perera (1865-1926) y José Tabares Bartlett (1850-1921), entre otros. ⁸*Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria, Conquista de Tenerife y apareamiento de la imagen de Candelaria* (publicado en 1604), también conocido en sus formas abreviadas: *Antigüedades, Poema de Viana, Conquista de Tenerife*, o simplemente *Poema*.

⁹Nicolás Estébanez y Murphy (Las Palmas de G. Canaria, 1838 – París, 1914). Toda su vida se dedicó a la política y a la literatura. De familia burguesa asentada en Tenerife (su padre era militar progresista malagueño y su madre de origen irlandés). Pasó su infancia en Tenerife y plasmó el sentimiento canario en su poema más conocido, "Canarias," que ha servido como símbolo del nacionalismo para sucesivas generaciones de independentistas.

¹⁰Algunos de Yolanda Peralta Sierra los miembros de la escuela Luján Pérez son: Felo Monzón (1910-1989), Plácido Fleitas (1915-1972), Jorge Oramas (1911-1935), Santiago Santana (1909-1996) y Juan Ismael (1907-1981).

¹¹*Canarias, Siglo XX*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1983.

¹²Yolanda Peralta Sierra y Elsa González Martín. "El indigenismo plástico: la *Escuela Luján Pérez* en Canarias y el movimiento muralista en México." *El discurso artístico norte y sur: eurocentrismo transculturalismos* (coord. por José Luis Caramés Lage, Carmen Escobedo de Tapia y Jorge Luis Bueno Alonso), 2.13 (1998): 93-104. ¹³Algunos de los títulos ensayísticos en relación al tema de la narrativa canaria son, entre otros: Domingo Pérez Minik, *Isla y literatura* (1988); Sebastián de la Nuez, *Poetas canarios de los siglos XIX y XX* (1966); Ventura Doreste, *Ensayos insulares* (1977); Jorge Rodríguez Padrón, *La memoria y sus signos* (2007); Ángel Sánchez, *Ensayos sobre cultura canaria* (1983); Víctor Ramírez Rodríguez, *Literatura Canaria. Antología de textos: siglos XVI-XX* (1976).

¹⁴Algunas de las teorías artísticas de la época que preparan el camino para la Nueva Narrativa Canaria incluyen: las teorías cubistas de Reverdy en Francia, el *Creacionismo* de Vicente Huidobro, las teorías sobre la deshumanización del arte de Ortega y Gasset, el *Manifiesto Ultraísta* de 1919 y la obra de Ramón Gómez de la Serna, entre otras.

¹⁵En *La Prensa* Santa Cruz de Tenerife, 1 de noviembre de 1928.

¹⁶Dorta, Antonio. *La Tarde*, 8-vi-33. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, Universidad, 1993.

¹⁷Véase la obra de autores como Ignacio de Negrín (1830-1885), Diego Estébanez y Murphy (1842-1866) y Roque Morera (1843-1898).

¹⁸Nuez, Sebastián de la. "La generación de intelectuales canarios." *El Museo Canario*, enero-diciembre 1960, págs. 97-98.

¹⁹Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la poesía canaria, tomo I*. Universidad de Barcelona, 1937.

Obras citadas

- Abad, Ángeles. *La identidad canaria en el arte*. Tenerife/Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular canaria, 2001. Impreso.
- Alonso, María Rosa. *Las generaciones y cuatro estudios*. Madrid: Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1990. Impreso.
- Artiles, Joaquín e Ignacio Quintana. *Historia de la literatura canaria*. Madrid: Cabildo de las Palmas, 1978. Impreso.
- Benítez Inglott, Luis. "Jesús sobre las olas." *La Gaceta Literaria*. 1.14. 3. (Madrid: 15 de julio de 1927). Impreso.

- Béthencourt Padilla, Pedro. "Atlántico." *Salterio*. Madrid: Ediciones Ambos Mundos, 1920. Impreso.
- Castro Borrego, Fernando. *La pintura canaria del siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*. Catálogo de la exposición celebrada del 16 de mayo al 10 de junio de 1988 en la sede de CajaCanarias. Impreso.
- Delgado, Secundino. "Mi patria." *El Guanche* 1.3. 9-10. 1897. Impreso.
- Doreste Rodríguez, Juan. Citado en *Raíz y estilo del alma canaria (Ensayo de entendimiento)*. Las Palmas de Gran Canaria: San Borondón, 1986. Impreso.
- García Cabrera, Pedro. *Obra Selecta. Prosa*. Madrid: Vebum, 2005. Impreso.
- García Ramos, Fernando. "Qué libre campo es el mar." *Versos al mar: Antología de poesía*. Logroño: REBER (Red de bibliotecas escolares), 2012. 32. https://bliques.files.wordpress.com/2012/04/book_audicion_versos_al_mar1.pdf. Web. 7 de abril 2015.
- Gutiérrez Albelo, Emeterio. "Otra vez, la ciudad." Espinosa, Agustín, Juan Manuel Trujillo y Ernesto Pestana Nóbrega (Eds.). *La Rosa de los Vientos* I, 4. 6. 1927. Impreso.
- Hernández Hernández, Pedro. "Psicología y vida del actual hombre canario." *Natura y cultura de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Litografía A. Romero S.A., 1978 y Santa Cruz de Tenerife: Tafor Publicaciones S.L., 1997. Impreso.
- Izquierdo e Izquierdo, Francisco. "Santa Cruz, concha del mar." *Medallas*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2005. 43. Impreso.
- Jiménez del Campo, Paloma. "Medallas: el mar y el puerto en la poesía de Francisco Izquierdo." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999): 807-18. Impreso.
- Morera, Marcial. *En defensa del habla canaria*. Las palmas de Gran Canaria: Anroart, 2006. Impreso.
- Negrín, Ignacio. "Mas yo que al turbio elemento" *Poesía del Mar. Colección de cuentos marítimos*. La Habana: Imprenta del Mencey, 1866. 41. Impreso.
- Nuez, Sebastián de la. "La generación de intelectuales canarios." *El Museo Canario* (1960): 97-98. Impreso.
- Nuez Caballero, Antonio de la. *Breve historia de la literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1977. Impreso.
- Perera y Álvarez, Guillermo. "La princesa Dácil." *Antología poética*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2007. 24-34. Impreso.
- Pérez López, Domingo. *Obras completas*. Eds. C. B. Morris y Andrés Sánchez Robayna. Aula de Cultura: Santa Cruz de Tenerife, 1993. Impreso.
- Pérez Minik, Domingo. "Antología de la poesía canaria" (1952). *Isla y Literatura, vol. I*. Santa Cruz de Tenerife: CajaCanarias, 2004. Impreso.
- Pérez Vidal, José. "Barquero." Espinosa, Agustín, Juan Manuel Trujillo y Ernesto Pestana Nóbrega (Eds.). *La Rosa de los Vientos* I, 4. 5. 1927. Impreso.
- . *Los estudios del folklore canario (1880-1980)*. Excma. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas-Ministerio de Cultura, 1988. Impreso.
- Quesada, Alonso. "Tierras de Gran Canaria." *El lino de los sueños*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1915. 129-30. Impreso.
- . "Versos, I." *España. Semanario de la Vida Nacional*. IV. 163. 10. Madrid, 1918. Impreso.
- Rodríguez Padrón, Jorge. "Ochenta años de literatura. 1900-1980." *Canarias, Siglo XX*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1983. Impreso.
- Sánchez Robayna, Andrés (Ed.). *Canarias: Las vanguardias históricas*. Santa Cruz de Tenerife: C.A.A.M., 1992. Impreso.
- Trujillo, Juan Manuel. "¿Existe una tradición?" *La Tarde*, 9-x-34. Impreso.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la poesía canaria, vol. I*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1937. Impreso.
- Zerolo, Antonio. "Canto a la conquista." *Antología poética*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2005. 65. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

TITLE: Las conquistas de Rodas y Jerusalén: descripción e interpretación de dos fiestas novohispanas

AUTHOR: Lizandro Arbolay Alfonso

AFFILIATION: McGill University; Languages, Literatures, and Cultures; Room 425; 688 Sherbrooke Street West; Montreal, Quebec H3A 3R1

ABSTRACT: This essay studies the descriptions of the conquests of Rhodes and Jerusalem staged in Mexico City and Tlaxcala in 1539. Focusing on the juxtaposition of theology, politics and authorial objectives, the intratextual and intertextual relationships of these episodes are examined and compared within and between their source texts, *History of the Indians of New Spain* by Motolinia, *Apologetic History of the Indies* by Bartolomé de Las Casas, and *The True History of the Conquest of New Spain* by Bernal Díaz del Castillo.

KEYWORDS: Jerusalem, Motolinia, Novohispanic *Fiestas*, XIX Century, Political Theology

RESUMEN: Este ensayo examina las descripciones de la conquista de Rodas y Jerusalén, representadas en 1539 en México y Tlaxcala, respectivamente. Concentrándose en la superposición de teología, política e intereses autorales, se consideran y comparan las relaciones intratextuales e intertextuales de estos pasajes con los principales textos que las recogen: la *Historia de los indios de la Nueva España* de Motolinia, la *Apologética historia sumaria* de Bartolomé de Las Casas y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo.

PALABRAS CLAVE: Jerusalén, Motolinia, fiestas novohispanas, siglo XVI, teología política

DATE RECEIVED: 11/11/2014

DATE PUBLISHED: 9/28/2015

BIOGRAPHY: Lizandro Arbolay Alfonso is a Course Instructor and Ph.D. Candidate in Hispanic Studies at McGill University, in Montreal, Canada. His investigation is focused on the convergence between the history of ideas and reception studies, particularly in the connections between (trans)nationalism, identity, and canon construction in Spanish America. This research was supported by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada through a Joseph-Armand Bombardier CGS Doctoral Scholarship.



Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada

Conseil de recherches en
sciences humaines du Canada



Las conquistas de Rodas y Jerusalén: descripción e interpretación de dos fiestas novohispanas

Lizandro Arbolay Alfonso, McGill University

*Y los tlaxcaltecas quisieron primero ver lo que
los españoles y los mexicanos hacían, y visto que
hicieron y representaron la conquista de
Rodas, ellos determinaron de representar la con-
quista de Jerusalén, el cual pronóstico cumpla Dios
en nuestros días...*
Motolinía Historia (138-39)

El primer tratado de la *Historia de los indios de la Nueva España* (1541) finaliza con el capítulo más extenso de toda la obra: una descripción de las fiestas efectuadas en Tlaxcala entre 1538 y 1539. La mayor de estas fiestas, celebrada según Fray Toribio de Benavente, Motolinía, “por las paces hechas entre el Emperador y el rey de Francia” (*Historia* 138), consistió en una gigantesca representación de la conquista de Jerusalén. Con inmenso despliegue de utilería y vestuario, un enorme elenco novohispano festeja una paz europea figurando la toma de una ciudad en el Medio Oriente en poder del Imperio Otomano desde 1517. Como indica el epígrafe, la obra se concibió y presentó con posterioridad a una representación de la conquista de Rodas en la ciudad de México que celebró el mismo hecho: la incumplida Tregua de Niza que en 1538 establecía diez años de paz entre Carlos V y Francisco I.

A primera vista, sorprende que este evento diplomático genere tales representaciones teatrales, pero la relación entre ambos obedece a circunstancias históricas. Una paz entre los principales monarcas cristianos permitiría lidiar con la creciente amenaza otomana, que ya había tocado las puertas de Europa central en 1529 con el sitio de Viena. La selección de Jerusalén y Rodas tampoco

es fortuita. Desde la primera cruzada, la recuperación de la Tierra Santa había servido para acreditar la formación de coaliciones cristianas que frenasen el avance musulmán y que promovieran la expansión europea. Y la fortificada isla de Rodas, conquistada por los otomanos en 1522, constituía un enclave estratégico para asegurar el acceso marítimo a la península de Anatolia y el control del Mediterráneo oriental. En las conquistas de Rodas y Jerusalén se yuxtaponen numerosos intereses geopolíticos de la cristiandad europea. Por otra parte, el escenario franciscano y americano agrega otros matices a estas representaciones.

La crítica ha privilegiado el estudio de estos matices. En mayor o menor medida, estudios como los de Robert Ricard (194-206), Fernando Horcasitas (619-23), Othón Arróniz (63-84), María Beatriz Aracil Varón (449-96), Jerry M. Williams (64-81), Hugo Hernán Ramírez (143-70), Leisa Kauffmann, y Mina García Soormally (235-42) han abordado el contexto histórico de estas representaciones para concentrarse en sus connotaciones ideológicas, evangelizadoras, y milenaristas en el proscenio novohispano. Dichos estudios emplean las descripciones de estas fiestas, en especial el pasaje de Motolinía, como textos claves que permiten seccionar las conexiones

entre conquista militar y espiritual, colonización y espectáculo, identidad nacional y sincretismo religioso en la Nueva España.

Sin embargo, antes de adentrarse en este tipo de análisis, es fundamental recordar dos detalles. En primer lugar, estas descripciones son fragmentos que forman parte de textos más vastos, con objetivos no solo descriptivos. Antes de exponer las connotaciones extratextuales de estas representaciones, conviene estudiar cómo se presentan dentro del texto total; es decir, conviene analizar sus objetivos intratextuales. En segundo lugar, es contraproducente separar la teología de la política en este tipo de textos producidos por autores formados por órdenes religiosas en la temprana modernidad. Una larga tradición de secularización y materialismo ha rechazado y simplificado esta simbiosis como mero mutualismo ideológico, cuando es patente que también tiene de comensalismo y parasitismo. En estos textos, las nociones teológicas no sirven exclusivamente para legitimar la forma del poder político. También se aprecian complejos compromisos que garantizan la coexistencia iglesia/estado y velados pronunciamientos que la cuestionan. Teóricamente, el universalismo cristiano se contrapone al particularismo nacional, mas puede acomodarse al expansionismo imperial. Históricamente, movimientos de corte milenarista, como el catarismo, socavan la autoridad temporal del estado y la iglesia, a menos que el milenio se transmute en utopía como objetivo sociopolítico.

Partiendo de estas consideraciones, este ensayo examina la conquista de Jerusalén dentro de la *Historia* de Motolinía como un extraordinario ejemplo de las negociaciones conceptuales de la teología política. La excepcionalidad de este pasaje no radica exclusivamente en la singularidad del evento que describe sino también en la forma en que se conecta con el resto del primer tratado. Asimismo, con el objetivo de ejemplificar el encuadre de estas descripciones a intereses autorales específicos, se propone una breve

comparación con la descripción de las fiestas de Tlaxcala y México en la *Apologética historia sumaria* (c. 1560) de Bartolomé de Las Casas y de la conquista de Rodas en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (c. 1575) de Bernal Díaz del Castillo.

El primer tratado de la *Historia* de Motolinía se divide en quince capítulos. El primer capítulo comienza con la llegada de los doce frailes franciscanos a la Nueva España en 1524, y el último cierra con las fiestas de 1538 y 1539. Sin embargo, el orden que sigue este tratado no es cronológico. Los capítulos intermedios, del sexto al doceavo, se refieren mayoritariamente a fiestas, ceremonias y sacrificios en un marco temporal pre-hispánico. La organización de estos capítulos obedece a una estrategia argumentativa.

En el primer capítulo, inmediatamente tras la llegada de los franciscanos se presentan las diez plagas con que “[h]irió Dios y castigó esta tierra, y a los que en ella se hallaron, así naturales como extranjeros” (69). Estas plagas fueron: 1) enfermedades como viruela y sarampión, 2) las guerras de conquista, en particular la toma de Tenochtitlan donde perecieron “más que los que murieron en Jerusalén, cuando la destruyó Tito y Vespasiano,” 3) la hambruna que siguió a la guerra, 4) los *calpixques* o estancieros y los tributos y la esclavitud que impusieron, 5) “los grandes tributos y servicios que los indios hacían... a señores y principales,” 6) “las minas de oro,” 7) “la edificación de la gran ciudad de México” en la cual participaron “más gente que en la edificación del templo de Jerusalén,” 8) “los esclavos, que hicieron para echar en las minas,” 9) “el servicio de las minas,” 10) “las divisiones y bandos que hubo entre los españoles que estaban en México” (69-76).

En la exposición de plagas, Motolinía repite problemas para alcanzar el número diez. Esencialmente, las plagas 4 y 5 son equivalentes para sus víctimas; solo ha reemplazado a los victimarios. Una estrategia similar se despliega en las plagas 6, 8 y 9 donde los males engendrados por el trabajo forzado en

las minas se subdividen en lugar y grados de servidumbre. Es obvio que las plagas deben dilatarse hasta diez para que coincidan con el mismo número de plagas bíblicas con que Dios, Moisés y Aarón coaccionan al faraón para que libere a los hebreos y les permita alcanzar la tierra prometida (*Santa Biblia*, Éxodo. 6:5-8). Si bien en la *Historia* se ha obscurecido, Motolinía expone claramente este paralelismo bíblico en los *Memoriales* donde repite una y otra vez su comparación con las plagas del Éxodo, y cuando no consigue que concuerden, recurre a plagas del *Apocalipsis* (*Memoriales* 14). Aunque es obvia la manobra, no es tan obvio el motivo. Elsa Cecilia Frost explica la exposición de las plagas y la aparente arbitrariedad de la comparación como una reacción visceral del franciscano ante “las prácticas rituales de los naturales” (Frost, *Historia* 180). Las plagas serían entonces mero castigo divino a la idolatría indígena, comparable con la idolatría egipcia.

La condena a la idolatría es patente en la correlación y en toda la obra, empero estas plagas no afectan exclusivamente a los idólatras. Igual que las del Antiguo Testamento, las plagas de la *Historia* de Motolinía se presentan sufridas en su totalidad por los naturales de la tierra, y en menor parte por los extranjeros.¹ Considérese la décima plaga, las pugnas internas entre los conquistadores, que “fue la que en mayor peligro puso esta tierra para se perder;” según Motolinía “el mismo Dios daba gracia a los frailes para los apaciguar, y a los españoles para que los obedeciesen como a verdaderos padres” (75). Esta plaga reclama un lugar para la intervención franciscana en la conquista. Aparte de liberadores espirituales de los indígenas, los frailes se presentan como mediadores terrenales de los españoles.

La equivalencia con las plagas bíblicas no pretende crear un paralelismo perfecto entre las dualidades egipcios-hebreos y mexicas-españoles, sino introducir la noción de un designio divino para racionalizar la violencia de la conquista y colonización dentro de un marco lógico cristiano, amén de resaltar la doble agencia de la iglesia en la empresa. Aunque se lamentan los efectos negativos

de estas plagas, la intertextualidad bíblica las transforma en males necesarios para preparar el terreno a la simiente de la fe. La condición imprescindible que Motolinía les otorga se subraya cuando, refiriéndose a la oposición de los líderes indígenas a la cristianización, declara: “pues estos señores y ministros principales no consentían la ley que contradice a la carne, lo cual remedió Dios, matando a muchos de ellos con las plagas y enfermedades ya dichas” (79).

La retórica relacionista entre las plagas bíblicas y motoliniescas contiene otro factor común entre ambos despliegues de violencia necesaria: el acceso a una tierra prometida desde el comienzo de la humanidad (*Santa Biblia*, Génesis. 12:1-2), y a una ciudad-símbolo erigida en tal tierra. Nótese como la segunda y séptima plaga insertan paralelismos específicos entre Tenochtitlan-México y Jerusalén.² Estas asociaciones inician un *crescendo* figurativo que en el primer tratado culmina con la representación de la conquista de Jerusalén. Ya en el tercer tratado se declara abiertamente: “Oh México... Eras entonces una Babilonia, llena de confusiones y maldades; ahora eres otra Jerusalén, madre de provincias y reinos” (228).

Tales paralelismos no son simples intentos de comprender una nueva otredad mediante antiguas otredades; son intentos de interpretar la realidad americana dentro de un pensamiento cristiano que colocaba a Jerusalén, *umbilicus mundi*, en el centro geográfico y ontológico del mundo, confiriéndole dos valores fundamentales. El primero es un valor concreto de ciudad sagrada por su significación dentro del Antiguo y Nuevo Testamento. El segundo es un valor simbólico que transforma a Jerusalén en una metáfora de la iglesia, y por extensión de la cristianidad. Para una religión tan universalista como la cristiana, formulada por una iglesia tan occidentalista como la católica romana, este segundo valor es fundamental para transferir el pacto, alianza y favor divino del específico pueblo de Israel al extendido pueblo de Dios. La transferencia simbólica también traspasa la significación profética de Jerusalén, y con ella

le otorga mayor agencia a la iglesia católica dentro de la interpretación escatológica de la historia que presenta el *Apocalipsis*. La nueva Jerusalén que desciende de los cielos tras la caída de Babilonia se transforma así en la iglesia triunfante, casa matriz de la iglesia militante con sede terrenal en Roma y dependencias en América.

Estos ecos escatológicos de la *Historia* se han asociado con las ideas milenaristas de Joaquín de Fiore. En retrospectiva, la influencia del milenarismo en el pensamiento de autores franciscanos de la Nueva España ha sido señalada por los estudiosos (Phelan; Baudot 73-90; Weckmann), y utilizada para la exégesis de la *Historia*, en particular de la representación de la conquista de Jerusalén (Surtz 338-44; Kauffmann). Pero desde finales del siglo IV, milenarismo no equivale a parusía, y la discrepancia no es simplemente terminológica. Frost y Delno C. West han señalado los conflictos históricos y teológicos entre ambas nociones, así como las inexactitudes críticas asociadas con su utilización como sinónimos absolutos (Frost, *Milenarismo* 77-82; West 293-95). Conviene entonces referirse a la perspectiva escatológica de Motolinía, sin confinarla necesariamente al milenarismo joaquinista.

Ciertamente, el apocalípticismo acomededor del franciscano es patente en la exhortación que le dirige a Carlos V en su carta de 1555:

[D]ice el Señor, será predicado este Evangelio en todo el universo antes de la consumación del mundo. Pues a V.M. convienen de oficio darse prisa que se predique el santo Evangelio por todas estas tierras, los que no quisieren oír de grado este Evangelio de Jesucristo, sea por la fuerza. (*Historia* 311)

La urgencia evangelizadora de la carta se articula alrededor de la misma perspectiva que permite entender buena parte de la estructura y argumentos de la *Historia* de Motolinía: la historia de la humanidad es la

historia de su salvación. En este proceso, que se aproxima a sus etapas finales, la conversión total de los indígenas entraña un requisito ineludible. Es provechoso constatar cómo la organización del primer tratado contribuye a presentar la conversión nativa de manera milagrosa.

Dibujando un cuadro social resumible en una frase, “Era esta tierra un traslado del infierno” (77), el retroceso cronológico de los capítulos intermedios sirve para resaltar en los capítulos finales el avance espiritual que han logrado los esfuerzos evangelizadores de los franciscanos. Si ha de confiarse en el pasaje citado en el epígrafe, tan completos son los resultados de la gestión franciscana que los *tlaxcaltecas* deciden por sí mismos celebrar un acontecimiento político representando la conquista de Jerusalén —ciudad cuyas coordenadas geográficas y simbólicas probablemente desconocen. Por demás, dicha representación no se escenifica un día cualquiera. También por decisión tlaxcalteca se hace coincidir con una festividad litúrgica: “...y por la hacer más solemne la acordaron de la dejar para el día de Corpus Christi” (139).

De esta manera, a las sangrientas y numerosas relaciones de sacrificios humanos y canibalismo que aparecen en los capítulos intermedios se oponen el sacrificio de Cristo y la celebración de la eucaristía, es decir, la consumición simbólica del cuerpo y la sangre de Jesús. Este desplazamiento se disocia del triunfo de las armas hispanas y se atribuye al libre albedrío tlaxcalteca suscitado por las letras franciscanas.³ Así, en la *Historia* los sujetos idólatras, antropófagos e indefinidos de los capítulos intermedios se transustancian en una colectividad cristiana, eucarística y tlaxcalteca, con notable conocimiento del panorama político europeo. Más notable, tras presenciar la representación de los *mexicas* de la conquista de una isla con valor esencialmente estratégico y secular, esta colectividad escoge una ciudad que superpone valores concretos y simbólicos.⁴ En ausencia de otras evidencias históricas, es tan inútil debatir las derivaciones de esta afirmación como imposible

determinar su veracidad. Fuera la decisión y la obra franciscana o tlaxcalteca, la trama de la pieza la distingue de representaciones coetáneas en torno a Jerusalén, como *Auto de la destrucción de Jerusalén* o *Nican motecpana in inemilztzin in Señor Santiago Apóstol* (*Aquí se asienta la vida del Señor Santiago Apóstol*), con raíces en leyendas y códices medievales que ficcionalizan el asedio romano del año 70 (Pérez Priego 109-39; Horcasitas 561-608). Exhibiendo palpables preocupaciones teológicas, esta representación también muestra discernimiento de las tensiones sociopolíticas de la Europa y América del momento. Conviene hacer un breve resumen de la descripción de Motolinía.

Una coalición que incluye soldados de España, Alemania, Italia, Nueva España, Perú, Santo Domingo y Cuba asedia una Jerusalén defendida por los moros; el ejército de España lo dirige Antonio Pimentel, el de Nueva España Antonio de Mendoza—virrey en funciones de Nueva España—y los defensores moros son comandados por Hernán Cortés y Pedro de Alvarado (140).⁵ Las tropas de todas nacionalidades son representadas por indígenas. Tras una derrota inicial, los moros reciben refuerzos de Judea, Samaria, Damasco y Siria y consiguen repeler a los atacantes. Se envía una carta a Carlos V comunicándole la situación y este responde con ánimos y recomendaciones. Los moros contratan y “la gente de las islas” afloja y pierde campo (142). Mendoza reporta el desmayo de los isleños en carta a Carlos V. El emperador responde y acude al sitio acompañado de los reyes de Francia y Hungría.⁶ Los cristianos vuelven a atacar y los moros a repeler el ataque. Carlos V envía una carta al Papa explicando la situación y pidiéndole que lo favorezca con oraciones y ruegos a Dios (143). El Papa responde afirmativamente.

Los españoles atacan y los moros resisten y pasan a la ofensiva, sitiando el real de los cristianos que se arrojan y piden ayuda a Dios. Aparece un ángel que les anuncia el beneplácito y refuerzo divino. Aparece Santiago Apóstol y los moros huyen a Jerusalén.

El ejército de España ataca pero no consigue romper la defensa y regresa al real. El ejército de Nueva España ataca y los moros salen y ganan campo; los novohispanos se arrojan y piden ayuda a Dios. Aparece otro ángel que comunica la aquiescencia divina y el refuerzo esta vez es San Hipólito. Atacan ambos ejércitos cristianos con sus respectivos santos. La batalla se inflama mas ningún bando asegura el triunfo. *Si Deus pro nobis*, aparece el arcángel Miguel y habla a los moros; estos se rinden, arrepienten y piden bautizo. El soldán Cortés envía una carta de rendición al emperador. Se encuentran frente a las puertas abiertas de la ciudad. Cortés ofrece obediencia y Carlos V la acepta con gracia; “muchos turcos o indios adultos” piden el bautizo y el Papa ordena a un sacerdote que los bautice (147). Son bautizados y continúa la procesión del *Corpus Christi*.

No es difícil reconocer alusiones escatológicas en la representación. A pesar de la formidable coalición que forman los ejércitos europeos y americanos, la conquista de Jerusalén solo se consigue gracias a la intervención directa de Dios. Aunque este *Deus ex machina* literal no aparece en escena, se expresa mediante tres ángeles, dos sin nombre y el arcángel Miguel. El valor simbólico del número tres es fundamental dentro del cristianismo en general—la Trinidad, los tres Reyes Magos, las tres virtudes teologales, etc.—pero también, en el contexto específico del *Apocalipsis*, es el número de ángeles que transmite el mensaje de Dios (14:6-13), y el número que siega la tierra durante el combate contra el Dragón (14:14-20). Asimismo, cualquier lector de la Biblia reconocería inmediatamente en Miguel al comandante de los ejércitos divinos y único ángel que se menciona por su nombre en el *Apocalipsis* (12:7).

Dentro de su intertextualidad apocalíptica, esta conquista de Jerusalén simboliza asimismo la caída metafórica de Babilonia que precede al reino de los mil años, que precede la aparición de la Jerusalén celestial. Nótese que el derrotado Cortés firma su rendición al emperador con dos títulos, “Tu

siervo. –El Gran Soldán de Babilonia y tlatoa de Jerusalén” (146-47). Asimismo, dentro del indiscutible subtexto histórico de la conquista reciente que permea la obra, esta Jerusalén tomada también equivale a la Tenochtitlan tomada por los españoles, también con apoyo tlaxcalteca, y dizque divino.

Los subtextos religiosos y sociopolíticos se entrelazan de tal manera que es imposible desunirlos. Otro ejemplo de estos entrelaces son los santos. Javier Domínguez García ha compilado el vasto expediente militar de Santiago Apóstol, que se remonta al siglo IX, supuestamente interviniendo en batallas contra los moros por la península ibérica (45-58), y que en el siglo XVI se extiende a América, en batallas contra los indígenas por el continente americano (77-116). Tan operativo ha sido el mito de Santiago que autores tan discordantes como Américo Castro y Eduardo Subirats coinciden en su trascendencia para los procesos españoles de formación nacional (Castro 356-57; Subirats 74). Curiosamente, la presencia del apóstol en esta representación dista mucho del espíritu de unidad agresiva del ¡Santiago y cierra, España! de la Reconquista. Santiago, “patrón de nuestra España,” no conquistó Jerusalén, solo salva el ejército de su patronato en la hora flaca, e incluso este papel accesorio lo comparte con San Hipólito, “patrón de la Nueva España,” (*Historia* 144-46). Pero Santiago e Hipólito tienen otra función más milagrosa en la conquista de Jerusalén.

Solo dos ejércitos componen la Entente internacional que asedia Jerusalén, el de España y de Nueva España. El ejército español se divide en diez escuadrones: “la gente del reino de Castilla y León... Toledo, Aragón, Galicia, Granada, Vizcaya y Navarra. En la retaguardia iban Alemania, Roma e italianos. Había entre todos pocas diferencias de trajes” (139). A este se agrega:

“el ejército de la Nueva España, repartido en diez capitanías, cada una vestida según el traje que ellos usan en la guerra... Iban en la vanguardia Tlaxcala [y] México... iban los huax-

tecas, zempoaltecas, mixtecas, culiuaques y una capitanía que se decían los del Perú e islas de Santo Domingo y Cuba. En la retaguardia iban los tarascos y los cuahtemaltecas.” (140)

Mediante un santo patrono en común, esta estructura militar aglutina identidades peninsulares y supedita otras identidades europeas a la hispana. En la obra, el culto a Santiago, como legitimador divino y principio aglutinante hispano, se extiende a otras regiones de Europa, conectadas ahora por la corona imperial de Carlos V. La representación propone a Hipólito como alternativa novohispana para las mismas funciones, extendiendo su patronato hacia el Caribe y Perú.

Sería excesivo considerar el parangón de Hipólito y Santiago en la obra una expresión de paridad trasatlántica; ambos santos se subordinan a Dios como ambos ejércitos a Carlos V. Con todo, en esta correspondencia sí puede apreciarse un singular precedente del debate por el santo patronato de España que tendrá lugar en el primer tercio del siglo XVII, entre los defensores de Santiago y Santa Teresa de Ávila. Desde el medioevo, la identificación de santos con comunidades regionales refleja la enorme influencia de la religión en los procesos de formación nacional. Pero esta representación, tanto con la inclusión de identidades no peninsulares bajo la custodia de Santiago como con la inclusión de San Hipólito, patrón más de la América española que de la Nueva España, intenta una ampliación supranacional de España, primero como comunidad religiosa y luego sociopolítica. Por supuesto, la paradoja radica en que, si bien Santiago se convierte en patrón de España por su importancia en la Reconquista, San Hipólito fue designado patrón de la Nueva España porque fue en su día, el 13 de agosto de 1521, en que se concretó la conquista de Tenochtitlan (Torquemada 7).⁷

Tan meridiana en el XVI como subrepticia en el XXI, esta compleja amalgama de religión y sociopolítica se percibe incluso en los bautizos que cierran la representación.

Ronald E. Surtz ha señalado que “la importancia del bautizo en el plan milenarista de los padres franciscanos es evidente, pues si se acercaba el fin de los tiempos, la conversión de cuantos indios fuese posible era un modo de acelerar dicho proyecto milenarista” (343). Aunque la extensión del milenarismo a todos los franciscanos es discutible, en la *Historia* sí se favorecen los bautizos masivos y urgentes. Precisamente, los capítulos que siguen la conquista de Jerusalén, los primeros del tratado segundo, tratan de los bautizos. No se escatima cifras, argumentos y anécdotas para demostrar la aceptación y trascendencia del sacramento para los propios indígenas que “después de bautizados iban tan alegres y tan regocijados, que se les parecía la vista que en el ánima habían logrado, con la nueva lumbre de la gracia” (167).

Pero el cometido de los bautizos novohispanos no se limita a su expresión sacramental. Si bien el bautizo, primer sacramento, es el paso inicial en cualquier proyecto de cristianización acelerada, sus aspectos espirituales se entrelazan con otras aristas seculares. En contraposición con la proyección del milenarismo que señala Surtz, Osvaldo F. Pardo destaca sus efectos sociopolíticos:

[T]he Christian names adopted by the baptized conferred upon them a new social identity that set them apart from their nonbaptized brethren ... From a legal standpoint, baptism established an entirely new set of binding legal responsibilities for both the Spaniards and their new subjects. (25)

Dentro del denso entramado de significaciones que contiene la conquista de Jerusalén, los bautizos finales son tanto expresión de asimilación religiosa, apurada o no por el milenarismo, como de asimilación sociopolítica. Siguiendo el argumento de la obra, los bautizos de estos moros-indios en señal de obediencia los integran tanto a la comunidad religiosa como a la asociación castrense de los vencedores, con sus derivados compromisos jurídicos y militares. La mera celebración de

estos bautizos dentro de un simulacro bélico revela la superposición de los contratos espirituales y materiales que conforman el contrato social de la época.

De igual forma, los bautizos suponen un acto de interpretación de la bula papal de junio de 1537, *Altitude divini consilii*, que precisa los requisitos, rituales y medios necesarios para que los indígenas accedan al sacramento. Una parte de la crítica ha visto en estos bautizos un acto de transgresión que hace “caso omiso a las leyes de la iglesia” (Corona 86), y “un ambiguo desafío de la Orden a las autoridades de la Colonia” (Arróniz 82), que materializa “una demostración de fuerza de la orden franciscana frente a grupos de la propia iglesia” (Arróniz 91), o que constituye “un claro desafío de la orden a las directrices que venían de Roma” (García Soormally 235). Sin embargo, la propia *Historia* se encarga de recordarnos que la bula de Paulo III contenía una imprecisión que una junta obispal novohispana no consiguió precisar:

[M]andaron que esto [los requisitos y medios necesarios para el bautizo] se guarde por todos inviolablemente, así con pocos como con muchos, salvo en urgente necesidad. Sobre esta palabra urgente hubo hartas diferencias y pareceres contrarios, sobre cuál se entendería urgente necesidad, porque en tal tiempo, una mujer, un indio, y aun un moro, pueden bautizar en fe de la iglesia. (165)

En principio, una orden católica no puede ignorar las leyes de Roma pero sí puede interpretarlas. Aunque el debate del bautizo se ha presentado como una pugna entre franciscanos y dominicos, individualizada por el criterio de Motolinía contra el criterio de Las Casas,⁸ tampoco puede demostrarse un claro consenso franciscano en el asunto, opuesto al criterio dominico y agustino

La observancia franciscana de la bula papal se muestra precisamente en la junta obispal mencionada. Se efectuó en México, meses antes de la celebración del *Corpus*

Christi en Tlaxcala y fue presidida por el franciscano Juan de Zumárraga, obispo de México y consagrante de los otros dos obispos presentes, Vasco de Quiroga, obispo laico de Michoacán y Juan de Zárate, obispo de Oaxaca. Dicha junta limita el bautismo de adultos a Pascua y Pentecostés, de nuevo, excepto en casos de extrema necesidad (Pardo 35-36). Pero no se consigue definir qué constituye extrema necesidad.

En la representación de la conquista de Jerusalén, el presunto Papa, cuya comitiva porta el vero Santísimo Sacramento, ordena a un verdadero sacerdote bautizar a estos moros-indios. Al incluir estos bautizos de adultos al final de la obra, en medio de la procesión y, según el año litúrgico, en medio de las fechas determinadas por la junta, la obra representada en Tlaxcala propone interpretar la extrema necesidad de bautizar al mayor número posible de indígenas no exclusivamente por la salvación individual de cada sujeto sino como una necesidad apremiante para los objetivos teleológicos de la iglesia: la recuperación de Tierra Santa y la universalización del catolicismo. Queda sobreentendido que estos objetivos espirituales también implican otras consecuencias terrenales: neutralización del cisma de la iglesia, expansión europea liderada por España y consolidación del imperio Habsburgo.

Además del simbolismo de esta orden pontificia dentro del debate del bautismo, la presencia del Papa en la obra y la cordialidad de su relación con el emperador sirven para pregonar un triunfo eclesiástico excepcional, la cristiandad continental unida bajo un propósito y bandera común, precisamente en el momento en que la reforma protestante arrecia en Alemania e Inglaterra. La posición neutral de Paulo III ante la invasión francesa de Italia en 1536 había minado su vínculo con Carlos V; es justamente con el hecho celebrado por estas fiestas, la Tregua de Niza, que se renuevan sus relaciones y que se consolida la función conciliadora del Papa (Fernández Collado 107-08).

Cuando se comprueba la pluralidad de referencias y significados que acumulan las fiestas de Tlaxcala en el texto de Motolinía, no puede menos que compararse con la singularidad que les impone Bartolomé de las Casas en la *Apologética*. Las Casas describe las fiestas de Tlaxcala y México en parte con una cita del franciscano, en parte con su propio testimonio. Los capítulos que anteceden estas descripciones defienden la capacidad indígena de autogobierno basándose en su capacidad intelectual y manual. A la apología de la destreza agrícola comenzada en el capítulo 59 y extendida hasta el 60 se sucede el encomio de la destreza artesanal de los habitantes del Caribe en el 61, y de Nueva España en el 62 y 63. Es precisamente en este capítulo, para probar que las naciones indígenas exceden “a todas las del mundo de que tenemos noticia en representar actos, así profanos como eclesiásticos y de cristiandad,” que Las Casas cita el dicho capítulo quince de Motolinía:

[Y] pongo a la letra *sin añadir ni quitar cosa alguna*, más ni menos de lo que él tenía escrito en un libro que del aprovechamiento de aquellas gentes en nuestra religión cristiana por menudo había colegido, y dice así... (596-97 énfasis mío)

La extensa cita que sigue comienza justo donde comienza el capítulo quince, pero termina justo donde termina la descripción de las fiestas de 1538 y empieza las de 1539, omitiendo así la conquista de Jerusalén: “Todo esto hasta aquí, con lo demás que arriba en el precedente capítulo se ha dicho, son palabras formales de aquel padre que arriba alegué, *sin quitar ni poner alguna*” (601 énfasis mío).

Localizar la fuente de esta cita fiel de Las Casas ha introducido un falso problema filológico que merece considerarse. El texto citado por Las Casas es casi idéntico a la primera parte del capítulo quince de la *Historia*, pero no son “palabras formales.” Sí se ha puesto y quitado cosa alguna. Como en los *Memoriales* de Motolinía no aparece pasaje

similar, una parte de la crítica ha presupuesto que el fidedignísimo Bartolomé de Las Casas está citando otro texto. Negando la conjetura de Robert Ricard sobre la existencia de un libro perdido y transicional entre la *Historia* y los *Memoriales*, Isacio Pérez Fernández O.P. especula la existencia de un capítulo treinta y ocho en los *Memoriales* diferente del que se conserva, aunque por suerte “copiado fielmente por el Padre Las Casas” en la *Apologética* (281-84). Este tipo de hipótesis pasa por alto las diferencias entre el registro lingüístico de los *Memoriales*, cargado de citas y referencias directas a pasajes bíblicos, y el registro más llano de la *Historia* que corresponde al registro del pasaje citado por el dominico. Además, si Las Casas hubiera recurrido a los *Memoriales* para probar la habilidad artesanal novohispana, parece lógico especular que habría citado del capítulo 60. Este capítulo, que no aparece en la *Historia*, se refiere exactamente al argumento que Las Casas está desarrollando, “la grande habilidad de los indios naturales de esta Nueva España” (Motolinía *Memoriales* 97).

Igualmente, resultan llamativas las frases mismas que delimitan la cita, insistiendo en que no ha añadido ni puesto ni quitado nada. Esta no es la fórmula habitual de Las Casas para ratificar la fidelidad de sus citas. Por ejemplo, en la misma *Apologética*, después de mencionar una opinión de Juan Luis Vives, que desestima el libro de Beroso encontrado y antologizado por el dominico Annio de Viterbo, agrega: “Éstas son sus palabras, que ninguna cosa güelen a humildad, antes tienen sabor no de poca arrogancia” (819); y luego, antes de citar al supuesto Beroso: “Las de Beroso en el libro primero, formales, son estas:” (820).⁹ En el mismo libro, tras citar a Cabeza de Vaca, apunta que: “Éstas son sus palabras” (885). Tampoco en otros textos Las Casas insiste tanto en la fidelidad de la cita. Otro ejemplo, tras citar a Marcos de Niza cierra con “[t]odas éstas son sus palabras del dicho religioso, formales” (*Brevísima* 163). La fórmula habitual de Las Casas consiste en mencionar, antes o después de la cita, que se tratan de las palabras (formales) del autor. En

esta cita de Motolinía lo hace antes y después, y en ambas ocasiones recalca que no ha alterado el texto.

Entonces, acierta Baudot al señalar la correspondencia entre el texto de Las Casas y el capítulo 15 de Motolinía a pesar de algunas variaciones entre ambos (338). En efecto, se trata del mismo texto, pero esas pequeñas variaciones son sumamente expresivas.

Refiriéndose a la procesión del *Corpus Christi* de 1538 Motolinía comenta:

Este día fue el primero que estos tlaxcaltecas sacaron su escudo de armas que el Emperador les dio quando a este pueblo hizo ciudad, la cual merced aún no se ha hecho con otro ninguno de los indios, sino con éste, que lo merece bien porque ayudaron mucho quando se ganó toda la tierra, a don Hernando Cortés, por su Majestad. (133 mis cursivas)¹⁰

En el mismo capítulo donde se describirá una representación teatral que coloca a los indígenas militando junto al ejército de España, el texto recuerda que ya los *tlaxcaltecas* han peleado por los españoles, contra los *mexicas*. Por su parte, Las Casas cita:

Este día [fue] el primero que estos tlaxcaltecas sacaron el escudo de armas quel Emperador les dio quando a este pueblo hizo ciudad, la cual merced aun no se ha hecho con otro ninguno de los indios, sino con éste, et bene merito por lo mucho que han ayudado y servido a Su Majestad, y mucho más merecen. (599 mis cursivas)

En la cita desaparece la especificidad de la colaboración tlaxcalteca en la conquista de Hernán Cortés. La ayuda a la corona española se generaliza en términos de servicios. Dentro del proyecto de homogenización apologética de los indígenas que caracteriza a este texto, y al grueso de la obra lascasiana, reconocer la heterogeneidad nativa expresada en la cooperación tlaxcalteca con el proceso de conquista reflejaría una incoherencia mayúscula.

Además de omisiones, en la cita de Las Casas aparecen adiciones que refuerzan la excepcionalidad artesanal novohispana. Nótese que en Motolinía aparece “y de esto hacen piñas y rodela de mil labores y lazos que parecen a los rollos hermosos que se hacen en Sevilla” (133), Las Casas cita “...y lazos que parecen rosas muy hermosas, y de yerbas de diversas colores hacen cualesquiera escudos con armas e insignias, de tanta hermosura que un muy gran pintor con pincel y perfectas colores no puede hacellas mejores” (600).

Las diferencias entre el texto de Motolinía y la cita de Las Casas contribuyen al desarrollo de su defensa de la industria novohispana. Dicha idea también modula su propia mención de la obra escenificada en la ciudad de México para festejar la Tregua de Niza. En este pasaje, ni se menciona el motivo ni se explica que se trata de una representación de la conquista de Rodas. El comentario del argumento de la obra se limita a dos frases que destacan la puesta en escena:

“hobo castillos y una ciudad de madera que se combatió por indios por de fuera y defendió por los de dentro; hobo navios grandes con sus velas que navegaron por la plaza como si fueran por agua, yendo por tierra.” (602)

En contraste con la *Historia*, los diversos niveles de interpretación y referencialidad de la obra no contribuyen a los propósitos de la *Apologética*. Para Las Casas, el objetivo principal de estas descripciones de fiestas es destacar la habilidad manual de los utileros, habilidad que en última instancia funciona para evidenciar su entendimiento y derecho al autogobierno. Al describir la puesta en escena de la conquista de Rodas, este esfuerzo alcanza extremos casi místicos; según Las Casas, en la construcción de esta puesta en escena trabajaron “sobre cincuenta mil hombres oficiales... y era cosa maravillosa ver el silencio que tenían, que no parecían sino un convento de frailes questaba en coro o en capítulo” (602). Al leer la descripción de

Las Casas solo puede colegirse que se refiere a la misma celebración que también describe Bernal Díaz del Castillo porque las fechas y el detalle de los navíos coinciden.

Resulta oportuno completar la comparación de estas descripciones con una escrita por un autor secular. En el capítulo 201, alabando la puesta en escena, Díaz del Castillo también reconoce la destreza de los mexicanos que “son tan ingeniosos de hacer estas cosas, que en el universo, según han dicho muchas personas que han andado por el mundo, no han visto otros como ellos” (311), pero esta es la única alusión al asunto que tanto privilegia Las Casas. A Díaz del Castillo le interesa más el contenido histórico, político y anecdótico de la celebración. De los tres textos, es el único que se extiende en la tregua celebrada, refiriéndose a su ratificación en Aguas Muertas y a la presencia de Leonor de Austria, consorte de Francisco I y hermana de Carlos V.

Si bien, en comparación con las otras fuentes, la *Historia* de Bernal Díaz del Castillo exhibe un criterio de organización más cronológico, este no es tan rígido que no pueda acomodarse a otras necesidades argumentales. Los capítulos que preceden a las fiestas presentan los conflictos entre los viejos conquistadores y la nueva burocracia. Justo antes, los capítulos 199 y 200 relatan el regreso de Cortés a México en 1530, sus problemas con Nuño de Guzmán y Antonio de Mendoza, y sus expediciones a la Baja California—y la última de ellas, dirigida por Francisco de Ulloa, parte en fecha posterior a la representación de la conquista de Rodas. Es aquí cuando se comenta la tregua europea y su celebración, y el texto establece un paralelo con la tregua local entre el líder de la conquista y el virrey de la Nueva España:

En esta sazón habían hecho amistad el marqués del Valle y el visorrey don Antonio de Mendoza que estaban algo amordazados sobre el contar de los vasallos del marquesado y sobre que el virrey favoreció mucho a Nuño

de Guzmán para que no pagase la cantidad de pesos de oro que debía a Cortés. (311)

Díaz complementa la descripción de la obra que sigue, con Cortés actuando como gran maestre de Rodas, con la descripción de dos banquetes posteriores, uno organizado por Cortés y otro por Mendoza en sus respectivos palacios. Por lo general, en este capítulo se menciona a Cortés en tándem con Mendoza, implicando una comparación que culmina al cotejar sus actitudes en relación a los robos de vajilla en sus respectivos banquetes. A Díaz parecen escapárseles todas las connotaciones socio-religiosas que tanto matizan los textos de Motolinía y Las Casas; pero no se le escapa algo que los otros textos no reflejan: estas fiestas y batallas teatrales también son ocasión y reflejo de festejos y combates personales relacionados con el poder en el virreinato.

Es enorme la tentación de extender la comparación de estos textos a la comparación de los eventos que describen. El problema es cuán adecuado resulta este segundo cotejo considerando las limitadas y doblemente parciales fuentes que se conservan. Empleando los pasajes de Motolinía y de Díaz del Castillo, Hugo Hernán Ramírez mide la representación de la conquista de Rodas con la de Jerusalén:

En México se trata de una colosal fiesta de conquistadores y burócratas donde lo español prima sobre lo indígena; mientras que en Tlaxcala se trata de una fiesta indígena enmarcada en una serie de representaciones religiosas en donde lo español es solo una forma indirecta para hablar de lo indígena. (169)

La primera afirmación asigna valores de significado más a la fuente bibliográfica que al evento histórico. Si se utilizara a Las Casas para comparar, difícilmente podría hablarse de la primacía de lo español en la conquista de Rodas. La segunda afirmación se desentiende del texto total y del entramado de significaciones presentes en el capítulo

quince dentro del primer tratado. Lo español no se emplea como pretexto para referirse a lo indígena. Dejando ver las superposiciones entre lo teológico y lo político, el libro de Motolinía pretende ser la historia de la conversión de lo indígena en lo novohispano—y de paso, la afirmación de lo (novo)hispano en lo cristiano.

Igual que en el siglo XXI, estos cronistas del siglo XVI describen y comentan desde la perspectiva que les importa destacar. La descripción de Bernal Díaz del Castillo deja ver el trasfondo político local que acompaña tales representaciones, al tiempo que lo confirma como partícipe y testigo privilegiado de los procesos de conquista y colonización. La descripción de Las Casas se inserta en una larga y compleja defensa india que ajusta el texto de Motolinía y el propio testimonio del dominico a la línea retórica seguida en la *Apologética*. Vale señalar que los capítulos de la *Apologética* que describen estos eventos no carecen de argumentaciones teológicas destinadas a complementar reflexiones políticas. Teología y política se sintetizan en una conclusión lascasiana sobre la condición indígena. De mayor extensión y concentración en los detalles de la representación descrita, el texto de Motolinía se presenta menos dialéctico y más dialógico. Es posible percibir un diálogo simbiótico entre relaciones explícitas e implícitas de orden teológico y político. Y este diálogo se extiende al resto del tratado y de su *Historia* en general.

En las últimas décadas, los estudios de ceremonias públicas en las colonias han permitido vislumbrar un espacio público más complejo que las simplificaciones historiográficas anteriores. Ciertamente, estas descripciones contienen elementos que invitan a hablar de las tempranas luces de hibridez y definición de identidades proto-nacionales. Ante la imposibilidad de fijar la autoría y recepción de estas obras, tal alborada no entraña automáticamente el surgimiento de nuevas formas de autoconsciencia, como tampoco excluye el trasvase de conceptos teológicos al formato político.

Algo parece cierto en el plano identitario. Por mucho que pretendamos, las descripciones de estas fiestas no las transforman en axiomáticos equivalentes de otras fiestas posteriores con aspiraciones identitarias transhistóricas—por ejemplo, la representación de la conquista de Troya organizada y protagonizada exclusivamente por mulatos en la Lima de 1631 para celebrar el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos.¹¹ La conquista de Rodas representada por los *mexicas* y la de Jerusalén por los *tlaxcaltecas* forman parte de un proceso incompleto de antagonismo prehispánico y de aculturación hispánica. Las descripciones de tales eventos forman parte de un proceso, también incompleto, de negociación de discursos espirituales y materiales. La principal hibridez no radica en los sujetos sino en los objetos, es decir, en los textos que contienen tales descripciones. Es la hibridez que yuxtapone religión cristiana e historia sociopolítica, que combina retóricamente objetivos normativos y descriptivos. Con la documentación disponible, la única identidad sobre la que podemos reflexionar con cierto rigor es nuestra propia identidad crítica contemporánea, enfrentada a la tentación de transformar el pasado en reflejo de nuestras inquietudes presentes y esperanzas futuras.

Notas

¹ Esta analogía bíblica será retomada por otros franciscanos. En *Historia eclesiástica indiana* (c. 1596) Gerónimo de Mendieta apunta que Cortés “parece fue enviado de Dios como otro Moisés para librar los naturales de ella de la servidumbre de Egipto” (173). En *Monarquía indiana* (1615) Juan de Torquemada repite la comparación de Mendieta (8). A la postre, otras ordenes asimilan este paralelismo; el mercedario Francisco de Pareja en su *Crónica de la provincia* (1688) presenta a Cortés como enviado por Dios igual que “aquel valeroso caudillo Moisés” para convertir a su compañero de orden, Bartolomé de Olmedo, en otro Aarón (30).

² El comentario de la segunda plaga coincide con el colofón de la segunda carta-relación de Cor-

tés que se refiere a la toma de la ciudad “en la cual murieron más indios que en Jerusalén judíos en la destrucción que hizo Vespasiano” (Cortés 79). En la *Historia* se elimina la problemática identificación de indios con judíos y se agrega el nombre de Tito, hijo de Vespasiano y verdadero conquistador y destructor de Jerusalén.

³ La derivación de rituales comulgatorios mexicanos a hispanos se introduce desde la descripción de una ceremonia, en el segundo capítulo, donde se combinaba la consumición de carne divina figurada y carne humana real: “tenían una que más propiamente parecía comunión...con masa de maíz hacían unos tamales, que son bollos redondos... y también cantaban y decían que aquellos bollos se tornaban carne de Tezcatlipuca, que era el dios o demonio que tenían por mayor, y a quien más dignidad atribuían; y solo los dichos muchachos comían aquellos bollos en lugar de comunión, o carne del demonio; los otros indios procuraban de comer carne humana de los que morían en el sacrificio” (78).

⁴ El insoluble problema de la autoría de “La conquista de Jerusalén” influye más en su exégesis de lo que parece. Sugerir como autores a la comunidad franciscana en general (Aracil Varón 458, 471-72), a fray Antonio de Ciudad Rodrigo (Arróniz 82-84; Versényi 237), a un franciscano anónimo (O’ Gorman 63-64), o al propio Motolinía (Baudot 334), suele implicar su interpretación como maniobra ideológica de los grupos dominantes. Cuando se sugiere la autoría de la comunidad tlaxcalteca (Horcasitas 622; Williams 66-69), o una autoría franciscana-tlaxcalteca (Ramírez 165; García Soormally 239), el análisis tiende a otorgar mayor agencia negociadora a los dominados.

⁵ La crítica coincide en que se trata de actores indígenas que representan líderes españoles representando papeles en la obra; ni Cortés ni Alvarado se encontraban en Tlaxcala en la fecha (Williams 87). La mayoría de los estudios examina la asignación de Cortés y Alvarado al bando moro con disímiles conclusiones (Arróniz 83; Williams 69; Aracil Varón 488; García Soormally 239; Ramírez 159-60).

⁶ Llama la atención que estos monarcas no acudan con ejércitos propios sino que formen parte de la comitiva del emperador. La presencia teatral del rey de Francia la explica la propia Tregua de Niza, la del rey de Hungría tampoco es casual. Tras la muerte de Luis II de Hungría en 1526, asume la corona Fernando I de Habsburgo, hermano menor de Carlos V.

⁷Osvaldo F. Pardo fecha la institucionalización de su fiesta, y presuntamente del patronato de México, hacia 1526 (170-71).

⁸Alain Milhou propone a Las Casas y Motolinía como dos polos opuestos, representantes de enfoques dominicos y franciscanos al proyecto evangelizador: "Las Casas...ponía el acento en la defensa de los indios, la reforma del sistema colonial y la necesidad de tiempo para realizar una evangelización en profundidad...Motolinía...se mostraba sensible, en la trayectoria joaquinista, a la proximidad del fin del mundo, lo que justificaba la conquista armada y la cristianización rápida y superficial" (164).

⁹Dicho sea de paso, en otros pasajes de la Apologética, Las Casas se sirve de Vives sin declarar referencia, y Vives llevaba razón en rechazar al Beroso; se trataba de una falsificación de Annio (Losada 48-49).

¹⁰El escudo de armas lo había concedido Carlos V a Tlaxcala junto con el título de Leal Ciudad en real cédula del 22 de abril de 1535 (Commons 98).

¹¹Para un interesante comentario de las implicaciones sociales e ideológicas de esta fiesta, ver el artículo de José Ramón Jouve Martín, "Public Ceremonies and Mulatto Identity in Viceregal Lima: A Colonial Reenactment of the Fall of Troy (1631)," en *Colonial Latin American Review* 16.2 (2007): 179-201.

Obras citadas

- Aracil Varón, María Beatriz. *El teatro evangelizador: sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo 16*. Roma: Bulzoni, 1999. Impreso.
- Arróniz, Othón. *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: UNAM, 1979. Impreso.
- Baudot, Georges. *Utopie et Histoire au Mexique: les premiers chroniqueurs de la civilisation mexicaine, 1520-1569*. Toulouse: Privat, 1977. Impreso.
- De las Casas, Bartolomé. *Apologética historia sumaria*. Eds. Vidal Abril Castelló et al. *Obras completas*. Tomo 7. Madrid: Alianza Editorial, 1992. Impreso.
- Castro, Américo. *La realidad histórica de España*. 2da ed. México: Editorial Porrúa, 1962. Impreso.
- Colón, Cristóbal. *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*. Ed. Ignacio B. Anzoátegui. Madrid: Espasa-Calpe. 1964. Impreso.
- Commons de la Rosa, Aurea. *Las intendencias de la Nueva España*. México: UNAM, 1993. Impreso.
- Corona, Carmen. "El auto *La conquista de Jerusalén*: Hernán Cortés y la transgresión de la figura." *El escritor y la escena III: Estudios en honor de Francisco Ruíz Ramón*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: U Autónoma de Ciudad Juárez, 1995. 79-87. Impreso.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. México: Editorial Porrúa, 1967. Impreso.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Tomo 2. México, D.F.: Editorial Porrúa, 1968. Impreso.
- Domínguez García, Javier. *De Apóstol matamoros a Yllapa mataindios: dogmas e ideologías medievales en el (des)cubrimiento de América*. Salamanca: Ediciones U de Salamanca, 2008. Impreso.
- Fernández Collado, Ángel. *Historia de la iglesia en España: Edad Moderna*. Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, 2007. Impreso.
- Frost, Elsa Cecilia. "¿Milenarismo mitigado o imaginado?" *Memorias del simposio de historiografía mexicanista*. México: Comité Mexicano de Ciencias Históricas, 1990. 73-85. Impreso.
- . *La historia de Dios en las indias: visión franciscana del Nuevo Mundo*. México, D.F.: Tusquets Editores, 2002. Impreso.
- García Soormally, Mina. "La conversión como experimento de colonización: De Fray Hernando de Talavera a *La conquista de Jerusalén*." *MLN* 128.2 (2013): 225-244. *Project MUSE*. Web. 17 Abr. 2014.
- Horcasitas, Fernando. *Teatro Náhuatl I*. México, D.F.: UNAM, 2004. Impreso.
- Kauffmann, Lisa. "The Indian Church and the Age of the Spirit: Joachimist Millennialism and fray Toribio de Motolinía's *Historia de los indios de la Nueva España*." *A Contracorriente* 7:2 (2010): 119-36. Web. 16 Abr. 2014.
- . *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Ed. André Saint-Lu. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.
- Mendieta, Gerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. Ed. Joaquín García Icazbalceta. México: Editorial Porrúa, 1870. Impreso.
- Milhou, Alain. *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*. Valladolid: Casa-Museo de Colón, 1983. Impreso.
- Motolinía [Toribio de Benavente]. *Historia de los indios de la Nueva España*. Ed. Claudio Esteva Fabregat. Madrid: Dastin, 2001. Impreso.

- . *Memoriales e Historia de los Indios de la Nueva España*. Biblioteca de Autores Españoles, Tomo 240. Madrid: Ediciones Atlas, 1970. Impreso.
- O'Gorman, Edmundo, ed. *Historia de los indios de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa, 1973. Impreso.
- Pardo, Osvaldo F. *The Origins of Mexican Catholicism: Nahuatl Rituals and Christian Sacraments in Sixteenth-Century Mexico*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2004. Impreso.
- Pareja, Francisco de. *Crónica de la provincia de la visitación de Ntra. Sra. de la Merced*. México: Imprenta de J.R. Bardebillo, 1882. Impreso.
- Pérez Fernández, Isacio. *Fray Toribio Motolinía, O.F.M., frente a Fray Bartolomé de Las Casas, O.P.* Salamanca: Editorial San Esteban, 1989. Impreso.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, ed. *Códice de autos viejos*. Madrid: Castalia, 1988. Impreso.
- Phelan, John Leddy. *The Millennial Kingdom of the Franciscans in the New World*. 2nd ed. Berkeley & Los Angeles: U of California P, 1970. Impreso.
- Ramírez, Hugo H. *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*. Madrid: Iberoamericana, 2009. Impreso.
- Ricard, Robert. *The Spiritual Conquest of Mexico: An Essay on the Apostolate and the Evangelizing Methods of the Mendicant Orders in New Spain, 1523-1572*. Trans. Lesley Byrd Simpson. Berkeley: U of California P, 1966. Impreso.
- La Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento. Asunción: Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960. Versión de Casiodoro Reina y Cipriano de Valera. Impreso.
- Subirats, Eduardo. *El continente vacío: la conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1994. Impreso.
- Surtz, Ronald E. "Pastores judíos y reyes magos gentiles: teatro franciscano y milenarismo en Nueva España." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36.1 (1988): 333-44. Web. 16 Abr. 2014
- Torquemada, Juan de. *Monarquía Indiana*. Tomo 2. 3ra ed. Ed. Miguel León Portilla. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975. Impreso.
- Versényi, Adam. "En el pellejo de los azteca: teatro evangelizador en el Nuevo Mundo." *El teatro franciscano en la Nueva España*. Eds. María Sten et al. México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000. Impreso.
- Weckmann, Luis. "Las esperanzas milenaristas de los franciscanos de la Nueva España." *Historia Mexicana* 32.1 (1982): 89-105. Web. 14 Abr. 2014
- West, Delno C. "Medieval Ideas of Apocalyptic Mission and the Early Franciscans in Mexico" *The Americas* 45.3 (1989): 293-313. Web. 18 Abr. 2014
- Williams, Jerry M. *El teatro del México colonial: época misionera*. New York: P. Lang, 1992. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 10.2, Fall 2014

TITLE: “William Burns” de Roberto Bolaño o las llamas del sueño de la paranoia

AUTHOR: Arndt Lainck

E-MAIL: arndt.lainck@uni-bamberg.de

AFFILIATION: University of Bamberg; Department of Romance Literature/Hispanic; University 2 (U2/2:21); 96045 Bamberg, Germany

ABSTRACT: The article analyses the story “William Burns” of *Llamadas telefónicas* (1997) by Roberto Bolaño. A new perspective on the real scope of the paranoid projections of its protagonist Burns helps to explain the strangeness of its narrative turns. The house as a metaphor for the mind serves as a basis for reading the story as a product of Burns’ subconscious activity. Modelling the interpretation on the paradigm of dreams and paranoia sheds light on a host of murky details in his seemingly irrational behaviour. At last, Burns’ disability to recognize himself is compared to other characters in Bolaño’s work.

KEYWORDS: William Burns, *Llamadas telefónicas*, Roberto Bolaño, Paranoia, Dream

RESUMEN: El artículo analiza el cuento “William Burns” de *Llamadas telefónicas* (1997), de Roberto Bolaño. Se estudia el alcance de las proyecciones paranoicas del protagonista, Burns, para desentrañar el sentido de sus extraños giros narrativos. La casa como metáfora de la mente sirve de base para leer el relato como un producto de la actividad subconsciente de Burns. A partir de los paradigmas del sueño y de la paranoia se elucidan una serie de aspectos turbios de su funesta conducta. Finalmente, se compara la incapacidad de Burns para reconocerse a sí mismo con la de otros personajes de la obra narrativa de Bolaño.

PALABRAS CLAVE: William Burns, *Llamadas telefónicas*, Roberto Bolaño, paranoia, sueño

DATE RECEIVED: 3/16/2015

DATE PUBLISHED: 10/20/2015

BIOGRAPHY: Dr. Arndt Lainck is a teaching and research assistant at the University of Bamberg (Germany). His Ph.D. thesis, defended at the University of Göttingen, was published in 2014 as *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*. His main research interests include ethics, concepts of time and identity in Iberian and Latin American literatures.

“William Burns” de Roberto Bolaño o las llamas del sueño de la paranoia

Arndt Lainck, University of Bamberg

El cuento “William Burns” de Roberto Bolaño, incluido en *Llamadas telefónicas* (1997), es la historia de un sinsentido que, paradójicamente, posee una lógica cuidadosamente tramada. Es también un ejemplo emblemático de la desviación del género policiaco en la obra de Bolaño¹, que resulta parodiado, por cuanto el ‘detective’ termina siendo el asesino, y desviado, pues deviene hacia una lectura paranoica, como veremos.² La envergadura de las proyecciones paranoicas que conjuran de forma inexorable la catástrofe gratuita no ha recibido todavía la atención que merece.³ El caso que se presenta en este cuento es especialmente interesante, dado que la escisión y el desdoblamiento de un personaje en su “horrendo hermano siamés,” hecho que se encuentra con frecuencia en la obra de Bolaño⁴, se dan aquí también dentro de los confines de la mente de un solo personaje. Por esta razón, se explorará en este estudio el alcance de las proyecciones paranoicas del protagonista, Burns, para desentrañar el sentido de los extraños giros narrativos del cuento a la luz de varios teóricos y relaciones intertextuales. La casa como metáfora de la mente va a servir de base para leer el relato como un producto de la actividad subconsciente de Burns. A partir de los paradigmas del sueño y de la paranoia se elucidan una serie de aspectos turbios de su funesta conducta. Por último, se compara la incapacidad de Burns para reconocerse a sí mismo con la de

otros personajes de la obra narrativa de Bolaño y se aborda la falta de transparencia en la cuestión de la culpabilidad.

El personaje que resulta ser el asesino del cuento, William Burns, “de Ventura, California del Sur” (105), cuenta el fatídico argumento de su tragedia personal al amigo del narrador, Pancho Monge, “policía de Santa Teresa, Sonora,” quien a su vez lo transmite al narrador sin nombre. La ciudad de Ventura existe efectivamente en el sur de California y se llamaba antaño San Buenaventura⁵, previniendo desde el inicio de que la ventura, *lo por venir*, encierra más bien una casualidad peligrosa: un lance extraño que puede desembocar en una aventura malograda. Con la excepción de “El gusano,” cuento del mismo apartado temático de *Llamadas telefónicas*, esta es la primera mención en toda la obra de Bolaño del lugar mítico de Santa Teresa, urbe nefasta que obtendrá protagonismo en *Los detectives salvajes* (1998) y, sobre todo, en *2666* (2004). No solo Santa Teresa se presenta aquí como un embrión o primer brote de lo que llegará a ser en obras posteriores: también lo hará el policía amigo del narrador, Pancho Monge. En retrospectiva, no será ningún desconocido en la obra de Bolaño: el personaje Lalo Cura, con un papel prominente en *2666* y en “Pregfiguración de Lalo Cura,” del volumen *Putas asesinas* (2001), se llama Pancho Monje en *Los sinsabores del verdadero policía* (2011).⁶

A pesar de esta situación narrativa complicada, esto es, a pesar de que los hechos relatados han llegado al narrador a través de un intermediario (Pancho Monge), prácticamente todo el cuento se despliega a partir de la indicación “Habla Burns;” como si se tratara de una narración oral directa. Hasta la coda del cuento, que cierra este paréntesis que comienza advirtiendo al lector sobre la poca fiabilidad del relato del protagonista, el lector sigue el testimonio de Burns como si le fuera transmitido de manera directa. La coda está formada por apenas dos líneas en las que el narrador intercalado, Pancho Monge, informa escuetamente sobre el trágico final del protagonista, Burns. En ella se despacha al lector con la indicación de que “[s]eis meses después, ... William Burns fue asesinado por desconocidos” (113) sin posibilidad alguna de obtener más información sobre las causas y circunstancias de lo que podría haber sido un instante de justicia narrativa.

De este modo, la legitimación de la voz de Burns flota libre entre el narrador sin nombre (que, a su vez, también ha sido receptor del relato), la reproducción de la historia que enmarca el cuento por parte de Pancho Monge, y la narración del mismo Burns, que también pone a veces en duda lo que le ha acontecido a él mismo. La discrepancia entre los tres narradores sobre cómo calificar el relato de Burns es manifiesta desde el principio: “Según Monge, el norteamericano era un tipo tranquilo, que jamás perdía los nervios, afirmación que parece contradecirse con el desarrollo del siguiente relato” (105). De esta manera, la situación narrativa sienta las bases desde el inicio para la realidad ‘superior’ del confuso mundo onírico que se desenvolverá luego. Wayne Booth observó:

Both reliable and unreliable narrators can be unsupported or uncorrected by other narrators... or supported or corrected... Sometimes it is almost impossible to infer whether or to what

degree a narrator is fallible... Many modern works use... confusing, unreliable narration in a deliberate polemic against conventional notions of reality and in favor of the superior reality given by the world of the book. (159-60; 288)

El mismo apellido de Burns sugiere ya un carácter malvado: parece caracterizar de entrada a un personaje que terminará causando estragos en su entorno por el poco control que tiene sobre sus emociones, fácilmente inflamables. Burns, por su parte, cuestiona de manera reiterada el papel que él mismo juega en toda la historia: “¿Por qué me comporté de esa manera? No lo sé” (108). Otras veces insiste en su absoluta seguridad de estar diciendo la verdad (“Eso sí lo recuerdo con claridad” (105), “nunca lo podré olvidar” (110)), desvirtuando desde luego su credibilidad en el proceso. Aparte de los trastornos que Burns sufre, según confiesa él mismo, la situación narrativa está doblemente marcada por una manifiesta incerteza: la distancia de los hechos referidos y los problemas de Burns *de recordar de forma correcta*: “eso creo recordar, no estoy seguro” (110).

Burns cuenta que salía con dos mujeres que bien podrían ser el desdoblamiento de una entidad única, dando lugar otra vez al motivo de los gemelos, que se encuentra con tanta frecuencia en la obra de Bolaño.⁷ Burns dice tener dificultades para distinguir entre las dos mujeres:

Una era más bien veterana, de mi edad, y la otra casi una niña. Aunque a veces parecían dos viejas enfermas y llenas de rencor, y a veces parecían dos niñas a las que sólo les gustaba jugar. La diferencia de edades no era tan grande como para que se las confundiera con madre e hija, pero casi. En fin, ésas son cosas que un hombre sólo puede suponer, nunca se sabe. (105)

Ni siquiera sabemos con certeza si las mujeres existen de verdad o si han emanado como brotes psíquicos de su imaginación, como trataremos de demostrar a continuación. Como complemento a la serialización de las mujeres están sus respectivos perros, “uno grande y otro pequeño.” Burns mantiene, además, no saber nunca “cuál perro era de cuál mujer.” Aquí ya se encuentra *in nuce* el equívoco fundamental en que se basa la tragedia que está por venir: la incapacidad de Burns de discernir el número exacto de los perros delata una percepción desacordada y dispersa. Más adelante, bajo la amenaza del peligro, su mente no podrá excluir del campo visual las proyecciones infundadas que desencadenan la fatalidad.

Las mujeres comparten “una casa en las afueras de un pueblo de montaña, un lugar de veraneantes” y cuando Burns le comenta a alguien, “un amigo o un conocido,” que las va a acompañar allí, este le recomienda que lleve su “caña de pescar” y otro le habla de “almacenes y de cabañas, una vida regalada, un descanso para la mente” (105-06). En una relectura, el lector podrá darse cuenta de la importancia de las claves proporcionadas aquí, pero no a la manera del típico esparcimiento de indicios en una novela policíaca, sino como motivos que reaparecen en el cuento a guisa de premonición de un sueño, de una voz interior. La reaparición de las cañas de pescar y del almacén, más adelante, parece ser indicativa de que la mente de Burns precisamente no se da tregua. Por otra parte, la coincidencia es demasiado extraña como para excluir por completo la posibilidad de que toda la historia sea tan solo una fantasía demente, un ensueño solipsista que haría de todos los personajes fantasmagorías de la paranoia.

Burns empieza diciendo que era “una época triste” de su vida, que en su trabajo “pasaba por una mala racha” y que se “aburría soberanamente,” siendo alguien que, según él mismo, “antes nunca [se] aburría.” La mención del aburrimiento debería poner sobre aviso a cualquier lector familiarizado con la

obra de Roberto Bolaño. Hay que apuntar al epígrafe de 2666, “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento,” de Charles Baudelaire, y al ensayo “Literatura + Enfermedad = Enfermedad” incluido en *El gaucho insufrible* (2003), que explica en retrospectiva a la perfección la trayectoria que tomará Burns:

En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal. O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos, como el tipo aquel que después de asesinar a su mujer y a sus tres hijos dijo, mientras sudaba a mares, que se sentía extraño, como poseído por algo desconocido, la libertad, y luego dijo que las víctimas se habían merecido lo que les pasó, aunque al cabo de unas horas, más tranquilo, dijo que nadie se merecía una muerte tan cruel y luego añadió que probablemente se había vuelto loco y les pidió a los policías que no le hicieran caso. Un oasis siempre es un oasis, sobre todo si uno sale de un desierto de aburrimiento. En un oasis uno puede beber, comer, curarse las heridas, descansar, pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, el viajero podrá confirmar, esta vez de forma fehaciente, que la carne es triste... (151-52).

Burns constata efectivamente que su vida pasaba por una época triste y sale del desierto de aburrimiento con un acto de violencia irracional que él mismo no entiende: piensa que su víctima, Bedloe, es inocente y que es un pobre desgraciado (112), aspecto este que,

por cierto, víctima y verdugo compartirán en cuanto sujetos pacientes de un destino desafortunado. Burns no tiene talento para la felicidad, busca el infortunio como si el poder de atracción del mal augurio imaginado fuera un imán irresistible. En línea con lo anterior, “la mujer más vieja” comentará al final que “[l]a vida no tiene sentido” (113). Igual que el “tipo aquel” de arriba, Burns también está “sudando a mares” cuando patea a su víctima hasta el desenlace fatal (111).

Burns no va exactamente de vacaciones con ellas a la casa en las afueras, sino que siente que su responsabilidad es cuidarlas, ya que, según las mujeres, “había un tipo que quería hacerles daño” al que llaman el asesino (106). La paranoia, como el delirio de persecución, es un trastorno que tiende a atribuirle una importancia exagerada a un miedo específico y proveerlo de una aparente lógica que, sin la ‘lucidez’ idiosincrásica del afectado, es difícilmente entendible.⁸ Ibáñez López apunta lo siguiente sobre la paranoia:

Ahora bien, ¿en qué consiste esta constitución paranoica? Según los términos de los propios autores [Sérieux y Capgras], se trata del carácter egocéntrico, de la hipertrofia del yo y de una falla en la autocrítica. ... El carácter interpretador estaría determinado desde antes del desencadenamiento de la psicosis, y el delirio sería la exageración de dicha constitución. El delirio de interpretación se contempla como una psicosis constitucional plenamente desarrollada, donde los factores desencadenantes pierden su función... Para Dromard... [s]e trata del dominio de la afectividad en la interpretación de la realidad. Según Dromard, habría dos formas de interpretar la realidad: por residuo empírico (síntesis de las experiencias pasadas y de las respuestas del mundo) o por valor afectivo (donde predomina el valor que una determinada sensación o pensamiento tiene para el

sujeto). Así, la interpretación delirante está marcada por el valor afectivo sobre el residuo empírico. (177-78)

Los rasgos aquí especificados concuerdan perfectamente con la inclinación de Burns de interpretar todo lo que está viendo con la mayor carga afectiva posible. Su miedo (el valor afectivo) prevalece sobre el residuo empírico en todo momento (en concreto, el error de considerar a Bedloe un asesino).

Habiendo preguntado a las mujeres por qué llaman asesino al tipo, estas ofrecen por toda razón el miedo mismo, sin explicación o fundamento racional alguno: “... no supieron qué decir o acaso prefirieron que sobre eso yo no supiera nada. Así que me hice una idea del asunto. Ellas tenían miedo, ellas creían que estaban en peligro, todo posiblemente era una falsa alarma. Pero yo no soy quién para desmentir a nadie ...” (106). El miedo es tan contagioso que se volverá profecía autocumplida y convertirá al protector frente a un presunto asesino en el único asesino verdadero del cuento: un asesino accidental pero fatídico, rabioso y desgano a partes iguales. El virus del miedo—un miedo infundado—anidará en la mente de Burns y, una vez allí, terminará por generar su propio fundamento. La narración fabrica los hechos en una inversión del orden usual.

Por debajo de la superficie de la narración palpita una dimensión subconsciente que motiva absolutamente todo lo que va ocurriendo ante los ojos de Burns. El lector tiene que invertir el proceso de sobreproducción de indicios erróneos que la mente de Burns fabrica de manera constante para deshacer la lectura paranoica que Burns hace de su entorno. Para poder entender la mente enfermiza de Burns, el lector desdobra al protagonista Burns en su papel de ‘detective’, que después de la tragedia ocurrida promete “volver a la ciudad” y “retomar la investigación exactamente en el punto en donde me perdí,” para acabar siendo “asesinado por

desconocidos” (volviéndose, entonces, a perder). El equilibrio de tragedias restablece así el orden de una manera irónica, ya que Burns había asesinado a Bedloe siendo también un perfecto desconocido para él.

La casa como metáfora

De acuerdo con la interpretación de que todos los eventos en “William Burns” son en realidad emanaciones del conflicto interior que sufre el protagonista, la casa que habitan él mismo y las mujeres y en la que tendrá lugar el asesinato de Bedloe puede ser leída como una metáfora de su cabeza.⁹ La casa sería la mente, en la que falta el tercer piso de un superego que censuraría el comportamiento de Burns, y que recibe demasiadas impresiones desde fuera, desbordando la capacidad de recibir y procesar de forma adecuada los datos que penetran en ella:

...una casita de madera y de piedra llena de ventanas, posiblemente la casa con más ventanas que he visto en mi vida, todas de distinto tamaño, distribuidas de forma arbitraria. Vista desde fuera, a juzgar por las ventanas, la casa parecía tener tres plantas cuando en realidad eran sólo dos. Desde dentro, sobre todo desde la sala y algunas habitaciones del primer piso, la sensación que producía era de mareo, de exaltación, de locura. En la habitación que me asignaron sólo había dos, y no muy grandes, pero una encima de la otra, la superior hasta casi tocar el cielorraso, la inferior a menos de cuarenta centímetros del suelo. (106)

Las famosas ventanas de rombos de Borges de “La muerte y la brújula” se distribuyen de manera irracional aquí, perdiendo todo orden geométrico.

Cuando los perros se pierden, Burns va en busca de ellos a través de la topografía marcadamente onírica del cuento. Tras regresar a casa sin los perros, las mujeres le miran,

según Burns, como si “fuera el responsable de la desaparición de los perros” (106-07). Dado que Burns no puede sacar nada en claro sobre el miedo a la persona que ellas simplemente llaman *el asesino*, decide visitarlo en la ciudad para encontrar allí por casualidad a los perros perdidos. Los mete en la furgoneta y se ríe “de los temores que había experimentado la noche anterior” acerca de ellos, reflejando un paralelismo con la esperanza que había albergado con respecto al miedo sin fundamento que las mujeres tienen al asesino, pensando que “al cabo de una semana ellas solas llegarían a esa conclusión” (106). La sensación de que Burns proyecta sus pensamientos hacia afuera se vuelve cada vez más clara cuando considera que el “hombre parecía un actor de cine,” atribuyéndole quizás un papel ficticio que no merece; al marcharse, como si emitiera un dictamen sobre sí mismo, piensa, sin saber por qué, “que el pobre tipo estaba perdido.”

Al alejarse de su misión de reconocimiento y vigilancia la suerte da un giro. La persecución se invierte de repente cuando Burns empieza a ser seguido por el perro del almacenero, y el delirio persecutorio se convierte en persecución real, como en una profecía autorrealizada. A los dos perros recuperados se añade el fatal tercer perro, el número que está de más, “un perro grande, negro” (108). Los perros ya no solo desdoblan a las mujeres, sino que además sirven como reflejo de la propia ineptitud de Burns para el autoconocimiento al declarar este no saber “qué demonios los mueve a hacer una cosa u otra.” Esta falta de motivación que Burns proyecta aquí sobre los perros caracteriza su propio comportamiento irracional, imposible de predecir, o más bien intencionadamente ilógico. El almacenero llama silbando a su perro, pero Burns no vuelve la vista atrás: “Mi reacción fue automática, irreflexiva... Recuerdo que me oculté, el perro pegado a mis piernas, tras un tranvía de color rojo oscuro, como sangre seca.” Aunque la mención de la sangre seca parezca fuera de lugar, se verá que es una prefiguración: la sangre seca hará

su reaparición más adelante, manifestándose en la “máscara ensangrentada” del rostro de Bedloe (111).

En vez de devolverle el perro a su dueño, que hace señas que no sabe interpretar, Burns decide huir. Perversa y obstinadamente, no hace caso a las señas: “Que fue exactamente lo que no hice... ¿Por qué me comporté de esa manera? No lo sé” (108). De esta manera, Burns se comporta con la misma, o más bien con mayor incomprendibilidad que los perros cuyo comportamiento afirmaba no entender. El tercer perro del almacenero le sigue de manera dócil y actúa como si le perteneciera, con una naturalidad que sorprende a Burns: se mete en la furgoneta sin permitir que se le saque, y cuando las mujeres le ven llegar con tres perros estas “no dijeron nada ... El perro del almacenero parecía conocerlas desde siempre.” El proceso se asemeja a la manera en que un elemento nuevo e impropio en un sueño puede ser asimilado de forma rápida, adquiriendo una familiaridad que estaba excluida por la lógica precedente. El tiempo presente parece rectificar el pasado como si este careciera de sustancia.

Burns narra que en la conversación que sigue se ve a sí mismo “diciendo algo sobre la necesidad de vigilar permanentemente la casa” y parece no controlar lo que dice: “Las mujeres me miraron y asintieron con una sonrisa. Lamenté haber hablado de esa manera” (108-09). El miedo acaba por trasladarse de ellas a Burns y la paranoia se contagia. Al miedo y a la locura se les añade ahora la embriaguez cuando los tres se ponen a beber. Burns narra que una de las mujeres habló “sobre la redondez de la Tierra, sobre preservación, sobre voces de médicos” (109). Burns no sabe de qué está hablando la mujer, pero supone, de una manera difícilmente comprensible, que se refiere “a los indios que antaño habitaron en las laderas de estas montañas,” es decir, a entidades fantasmagóricas que posiblemente frecuentan todavía la región maldita por la injusticia gratuita que padecieron.

Hay varios indicios más que apoyan la lectura paranoica del cuento; por ejemplo,

que las voces¹⁰ que Burns oye parecen una alucinación: “No pude soportarlo más y me levanté, recogí la mesa y me encerré en la cocina a lavar los platos, pero incluso desde allí seguía escuchándolas.” La otra mujer habla después “de una gran ciudad, como si alabara la vida de una gran ciudad, pero en realidad burlándose de ella” y Burns, que antes manifestara incomprendimiento hacia los perros, reflejo de su propia incomprendimiento hacia sí mismo, afirma no comprender el humor “de aquellas mujeres.” En ese mismo momento piensa que ha llegado la hora de pasar de la contemplación a la acción, del miedo a las medidas preventivas, detonando con ello la desgracia cuando se dispone a solucionar “algunas cosas.” Según Burns, las mujeres fingieron sorpresa preguntando: “¿Qué cosas?” Parece que el miedo al asesino ha desaparecido en ellas y se ha transmitido por completo a él. Burns arguye que “[l]a casa tiene demasiados puntos débiles.”

El efecto angustiante de las voces apremia cada vez más a Burns:

Más tarde, cuando comprendí que los tres estábamos desvelados, hablaron de niños y sus voces hicieron que se me encogiera el corazón. Yo he visto horrores, maldades que harían retroceder a tipos duros, pero aquella noche, al escucharlas, el corazón se me encogió hasta casi desaparecer. Quise meter baza, quise saber si rememoraban su infancia o hablaban de niños reales, niños que aún son niños, pero no pude. Tenía la garganta como llena de vendas y algodones esterilizados. (109-10)

Es precisamente en este momento cuando el miedo interior estalla en una manifestación exterior del objeto temido, estableciendo una conexión clara entre la premonición y la evocación: “De pronto, en medio de la conversación o del monólogo a dos voces, tuve un presentimiento y me acerqué sigilosamente a una de las ventanas de la sala, una ventana pequeña y absurda como ojo de buey... demasiado cerca del ventanal principal como

para tener ninguna función” (110). Como si Burns contemplara a través de la ventana su propio rostro en un espejo, viendo al asesino en que se va a convertir, descorre la cortina y ve “al otro lado la cabeza de Bedloe, la cabeza del asesino.” Pierde todo resto de control y las llamas de la ira se apoderan de él, lanzándolo al vertiginoso abismo de la rabia desenfrenada. La lógica y la secuencia temporal quedan suspendidas. Empieza a encerrarse en el terror absoluto dentro de su ‘casa/cabeza’, sintiéndose agredido y al mismo tiempo dándole caza al presunto asesino para matarle:

Lo que ocurrió a continuación es confuso. Y es confuso porque el pánico es contagioso. El asesino, lo supe en el acto, se puso a correr alrededor de la casa. Las mujeres y yo nos pusimos a correr por el interior. Dos círculos: él buscando la entrada, evidentemente una ventana que se nos hubiera quedado abierta; las mujeres y yo comprobando las puertas, cerrando las ventanas. (110)

Cuando Burns piensa en los perros que se han quedado fuera, oye en seguida cómo una de las mujeres grita: “Jesús, la perra, la perra, y pensé en la telepatía, pensé en la felicidad ...” La conexión entre los pensamientos y sus manifestaciones sigue establecida. “Justo en este momento,” Burns entra “en una habitación del primer piso que no conocía”: empieza a pisar ese terreno de su alma que alberga la violencia que está a punto de ejercer sobre su víctima, a adentrarse en el corazón de sus propias tinieblas, representado por una habitación que se describe como “alargada y estrecha, oscura” e “iluminada por la luna,” la luz de los lunáticos.¹¹

Lo que sigue sería la anagnórisis *a priori*, el fatalismo necesario para cumplir *ex ante* la profecía que anunciaba el trágico desenlace: “Y en ese momento supe, con una certeza parecida al terror, que era el destino (o el infortunio, para el caso lo mismo) el que me había conducido hasta allí. Al fondo, al lado

de la ventana, vi la silueta del almacenero” (110-11). Aunque Burns afirma encontrarse en una habitación del primer piso que no conocía, hay tres camas con sus respectivas mesitas de noche con “tres estampas enmarcadas” (111). Esta observación, junto con el hecho de que el almacenero abriera la ventana de la habitación “con una facilidad que no dejó de sorprender[le],” para introducirse silenciosamente en la habitación, parece sugerir que Bedloe, igual que el tercer perro, de algún modo había pertenecido desde siempre a la casa.

Después Burns puede incluso sentir cómo respira Bedloe, afirmando que “el aire entró con un ruido saludable en sus pulmones.” El encuentro de las dos *bes* se hace cada vez más ineludible, y Burns está a punto de matar a su *alter ego* para convertirse en él, para dar forma a la amenaza externa. Parece que dentro de la habitación Burns es tan invisible como antes, cuando había ignorado a propósito a Bedloe en la calle del pueblo: “Supe que no me había visto, me pareció imposible, agradecí interiormente mi buena suerte...” para ahora poder patearlo “con la intención de hacerle el mayor daño posible.” El cambio de papeles se ha consumado y es a partir de este momento cuando la metáfora se hace explícita en el cuento: “Está aquí, está aquí, grité, pero las mujeres no me oyeron (en ese momento yo tampoco las oía correr) y la habitación desconocida me pareció como una prefiguración de mi cerebro, la única casa, el único techo.” Las mujeres, los perros, Bedloe, los tres habitantes de la casa, todos parecen ser la prefiguración de su cerebro, prefiguración de algo que no está por venir sino que acaso ya ha sido consumado.¹² Tanto la direccionalidad del tiempo como la causalidad se invierten aquí: lo que prefigura su cerebro, en realidad, ha emanado de él. El efecto obtenido viene a ser su propia causa.

A partir de este momento queda también claro que tanto las leyes de la temporalidad como las de la atribución a agentes concretos dejan de tener sentido según las sensaciones y observaciones de Burns. Burns

no sabe cuánto tiempo permanece allí, “golpeando el cuerpo caído” y solo recuerda “que alguien abrió la puerta tras de mí, palabras cuyo significado no entendí, una mano sobre mi hombro.” Cuando arrastra el cuerpo a la sala, encuentra a las mujeres como hermanas siamesas horrorizadas, “sentadas muy juntas en el sofá, casi abrazadas (pero no estaban abrazadas),” en una escena que evoca en él, una vez más sin saber por qué, “una fiesta de cumpleaños.” Una y otra vez, el discurso de Burns evidencia dificultades para ver y calificar las situaciones de una manera comprensible. Las constantes dudas que manifiesta a la hora de reconocer el número de objetos que se le presentan delata su problema fundamental: distinguir entre sujeto y objeto, entre emoción y manifestación. El rostro de Bedloe, el yo imaginario de Burns, parece ahora a la luz de la sala “una máscara ensangrentada” en la que no sabe reconocerse a sí mismo.

La lógica onírica y el tiempo del sueño

La extrañeza y la fatalidad inherentes a los hechos narrados sugieren que Burns se encuentra dentro de una pesadilla de la que no sabe liberarse. Hay varios indicios que acercan la trama a la lógica y al tiempo propio de los sueños. El hecho de que Burns no sea capaz de ser un testigo fiel de sus propios actos y de que su propio cerebro, la instancia receptora y analítica por excelencia, sea el productor de la realidad que cree vivir, se deja entrever de manera sutil. Muchas veces, la percepción de un hecho inquietante que quizás exigiría una explicación no la tiene. El tiempo de los sueños es un tiempo caprichoso donde la hipertrofia del presente niega al soñador toda posibilidad de establecer un vínculo lógico con estadios anteriores. El presente, por extraño que este sea, parece ser siempre absoluto.

¿Cómo se vincula, pues, un estado onírico, imaginario o alucinado, a la paranoia, el miedo y sus efectos concomitantes? El nexo

de unión es el mismo que suspende la lógica tanto de la temporalidad como de la causalidad y que lo asemeja al poder de atracción de la profecía. En todos ellos el pensamiento es siempre ya acto, negando la causalidad y la temporalidad. No existen diferencias entre temer algo y su manifestación inmediata; la enfermedad es siempre ya síntoma y no latencia. La realidad se convierte en una sucesión de momentos presentes que siempre reinan con soberanía absoluta. “William Burns” transcurre en un tiempo onírico en el que la lógica propia de las relaciones causales del mundo de la vigilia está ausente y los resultados se manifiestan tan solo en el momento en que uno se percibe de la existencia del objeto contemplado, sin prestar atención alguna al desencadenante. Esta constante amputación de la procesualidad—la reducción de un proceso demasiado fatídico para ser observado—hace que las causas operen de manera subterránea, como una maquinación turbia y opaca, tanto más inquietante cuanto más reprimida, inescrutable e inaccesible para un análisis preventivo o posterior que pudiera desembocar en una solución al problema.

Existe una figura paralela en el pensamiento sociológico de Norbert Elias que puede ayudar a explicar la cualidad emergente de la catástrofe, que la hace aquí tan opaca para el propio Burns. El miedo que tienen las mujeres al asesino se transfiere a Burns de una manera dramática o bien consiste en que este teme ser víctima de sus propias pasiones. En *El proceso de la civilización*, Elias escribe sobre “el secreto del entramado social, ... su carácter de proceso” que a partir “de innumerables intenciones e intereses—sean éstos coincidentes o no e incluso opuestos—surge algo que ninguno de los participantes había planeado o pretendido y que, sin embargo, es el resultado de las intenciones y de las acciones de muchos individuos” (391-92). Y sobre el papel del miedo en las relaciones humanas anota:

Sin duda que la posibilidad de sentir miedo, al igual que la posibilidad de

sentir alegría son un rasgo invariable de la naturaleza humana. Pero la intensidad, el tipo y la estructura de los miedos que latén o arden en el individuo, jamás dependen de su naturaleza y, por lo menos en las sociedades diferenciadas, tampoco dependen jamás de la naturaleza en la que vive, sino que, en último término, aparecen determinados siempre por la historia y la estructura real de sus relaciones con otros humanos, por la estructura de su sociedad y se transforman con ésta[...]. Todos los miedos son suscitados directa o indirectamente en el alma del hombre por otros hombres; tanto los sentimientos de pudor, como el miedo a la guerra, el temor de Dios, los sentimientos de culpabilidad, el miedo a la pena o a la pérdida del prestigio social, el temor del hombre a sí mismo y el miedo a ser víctima de las propias pasiones. (528)

Por tanto, es también un deseo vano el que expresa Burns al final de su historia, cuando ya ha cavado la fosa para deshacerse del cadáver: “Voy a volver a la ciudad, les dije, voy a retomar la investigación exactamente en el punto en donde me perdí” (113). Aquí se parodia el deseo de control inherente a las investigaciones detectivescas junto con las creencias en el racionalismo y en una posible iluminación de los hechos turbios que han provocado el homicidio. Es, obviamente, además, el asesino mismo quien expresa este deseo. Pero querer encontrar un fallo epistemológico en su comportamiento pasado, en la cadena de sucesos que le han llevado hasta este punto, no restablecerá el orden ni resucitará a Bedloe. Todo esfuerzo es inútil porque Burns tiene un carácter que le impide escrutar sus propios actos, observarse a sí mismo, entenderse, saber “qué demonios [le] mueve a hacer una cosa u otra” (108). Y también lo es porque, como hemos visto arriba, el lector

tiene buenas razones para conjeturar que la instancia observadora y la instancia productora de los hechos relatados coinciden de manera total en el cerebro de Burns, volviendo el enigma inaccesible al escrutinio desde dentro de los mismos pensamientos del personaje.

En los sueños, es el miedo mismo, como predisposición, el que produce la evocación del objeto temido sin que el durmiente se aperciba de la existencia de la conexión entre ambos fenómenos. Las constantes dificultades por parte de Burns de recordar bien, de alejarse de las voces que oye y de distinguir entre evocaciones y memorias posiblemente certeras se comprenden mejor cuando se presupone un estado onírico. Así, todos los personajes de “William Burns” serían la evocación de sus demonios interiores, entidades fantasmagóricas de la memoria que todavía ‘trabajan’ en la mente atormentada de Burns. En este sentido, la prefiguración de su cerebro sería más bien un instante de lucidez en el que Burns captaría que lo que está pasando no es una anticipación del horror futuro, sino la evocación de un trauma pasado, esto es, la prefiguración de la vigilia y del dolor que conlleva. El hecho de sentirse agredido por sus propios pensamientos sería un indicio de que la relación afectiva del trauma original y el miedo subsiguiente se ha invertido.

El orden del tiempo se invierte en las percepciones, porque el tiempo emana de la misma mente que trata de detenerlo para poder analizar el peligro presentido y encontrar a tiempo los remedios necesarios para no caer en el abismo que se acerca inexorablemente. El sujeto dicta el tiempo en el sueño sin darse cuenta de ello. Es un mundo de resultados que hay que aceptar con resignación, donde uno trata de escapar sabiendo de antemano que está cayendo en el lazo, que la soga aprieta, donde uno ya no se puede fiar de la leyes de la lógica y de la (con)secuencia, ni tampoco de las correcciones y medidas preventivas acaso todavía posibles.

El sueño como lugar ideal para un autoanálisis posterior y esclarecedor se convierte en trampa ineludible. Ha dejado de ofrecer indicios que permiten al juicioso conocerse a sí mismo con más plenitud para pasar a ser la agonía misma. La detección del síntoma y la supuesta aplicación de la cura se derrumban con los últimos estertores del paciente. El desempeño de un papel asumido a desgan y la realización de la pesadilla se vuelven indistinguibles. El trampero (Burns) es atrapado en sus propios artilugios (la manía de defender su casa de una amenaza infundada). El mundo onírico, que de por sí no tiene importancia más allá de ser un recurso ancilar para iluminar nuestros problemas en el mundo 'real', pasa a ejercer en el cuento un papel rector. La relación sueño-vigilia sería análoga a la de miedo-realidad o sujeto-objeto: lo primero acaba de prevalecer sobre lo segundo. Burns vivirá por tanto una pesadilla de la que no puede despertarse.

En *El arte de la fuga* (1996), Sergio Pitoll hace unas observaciones muy perspicaces al respecto de la relación que tienen las pesadillas con el estado de vigilia, llamando la atención sobre lo difícil que suele ser extraer de ellas una lección clara y estable:

...los sueños angustiosos, los de terror, las pesadillas monstruosas, pueden no dejarnos en paz, aun durante varios días. Nos obligan a ejercer un ansioso rastreo que pocas veces se ve coronado por el éxito total. ... Los especialistas dicen que la función de esos sueños angustiosos consiste en descargar al exterior una energía innecesaria, de tipo venenoso, creada, por alguna extraña razón, por nuestro propio organismo. El sueño implica una defensa o un presagio. Morir significa dar por terminado un periodo y el anuncio de otro mejor. ¡Un renacimiento! En nuestro interior se ha realizado una limpieza sin que haya en ningún instante

participado la voluntad personal. Más tarde, al buscar conscientemente los residuos del sueño, tejemos con ellos una historia a la que proveemos de rostros y ademanes pertinentes para dar cuerpo a los fantasmas que pululan en nuestro subsuelo. Al reconocerlos, pero ya en plena vigilia, los desconstruimos, aniquilamos sus poderes maléficos y los alejamos de nuestro espacio psíquico. De no ser así, ¿qué sentido tendría entonces el esfuerzo invertido en recobrar los fragmentos perdidos y aunarlos otra vez? Sólo un masoquismo colectivo, más extendido de lo deseable, sostendría esa posibilidad. (60-61)

Burns muere también en su sueño al asesinar a su *alter ego* Bedloe y renace al no ser capturado por su asesinato para morir 'por segunda vez' al final del relato. No obstante, dado que no despierta, no puede desterrar los "poderes maléficos" de su espacio psíquico, sino que está condenado a revivirlos, "a rebobinar los hechos" (112) sin encontrar el punto en que se ha perdido, como un Sísifo en pos de un autoanálisis que le está vedado. Su pena consiste en su "esfuerzo invertido en recobrar los fragmentos perdidos y aunarlos otra vez" de manera masoquista, sin poder establecer un orden preciso en la secuencia del mal.

Enfocar la narración de Burns bajo el paradigma del sueño explica ocho rasgos del relato: la oprimente atmósfera de extrañamiento, sus dificultades de recordar, los saltos en la lógica causal y temporal, el valor simbólico de ciertos elementos recurrentes, las semejanzas entre el sujeto y las manifestaciones objetivas, la incompreensión del soñador y el poder fatídico que posee el miedo en el sueño como una profecía autocumplida. Por lo tanto, no asombra que Antonio Tabucchi escriba en "A matéria dos sonhos" que la secuencia de tiempos no se aplica a la relación sueño-vigilia, siendo el sueño una prefiguración que establece una deuda con la realidad:

Desde os tratados da Grécia clássica à *Interpretação dos Sonhos* de Freud, o homem tentou apreender a significação do seu estado diurno a partir dos sinais do estado nocturno. A interpretação do sonho como “imagen significativa” tanto é aplicável ao passado como ao futuro da nossa existência: “explica” algo que teve lugar na nossa vida e a que não sabemos que sentido havemos de atribuir, ou então “prevê” um acontecimento que irá verificar-se. É evidente que a cadeia temporal do antes e do depois é em ambos os casos fictícia. No primeiro caso, como acontece em certas culturas estudadas pelos etnólogos, fazer uma aproximação entre o que sonhamos e o que se passou constitui a forma mais elementar de um uso terapêutico do sonho, destinado a motivar o arbitrário e o absurdo, apresentando-os ao indivíduo como algo de prefigurado, e “conferindo-lhe por conseguinte o rosto do seu destino” (M. Perrin). Como observou muito penetrantemente Roger Caillois, o acontecimento posterior se encarregará de “cumprir o sonho,” atribuindo-lhe um valor de “dívida,” uma “prefiguração coerciva.” (138)

Así, “la habitación desconocida” como la “prefiguración de [su] cerebro,” como “la única casa, el único techo” señala el límite del mundo onírico y la compulsión de Burns de actuar en la prefiguración de su destino, de convertir el rostro de Bedloe en “una máscara ensangrentada.”

La anagnórisis frustrada

Considerando que las voces de las mujeres habían angustiado tanto a Burns que se le “encogiera el corazón... hasta casi desaparecer” (109-10), es lógico que después de matar a Bedloe y haberse convertido en el objeto temido, en *el asesino*, le busque “los latidos del corazón” a su víctima para comprobar la inversión de los papeles. Dice que “[e]ste tipo está muerto” como si presintiera la fatalidad

de su propio asesinato anónimo seis meses después. Luego fuma un cigarrillo y mira las estrellas como si su destino ya estuviera escrito en la bóveda celeste, “pensando en la explicación que daría posteriormente a las autoridades del pueblo” (112), algo que no llegará a hacer, más allá de relatar su historia—de un modo que permanece oculto al lector—a Pancho Monge, policía de Santa Teresa. De hecho, enterrará el cadáver en las montañas y hará de detective de su propio caso, al querer volver a la ciudad para “retomar la investigación exactamente en el punto en donde” se perdió.

Burns repite que no sabe cuánto tiempo permaneció allí, “dándole tiempo a las mujeres a terminar su faena” de vestir el cuerpo de Bedloe, que después le parece incluso “mejor vestido que antes,” como si el acto violento no hubiera tenido lugar (112). Trata, sobre todo, de buscarle un sentido a lo que acaba de suceder, indagando en su memoria como si mirara en un espejo, porque todo lo que puede reconocer allí sobre Bedloe se corresponde de manera exacta con su propia historia: “Poco a poco comencé a rebobinar los hechos. Recordé al hombre que miraba tras la ventana, recordé su mirada y ahora reconocí el miedo, recordé cuando perdió a su perro...” habiendo perdido los perros originalmente él mismo. Por un momento tiene una iluminación sobre lo que acaba de ocurrir, en un destello de luz inútil y tardío, porque el tiempo no se deja rebobinar y ya no será posible encontrar el fallo en el tejido de su propia tragedia: “Recordé, también, la luz del día anterior, y la luz del interior del almacén y la luz del porche vista desde el interior de la habitación en donde yo lo había matado.”

Los perros siguen reflejando el estado mental de Burns, y el tercero, el desencadenante de la tragedia, ha desaparecido milagrosamente, igual que los latidos del corazón de Bedloe: “Comenzó a amanecer al otro lado de las montañas. Los perros subieron al porche buscando una caricia, tal vez cansados de tanto juego nocturno. Sólo estaban los dos de siempre. Silbé, llamando al otro, pero no apareció.” Las cosas vuelven aparentemente a la

engañoso normalidad anterior, la oscuridad de la noche es desplazada por la luz del día y las llamas de la pasión empiezan a sosegar-se para dar paso a una revelación ya sin importancia alguna: “Con el primer temblor de frío me llegó la revelación. El hombre muerto no era ningún asesino. El verdadero, oculto en algún lugar lejano, o más probablemente la fatalidad, nos había engañado. Bedloe no quería matar a nadie, sólo buscaba a su perro,” como Burns cree que solo buscaba los perros de las mujeres y no quería matar a nadie. Según la lógica establecida, cuando el narrador Burns piensa “[p]obre desgraciado” se trata de un acto de autocompasión, de un lamento que no distingue entre objeto y sujeto. Burns reconoce el mal, pero no el mal que hay dentro de sí mismo.

El destino que corre Burns es el mismo que el de Belano en “Detectives,” el cuento sobre la complicidad del personaje en el derrocamiento de Allende, de reminiscencias autobiográficas, que refleja la impotencia que sintió el escritor cuando regresó a Chile para convertirse en testigo del golpe de estado. La autoacusación de Belano, quien ya no puede reconocerse en el espejo, se reparte entre dos personajes en *Estrella distante*, donde sueña ser un naufrago en un punto clave de la novela, viajando en el mismo barco con “su horrendo hermano siamés” Wieder, de quien tan solo le separa la circunstancia de “que él había contribuido a hundirlo y [él] había hecho poco o nada para evitarlo” (131). El relato está directamente a continuación de “William Burns” en la división temática homónima de *Llamadas telefónicas*:

-Bueno, el caso es que cuando Belano pasaba con la cola de los presos nunca quiso mirarse al espejo. ¿Cachái? Lo evitaba. Del gimnasio al baño o del baño al gimnasio, cuando llegaba al corredor del espejo miraba para otro lado.

-Le daba miedo mirarse.

-Hasta que un día, después de saber que nosotros sus compañeros de liceo estábamos allí para sacarle los panes

del horno, se animó a hacerlo. Lo había pensado toda la noche y toda la mañana. Para él la suerte había cambiado y entonces decidió mirarse al espejo, ver qué cara tenía.

-¿Y qué pasó?

-No se reconoció.

¿Sólo eso?

-Sólo eso, no se reconoció. (129)

Ser un agente del mal, podría concluirse, afecta sobre todo a la facultad de autorreconocimiento. En la obra de Bolaño, la noción de culpabilidad colectiva es el eje temático que vertebra y vincula 2666 y *Estrella distante*, para nombrar solo los ejemplos donde está más patente en su obra, y se expresa mediante la falta de un culpable fácilmente reconocible o un sentimiento de parentesco inquietante. En estos ejemplos que hemos visto aquí, sacados de la cuentística de Bolaño, se puede ver con todavía mayor claridad que la noción de culpabilidad colectiva apunta en su obra, desde luego, siempre también a la indiferencia y/o la culpabilidad individual, dado que en estos ejemplos aquí tratados se prescinde de un establecimiento de parentescos y de una extendida gama de personajes para hacerlos coincidir en un mismo personaje. Así, se subraya todavía mejor que la noción de culpabilidad colectiva apunta únicamente en una dirección: a la culpabilidad individual.

Como comentario final resta decir que para entender bien la médula de la obra de Bolaño, diría que tenemos que leerla no como un intento de construir un tipo de literatura que gira alrededor de la idea de que los agentes del mal somos, en última instancia, nosotros mismos, sino que, su literatura versa sobre todo acerca de la falta de un autorreconocimiento, hecho que nos asemeja de manera alarmante a los agentes del mal y que nos pone en peligro constante de convertirnos en sus obedientes e inconscientes secuaces. El cuento “Williams Burns” es un ejemplo supremo de este disfraz que la culpa puede ponerse a través de las máscaras del sueño y de los miedos irracionales del subconsciente que saben velar sus mecanismos y tramados

desde el sótano de la casa de la mente para que no los reconozcamos a plena luz del día y a ojos vistas.

Notas

¹Sobre la relación de la obra de Bolaño con el género policíaco véanse Sepúlveda (2003), De Rosso (2006), Paz Soldán (2008), Eguía Armenteros (2011) y Lainck (2014), y para el caso de “William Burns,” también López y Balsobre (2005).

²Otro ejemplo famoso de la variación de los papeles de detective-asesino-víctima sería “La muerte y la brújula,” de Borges, que acaba también con el detective asumiendo resignadamente su funesto destino, en este caso no el del asesino sino el de la víctima. En el cuento de Borges, el detective (Lönnrot) acepta ser víctima por no haber sido capaz de reconocer la trampa orquestada por Red Scharlach para él mismo. La semejanza entre los protagonistas que encierran el rojo de la sangre ya en sus nombres subraya el colapso final y hace del desenlace casi un enjuiciamiento (y ajusticiamiento) por mano propia.

³Para la cuentística de Roberto Bolaño véase también Andrews (2005) y Rodríguez (2015: 311-13).

⁴Para las figuras del personaje recurrente, del *doppelgänger* y del *alter ego*, y para la técnica del reciclaje de personajes, nombres y rasgos característicos de personajes en la obra de Bolaño, véase también, entre otros, Bruña Bragado (2012) y *Roberto Bolaño's Fiction: an Expanding Universe* de Andrews (2014).

⁵Véase Gudde (410) y Marinacci y Marinacci (69-70).

⁶Véase Andrews (2014: 45-46; 237-38).

⁷Valgan como ejemplos los dos Óscares en 2666 (Oscar Fate y Óscar Amalfitano), las dos Rosas (en “La parte de Fate”), los hermanos Negrete (en 2666 y *Los sinsabores del verdadero policía*), los hermanos Uribe (en “La parte de los crímenes”) o Arturo Belano y Carlos Wieder, su “horrendo hermano siamés” en *Estrella distante* (152), entre otros.

⁸Sobre la historia del concepto de paranoia, la ‘locura razonante’, véase también Álvarez (2009).

⁹Aquí también hallará eco la ya mencionada “La muerte y la brújula,” de Borges, con sus antagonistas que se asemejan entre sí, Red Scharlach y Lönnrot, y donde la incapacidad de Lönnrot de discernir el número correcto (tres en vez de cuatro) hace que el enigma se convierta en trampa para él. Lönnrot es asesinado al final por su contrincante y acepta resignadamente el castigo por haberle buscado una solución demasiado complicada al enigma, creyendo de manera fatal en la ficción de “una explicación puramente rabinica” (155), en vez de quedarse con el número verdadero y menos alto: el tres. *Burns* y *Bedloe* empiezan ambos por *b*, como *Belano*, y se asemejan igualmente en los tonos concomitantes de malicia que evocan en lengua inglesa: *Bedloe* suena como *bad* y *low*. Sería interesante señalar además que el nombre de *Bedloe* es escogido por el mismo Burns: “Digamos que el tipo se llamaba Bedloe” (107).

¹⁰Para los distintos tipos de sueños, alucinaciones y visiones en 2666, véase también Olivier (2011) y los capítulos “La voz que Amalfitano oye” y “Los sueños y realidades de la lectura” en Lainck (2014).

¹¹Lunático es, según el *Diccionario de la lengua española*, aquel que “padece locura, no continua, sino por intervalos” (22ª edición).

¹²Dicho sea de paso que en las *Memórias* póstumas de *Brás Cubas* de Machado de Assis la casa figura también como metáfora de la mente amenazada: “Mas é sestro antigo da Sandice criar amor às casas alheias, de modo que, apenas senhora de uma, dificilmente lha farão despejar. ... Agora, se advertirmos no imenso número de casas que ocupa, umas de vez, outras durante as suas estações calmosas, concluiremos que esta amável peregrina é o terror dos proprietários. No nosso caso, houve quase um distúrbio à porta do meu cérebro, porque a adventícia não queria entregar a casa, e a dona [la razón] não cedía da intenção de tomar o que era seu. Afinal, já a Sandice se contentava com um cantinho no sótão” (84). El tópico se encuentra también en *Doña Perfecta* de Galdós: “La fantasía, la terrible loca, que era el alma de la casa, pasa a ser criada...” (101). La inexplicable oralidad de “Habla Burns:” podría, además, ser un eco de la construcción de un narrador difunto en la novela de Machado, que enuncia su relato desde ultratumba. En este caso, Burns sería un alma en pena condenada a revivir su trauma.

Obras citadas

- Álvarez Falcón, José Maria et al. "A propósito de las locuras razonantes: el delirio de interpretación de Paul Sérieux y Joseph Capgras (1909)." *Frenia* 9 (2009): 135-40. Impreso.
- Andrews, Chris. "Algo va a pasar': los cuentos de Roberto Bolaño." *Roberto Bolaño: una literatura infinita*. Ed. Fernando Moreno. Poitiers: Université de Poitiers; CNRS, 2005. 33-40. Impreso.
- . *Roberto Bolaño's Fiction: an Expanding Universe*. New York: Columbia University Press, 2014. Impreso.
- Assis, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 1881. Ed. Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Ateliê, 1998. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998. Impreso.
- . *El gaúcho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.
- . *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- . *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.
- . *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.
- . 2666. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction: Second Edition*. Chicago: U of Chicago Press, 1983. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. 1944. Madrid: Alianza, 2008. Impreso.
- Bruña Bragado, María José. "El poeta-detective-asesino, personaje recurrente y alter ego en la narrativa de Roberto Bolaño." *Roberto Bolaño, estrella cercana: ensayos sobre su obra*. Ed. López Bernasocchi, Augusta y José Manuel López de Abiada. Madrid: Verbum, 2012. 41-55. Impreso.
- De Rosso, Ezequiel. "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial." *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2006. 133-43. Impreso.
- Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2001. Web. 29 septiembre 2014.
- Eguía Armenteros, Diana. "2666: El porqué de algunas transgresiones al género policíaco." *Género negro para el siglo XXI: nuevas tendencias y nuevas voces*. Ed. Sánchez Zapatero, Javier y Álex Martín Escribá. Barcelona: Laertes, 2011. 135-44. Impreso.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Trad. Ramón García Cotarelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- Gudde, Erwin Gustav. *California Place Names: the Origin and Etymology of Current Geographical Names*. Ed. William Bright. Berkeley: U of California Press, 1998. Impreso.
- Ibáñez López, Nohemí. "Paranoia y creación: sobre las relaciones entre la paranoia de autocastigo según Lacan y la paranoia-crítica dalidiana." Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2007. Web. 15 octubre 2014.
- Lainck, Arndt. *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*. Münster: LIT Verlag, 2014. Impreso.
- López Rivera, Juan Antonio y Francisco Balsalobre Robles. "La desautomatización del género policíaco en "William Burns," de Roberto Bolaño." *Tonos Digital* 9 (2005) n. pag. Web. 7 octubre 2014.
- Marinnacci, Barbara y Rudy Marinacci. *California's Spanish place names: what they mean and the history they reveal*. 1980. Santa Monica (Calif.): Angel City Press, 2005. Impreso.
- Olivier, Florence. "Sueño, alucinación, visión: la percepción de lo oculto en 2666 de Roberto Bolaño." *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*. Ed. Fernando Moreno. Santiago de Chile: Lastarria, 2011. 243-51. Impreso.

- Paz Soldán, Edmundo. "Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis." *Bolaño salvaje*. Eds. Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau. Canet de Mar (Barcelona): Candaya, 2008. 11-30; 481-94 [Bibliografía]. Impreso.
- Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta*. 1876. Ed. Rodolfo Cardona. Madrid: Cátedra, 2013. Impreso.
- Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. 1996. México (D.F.): Era, 2010. Impreso.
- Rodríguez, Franklin. *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*. Madrid: Verbum, 2015. Impreso.
- Sepúlveda, Magda. "La narrativa policial como un género de la Modernidad: la pista de Bolaño." *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa H. Santiago de Chile: Frasis, 2003. 103-15. Impreso.
- Tabucchi, Antonio. *Requiem: uma alucinação*. 1991. Lisboa: Dom Quixote, 2007. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

TITLE: Imperial Asturias: The Politics of Space in Lope de Vega's *Las famosas asturianas*

AUTHOR: Javier Lorenzo

E-MAIL: lorenzoz@ecu.edu

AFFILIATION: East Carolina University

ABSTRACT: My essay explores the relation between space and politics in Lope de Vega's *Las famosas asturianas*, a play published in 1623 in part eighteen of his *comedias*. The play, set in the mountains of Asturias during the reign of Alfonso II (760-842), allows Lope to revisit the original landscape of the *Reconquista* and shape it according to the demands of Hapsburg ideology, which understood the nation as an ever-growing polity set to constantly expand its borders. Lope's use of images of growth and spreading to depict and emblemize the Asturian landscape adheres to this all-encompassing model of the nation and validates the imperial present of Hapsburg Spain by inscribing expansion into the nation's origin

KEYWORDS: Lope de Vega, Space, Empire, Reconquest, Asturias

RESUMEN: Mi ensayo explora el uso político del espacio que Lope de Vega hace en *Las famosas asturianas*, obra que aparece publicada en 1623 en la parte XVIII de sus comedias. Esta obra, cuya acción tiene lugar en las montañas de Asturias durante el reinado de Alfonso II El Casto (760-842), permite a Lope regresar al espacio geográfico original de la Reconquista y adaptarlo al modelo expansivo de nación adoptado por los Habsburgo. La caracterización constante que Lope hace del territorio asturiano como un espacio destinado a ensanchar sus fronteras se adhiere claramente a este modelo de construcción nacional para legitimar en última instancia el presente imperial de la España de los Habsburgo a través de un episodio lejano de su pasado legendario.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, espacio, imperio, reconquista, Asturias

DATE RECEIVED: 1/29/2015

DATE PUBLISHED: 11/11/2015

BIOGRAPHY: Javier Lorenzo is Associate Professor of Hispanic Studies at East Carolina University. He is the author of *Nuevos casos, nuevas artes: intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán* (2007) and numerous articles on Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, Lope de Vega, and Cervantes. He is currently working on a book project titled *Staging Empire: The Politics of Space in Lope de Vega's Drama*.

Imperial Asturias: The Politics of Space in Lope de Vega's *Las famosas asturianas*

Javier Lorenzo, East Carolina University

"If anyone sets out, therefore, to organize a state from the beginning, he needs to examine whether he wishes to expand it like Rome, in dominion and power, or whether it is to remain within narrow limits."

(Machiavelli, *Discourses* I, 6).

Early modern Spanish historiography developed a distinct interest for all things Gothic and made a special effort to bring the Visigothic past to life for its readers. "Indeed," as one scholar has recently put it, "one could say that it is the construction of the Gothic past that separates Renaissance Spanish historiography from its closer and more influential models, Florentine and Venetian humanistic historiography of the fifteen and sixteenth centuries" (Binotti 43). Thus, while Italian historians tiptoed through the long centuries of *tenebras* following the fall of Rome and the occupation of Romania by the Gothic barbarians, their Spanish counterparts basked in post-Roman history and used the legends surrounding the heroic resistance of the Visigoths of Asturias after the Arabic invasion of 711 to feed a long-standing narrative of national consolidation and territorial expansion.¹ These legends attracted also the attention of poets and playwrights, who used the material collected in chronicles and the *romancero* tradition to create a sizeable corpus of literature devoted to reinforcing the belief in an imperial Iberia whose origins dated back to Visigothic times.² Works belonging to this corpus typically depict the Visigoths of Asturias as the original founders of the Spanish royal dynasty and present their actions as the very embodiment of the virtues that early modern historians identified as distinctive of the Spanish national character (religious

devotion, ethnic integrity, and a superior capacity for heroism in the face of adversity), making thus Visigothic Asturias a veritable *lieu de mémoire*, a place where past and present met and where the Hapsburg monarchy could find a powerful source of legitimization for the expanding polity it had decisively contributed to develop.³

This effort to accommodate the Visigothic past to the imperial present of Hapsburg Spain was not limited, however, to ethnic, religious, and dynastic considerations. Space and its symbolic representation contributed also in no small measure to the construction of an imperial continuum that, stretching back across the centuries, presented the Hapsburg state as one destined from its beginnings to "expand like Rome, in dominion and power," as Machiavelli wrote in his *Discourses*.⁴ This reliance on space as a valuable tool to represent and promote Spain's "manifest destiny" becomes apparent in the depiction of the old Asturian and Leonese kingdom that Lope de Vega articulates in *Las famosas asturianas*, a play written between 1610 and 1612 and published in 1623 in part XVIII of his *comedias*. The play, simply referred to as *Las asturianas* in the list of works Lope recognized as his own in the second edition of *El peregrino en su patria* (1618), is set during the reign of Alfonso II *El Casto* (791-842), who, according to legend, was forced to send one hundred maidens every year to the

caliph of Córdoba in order to avoid being invaded by the Moorish forces surrounding his kingdom.⁵ This well-known episode of Spain's legendary past allowed Lope to revisit the original geographical scenario of the Reconquista and shape it according to the demands of Hapsburg ideology, which understood the lengthy and intermittent fight against Islam in medieval Iberia as the first step in a long, divinely-sanctioned process that would take the Spanish banners to the far reaches of the world. In Lope's play *Asturias* is a territory bound for expansion, and this critically reinforces its role as both founding and legitimizing vehicle for an empire that searched in the Gothic past for "nuevas imágenes... que explicaran y ensalzaran la posición alcanzada en el presente" (Wulff 18).

This search for self-affirming images in Visigothic lore and history was made all the more urgent in *Las asturianas* by the growing sense of decline that had spread through Spanish society when the play was composed. The early decades of the seventeenth century saw Hapsburg Spain on the retreat in many fronts and contemplating for the first time the notion of curtailing its imperial ambitions. This was the result of the new policy of non-aggression adopted by the new king, Philip III, and his *valido*, the Duke of Lerma, who, faced with an insurmountable financial crisis, had signed a peace treaty with England in 1604 and a humiliating truce with the Dutch rebels in 1609. The more restrained role this policy imposed on Spain as an imperial power sent the country into "an orgy of national introspection" (Elliott 300) and led many writers and intellectuals of the period, as Veronica Ryjik has argued, to propose a return to the values of the Reconquista as a means to reawaken Spain's imperial consciousness and to legitimize its recent history:

Enfrentados con el declive de un imperio que sólo hace medio siglo gozaba de una hegemonía incuestionable en el mapa europeo, los intelectuales de la época a menudo se refugian

en la idealización del pasado glorioso... explican el desastre actual por la desviación de los valores propios de aquella edad heroica y propagan el retorno a estos valores como única solución. (39)

The impact that this return to Gothic values had on Spain's understanding and embracing of its imperial destiny is clearly emphasized in *Las asturianas*, I will contend, in a number of scenes in which space is made to occupy the center of dramatic attention. The critical importance of these scenes has been overlooked by scholars, whose interest in the play has been very scarce and limited mostly to issues of race, gender, and national identity.⁶ The stark set of contrasts (moral, religious, linguistic) that Lope establishes between Christians and Moors and his tout-ing of gender conventions by making Doña Sancha, the central female character of the play, a beacon of "masculine" daring explains why critics have been overwhelmingly drawn to these specific aspects of the work, but, as I hope to demonstrate in these pages, space also plays a key role in shaping the political message of *Las asturianas*, which seeks to validate expansion as an original, defining feature of the Hapsburg state through the retelling of an episode of the remote past.

The pivotal contribution of space to this operation of ideological validation can be first gleaned in the frantic scene of pursuit that opens the play, which features King Alfonso running through the streets of León to escape a murder attempt by the local nobility. Alfonso, who has just arrived in León to assume the responsibilities of government after a short exile in Navarra, takes refuge in a nearby monastery and is forced there into confinement by his pursuers, a situation very similar to the one his kingdom will face a few scenes later when the Moorish troops commanded by Audalla arrive in León and surround the city while they wait for the king to pay the annual tribute to the caliph of Córdoba. The proleptic value of this opening scene

clearly underlines what will in fact be the running theme of the play: the overcoming of enclosure and the rejection of spatial limitations. This theme will acquire its full political import in Act III, when Doña Sancha stirs the Leonese men into action and persuades them to take arms against the invading Moors, but its significance can already be glimpsed at the outset of the play as Alfonso is quickly released from the monastery by the Asturian don Nuño Osorio, who, with a small band of followers, puts the king's pursuers on the run and swears loyalty to the new monarch. To express his gratitude, Alfonso appoints Nuño as mayor of León, a gesture that triggers the following enthusiastic response from the Asturian leader:

Nuño: Yo vos beso por el don
la mano, y el pie también.
Fágabos Dios, rey sesudo,
tan temido y acatado,
que tenga vueso reinado
al más envidioso mudo.
.....
Veáis las vuestas banderas
sobre las aguas del Tajo,
aunque vos cueste trabajo
el conquistar sus fronteras.
Y si vos socede bien,
lleguen a Guadalquivir,
y aun al mar oso decir,
que puedan nadar también.
Crezca vuestra renta al año
Treinta mil maravedís.
(1.338-39)⁷

This speech by Nuño at the beginning of the play is critical for recognizing the central role of space in *Las asturianas* and for understanding its value as a political instrument. Nuño presents the newly-arrived monarch with a new, grand vision for the kingdom of Asturias and León, a vision that turns confinement into expansion and puts this small, beleaguered territory on an imperial course by making conquest its *raison d'être*. Given Alfonso's shaky hold on power at this point, such vision may seem hopelessly optimistic or unduly ambitious, but the audience is

quick to realize its critical significance a few scenes later, when Alfonso enters the *alcázar* in León to take possession of the building as his official residence. The speech the king delivers at this momentous event clearly shows him embracing Nuño's vision and committing himself to it as he solemnly swears by the *casuella* or holy robes of St. Ildefonso to expand his kingdom beyond the Tagus and to take his banner all the way to the African shores:

Fago voto solene a las relicas
y a la casuella santa de Ilefonso,
con todas las demás santas y ricas,
de procurar ponerle en riba el Tajo,
porque espante los moros andaluces,
sin perdonar cansancio nin trabajo.
Este león salió de la montaña,
magüer que non se crían en Asturias;
y así, sospira por salir de España.
En África los hay; allá sospecho
que volverá, no digo que vencido,
mas a triunfar con vitorioso pecho.
(1.344)

It is important to notice that this plan of programmatic conquest is communicated to the Asturian and Leonese aristocracy (and, by extension, to the play's audience) before Audalla and the Moorish envoys arrive in León to demand the payment of one hundred maidens that will guarantee the survival of Alfonso's kingdom. The image of Asturias as a territory destined for expansion that Lope elaborates in *Las asturianas* is therefore present in the play right from the beginning and is not the result of a natural response against foreign invasion or the spontaneous desire to safeguard the homeland, as some critics have argued. To view Nuño and King Alfonso "not as rapacious subjects who jealously covet someone else's object, but as protective mediators who must safeguard what is ignobly coveted by others" (Burningham 139) is to seriously misread Lope's play and to distort its political message. Lope does not view expansion simply as a reactive phenomenon triggered by external aggression or the

intolerable demands of an invading culture, but rather as an inherent feature of the territory that shapes its history and, by extension, that of the nation. It is also important to realize that the expansive scenario Alfonso outlines in this speech is not confined to the geographical borders of his kingdom or those of the nation as understood by the play's audience. The king, likened here to the lion that flutters in his royal banner, yearns to leave Spain—"sospira por salir de España"—and set foot on Africa "a triunfar con vitorioso pecho." Lope links thus an early, legendary episode of the Reconquest to the first phase of overseas expansion in the history of early modern Spain, a phase defined by the request made by Queen Isabella of Castile to her heirs, Doña Juana and Prince Philip of Hapsburg, in her 1504 testament: "que no çesen en la conquista de Africa e de pugar por la fe contra los ynfieles" (qtd. in de la Torre 47). Seen from this perspective, Alfonso's plan for the enlargement of his kingdom becomes a sort of *figura* or typological forecasting of the imperial efforts of post-Isabeline Spain, making thus Asturias the seed of an historical teleology that will materialize centuries later under the Hapsburgs with the conquest of Orán, Algiers, and other posts on the North African coast.⁸

This effort to "imperialize" Asturias and connect past and present through the use of space is clearly reinforced in the play through the emblematic use Lope makes of the character of Doña Sancha, a young and bellicose *asturiana* who refuses to be delivered to the Moors in exchange for the political survival of her kingdom. Critics have traditionally seen Doña Sancha as an example of what Melveena McKendrick has called *la mujer varonil*, a popular female type found in seventeenth-century Spanish *comedias*, particularly in those of a historical nature, where women are sometimes given the ability to perform manly activities (warfare and hunting, for instance) or to assume certain masculine traits (physical strength, courage, etc.).⁹ While Doña Sancha fits perfectly the *varonil* type due to her love of the outdoors and her

skill as a warrior and huntress (in Act I, for instance, we see her holding a spear and chastising a bear she has just killed and in Act II she is presented pursuing Moors through the mountains of Asturias), there is more to her than the mere embodiment of a stage typology. Lope's audience is quickly made aware of this when, early in the play, Doña Sancha is compared to a lion by Don Laín de Lara, a refined gentleman from León who woos her and asks for her hand in marriage: "¿Vaste a León? Bien faces; que ese nome / conviene a tu cruel naturaleza; diamante que no hay sangre que te dome" (1.341). Don Laín's analogy foreshadows the one King Alfonso will use later on in his speech at León's *alcázar*, but, more importantly, it establishes a deep and long-lasting connection in the play between Doña Sancha and the Asturian-Leonese kingdom, a territory identified with the royal emblem of the lion. This connection is made more evident when Doña Sancha's family name, León, is first mentioned in the *comedia* by Don García, her father, who tells his daughter about his plans to have her married to Don Laín de Lara. Don García's discourse, built on paronomasia, reflects the "goût prononcé pour la sémantisation du nom propre" (17) that, as François Rigolot has observed, is typical of the literature of the period and underlines the political significance of the relation between onomastics and territory in Lope's play:

Doña Sancha: Nunca he sido
desobediente, ¡oh padre!, a tus
quereres.
¿Qué estado, al tu pracer donarme
quieres?
Don García: El de casada, fija de mis
ojos, para que el abolengo de mi casa,
ya que non se dilate por varones
del apellido León, leones,
se destiendan por fembra tan leona,
que más face honoranza que baldona.
(1.348)

Because Doña Sancha's family name coincides with that of the geographical setting of the play, the charge given to her by

her father to extend the family lineage must be interpreted not only in biological but also in geopolitical terms. The *leones* that Don García imagines *destendiéndose* or disseminating through Doña Sancha's body express thus more than the genealogical ambitions of an elderly paterfamilias; they also embody the inherently expansive nature of a kingdom "que sospira por salir de España," as King Alfonso put it in Act I, and whose final goal is to extend its borders beyond the sea.¹⁰ Implicit in Don García's wishes for a long and fruitful descent, therefore, is a process of territorial expansion in which the local—the ancestral home or *casa solar*, in this particular case—and the global cohere and join destinies from the beginning. This merging allows Lope, once again, to create a powerful link in the play between past and present, for, as Joan Ramón Resina has argued, the same combination of internal consolidation and external expansion defined the Hapsburg project of a universal and "integrated" monarchy under Charles V:¹¹

Only under Charles V's was Spain's political unity truly realized. His was the first integrated Spanish monarchy, and it is certainly not irrelevant for understanding subsequent Spanish history that the state thus created was from its very inception more than a nation state: Spain came into being as an empire. (293)

This expansive drive that, according to Resina, defines the imperial state designed by the Hapsburgs is clearly foreshadowed in *Las asturianas* in the dual role assigned to Doña Sancha as *fembra* and *leona*. If the latter makes Doña Sancha a living emblem of the territory on account of her fierceness and family name, the former makes her a guarantor of its capacity for growth and expansion by depicting her as a *generatrix* or *mater populi*.

This generative or procreative role assigned to Doña Sancha echoes to a certain extent the representational pattern found in

other national history plays written by Lope, in which, as Veronica Ryjik has noted, women are frequently portrayed "como reproductoras biológicas de los miembros de la comunidad étnica o nacional" and are therefore made to represent "los límites simbólicos de la comunidad" (45).¹² Those limits, however, are not merely symbolic in *Las asturianas*, for Doña Sancha incarnates in very tangible terms the desire to overcome enclosure that we identified as the central theme of the play. This becomes apparent in the dialogue she maintains in Act I with Don Laín de Lara, her polished and unmanly Leonese suitor, right before leaving for León to witness the festivities preceding King Alfonso's coronation at the *alcázar*. The setting of the dialogue, the mountains surrounding Doña Sancha's *casa solar* in Asturias, inspires this Iberian amazon to make a passionate defense of her active lifestyle and to state emphatically her dislike for domestic spaces, which she finds oppressive and contrary to her nature:

Laín: El cultivado jardín
conviene a la tierna dama,
que non la nevada sierra;
que como al home la guerra,
acuciadora de fama,
tal a la fembra la paz,
el estrado y la labor.
Doña Sancha: Damas que cuidan de
amor
fallen sentadas solaz.
Yo, Laín, en este sino
y en este planeta fui
nacida al mundo, que a mí
non me alegra el oro fino
en el dosel y el estrado,
ni menos la mora alfombra,
sinon la apacible sombra
que facen olmos al prado.
Más precio esperar aquí
que un jabalí fiero asome,
que oír blanduras de un home,
puesto que fembra nací. (1.340)

Considered within the specific onomastic framework of *Las asturianas*, Doña

Sancha's rejection of "el cultivado jardín," "el dosel," and "el estrado" reflects more than the standard departure from the spatial constraints of gender typically associated with the *mujer varonil* in early modern Spanish drama. The status granted to Doña Sancha as living emblem of the territory makes it possible for the audience to interpret the spatial references in her speech not only as a statement of gender defiance, but also as a defense of the expansive impetus that defines the land that she embodies and as a rejection of the spatial and geographical restrictions imposed on it by political subjection. That rejection is underlined by the reference to "la mora alfombra" that Lope includes in Doña Sancha's speech, which clearly points beyond the narrow limits of the home and alludes to the political situation of the Asturian and Leonese kingdom, hemmed in by the forces of Audalla and subject to the authority of the caliph of Córdoba. To the Moorish carpet that adorns the snug and restricted space of the home, Doña Sancha opposes "la apacible sombra que facen olmos al prado," expressing thus a firm dislike for borders and enclosed spaces that anticipates the political destiny of her kingdom—a destiny that is already unfolding, as Audalla explains to his men in Act I:

Pues quédese la gente en este monte,
 en tanto que [Alfonso] las parias nos
 concede;
 que somos pocos para estar tan cerca,
 y cada día crecen los cristianos
 en número, valor y atrevimiento
 y bajan de esas sierras ciento a ciento.
 (1.342)

Just as Doña Sancha rejects the cozy life of domestic confinement offered her by Don Laín de Lara, her fellow countrymen refuse to live within the borders established in the mountains by the enemy. That refusal, turned almost into a political motto by King Alfonso in the speech he delivers at the *alcázar* ("Este león salió de la montaña..."), is also hinted at in the contrast between "el cultivado jardín" and "la nevada sierra" that Don Laín

makes to highlight the wild and unwomanly behavior of Doña Sancha. Her dislike of the former and preference for the latter is clearly in tune with the running theme of the play, for, as landscape historian J. B. Jackson reminds us, gardens are symbolically related in Western culture to the idea of enclosure and their traditional meaning in modern Indo-European languages "seems to indicate less what our dictionaries define as 'a plot of land used for the cultivation of flowers, vegetables, and fruit' than it does an enclosure or container" (20-21).¹³ Sebastián de Covarrubias, the famous seventeenth-century Spanish lexicographer, echoes this traditional meaning in his *Tesoro de la lengua castellana* (1611), which includes the following etymology for the word *jardín*: "Otros van más a lo castellano, y dizen que jardín es *quasi* guardín, *quia est hortus conclusus*" (712). Given that Covarrubias cites this particular etymology as the one closer or more familiar to speakers of Castilian, it is reasonable to think that Lope's audience was alert to the spatial implications of Doña Sancha's rejection of "el cultivado jardín" and was able to discern the political meaning implicit in that rejection.

That type of awareness would have been reinforced by the clarion call to expansion attached to Doña Sancha's questioning of Don Nuño's manhood at the end of the play. Don Nuño, asked by King Alfonso to escort Doña Sancha and deliver her to Audalla, is shocked on his journey to the Moorish camp when he sees all the Asturian maidens remove their clothes in front of his men and get dressed later on at the sight of their Cordoban captors. When asked about this strange behavior, Doña Sancha, speaking on behalf of the women, explains that the purpose of this action was to embarrass the Asturian men and to elicit from them a more virile response in defense of their kingdom:

Atiende, Osorio cobarde,
 afrenta de homes, atiende,
 porque entiendas la razón
 si non entenderla quieres.

Las mujeres non tenemos
vergüenza de las mujeres;
quien camina entre vosotros
muy bien desnudarse puede,
porque sois como nosotras,
cobardes, fracas y endebres,
fembras, mujeres y damas;
y así, no hay por qué non deje
de desnudarme ante vos,
como a fembras acontece.
Pero cuando vi los moros,
que son homes y homes fuertes,
vestíme; que non es bien
que las mis carnes me viesén. (1.363)

Doña Sancha's gesture is so effective that it persuades Nuño and his men to disobey the king and, with the help of the Asturian maidens, to fight the Moors and defeat them in battle. Later on, when informed about Nuño's victory, King Alfonso decides also to take a more aggressive stance against the invaders and, taking his cue from the women, to declare war against the caliph, a war that will unlock the borders of his kingdom and set in motion the process of expansion he so enthusiastically embraced in his speech at the *alcázar*. Behavioral changes associated with gender—in particular the assumption of a more “masculine” role by the king and Don Nuño—are therefore closely linked at the end of the play to a shift in attitude towards the territory that privileges conflict and expansion over subjection and enclosure. This change of attitude allows the play to come full circle in terms of its theme, for Alfonso's decision to come out of his palace and fight the caliph clearly echoes the image of the king coming out of the monastery and facing his enemies on the streets of León that Lope introduced at the start of the *comedia*. The fact that territorial confinement gives way at the end of the play to war and a future of unbridled expansion validates also the image of the Asturian banner stretching down to Andalusia and the North African coast that Nuño presented to the king in Act I. Lope's echoing of these expansive images at the close of the *comedia* confirms their centrality to the political message of *Las asturianas*, a play whose primary

purpose is to validate the imperial present of Hapsburg Spain by inscribing expansion into an episode of the legendary past. This act of inscription, as I have argued in these pages, is made possible through a refashioning of space that allows Lope to link past and present and to identify a small stretch of territory in northern Iberia with the collective destiny of the imperial state established in Spain by the Hapsburgs. This latter aspect becomes especially important in light of the relation between geography and identity politics in the period when the play was written. The strong sense of locality that defined the relationship between territory and identity in early modern Spain and the decentralized model of government adopted by the Hapsburg monarchy did little to foster attachments at the suprarregional level. As one historian of the period has argued, “the concept of community current in Renaissance Spain reinforced the sense of belonging and obligation towards the locality [e.g. the city] . . . but contributed little to a theory of association between the city . . . and the kingdom, and *a fortiori* between one kingdom and another” (Thompson 128).¹⁴ In this disjointed political scenario the articulation of a coherent form of collective sentiment became of paramount importance to fill in the ideological gap left by the actual practice of power in the territories governed by the Hapsburgs. Lope's play takes a significant step in that direction by promoting an idea of the state that, centered on the unifying theme of expansion, helped bring cohesion to a polity sundered by the local and regional forces that made up its motley political tissue.

Notes

¹⁴The use of legendary and historiographical material related to Visigothic Iberia was central for the development of a coherent narrative of the nation in medieval and early modern Spanish historiography. As Veronica Ryjik has recently put it, “A partir de las primitivas crónicas asturianas de finales del siglo IX, España se concibe como un reino

que estuvo unido bajo el poder de los godos, que se desintegró con la invasión musulmana y cuya perdida unidad debe ser recuperada por los reyes cristianos, que se consideran herederos directos de la dinastía goda" (9-10). For a more detailed treatment of the use of Visigothic sources, myths, and legends in Spanish historiography, see Clavería, Maravall 299-335, Tate 68-73, Catalán, Linehan, Hillgarth, De la Fuente Merás, and Ríos Saloma.

²Scholars usually employ the term "mito goticista" to describe the ideological operations at work in this diverse corpus of literature, which comprised a wide variety of genres: ballads, folktales, plays, epic poems, etc. For some fine analysis of how this myth worked, see Francisco Márquez Villanueva's discussion of Miguel de Luna's *Verdadera historia* del Rey don Rodrigo (1589) and Michael Gerli's commentary on the historiographical and ideological context of Cervantes's "historia del cautivo" (*Don Quijote* I. 37-42).

³I use the term *lieu de mémoire* here in the specific sense given to it by French historian Pierre Nora, who speaks of "the embodiment of memory in certain sites where a sense of historical continuity persists" (7).

⁴The relation between Roman and Hapsburg expansion was constantly exploited, as Marie Tanner and Thomas Dandeleit have pointed out, by writers, artists, and historians throughout the early modern period. It is important to keep in mind, however, that political analogies with Rome often coexisted with proud assertions of Gothic ancestry and that, along with Roman lineage, "similar foundational value was uncritically given to the array of early legends surrounding the Gothic aristocracy's exile in the mountains of Asturias after the Arabic invasion" (Binotti 40). To this it should also be added, as Cuat Moner observes, that "La *Hispania Romana*, por brillante que hubiera sido su trayectoria, no había pasado de ser una parte del Imperio, una provincia sometida [...]. La *Hispania Gothica*, en cambio, había sido un reino unido e independiente que había sobrevivido al mismo Imperio" (65).

⁵This, according to the legend, was a situation Alfonso had inherited from his predecessor, Mauregato, who is openly reviled in Lope's play: "Mauregato socedió, / bastardo y de tal estilo / (¡mala su memoria sea!)" (1.338).

⁶With the exception of Burningham, who focuses on gender and political analogies between *Las asturianas* and the Hollywood Western, there are no single monographic studies written on the play. Ryjik devotes a few lines to *Las asturianas*

in a recent book on Lope's historical drama and Cartagena-Calderón does the same in his study of masculinity in the *comedia*. The lack of attention given to this play is revealed also by the fact that there are no critical editions of the text.

⁷All quotes from *Las asturianas* are given with the page number in which they appear in the Aguilar edition of Lope's *Obras escogidas*. I follow this practice due to the lack of critical editions with verse numbers.

⁸Alfonso's speech may have had a significant compensatory value for Lope's audience given the very modest success of Spain's imperial effort in the Maghreb. As historian J.H. Elliott has remarked, "North Africa remained throughout the sixteenth century the Cinderella of Spain's overseas possessions—a land unsuited to the particular characteristics of the conquistador" (56).

⁹Doña Sancha would specifically belong to the category of the *mujer guerrera* within the taxonomy created by McKendrick for the *mujer varonil*. McKendrick sees this particular type as having little more than an ornamental role in the plays in which it appears: "Compared with the Amazon and the woman leader, the ordinary *mujer guerrera* of the seventeenth-century Spanish stage is an insignificant creature, and her appearance is on the whole as unremarkable as that of the commonest form of the *mujer vestida de hombre*, the female page" (207-08). My analysis of Doña Sancha will serve to correct, I hope, McKendrick's view.

¹⁰Because of the expansive scenario it condenses and allows the audience to envision, Doña Sancha's name performs a role similar to that of the ancient exemplar in Renaissance humanism. According to Hampton, "the [humanist] reader who comes upon the name of a heroic ancient exemplar in a text has come upon a single sign which contains folded within it the entire history of the hero's deeds, the whole string of great moments which made the name a marked sign in the first place. Expressed differently, we might say that the name is a noun with a verb phrase (the various great deeds) condensed inside it" (25).

¹¹Fuchs sees this duality as inherent to the notion of empire: "As a polysemic term with a rich history, therefore, *imperium* denotes both internal control of a polity and external expansion beyond that polity's original boundaries" (72).

¹²Ryjik focuses her discussion on the characters of Solmira and Florinda in *El último godo*. Her opinion is informed by Nira Yuval-Davis's exploration of the relation between gender and nationalism in *Gender and Nation*.

¹³Doña Sancha's preference for the openness of the sierra over the restricted space of the home is also apparent in the complaint expressed by Don García in Act II about the disobedient behavior of her daughter, who ignores his injunction to stay home and guard the family estate in order to scourge the nearby *monte* in search for Moors: "Porque por el monte va; / y lo que yo le pedí era defender la casa" (1.347).

¹⁴Henry Kamen arrives also at a similar conclusion: "In Spain there was little consciousness of the 'nation' and daily reality was centered almost exclusively on the local community. Social ties were formed not at a national but at a regional level, and loyalties were heavily localized, fundamentally in the rural village (*pueblos*) but a broader level in cantons (*comarcas*) and towns" (249-50).

Works Cited

- Binotti, Lucia. "Restauratio imperii, restitutio linguae: the Sixteenth-Century Spanish Historiographical Tradition and the Linguistic Definition of the Middle Ages." *Recuerde el alma dormida: Medieval and Early Modern Spanish Essays in Honor of Frank Dominguez*. Eds. John K. Moore, Jr. and Adriano Duque. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2009. 39-77.
- Burningham, Bruce. "Beleaguered Hegemony and Triangular Desire in Lope de Vega's *Las famosas asturianas* and John Ford's *Stagecoach*." *Bulletin of the Comediantes* 56.1 (2004): 115-42.
- Cartagena-Calderón, José. *Masculinidades en obras: el drama de la hombría en la España imperial*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2008.
- Catalán, Diego. "España en su historiografía: de objeto a sujeto de la historia." *Los españoles en su historia. Ramón Menéndez Pidal*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982. 9-67.
- Clavería, Carlos. "Reflejos del goticismo español en la fraseología del Siglo de Oro." *Studia Philologica: Homenaje a Dámaso Alonso*. 2 Vols. Madrid: Gredos, 1960. 1: 357-72.
- . "Notas generales sobre los godos y su proyección histórica." *Cuadernos de Historia* 208-42 (1973): 541-56.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia, 1995.
- Cuart Moner, Baltasar. "La larga marcha hacia las historias de España en el siglo XVI." *La construcción de las historias de España*. Ed. Ricardo García Cárcel. Madrid: Marcial Pons, 2004. 45-126.
- Dandeleit, Thomas. *Spanish Rome 1500-1700*. New Haven: Yale UP, 2001.
- De la Fuente Merás, Manuel. "La 'España imperial' y los distintos modos de pensar su identidad." *El Catoblepas* 38 (2005): 12-49.
- De la Torre, Antonio, ed. *Testamentaria de Isabel la Católica*. Barcelona: Vda. Fidel Rodríguez Ferrán, 1974.
- Elliott, J. H. *Imperial Spain: 1469-1716*. 3rd ed. London: Penguin, 1990.
- Fuchs, Barbara. "Imperium Studies: Theorizing Early Modern Expansion." *Postcolonial Moves: Medieval Through Modern*. Eds. Patricia Clare and Michelle Warren. New York: Palgrave, 2003. 71-90.
- Gerli, Michael E. "Rewriting Myth and History: Discourses of Race, Marginality, and Resistance in the Captive's Tale." *Refiguring Authority: Reading, Writing, and Rewriting in Cervantes*. Lexington: The UP of Kentucky, 1995. 40-60.
- Hampton, Timothy. *Writing From History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- Hillgarth, J. N. "Spanish Historiography and Iberian Reality." *History and Theory* 24.1 (1985): 23-43.
- Jackson, John Brinckerhoff. *The Necessity for Ruins, and Other Topics*. Amherst: The U of Massachusetts P, 1980.
- Kamen, Henry. *Spain 1469-1714: A society of Conflict*. 2nd ed. London: Longman, 1991.
- Linehan, Peter. *History and the Historians of Medieval Spain*. Oxford: Clarendon P, 1993.
- Machiavelli, Niccolò. *The Discourses on Livy*. Trans. Harvey C. Mansfield and Nathan Tarcov. Chicago: The U of Chicago P, 1996.
- Maravall, José Antonio. *El concepto de España en la Edad Media*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1964.
- Márquez Villanueva, Francisco. "La voluntad de la Leyenda de Miguel de Luna." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 30 (1981): 359-95.
- McKendrick, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the mujer varonil*. Cambridge: Cambridge UP, 1974.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les lieux de Mémoire." *Representations* 26 (1989): 7-25.
- Resina, Joan Ramon. "The Role of Discontinuity in the Formation of National Culture." *Cultural Authority in Golden Age Spain*. Eds. Marina S. Brownlee and Hans S. Gumbrecht. Blatimore: the Johns Hopkins UP, 1995. 284-303.

- Rigolot, François. *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*. Genève: Droz, 1977.
- Ríos Saloma, Martín. "De la Restauración a la Reconquista: la construcción de un mito nacional (Una revisión historiográfica. Siglos XVI-XIX)." *La España Medieval* 28 (2005): 379-414.
- Ryjik, Veronica. *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*. London: Tâmesis, 2011.
- Tate, Robert. *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*. Trans. Jesús Díaz. Madrid: Gredos, 1970.
- Tanner, Marie. *The Last Descendant of Aeneas: the Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven: Yale UP, 1992.
- Vega, Lope de. "Las famosas asturianas." *Obras escogidas*. Ed. Federico Carlos Sáinz de Robles. 5th Edition. 3 vols. Madrid: Aguilar, 1990. 335-67.
- Wulff, Fernando. *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*. Barcelona: Crítica, 2003.
- Yuval-Davis, Nira. *Gender and Nation*. London: Sage, 1997.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

TITLE: “Tenues límites entre la historia y las historias:” Reading Alicia Partnoy’s Textual and Visual Testimony, *La Escuelita*

AUTHOR: Patricia Lopex Gay

E-MAIL: plopezga@bard.edu

AFFILIATION: Bard College; Foreign Languages, Cultures, and Literatures; 30 Campus Rd, Annandale-On-Hudson, NY 12504

ABSTRACT: Alicia Partnoy’s literary testimony, *The Little School. Tales of Disappearance and Survival in Argentina*, was first published in English translation in 1986. The focus of this study is the original Spanish manuscript revised by the author and published twenty years later in Argentina under the title *La Escuelita. Relatos testimoniales*. I address two aspects of said work that have not yet received due critical attention: the reinforcement of the testimonial function of the Spanish literary text due to its acceptance as legal evidence in the truth trials of 1999, and the role that the visual representations made by Raquel Partnoy, the author’s mother, play within the testimonial narrative. Departing from these images, I analyze the original ways in which *La Escuelita* attests to the transgressive use of fiction made by victims during captivity. I argue that rather than be opposed to referential testimony, fiction becomes here the lens through which victims relate to and make sense of the world. In a final reflection, I examine the distancing and identification effects that mark testimonial narrative, inserting that narrative in a broader discourse of solidarity and social justice which opens *La Escuelita* to the real.

KEYWORDS: Argentinian literature, contemporary Latin American literature, *La Escuelita*; Partnoy, Alicia; Testimony and Fiction, Text and Image

RESUMEN: El testimonio literario de Alicia Partnoy, *The Little School. Tales of Disappearance and Survival in Argentina* (1986), apareció originalmente en traducción inglesa. El centro de este estudio es el manuscrito original español que la autora revisó y publicó en Argentina dos décadas después, bajo el título *La Escuelita. Relatos testimoniales*. Exploro dos aspectos que aún no han recibido la debida atención crítica: el refuerzo de la función testimonial del texto literario español después de que fuera aceptado como evidencia en los juicios de la verdad de 1999, y el papel que las representaciones visuales hechas por Raquel Partnoy, la madre de la autora, desempeñan dentro de esta narrativa testimonial. Partiendo de dichas imágenes, analizo los modos originales en que *La Escuelita* representa el uso transgresivo de la ficción hecho por las víctimas durante su cautiverio. Propongo que lejos de ser contraria al testimonio referencial, la ficción deviene aquí el prisma a través del cual las víctimas se relacionan con la realidad que buscan comprender. En una reflexión final, examino los efectos de distanciamiento e identificación que constituyen la narrativa testimonial, insertándola en un discurso más amplio de solidaridad y justicia social que abre *La Escuelita* a lo real.

PALABRAS CLAVE: Literatura argentina, Literatura latinoamericana contemporánea, *La Escuelita*, Partnoy, Alicia; Testimonio y Ficción, Texto e imagen

DATE RECEIVED: 5/27/2015

DATE PUBLISHED: 11/16/2015

BIOGRAPHY: Assistant Professor of Spanish Studies, Bard College. Ph.D., Spanish and Portuguese, New York University; joint Ph.D., comparative literature and translation studies, University of Paris 7 and Autonomous University of Barcelona. She specializes in contemporary literature, with a strong interest in film, photography, and comparative literature. Her research focuses on fictionality, theories of the archive, autobiography, and translation studies. She is also a member of the North American Academy of the Spanish Language.

ISSN: 1548-5633

“Tenues límites entre la historia y las historias:” Reading Alicia Partnoy’s Textual and Visual Testimony, *La Escuelita*^{1*}

Patricia Lopez Gay, Bard College

*En las Escuelitas están los desaparecidos, a quienes
secuestran de la vida. Una mañana, una tarde o
una noche cualquiera los amordazan y les vendan
los ojos.*

—Alicia Partnoy, *La Escuelita*

In Diana Taylor’s seminal study *Disappearing Acts* (1997), Alicia Partnoy’s *The Little School. Tales of Disappearance and Survival in Argentina* (1986) is placed in the category of literature produced by *reaparecidos* who were victims of forced disappearance during the Argentine military regime. According to Taylor, such works, “unlike the evidence given by these same people before human rights commissions, are literary representations, *necessarily removed from the events that took place in the past*” (141, emphasis added). Further on, Taylor identifies a tension between Partnoy’s “testimonial” gesture of recording the disappearance of a group of individuals, and her “literary” attempt to restore life to these individuals for the reader (165). Following the same line of thought, in subsequent studies on *The Little School*, Louise A. Detwiler has described the paradox inherent in the genre known as “testimonial novel,” where the reader of fictional writing is expected to believe the truth of the narrated events (“The Blindfolded (Eye)Witness” 61–62), and Amy Kaminsky has referred to the “*uncomfortable marriage of two modes*,” the fictional and the nonfictional (53, emphasis added).

Focusing on the text revised by the author and published only twenty years later in Argentina under the title *La Escuelita. Relatos testimoniales* (2006), this study proposes that Partnoy’s poignant narrative has overcome the tension that was initially identified between testimony, understood as referential

discourse, and literariness, understood as fictional space inevitably detached from the events which actually occurred.²

Entering *La Escuelita*

Con la carne de la poesía anestesiada no se
puede construir versos...

—Alicia Partnoy, *La Escuelita*

The incisive image of anesthetized flesh, chosen to evoke paralysis or suspension of literary writing, is a recurring theme in Partnoy’s work.³ In a recent interview, recalling the day she received pen and paper while in the Villa Floresta prison, after her traumatic stay in the concentration camp called La Escuelita, Partnoy employs the term “anestesiada” once more to describe her temporary incapability of creating literature. Partnoy’s symbolic retreat from this paralysis, we learn upon further reading, was the rewriting of each and every one of the poems that she had written before her abduction:

“El día en que terminé de recordarlos
me avisaron de que... ya no estaría
desaparecida. Creo que fue una ca-
sualidad muy significativa: había re-
cuperado mi historia como creadora y
volvía a la vida.” (in Collette 122–23)

Since then, Partnoy has continued exploring the limits of the unspeakable that becomes speakable through literature.

The main body of *La Escuelita*, which is undoubtedly Alicia Partnoy's work with the greatest artistic and political impact to date, consists of twenty short stories and a series of visual representations made by Raquel Partnoy, the author's mother.⁴ The textual and visual narrative seeks to return a voice to a "we" composed of dissipated singularities which now can and must, ethically and politically, be imagined. Carefully crafted diegetic micro-universes unfold, each one complete within itself. Due to the at times uncertain identity of characters, a referential ambiguity emerges that has been interpreted as a recreation for the reader of the sense of disorientation experienced by the blindfolded prisoners (Detwiler 62).⁵ The intermittent indeterminacy of narrative identity that characterizes *La Escuelita* may also mirror here the confusion created by the renaming of prisoners, a common practice both among the soldiers who were responsible for disappearances and among Partnoy and her fellow activists, with the objective of not being recognized.⁶ In addition, more broadly, I posit that the malleable narrative voice in *La Escuelita* is the result of a solidary "democratizing" movement through which every victim is able to either express herself from the "I" perspective, or to be expressed from the third person.

It is revealing that Partnoy did *not* choose to write her literary testimony from a unireferential first-person point of view which would have pursued the expression of only her personal experience during captivity, and that she did not opt either for an absolute plural which would blur the singularity of each victim within the collective. Instead, as these stories unfold we see a chameleonic narrator take shape whose implicit function is to recreate and weave together the voices of the *desaparecidos*, including that of Partnoy herself. A heterogeneous plurality of imagined victim subjects reconstruct their agency either by directly recounting part of their own biographical experience or becoming protagonists of the short episode being narrated. The contrasting narrative pieces, of

between two and five pages in length, serve to illuminate the ordinary within the extraordinary, the quotidian within horror, within a markedly fragmentary narrative.⁷

This polyphonic literary testimony has also been received as a clear response to the official univocal discourse which covertly supported the systematic disappearance of citizens during the Argentinian military dictatorship (Pinet 89-108). Indeed, defiantly, Partnoy's literary *testimonio* opens with an excerpt of an official statement, "Fragmento del Documento Final de la Junta Militar sobre la Guerra contra la Subversión y el Terrorismo," which reads, "Se habla [así mismo] de personas 'desaparecidas' que se encontrarían detenidas por el gobierno argentino en los ignotos lugares del país. Todo esto no es sino una falsedad utilizada con fines políticos" (17).⁸

As we learn upon reading the author's introduction, at the beginning of 1977 Alicia Partnoy, a victim of state terrorism, was secretly abducted and transported to a clandestine detainment center located on the outskirts of her hometown, Bahía Blanca. When she was released at the end of 1979, after several months in the concentration camp and two years in various "legal" prisons, the government forced her to leave the country. Partnoy took refuge in the United States, where she still resides.⁹ Since then, her defense of human rights has not only unfolded in the literary field but also in the political and social arena. Partnoy has testified before organizations such as the United Nations, Amnesty International and the Argentine Human Rights Commission, as well as in the truth trials of Bahía Blanca.

As mentioned at the beginning of this essay, the limits between Partnoy's literary work, supposedly detached from the events that have occurred, and her activism for the cause of the *desaparecidos* have been overtly demarcated (Taylor 141). The idea that literature is an autonomous field removed from the real may follow here from the understanding that language is a medium of symbolic

construction. Because literature is *par excellence* made in language, the argument goes, it always fictionalizes. For thinkers like Paul de Man, even the autobiographical, conventionally charged with referentiality, becomes a fictional form: the performative metaphor through which language substitutes the referred reality or through which, one could also suggest, language itself becomes the referred event.¹⁰ Hence the denial by rigorous Latin Americanists such as Roberto González Echevarría of testimonialists' claims of authenticity.¹¹

Notably, within the context of Latin American literature the questioning of authenticity and authority inevitably leads back to the scandal unleashed by anthropologist David Stoll.¹² In his widely discussed book, *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*, Stoll has argued that Menchú's literary *testimonio* presents inconsistencies with respect to what really happened. This controversy brings us back to the blurry notion of "fiction," which can also mean invention, imagination. Whether or not Menchú's *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1998) is a work of fiction understood in the latter sense of the term, the question posed here is a more general one, which simply put would read: Is it legitimate that testimonial narrative, in the name of its literariness, includes invented aspects? Partnoy's own creative work clearly outlines this friction between "straight testimony," to use Kaminski's expression (52), and literature.¹³ Cited below are revealing stanzas from the poem "Testimony," collected in Partnoy's book *The Revenge of the Apple/Venganza de la manzana*:¹⁴

Dicen que en estas cosas
no debe quedar ningún espacio
librado
a la imaginación o a la duda.
Saco
el informe de Amnistía
y hablo por esa tinta.
Digo: "Lean."
.....
Enarboló la acción como receta,
la información como antídoto infalible

y, una vez desatado cada nudo,
digo mis versos.
Resistí. Voy entera. (97, 99, emphasis added)

These lines trace the path of Partnoy's divided voices earlier evoked by Taylor, one relating to her literary work and the other to her work as a human rights activist. According to the poetic voice, imagination is by convention supposed to be excluded from testimony; imagination, the argument would follow, should be confined to the realm of literary fiction. Generally, *La Escuelita* is regarded as fiction in the sense that it is the result of an aesthetically refined work on language, and that it is at least partly based on imagination and even invention. Indeed, in her rigorous critical study on Partnoy's literary testimony, "Re-enacting Memory," Edurne Portela has referred to the "problematic paradox" that Detwiler detected when analyzing the subtitle of the English edition of the book, *Tales of Disappearance & Survival in Argentina* (55). Strictly, Detwiler's assertion that the term "tales" "pronounces an element of invention which many critics in the field would contend is in direct opposition with testimonial writing" ("The Blindfolded (Eye)Witness" 63) is still applicable to the Spanish term "relatos," which may mean "cuentos," in *La Escuelita. Relatos testimoniales*.¹⁵ Nevertheless, as made evident by the explicit use of the word "testimoniales" in the new subtitle, the testimonial function of Partnoy's literary text is significantly strengthened in the Argentine edition.

Published in 2006, the Spanish text sheds light on the determining fact that *La Escuelita* was included as legal evidence at the truth trials of Bahía Blanca. Under the principle of free evaluation of court evidence, the original manuscript formed, along with other evidence presented at the truth trials of 1999, the factual base on which the case regarding the concentration camp La Escuelita was ruled. In the appendix that closes the Argentine publication, "Anexo 5," Partnoy openly describes the history of the original manuscript, its subsequent translation and publication in English, and its publication in Spanish after the text had served as legal proof. The

author then adds, “Hoy, a veinte años de su publicación en inglés... estas páginas rompen con los últimos restos de su exilio para llegar a tus manos” (123). In addition, more generally, the linguistic register employed in the author’s introduction and the peritextual annexes that frame the stories of *La Escuelita* is informative and at times juridical, by contrast with the rest of the book.¹⁶ I propose that the inclusion in the Argentine publication of three additional appendices of this kind, and the short narrative “Había una vez una Escuelita...” analyzed below, further reinforces the testimonial function of Partnoy’s literary text.¹⁷

Partnoy prolongs her literary testimony through returning the text to its Spanish original language: *La Escuelita* is a repetition with variations of *The Little School*. In the final note referred to earlier, “Anexo 5,” absent in the English version, and thus exclusively addressed to the Spanish-speaking reader, the *testimonialista* also evokes the moment in which the court authorized her to read two of the stories from the original manuscript. It is in Partnoy’s unique performance of reading before the jury, which we will later return to, that I perceive the ultimate symbiosis of her two formerly divided voices, the political and legal voice with the literary.

Fiction as Resistance in *La Escuelita*

...En los espacios irreales
de vendas que trascienden
los pensamientos vedados
y las palabras prohibidas,
en los rincones poblados
por desaparecidos que están
y sombras que fueron,
las manos vencidas resisten.
—Raquel Partnoy, “Las manos resisten”

Through an effect of *mise en abîme*, the two poles of the binomial “testimony and fiction,” whereby fiction is now understood

as imagination and invention, are also intimately articulated within the textual and visual narrative of *La Escuelita*. The images by Raquel Partnoy included in the book capture the reader’s gaze, figuratively representing, in turn, the introspective gaze of victims who were unable to see. These intriguing black and white drawings are the indirect, aestheticized form of visual testimony that Raquel Partnoy provides about the experience of her daughter and other disappeared persons in concentration camps. In recent statements, the artist explained that she created the images before the original manuscript of *La Escuelita* was written (“Dibujos en *La Escuelita*”). By working together with the verbal language, not bound by it, these drawings contribute to the narrative construction of a visual and textual *testimonio* which revolves around vision, or lack thereof.

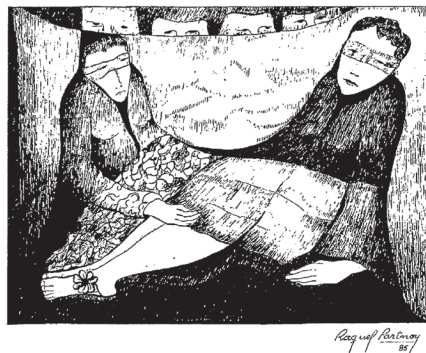


Fig. 1. Raquel Partnoy, *Las manos resisten*, in *La Escuelita*.¹⁸

The images display the prisoners’ eyes, which are visible from behind the blindfold: to borrow the narrator’s expression in *The Little School*, we may refer to them as the “mind’s eye” (42). Using Raquel Partnoy’s visual representations in dialogue with the verbal language of testimony as a point of departure, I will propose that the introspective gaze opens the victim to a transgressive space of fictionalization. It is from within this space of creative resistance, I claim, that the captives seek

to understand and navigate their world, as well as establish a sense of solidarity amongst themselves.

Upon reading the first pages of the Argentinean edition, we learn that the prisoners in *La Escuelita* were “obligados a permanecer tirados en colchones o en el piso, sin hablar, sin ver, manos atadas, estómago vacío, sopor-tando golpes, insultos y la incertidumbre de la bala final” (20, emphasis added). In the next story, the narrator describes how the new prisoner, understood to be Alicia Partnoy, realizes that during the first night one of the guards had adjusted her blindfold (22). The repressive gesture of adjusting the blindfold in order to guarantee that the captives cannot recognize one another nor their captors is in fact constant.¹⁹ As a consequence, the detainees end up internalizing the basic code that maintains the order of the camp, to the extent that one of the prisoners in the story “Fórmula de tratamiento” requests to have his blindfold replaced, fearing that the guard would discover it was loose and accuse him of not telling (85). In effect, those imprisoned in *La Escuelita* do not see but are seen, closely watched over by the military guards and torturers.²⁰ These lines found in Raquel Partnoy’s poem “Las Manos Resisten,” written to comment on the drawing of the same title, explicitly propose that the prisoners sense “las imágenes escondidas / de los represores asomados / a imaginarios telones” (no pag). What tactics are employed before the omnipresent gaze of the enemy, internalized by the captives? My point of focus will shift from the lurking external gaze of the soldiers to the introspective, liberating gaze of the victims earlier described.

In one of her studies of *The Little School*, Detwiler mentions that “these eye-witnesses undoubtedly manage to ‘see’ the referent through a combination of sensory input from sources other than the visual mode” (“The Blindfolded (Eye)Witness” 62, emphasis added). It becomes clear upon reading Partnoy’s literary testimony that the witnesses

who base their interpretation of the world on sensorial perceptions such as hearing, touch, smell and, on occasion, very limited sight, must rely on the imaginative action of the “mind’s eye” in order to apprehend the real. As implied in the Spanish version of the story “Benja’s First Night,” “La primera noche del ‘Benja,’” the perceptual signals that the victim needs in order to interpret her surroundings may come from fellow prisoners with whom communication is very rarely possible. In *La Escuelita*, Alicia Partnoy’s fellow activist and friend, Benja, who has just arrived to the camp, tells himself, “¡Mirá vos dónde vine a encontrármela a ‘la Rosa’ [Alicia Partnoy]! Esta venda me aprieta demasiado los ojos. Esto no sería nada... si pudiera sentarme... ‘Rosa’ no me habla, no se debe poder hablar. Sólo me avisó que estaba allí, justo en la cucheta de arriba, la cucheta a la que estoy atado” (37).²¹ Again, these lines are absent in the English narrative. While *The Little School* only records the point of view that we understand to be Partnoy’s own, in *La Escuelita* the narrative alternates between typographically different fragments, each one corresponding to the stream of consciousness of a captive. Despite the fact that in this story dialogue between the prisoners never actually occurs, these two parallel monologues included in the Spanish text attest to a process of solidary identification between victims that helps alleviate the lack of communication.

As mentioned earlier, in addition to being a lens through which the victim subject grasps reality, imagination, and sometimes invention, provide a means of coping with this oppressive reality. In the Spanish version of the testimony, we learn that in the concentration camp, *La Escuelita*, the torturers constantly try to convince each detainee that she does not exist, “de que ha desaparecido del mundo, de las guías telefónicas, de su puesto en la historia, del pulso de sus seres queridos” (19). In this context of extreme dehumanization, the character of the story entitled “Telepatía” (re)acts by deploying strategies

leading to the humanization of the self, which relate to the memory of her place in her family history. With the objective in mind of recreating an encounter with her family, the victim describes her preparations for mentally abandoning the space of reclusion:

me desperté sobresaltada tratando de acordarme dónde había dejado a mi hija aquel mediodía, para abrir los ojos a una venda que me los tapaba hacía ya veinte mediodías. Ese sobresalto me dio una idea... Querer es poder. Si yo quiero, puedo controlar mi pensamiento, hacerlo viajar, huir. SALIR ¡Te lo ordeno! A mí me dan tantas órdenes: “¡Sentarse! ¡Acostarse! ¡Boca abajo! ¡Apurarse.” Por eso yo le exigí a mi pensamiento: “¡Vamos! ¡Rajá. Rápido, Salí.” (43)

After various failed attempts, the prisoner is able to imaginarily abandon the space of reclusion and “see” her family members. Similarly, through the strategic use of imagination, another character in “Conversación bajo la lluvia” invisibly reconstructs her own agency. Following the information included in the peritextual sections, in these two pieces the reader is prompted to associate the main character with Alicia Partnoy. However, “Conversación bajo la lluvia,” like the piece “Chancletas con una sola flor,” is written in third person. In these two stories, the third-person narration might in fact be the narrative trace that marks the symbolic distance Partnoy takes with the narrated world, a distance which makes the unspeakable speakable, as suggested earlier.²² “Conversación bajo la lluvia” revolves around the moment in which the guards interrupt the dialogue between the main character and María Elena, another victim. After separating the two women, the soldiers ask one of them to undress herself. We are then presented with the character’s pervasive efforts to consciously fictionalize reality in order to escape or cope with that oppressive reality. The mechanism of self-empowerment at play becomes even

more obvious when the omniscient narrator explains, “El desprecio se sumó al odio mientras se quitaba el resto de la ropa como si ellos no existieran, como si fueran gusanos que podía borrar de su mente con sólo pensar en cosas más agradables” (60).²³

The combative use of imagination by victim subjects in *La Escuelita* is, as demonstrated above, inseparable from the conditions of mental and physical repression in which the captives found themselves. Amply, while Partnoy’s prose is overtly rooted in fiction, the understanding of fiction suggested here is far from being opposed to that of truth and referential testimony. As I will point out shortly, *La Escuelita* brings to mind the category of contemporary works evoked by Josefina Ludmer in her essay “Literaturas post-autónomas,” works in which the real “incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático.”²⁴ Indeed, not only does Partnoy’s textual and visual testimony pertain to the ambiguous territory of literary fiction, but also, it attests to the emancipatory power which fictionalizing had during the traumatic experience of captivity.

In conclusion: Building a Discourse of Solidarity



Fig. 2. Raquel Partnoy, *Sin título*, in *La Escuelita*.

Words and images intermix in *La Escuelita*, creating a unique and articulate piece of testimonial literature. In the textual and visual narrative first-hand testimony given by Alicia Partnoy, the victim, and second-hand testimony given in the form of drawings by the victim's mother, Raquel Partnoy, are woven together. The skeptical testimonial reader may momentarily question the truth-value of these visual representations, following the general assumption referred to by Portela, "the one who survives is the closest to the truth of what happened than the ones who did not" (47). Nevertheless, the ontological distinction between direct and indirect testimony is of no interest to this critical analysis. Partnoy's assertion considering the aim of her own scholarly work on testimony is here quite illuminating, "Testimonio is not about truth. Rather, the form serves as a tool for building a discourse of solidarity with victims of state terrorism" ("On Being Shorter" 175).²⁵ Raquel Partnoy's drawings, like the one reproduced above, not only symbolically show the solidarity among the female prisoners therein represented, but also, they also show the artist's solidarity with the *desaparecidas*.²⁶

In addition to ascertaining that *La Escuelita* de facto brings us closer to the truth of the events that have occurred, it becomes imperative at this point to underline the necessary inclusion of this *testimonio* in a web of discourses of solidarity and social justice that transcends both the limits of direct and indirect testimony, along with those of the case denounced here by the Partnoys.²⁷ When *La Escuelita* was finally published in Spanish in 2006, the Argentinian government had declared the unconstitutionality of the pardons of state terrorism-related crimes, 959 criminal cases were being reopened, and a new disappearance had recently occurred, that of witness Jorge López, who has not yet reappeared. The publication of works like *La Escuelita* was, and remains, particularly urgent.

As argued in the first section of this study, at least since its recognition as legal

proof in the truth trials of Bahía Blanca, *La Escuelita* can be perceived as the ultimate symbiosis between the fictional and the testimonial. Amply, this articulation of fiction and testimony in Partnoy's narrative calls into question the categories of "literary" and "non-literary." On an intratextual level, this confusion becomes particularly evident when examining the short hybrid text added to the Argentinian edition of the book, "Había una vez una Escuelita..." ("Había una vez"), which has yet to receive due critical attention.²⁸ The Spanish index includes this text, whose title suggests the beginning of an imaginary story, as the first of the short stories composing the book's "literary body." However, as will be shown below, "Había una vez" can and must also be read as a prolonged introduction from the author specifically directed at the Latin American reader.

Unlike "Había una vez," the two short stories from the Spanish manuscript that Partnoy chose to read aloud during the truth trials recount precise episodes depicting life in the camp. The image of Alicia Partnoy sharing these fragments with the jury illustrates the articulation of fiction and testimony, as suggested earlier, and presents, without doubt, the most powerful example of the incursion of literature in the realm of the "non-literary." In an unparalleled and unique literary performance, which became legally binding, Partnoy chose not to read any of the texts in which the "I" recalls her own personal experience as a survivor. Instead, through the reading of "Natividad" and "Graciela: Alrededor de la mesa," Partnoy sought to give her voice to Graciela Romero de Metz, her friend and fellow activist who was abducted and brought to La Escuelita while pregnant.²⁹

In "Anexo 5," Partnoy affirms "seleccioné estas lecturas [durante los juicios de la verdad] porque el único resquicio para la justicia... era la situación de los niños nacidos en cautiverio" (123). When Partnoy wrote these lines, in 1999, the truth trials established the irrefutable existence of webs of appropriation

and trafficking of newborns whose mothers were executed during the military dictatorship.³⁰ The cases of Graciela Romero de Metz, her husband, Raúl Eugenio Metz, who was also murdered during his time in La Escuelita, and their baby are recorded in "Anexo 1" (105–06). Graciela's son, whose biological identity has yet to be established, was taken by the very military that executed her shortly after she gave birth. In the last story of the series, "Natividad," Partnoy rewrites in literary language the scene of new life announcing death. The final line of the piece consists of a rhetorical question followed by an ellipsis only in Spanish, "¿Cuántos niños por día nacen prisioneros en /La Escuelita?..." (104). By presenting the case of Graciela's son, who still awaits justice, and ending with an open question through which testimonial reader may feel interpellated, this text both symbolically and literally leaves the literary testimony without conclusion. Additionally, the allusion to the unknown still to be revealed, as well as the open-ended quality of the testimony, are further reinforced in the Argentinian edition through the insertion of a typographical void between "en" and "La Escuelita," which are purposely separated into two different lines.

The second short story that Partnoy read aloud during the truth trials, "Graciela: Alrededor de la mesa," is another poignant piece, located around the middle of the book, in which the expectant mother imaginarily speaks with her unborn child. Together, these texts illuminate the malleable narrative identity that permeates Partnoy's literary testimony. When analyzing these two stories, Portela refers to psychiatrist Jay Lifton, who has described the survivor's process of identification with other victims as "[the survivor's] tendency to incorporate within himself an image of the dead, and then to think, feel and act as he imagines they would" (496).³¹ Hence, Partnoy's adoption of Graciela's voice constitutes here "an attempt at identification

with her friend's suffering and death" (Portela 62). Building upon this observation, I see in the changing narrative voices that mark Partnoy's literary testimony the textual trace of the identification process through which the *testimonialista* seeks to identify with fictionally recreated singularities. Broadly, an impulse of solidary identification among victims is at the origin of forms of testimonial writing like *La Escuelita*. However, we, as readers, are in turn excluded from such identification processes, since "readers in testimonios are asked not to identify but to act as witness to the events" (Taylor 165).³² With less of an ontological than ethical and political scope, the mechanisms of identification and distancing at play in *La Escuelita*, I propose, are inseparable from the text's inclusion in a broad discourse of solidarity and social justice that singularizes literary testimony with respect to other modes of literature.

In Partnoy's *La Escuelita*, the distancing effect I describe and which serves as counterpoint to the process through which the testimonialist identifies herself with other victims, is not only produced by the constant oblique evocation of horror. The linear reading that would generally allow for literary immersion and narrative identification with literary characters becomes here unviable for a number of reasons. First, as shown by Detwiler in her analysis of Raquel Partnoy's visual works, the images included in *The Little School* demand a high degree of interpretative activity on the part of the reader ("Strategic Silences" 38). I thus propose that in *La Escuelita*, a fragmentary work that is composed of words *and* images, the reader experiences an intermittent perceptual shift that momentarily suspends her reading, allowing her to oscillate between the verbal and the visual. Additionally, the stories themselves, many of which are introduced by fragments of activist poetry, transition from one to the next through abrupt shifts of voice and varying

narrative focus, as the previous pages have highlighted.³³ Moreover, as Detwiler has also pointed out, due to the feeling of confusion created by sporadic unidentified narrative voices in Partnoy's testimonial literature, the reader is also likely to pause in order to consult the annexed documents in search of additional information, interrupting the flow of the stories (Detwiler, "The Blindfolded (Eye) Witness" 111). Lastly, I posit that narrative identification with characters is here disrupted, and the distancing effect with the narrated events is strengthened, when the testimonial reader feels that she is being addressed by the narrative voice.³⁴

I claim that from these interpellations to the testimonial reader emerges the only character with whom we are expected to identify: the intratextual figure of the reader. In *La Escuelita* there are notable instances when the narrative voice addresses the reader explicitly in the plural form, as in "hoy les abro la puerta [a La Escuelita]," "más tarde les cuento porqué," and "entonces pasó lo que les decía" (19, 95, 98, emphasis added). Thus, *La Escuelita* does not generally imply an intimate act of reading, but rather, a presence of collective *listening* that takes us back to the act of tale-telling suggested by the title of the text alluded to earlier, "Había una vez." Blurring the lines between the "literary" and the "non-literary," this short piece added to the Spanish edition, and presented as the first of stories, can also be read as the author's prolonged introduction to the stories to come. Within its first lines lies a possible clue to understanding the intended scope of Partnoy's testimonial narrative:

Tratemos de aflojarnos la venda que nos han puesto sobre los ojos, *espíem*os por el resquicio cómo transcurre la vida en La Escuelita. Por la sangre de los que conocieron las aulas del terror antes de que los fusilaran, por el dolor de los que están en este momento soportando las diversas clases de la infamia, sumémonos a la

fuerza para borrar de la faz del continente todas las Escuelitas. (20, emphasis added)

This fragment, absent in the English version, illustrates Partnoy's urge to insert her testimonial writing in a wider web of Latin American discourses of social justice and solidarity. Inviting action for a Latin American collective cause that goes beyond the specific case denounced here, the lines above break down narrative levels through the invocation of an inclusive Us: "let us attempt," "let us spy," "let us gather the strength." The reader of testimonial literature, recalls Taylor, is supposed to "act as witness to the events" (165). I propose that the distancing effect created in part through interpellating the testimonial reader, as described earlier, is precisely the one that allows us to de facto become self-aware readers prone to act as second-hand witnesses.³⁵

In *La Escuelita*, the reader is constantly reminded of her exclusion from the escapist immersion that helps the victim characters navigate and grasp their world, as shown above. While the first-hand testimonialist seeks to identify with other *desaparecidos* to whom she gives a voice through literary writing, the testimonial reader is, instead, expected to spy from a distance.

In a game of mirrors, from her own spy-position, the critical reader seeks in turn to rethink testimony through literature and, conversely, literature through testimony. As mentioned earlier, Ludmer has shed light on certain contemporary texts which, in spite of allowing literary readings, "son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad." I believe Partnoy's hybrid writing points in the direction signaled by Ludmer. Moreover, *La Escuelita* appears to confirm Yúdice's intuition, "Testimonial writing [thus] fits into and contributes to the ongoing challenge of the literary, which is no longer understood simply as an autonomous cultural activity conditioned by social and political factors" (20). Indeed, Partnoy's literary testimony, received as both fictional writing and legal

evidence, does not solely constitute a cultural manifestation determined by its socio-political context. When it finally reached its originally intended reader, two decades after the publication of the English translation, the text became both an aesthetic and a political intervention in post-dictatorial Argentina. Oscillating between words and images, between the distancing effect and the imagination of the *testimonialista's* identification with the voiceless, the critical reader unequivocally apprehends Partnoy's textual and visual narrative as an exemplary piece of testimonial literature. Without falling into relativisms, Partnoy's sage warning in her introduction to *La Escuelita* seems, after all, well justified: "Les pido que se mantengan alerta: en esas Escuelitas, los límites entre la historia y las historias son tan tenues que ni yo misma los puedo detectar"(15).

Notes

¹ I am immensely grateful to Alicia and Raquel Partnoy, and Nicole Caso, who have been generous with their knowledge and suggestions throughout the process of preparing this article.

² In this study, I exclusively refer to the first edition of the *The Little School* and *La Escuelita* in the U.S. and Argentina respectively, both included in "Works Cited."

³ The impossibility of writing when there exists a lack of distance from horror is also evoked in *Revenge of the Apple/Venganza de la manzana* (10), a collection of Partnoy's poems of imprisonment to which I will later refer.

⁴ Both *The Little School* and *La Escuelita* consist of twenty short stories. However, as I will soon discuss, the text presented as the first story in Spanish, "Había una vez una escuelita...", as well as other peritextual texts that frame the stories, is absent in the English version. In the revised Spanish version, on the other hand, the story "Bread" does not appear.

⁵ In her influential study, *Can Literature Promote Justice?*, Kimberly Nance includes Partnoy's *The Little School* in the category of "deliberative" testimonial discourses which are marked by ambiguity. Building on James Murphy's analysis of

classical rhetoric, *A Synoptic History of Classical Rhetoric* (1983), Nance distinguishes between "forensic," "epideictic," and "deliberative" *testimonios* (19–47). Forensic discourse is a juridical form of address that seeks to establish whether actions in the past were just or unjust. Epideictic *testimonios*, she explains, accord praise or blame. Lastly, deliberative or persuasive *testimonios* such as Partnoy's *The Little School* incite the reader to act, as I will propose in the final section of this article.

⁶ To read more about the practice of renaming among militants and the military personnel, see the short story "Nombre" and the section titled "Personal represivo" included in "Anexo 2" of *La Escuelita* (Nance 19–47).

⁷ Marta Bermúdez-Gallegos and Edurne Portela have interpreted narrative fragmentation in *The Little School* as symptomatic of the trauma of torture on the language of the testimonialist, and Detwiler has related it to the limited vision of the blindfolded victim. In the last section of this study, I argue that narrative fragmentation is also a key element in the distancing effect upon the testimonial reader, an effect which is not devoid of ethical significance.

⁸ The "Documento Final de la Junta Militar sobre la Guerra contra la Subversión y el Terrorismo" was made public by the Argentinian government in 1983, only three years before the first edition of *The Little School* was published in the United States.

⁹ Additionally, as a scholar, Partnoy has focused her work on testimonial literature. She also edited the book (1998), whose mission was to make the voices of thirty-five Latin American women in exile heard.

¹⁰ By contrast with De Man's thinking of the autobiographical in "Autobiography as De-Facement," John Paul Eakin has claimed that rather than being language itself, the subject is constituted within language. Building on this observation, I assume that it is through the *autobiographical* act of bearing witness that the testimonial subject constructs herself in language. Thus I differ with the idea that autobiography is a genre of "extraordinary individuals" (Sommer 12). Instead, and without neglecting the specificities of *testimonio*, I place Partnoy's *La Escuelita* within Leonor Arfuch's broad category of "espacio autobiográfico," a territory wherein converge hybrid textualities such as interview, testimony and conventional autobiography. It is precisely on this horizon of

intelligibility described by Arfuch that genre and discourse intersect, and plays out the construction of subjectivities inherently marked by plurality, polyphony and fragmentation.

¹¹For a detailed reflection on the parallels and insurmountable differences existing between post-modern thought and the literary production of Latin American testimony, see George Yúdice's essay, "Testimonio and Postmodernism."

¹²In addition to González Echevarría, mentioned above, other critics interested in testimonial truth within the field of Latin American literature include Joanna R. Bartow, Miguel Barnet, Gustavo A. García, Kimberly Nance, and Nora Strejilevich. For the European context, see Barbara Foley and Javier Zapatero Sánchez.

¹³More generally, the complexities regarding the textual genre of *The Little School/La Escuelita* are made evident by the variety of categories employed to describe the work, such as "testimonial novel" (Detwiler, "The Blindfolded (Eye)Witness"), "prison memoir" (Treacy), "testimonial" (Franco), and "prison narrative" (Portela).

¹⁴Like *The Little School*, *The Revenge of the Apple* was translated by Partnoy along with other translators. Unlike *The Little School*, *The Revenge of the Apple/Venganza de la manzana* is a bilingual publication.

¹⁵In her thorough analysis of the subtitles in *The Little School/La Escuelita*, Portela seems to suggest that the Spanish word "relatos" resolves the "problematic paradox" that the term "tales" introduces in English, as was previously noted by Detwiler. However, according to the Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, "relato" can mean "conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho" as well as "narración, cuento" (emphasis added). I emphasize here the ambiguity of the term "relato" because fiction understood as invention and imagination is not opposed to referential testimony in Partnoy's *La Escuelita*, as will soon be shown.

¹⁶Partnoy took this juridical and informative register to the extreme in her testimony included in *Nunca Más*, the report published in 1986 by the *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP). As a counterpoint to *La Escuelita*, wherein the emphasis is on the human connection between the victims, Partnoy's testimony in *Nunca Más* contains detailed descriptions of moments of explicit violence.

¹⁷The original U.S. publication of *The Little School* contains "Annex 1: Fragments of Alicia

Partnoy's Testimony about 'The Little School of Bahía Blanca,' which without a doubt affirms the referential value of this literary testimony. The annexes that complete the Argentine edition published twenty years later are "Descripción de La Escuelita," where the reader will find a floor plan of the concentration camp today destroyed; "Testimonio y Juicio," where the obstacles that Partnoy faced to testify at the truth trials are described; and "Lista elaborada durante la dictadura," where the names of victims who passed through La Escuelita are listed.

¹⁸Alicia Partnoy is identified in this drawing, "Las manos resisten," by wearing slippers with only one flower, subject of the first story in English, second in Spanish. See "The One-Flower Slippers" (*Little School* 25–27), and "Chancletas con una sola flor" (*Escuelita* 21–24).

¹⁹For instance, further on the narration changes to the first person, and reads: "Me ata la venda medio floja. Ahora me ata las manos y salgo del baño. Puerta, pasillo, reja..." (*Escuelita* 100).

²⁰Portela's study, one of the few critical works to reflect on the visual representations included in *La Escuelita*, also sheds light on the enemy's panoptic gaze, drawing our attention to the four figures that monitor the captives from an elevated position: "the importance of these eyes is that they observe, control, and restrain the two women – without being seen" (75).

²¹"Rosa" was the name adopted by Alicia Partnoy shortly before she was abducted. As mentioned earlier, name changing was a common practice among activists.

²²The story entitled "Chancletas de una sola flor," which is thus also written in third person, tells the history of Alicia Partnoy's abduction, along with the brutal separation from her eighteen-month old daughter, Ruth, and the subsequent fear that Ruth could have been captured and appropriated by the military regime. By contrast, Partnoy's literary testimony is written in first person when giving voice to the disappeared Graciela Metz in "Graciela: alrededor de la mesa" and "Natividad," analyzed below, along with an anonymous male narrator in the short piece titled "El sapito Glo-glo-glo." The narrator's identity, which remains anonymous in the Spanish version of "El sapito Glo-glo-glo," is revealed in the English translation of the story's title, "Ruth's Father."

²³The way "Una conversación bajo la lluvia" is constructed also serves to illustrate the extent to which the unsaid highlights horror in *La Escuelita*.

As the torturers are imaginarily struck down by the victim, the narrative follows the victim's introspective stream of thoughts, until we read: "Una media hora después le desataron las manos. -¡Vestítele!" (61).

²⁴With the idea of literature's post-autonomy, Ludmer announces a paradigmatic shift in the notion of the literary that has also been touched upon by contemporary Latin American critics such as Florencia Garramuño, Tamara Kamenszain and George Yúdice. According to this paradigm literature cannot be encapsulated by that which is conventionally considered "literary," but rather, extends to a realm of non-distinction between the literary and not literary.

²⁵According to recent statements by Raquel Partnoy, referring to her production as a visual artist at large, after her daughter's disappearance in 1977 she began to include small figures in her drawings of Bahía Blanca. Raquel now interprets these figures as the disappeared; since that time, she has continued painting in the same style "para mantener viva la memoria" ("Dibujos en La Escuelita").

²⁶In her study of Raquel Partnoy's visual representations in *The Little School*, Detwiler proposes that the drawings "narrate more fully what in the written text at times appears as gendered silences" ("Strategic Silences" 42). About *testimonio*, gender and feminism in Partnoy's *Little School*, see also Nance 176.

²⁷Other more recent cultural manifestations also participate in the web of solidarity whose center this study situates in Partnoy's literary testimony, *La Escuelita*. Rodrigo Caprotti's fictionalized documentary series, *La Escuelita, historias del terrorismo de Estado en Bahía Blanca* was aired in Argentina on *Televisión Digital Abierta* in March 2014. The documentary alternates between displaying actors recreating the described events, and serving as an archive of evidential truth. It includes interviews from Adriana Metz and Alicia Partnoy, among others, and dedicates the last episode to Partnoy's fight for justice.

²⁸Of the aforementioned studies, the chapter included in Portela's book *Displaced memories*, published in 2009, is the only work that mentions the inclusion of a short text between the introduction and the first story, "a new fragment that emphasizes the political project of Partnoy's generation" (87).

²⁹In the author's introduction, Partnoy declares, "las voces de los compañeros resuenan con fuerza en mi memoria. Publico estos relatos para que esas voces no sean silenciadas" (14). I consciously use the expression "give her voice to Graciela" instead of "appropriate Graciela's voice" because my focus will be here the testimonialist's *solidary* urge to recreate voices of the disappeared, rather than the testimonialist's hypothetical will to impose her own voice over the dissipated voices of the disappeared. This solidary impulse is inseparable here from the "democratizing" movement that marks Partnoy's testimonial literature, a movement to which I referred in the first section of this essay, through which every character is able to either express herself from the "I" perspective, or to be expressed from the third person.

³⁰Twenty-two years before, in public defiance of the government's state terrorism intended to silence all opposition, the Asociación Madres de Plaza de Mayo began its silent weekly protests in front of the Casa Rosada presidential palace. Today, this world-renowned association of Argentine mothers whose children were "disappeared" during the military dictatorship remains fully engaged in the struggle for human, political, and civil rights.

³¹In *Death in Life: Survivors of Hiroshima*, Jay Lifton analyzes the survivor's process of identification with the deceased victims, and establishes its origin in the survivor's sense of guilt before those who did not survive (495–98). Although the subjects of Lifton's study are survivors of Hiroshima, he argues that his thesis is also applicable to the case of concentration camps. I am not interested here in the survivor's hypothetical sense of guilt described by Lifton, but in the material trace of this process of identification, which in the case of Partnoy is realized through literary writing, with the clear solidary objective of intervening in the execution of justice and civil activism. To read more about testimonial writing and trauma in *The Little School*, see especially Taylor, Treacy and Portela.

³²About the expected role of the reader of testimonial literature, see also Sommer 108 and Nance 19–47.

³³*La Escuelita* contains eight poetic quotes introducing various stories. These quotes are from renowned names in Spanish and Latin American activist poetry, such as Blas de Otero and Leonel

Rigama, along with *desaparecidos* that Partnoy knew personally, such as Luis Paredes, “el Chino,” and Zulma Izurieta.

³⁴In her study on the autobiographical genre, Helène Jaccomard has shown that these intratextual interpellations serve to remind the empirical reader that she is a reader, therefore resulting in a lesser level of immersion in the story being told (9).

³⁵By contrast with my emphasis on the distancing effect that makes the testimonial reader prone to become a second-hand witness, Nance focuses on the reader's momentary identification with the witness. Drawing on Mikhail Bakhtin's theories of reading, Nance proposes that the reader of *testimonios* first identifies with the witness, and then returns to her own place in the world in order to assess the ways in which that position might enable her to help others (62-64).

Works Cited

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Print.
- Barnet, Miguel. *The Documentary Novel*. Amherst: Council on International Studies, State U of New York at Buffalo, 1979. Print.
- Bartow, Joanna R. *Subject to Change: The Lessons of Latin American Women's Testimonio for Truth, Fiction, and Theory*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2005. Print.
- Bermúdez-Gallegos, Marta. “The Little School por Alicia Partnoy: el testimonio en la Argentina.” *Revista Iberoamericana* 56.151 (2009): 463-76. Web.
- Caprotti, Rodrigo. *La Escuelita, historias del terrorismo de Estado en Bahía Blanca*. N. pag., 2013. Film.
- Collette, Marianella. *Voces femeninas del exilio*. Buenos Aires: Simurg, 2013. Print.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca Más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas/ Nunca Más*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires, 1986. Print.
- De Man, Paul. “Autobiography as De-Facement.” *MLN* 94.5 (1979): 919-30. Print.
- Detwiler, Louise A. “Strategic Silences: Referential and Gender Ambiguity in Alicia Partnoy's *The Little School*.” *Journal of the International Oral History Association* 2.2 (2004): 36-44. Print.
- . “The Blindfolded (Eye)Witness in Alicia Partnoy's ‘The Little School.’” *The Journal of the Midwest MLA* 33/34 (2000): 60-72. Print.
- Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton: Princeton UP, 1985. Print.
- Foley, Barbara. *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca: Cornell UP, 1986. Print.
- Franco, Jean. “Gender, Death and Resistance; Facing the Ethical Vacuum.” *Chicago Review* 35.4 (1987): 59-79. Print.
- García, Gustavo V. “Hacia una conceptualización de la escritura de testimonio.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25.3 (2001): 425-44. Print.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Print.
- González Echevarría, Roberto. “‘Biografía de un cimarrón’ and the Novel of the Cuban Revolution.” *NOVEL: A Forum on Fiction* 13.3 (1980): 249-63. Web.
- . *The Voice of the Masters : Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: U of Texas P, 1985. Print.
- Jaccomard, Helène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*. Genève: Droz, 1993. Print.
- Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio: lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007. Print.
- Kaminsky, Amy K. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. U of Minnesota P, 1993. Print.
- Lifton, Robert Jay. *Death in Life: Survivors of Hiroshima*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1987. Print.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas Post-Autónomas.” *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura* 17 (2007): n. pag. Web.
- Menchú, Rigoberta, and Burgos, Elisabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998. Print.
- Nance, Kimberly A. *Can Literature Promote Justice? Trauma Narrative and Social Action in Latin American Testimonio*. Nashville: Vanderbilt UP, 2006. *Open WorldCat*. Web. 5 Sept. 2015.
- Partnoy, Alicia. *La Escuelita. Relatos testimoniales*. Buenos Aires: La Bohemia, 2006. Print.
- . “On Being Shorter: How Our Testimonial Texts Defy the Academy.” *Women Writing Resistance: Essays from Latin America and the Caribbean*. Ed. Jennifer Brady. Cambridge: South End, 2003. 173-92. Print.

- . *Revenge of the Apple/Venganza de la manzana*. Pittsburgh: Cleis, 1992. Print.
- . *The Little School: Tales of Disappearance and Survival*. Pittsburgh: Cleis, 1986. Print.
- . *You Can't Drown the Fire: Latin American Women Writing in Exile*. Pittsburgh: Cleis, 1988. Print.
- Partnoy, Raquel. Dibujos en La Escuelita. 12 July 2014. E-mail.
- . "Las Manos Resisten." *Diálogos-ensayos. Poetas argentinos: Raquel Partnoy*. n. pag., n. d. Web. 17 July 2014.
- Pinet, Carolynne. "Retrieving the Disappeared Text: Women, Chaos & Change in Argentina & Chile After the Dirty Wars." *Hispanic Journal* 18.1 (1997): 89-108. Print.
- Portela, Edurne M. *Displaced Memories: The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell UP, 2009. Print.
- Sommer, Doris. *Life/Lines: Theoretical Essays on Women's Autobiography*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1988. Print.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

TITLE: Entrevista al poeta Ambrosio Gallego

INTERVIEWEE: Ambrosio Gallego

INTERVIEWER: Nuria Morgado

BIOGRAPHY: Ambrosio Gallego nace en Peñalsordo, Badajoz, en 1963. Es licenciado en Filología Hispánica por la Universitat de Barcelona desde 1990. En 1982 su relato *Jaula de luna* fue galardonado en el I Certamen de Narración y Poesía Sant Jordi, convocado por la Generalitat de Catalunya. Publicó su primer libro de poemas, *Casa con humo*, en 1986, pero hasta 1997 no vio la luz su segundo poemario, *Que no haya olvido*. Su tercer libro de poesía, *Llu-eve en paz*, aparece en 2005, y *El imperio de las luces*, Premio Provincia de Guadalajara de 2004, es su cuarto libro publicado. Desde entonces, la poesía de Ambrosio Gallego ha sido incluida en las antologías *10 de Barcelona* (2008) y *El laberinto de Ariadna. 10 años de poesía* (2008). A su lista de premios se añaden el VII premio Cesar Simón en 2010 con su libro *Con breves ojos*, así como el I Certamen de Poesía Ángel González 2011 con *Otros fríos*. En 2015 publica su séptimo libro *La mirada sin nosotros*.

DATE RECEIVED: 12/10/2015

DATE PUBLISHED: 12/11/2015

Entrevista al poeta Ambrosio Gallego

Nuria Morgado, CUNY- Staten Island & The Graduate Center

La poesía de Ambrosio Gallego invita al goce de los cinco sentidos, a detenerse en el tiempo y participar de su mundo poético, un mundo tejido de sugestivas imágenes y rítmicas palabras que nos transportan al otro lado del espejo y nos salvan del abismo. Su poesía es un cruce de espacios que puede trascender lo ordinario, un mundo fronterizo entre lo inefable y la realidad física. Ambrosio Gallego cree en esa trascendencia, en la poesía que transporta la realidad a un plano en el que las contingencias se pierden quedando solo la pura esencia. Sus imágenes surgen como productos directos del corazón, del ser del hombre captado en su actualidad. La música de sus palabras eleva el espíritu y con su ritmo captura al duende. El vuelo lírico de su poesía se hace visible, a veces en imágenes ur-

banas, algunas tan inusuales como ese cantar frenético de pájaros invisibles “que por instinto enloquecen” en los balcones (*Que no haya olvido* 46). Y es que sin vuelo lírico no hay conmoción lectora ni complicidad. La poesía de Ambrosio Gallego se reviste con la piel de la belleza que descubre hasta en las cosas más sencillas, discerniendo y eligiendo bajo la llave de la sinceridad.

Su último libro publicado hasta el momento, *La mirada sin nosotros* (2015), prologado por Miguel Ángel Curiel, es un ejemplo fehaciente de todo lo dicho anteriormente. Los haikus que componen este poemario están contruidos de emociones vivas y por lo tanto perdurables. Y es que Ambrosio Gallego ha sabido exprimir de la palabra toda su luz. El poemario se compone de tres partes:



Con breves ojos, Ventanillas en un tren y Naturaleza en vilo. En las dos primeras partes, los haikus se unen en grupos de dos o tres complementándose entre sí, aunque conservando su autonomía. La última parte, *Naturaleza en vivo*, vuelve al haiku solitario, al asombro y la emoción que produce en el poeta la contemplación de la naturaleza. No hay temática en este poemario, cada poemilla es un instante eternizado, un movimiento único e irrepetible capturado en su intuición. Así, *Con breves ojos* nos regala instantes en que “El agua cae/ en Descargamaría/ como las manos” “Como unas manos/ con dedos de ladrón./ ¡Agua que atrapa!” “Atrapa el agua,/ pero siempre se suelta./ Extrañas manos” (23). Por su parte, las miradas de *Ventanillas en un tren* se ajustan al paisaje y capturan impresiones fugaces y veloces: “¿Hablas, ventana,/ de qué veloz sabor/ de tus paisajes?” “Cierto si miro/ fuera, a velocidad/ de paladeo” (79). También se pregunta el poeta “¿Cómo dormir/ si el recuerdo compite/ con este tren?” (99). Los instantes se suceden y continúan en *Naturaleza en vilo*, la última parte de este tríptico que nos remite a la poesía breve de la naturaleza, haikus solitarios que mantienen a flor de piel los cinco sentidos del lector. Vemos, por ejemplo, “Un petirrojo/ sobre una rama yerta,/ estremeciéndose” (138) o “Entre la niebla,/ cabizbajo el caballo/ sigue comiendo” (150).

En esta entrevista, Ambrosio Gallego nos habla de su ética y de su estética, de ese “yo” en contacto íntimo con la naturaleza, de su experiencia urbana, de su búsqueda de autenticidad, de la escena literaria en Barcelona, ciudad en la que reside (en Hospitalet de Llobregat), y, en definitiva, de los lazos esenciales e imperecederos entre poesía y vida.

NURIA MORGADO [NM]: Habla sobre tu libro de Haikus *La mirada sin nosotros*. ¿Por qué haikus? ¿Qué es lo que resaltarías de este libro?

AMBROSIO GALLEGO [AG]: El escribir haikus nació de un experimento con mis alumnas de un taller literario (todas eran mujeres, y jubiladas). Primero estudiamos

el género, su génesis, y luego intentamos construir sin imitar a los clásicos japoneses. Para ello hicimos acopio de todo el material que la naturaleza mediterránea, tanto de campo como de ciudad, podía darnos. Todo ello nos llevó casi medio año. Fue ahí cuando me sentí tan suelto y liberado. Ya no tenía que crear desde el intelecto, sino desde mi desnuda sensibilidad. Era como volver a mis primeras experiencias de la infancia. Y fruto de todo eso es esta trilogía. Mi única aportación sería ese sabor, más que oriental, hispánico, mediterráneo, así como el encadenar dos, tres o, a veces, cuatro haikus, que funcionen tanto en su conjunto como individualmente. Así de sencillo, volver a la esencia, a la complicada sencillez de las cosas.

NM: *La mirada sin nosotros* está gestado e inspirado en Extremadura. ¿Qué importancia tiene la Extremadura de tu niñez en tu obra?

AG: Partamos de que cada autor ha de innovar en el sentido de su voz propia, algo individualizador necesariamente. En mi caso creo que siempre mantuve una mirada muy particular hacia la tierra en que nací, Peñalsordo, un pueblecito de La Serena extremeña, en la provincia de Badajoz.

Me inspiro (algún primer libro, este último) en esa concreción, una tierra un poco olvidada por todo el mundo, y que debería conocerse mejor. Es un lugar donde el cielo es tres veces la tierra, con pasto que en agosto es de un olor inolvidable. Su paisaje de ocres y extensos jarales, sus últimas águilas, últimos chozos y pastores. En fin, un paréntesis donde poder pararse.

NM: En alguna ocasión has hablado del “impulso poético” en tu obra. ¿De dónde viene?

AG: El impulso poético, en mi caso, viene de la infancia. Tuve la suerte de estar en contacto estrecho con la naturaleza, sobre todo en las largas vacaciones de

verano. Mi ensimismamiento vetado de fragmentos que leía en los libros escolares de lectura, bajo la sombra de una encina, cerca de donde mi padre trillaba el trigo. Esas noches en que podíamos dormir en la era, sobre la paja, o ir de madrugada al río para que bebieran las bestias, y al mismo tiempo bañarnos si había luna. Creía entender ese lenguaje intuitivo, casi genético. La preparación cultural vendría después, con los años.

NM: ¿Intuición o conceptos? ¿Qué es la imaginación y qué labor tiene?

AG: Le debo, como te digo, más a la intuición, porque esta no te la puedes quitar de encima; en cambio los conceptos pertenecen ya a cierta madurez que no sólo dan los años, sino la escolarización en el instituto, y más tarde en la universidad, ya ambos pasos en Barcelona. Lo ideal es poder ensamblar ambas formas de conocimiento. Por este motivo tengo libros más centrados en cuestiones conceptuales, y otros, como este último, centrado en la intuición, en el exterior. Yo sólo selecciono la instantánea que observo, pero es la poesía latente en sí misma la que aparece, fuera de teorías, filosofías, etc.

De la imaginación me atrae el juego de sutilidades sobre una misma imagen, tal como le gustaba a Juan Ramón Jiménez, el gran poeta de la sensibilidad y de saber sacar partido, estrujar una mínima imagen.

NM: ¿Qué escritores o poetas te han influido?

AG: Antes que nada, me influyeron vivencias extrañas sentidas siendo muy niño. Siempre he creído que si soy poeta no es porque me haya contagiado de los grandes maestros de la poesía, sino por cómo fueron mis primeros años en contacto íntimo con la naturaleza. Lo que yo veía—aquellas sensaciones tan sutiles—me hizo intuir que algo importante estaba sucediendo dentro de mí. Sin todo aquello no hubiera sido poeta.

No siempre uno tiene claro qué autores te influyen más, porque tal vez la

creación literaria tenga sus propios movimientos—altibajos—y eso hace que pases de unos autores a otros, distantes no sólo en el tiempo, sino también en los estilos. Lo importante es saber lo que te gusta en cada momento. Yo aprendí a leer en esos libros de lectura de las escuelas rurales de los años setenta. Eran fragmentos de grandes obras, españolas o extranjeras, poemas de Lorca, Juan Ramón Jiménez, Alberti, los hermanos Machado, Bécquer, Rosalía, etc. Pero mi verdadera vocación se la debo a un profesor de EGB (Primaria). Don Francisco nos mandaba hacer una redacción semanal y, tras escoger las dos o tres que más le habían gustado, las leía en voz alta, luego nos explicaba por qué le gustaban. Sabía desmenuzar los matices y dar cuenta de cómo el lenguaje conseguía emocionarnos. Recuerdo que no fui el único que se aficionó a escribir. Si comencé por pequeños relatos de terror acabé en un poema por una decepción amorosa. Luego vinieron los cuadernillos de iniciación que todavía conservo.

El problema que yo veía era cómo deshacerme de ese acento lorquiano o juanramoniano—según los profesores del instituto—Tenía que buscar mi propia voz. Dejé de leer por el momento a mis grandes autores del Siglo de Oro y de la Generación del 27. También a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Miguel Hernández. Quería saber de otros poetas y verlos ahora desde una perspectiva más crítica. Descubrí una gran voz, Claudio Rodríguez, que me enseñó a tener conciencia del propio lenguaje. Me asombraba de qué modo tan personal rompía o enriquecía los tópicos. Lo vi cercano y trascendental al mismo tiempo. Otros autores reseñables serían Ángel González por su claridad, Jaime Gil de Biedma por el modo de contar sus propias experiencias. También Antonio Gamoneda porque sin ser tan claro me llena de sensaciones misteriosas. Y más cercanos, ya amigos míos, quiero nombrar a Miguel

Ángel Curiel por su gran atrevimiento formal e imaginativo a la hora de poetizar, y a Federico Gallego Ripoll por su facilidad para estrujar las imágenes deteniéndose en matices impensables. En cuanto a autores extranjeros no puedo olvidar a D. H. Lawrence, Walt Whitman, Kavafis, R. Tagore. Y es que todos a su manera son maestros. No hay unos mejores que otros. Está nuestro propio gusto y la buena poesía, cualquiera que sea su forma. Cada uno de ellos me ha enseñado en el momento apropiado algo diferente a los otros.

Todo se resume en que unos y otros te sirvan para encontrar tu propia voz.

NM: ¿Cómo describes tu trabajo?

AG: Sé que las grandes palabras no están de moda porque resultan pedantes y hasta falsas, pero me encanta el término “autenticidad,” es decir, aquello que es “verdad en mí.” Siempre he considerado mi trabajo como algo auténtico, pero también útil—cuando acostumbra a decirse todo lo contrario—porque me sirve para ordenarme gracias a esa voz interior, a mantener en forma la sensibilidad—que suele adormecerse—a solidarizarme con los que sufren—cualquiera que sea el dolor—No concibo una poética sin ética, como tampoco una poesía sin vuelo lírico. La poesía es poesía esté en el poema o en el texto en prosa. Me atrae la emoción no sentimentaloides, sino afinada, inteligente, personal, lejos de los tópicos, profunda sin dejar de ser cercana. ¿A qué poeta no le gustaría que su poesía atrape tanto al que entiende como al que sin entender ha sido felizmente traspasado por algo que no sabe explicar? Una poesía contextualizada es una poesía viva, como bien entendió Antonio Machado. Una poesía, decía él, sin cápsulas lógicas, donde el artificio no se ha de notar. Poesía como una forma ancestral de conocimiento intuitivo de la existencia. Tal

vez una forma de revelación. Y de liberación.

No dejo de buscar caminos. Mis poemarios son muy variados, pero mantienen el mismo pulso. Comencé por lo autobiográfico, ese “yo” en contacto íntimo con la naturaleza de Extremadura. De poemas que entrarían dentro de la propia experiencia, pasé poco a poco a un minimalismo que llegó al haiku. Encadené algo parecido a haikus, intentando que cada tres versillos mantuvieran su propia autonomía.

Decía que me gusta cambiar de temáticas y perspectivas. Por ejemplo, en *Objetos que nos hablan* (Inédito), hago monologar a objetos tenidos por muy prosaicos, elegidos al azar. El resultado es de lo más extraño. ¿Qué puede contar de su experiencia con los humanos un simple tubo de escape? ¿Dónde está su emoción y su poesía? Para mí era un reto. El libro está sin publicar y todavía sigo en él. Me invento palabras para ese libro. Como dije, experimentar me apasiona.

Antes utilicé la palabra “ética”. Tendríamos que retomarla ya en nuestro contexto, a partir del 15M. Estamos en la nueva época de los indignados, de los que se desvinculan de cualquier sello político, de los que persiguen una verdadera democracia. Son los buscadores de la dignidad, de la justicia. Es un sentimiento universal que acaba de iniciarse y no sabemos cómo acabará. Gracias a Internet todos los indignados están en contacto, se mantienen informados y denuncian todo tipo de abusos. No existen líderes, así que es muy difícil descabezarlos. No es una moda, sino una nueva, pacífica revolución. Bajo esta atmósfera se gestó mi libro *Otros fríos*, que ganó el I Premio de poesía Ángel González de 2011. ¿Cómo sostener entonces que la poesía no es útil? Precisamente por no entrar dentro

de las exigencias de mercado, la poesía ha olvidado arrodillarse ante cualquier sistema antropófago.

NM: ¿Crees que tu trabajo pertenece a alguna generación en particular? Si es así, ¿a qué generación consideras que perteneces?

AG: Por edad pertenecería a la generación de los 90. Destacaría como rasgos de esa generación la heterogeneidad, el eclecticismo y la búsqueda de nuevos caminos, siempre entre el realismo y la metafísica. Incluiría autores tan diversos como Jorge Riechmann, Carlos Marzal, Vicente Gallego, Miguel Ángel Velasco, Miriam Reyes, Elena Medel.

Pero no desaparece la importancia de la experiencia personal en cuanto a la temática de muchos de mis poemas. Junto a esa experiencia puede detectarse en otros poemas cierta influencia del realismo sucio—aunque no en su forma más extrema—a la manera de Roger Wolfe o Pablo García Casado. Como dije, todo salpicado de los temas de siempre: la muerte, el olvido, el sentido de la vida, el amor y el erotismo, el placer y la belleza, cualquier tipo de dolor. En general, alejamiento del surrealismo y de la métrica. Gusto por lo intimista y elegíaco.

Mi poemario *Otros fríos* pertenece a una nueva poesía de denuncia, muy lejos de la poesía social de posguerra. Yo me atrevería a bautizarla como “poesía de la indignación,” que se caracterizaría por el intento de una reconstrucción sociocultural total y comenzando de cero. Ya no se buscan verdades inamovibles, sino formas de entendernos en un mundo tan diverso donde nadie debe quedar excluido. Los hermanos del mundo buscan información veraz, contrastada, y también solidaridad vía Internet. Lucha por la dignidad y una verdadera revolución cultural. Pacífica, sobre todo muy pacífica.

En cambio, mi libro *Con breves ojos* (VII premio César Simón, 2010) entraría dentro del minimalismo. Son poemillas a

modo de haikus donde intento fusionar la mirada oriental con la emoción hispánica mediterránea. Una poesía que busca lo esencial con la mirada, y que se aleja de lo intelectual. Aquí incluyo mi última obra, la trilogía de haikus *La mirada sin nosotros*.

NM: ¿Cómo describirías la escena literaria en Barcelona hoy, especialmente con respecto a la poesía?

AG: Últimamente, en Barcelona, noto una tendencia de la poesía como espectáculo y sentir de nuestro tiempo. Noto que se emplea un lenguaje más cercano y temas que afectan directamente a la juventud, de ese modo la poesía se populariza entre la generación actual, creando un nuevo movimiento de aficionados. En los últimos años, este género se ha afianzado entre los jóvenes, que, además de leer más y frecuentar recitales, se convierten en autores de éxito a través de las redes sociales.

Lo que más relevancia internacional tiene es la Semana de la Poesía en Barcelona. La ciudad de Barcelona se llena de poesía. Durante esos siete días, los “Set dies de poesia a la ciutat,” las ventanas de los autobuses y los vagones del metro se llenan de poemas. Lecturas de poemas, entrega de los premios de los Jocs Florals, homenajes a diferentes autores, jornadas de poesía y mestizaje, conferencias, monográficos, talleres. En el Palau de la Música Catalana se celebrará el Festival internacional de poesía de Barcelona. Este acto reúne a poetas de diferentes rincones del mundo que recitan sus creaciones en los más diversos idiomas ante el público del Palau (los asistentes recibirán un librito con las traducciones). Se trata de una magnífica oportunidad para escuchar ritmos poéticos que van más allá de las barreras del idioma, de descubrir a autores dispares que nos hablan desde su cultura, su mundo.

Otro pilar importante es el Aula de Poesía de Barcelona, creada en el año

1991, con la colaboración de la Universitat de Barcelona y otras instituciones, con la finalidad de difundir la poesía en toda su extensión, sobre todo la poesía como elemento aglutinador de culturas, y como intercambio de la riqueza y diversidad humana. Su sede se encuentra en el Edifici de Migdia II del campus Mundet. Y cómo no nombrar la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña (ACEC) que nace por iniciativa de los mismos autores frente a la necesidad de defender y promover sus derechos como creadores de cultura. La ACEC reúne en una misma asociación a autores que trabajan en distintos campos de las letras—escritores, traductores, recopiladores, críticos literarios—cualquiera sea la lengua que utilicen, facilitando los canales para que sus asociados accedan a las ayudas y beneficios que pueden obtenerse de las instituciones públicas y de otros actores y ámbitos implicados de diversas maneras en la creación cultural. También ofrece, en la medida de sus posibilidades, acceso a los medios de comunicación y a las tecnologías actuales con el fin de facilitar la labor de sus asociados y permitirles disfrutar de los beneficios de su trabajo. Su sede se encuentra en el antiguo Ateneo barcelonés, muy cerca de la fuente de Canaletes.

NM: ¿Cómo te ves a ti y cómo ves tu trabajo dentro de la comunidad literaria de Barcelona?

AG: Comencé a escribir muy joven, así que mis primeros contactos eran todos de carácter local, primero en Hospitalet de Llobregat y ya más tarde en la capital. Frecuentaba por esos años de estudiante de Filología el Aula de poesía de Barcelona, donde conocí a muy buenos poetas como Eduard Sanahuja, Federico Gallego Ripoll, Concha García, Jordi Virallonga, entre otros. También participé años más

tarde en la tertulia “Diálogos literarios” que tenía lugar en el Reial Cercle Artístic de la ciudad, a cargo del editor José Membrive. Allí conocí a nuevos poetas, menos institucionalizados, como Esteban Conde, José Florencio Martínez, Felipe Sérvulo, Araceli Palma, entre otros muchos. Hablábamos sobre todo de nuestros escritos, sin tapujos, constructivamente. De aquí pasamos a reunirnos en la sede de la ACEC, ya con nombre nuevo, la tertulia “El laberinto de Ariadna” a cargo de Felipe Sérvulo. Se trataba de un nutrido grupo de poetas y escritores que no ha parado de crecer, y por donde todavía me dejo caer. Aquí he conocido a poetas muy interesantes como Josep Antón Soldevila, Guillem Vallejo, Pura Salceda, por poner tres nombres de entre tantos compañeros.

En el hotel Colón de Barcelona coincidí, poco antes del año 2000, en un certamen literario con el excelente poeta Miguel Ángel Curiel, nacido en Alemania—pero de padres extremeños, como yo—y comienza así una larga y fructífera amistad literaria que me lleva a conocer el resto de la península. Así que gracias a él—incansable viajero—mis contactos siguen aumentando geográficamente.

NM: Durante los años de la dictadura de Franco los escritores no podían escribir en catalán. Hoy sí. ¿De qué manera ha afectado a la poesía el hecho de que un escritor pueda escribir en catalán, o en catalán y castellano? ¿De qué manera te ha afectado a ti personalmente?

AG: Uno nace a la poesía desde dentro; y desde luego lo más interior es esa lengua que ha mamado. Si reconocemos que los poetas se hacen en la infancia (primeras imágenes que ven y han de nombrar, canciones que oyen a sus abuelos y padres, etc.) entenderemos por qué es tan difícil escribir poesía en un idioma en el que

no creciste. Tal vez pueda darse el caso de personas bilingües que piensen—hasta lo más sutil—indistintamente en sus dos lenguas. Esto requeriría un universo sensorial y lingüístico muy igualado en ambas, lo que dificultaría aún más la empresa.

Yo tuve la gran suerte de nacer en una tierra donde la gente era poca y la naturaleza era mucha. Me crié entre juegos compartidos y al aire libre. Hablar era para nosotros esencial. Lo hacíamos junto al fuego por las noches, junto al río cuando era verano, en los recreos y en las fiestas religiosas. Las palabras se imbrican en lo que nombran, y lo que se nombra ya queda en ti como una huella. Naturaleza nombrándose en castellano, lecturas de tebeos en castellano, y poca, muy poca tele.

A partir de la muerte de Franco el catalán no sólo lucha por sobrevivir ante una lengua tan extendida como el castellano, sino que cada año que pasa se internacionaliza con más fuerza. El catalán también está de moda en el extranjero. Y es una gran noticia que escritores que escriben exclusivamente en catalán vayan a prestigiosas ferias literarias, como lo es también que los que escriben sólo en castellano puedan llegar a ser los más vendidos. Esta convivencia lingüística siempre es enriquecedora. A veces puede levantar suspicacias por alguna ayuda de edición concedida por la Generalitat a libros escritos solamente en catalán, pero tampoco hay que darle tanta importancia. Ocurre que el gobierno catalán prioriza lo que puede estar más en peligro, que es su lengua. Esto también lo hace con la inmersión lingüística en la enseñanza. Al final los chicos ganan dos lenguas en vez de una. Suelo escuchar catalán en las aulas y castellano en los recreos.

NM: Y por último, ¿qué piensas del fenómeno “spanglish” que suscita tanta polémica en Estados Unidos?

AG: ¿Por qué ha de ser un tema que enfrente a académicos, puristas y escritores más

innovadores? Aprendamos de la historia, construyamos, siempre en positivo. ¿Cuál es el problema? El spanglish comenzó en su momento y serán los hablantes los que lo lleven y lo traigan. Las academias tendrán que tomar nota de todo. Con esto quiero decir que nada es excluyente. Los estudiosos de la lengua necesitan material lingüístico (spanglish, español, inglés, etc.) y ese corpus lingüístico necesita dejarse caer en libros, diccionarios, chistes, vida... Tal vez el problema sea simplemente de actitud ante algo que se desconoce, que se cree deforme, cuya pose no es muy favorecedora. ¿Es que hablamos de poses? Yo creía que estábamos hablando de pura vida. El idioma somos nosotros, y quienes lo estudian o emplean no dejamos de ser nosotros. No vayamos en contra de nosotros mismos al cerrar los oídos y los diccionarios al spanglish o cualquier otra forma de comunicación minoritaria. Tal vez crezca o muera, o quizá se transforme. ¿Es que no marginando el spanglish pondremos en peligro nuestros bellos idiomas? El buen inglés, como el buen español, también siguen su curso vital, que es el nuestro, y en parte el que les corresponde como formante del spanglish. ¿Dónde está el problema? ¿Más diccionarios, más explicaciones y aclaraciones? Demos más trabajo a los lingüistas, sociólogos, escritores. Es un tema que promete.

Obras citadas

- Gallego, Ambrosio. *Con breves ojos*. Valencia: Denes, 2010. Impreso.
- . *El imperio de las luces*. Guadalajara, Diputación Provincial, 2005. Impreso.
- . *La mirada sin nosotros*. Madrid: Tigres de Papel, 2015. Impreso.
- . *Llueve en paz*. Madrid: Beturia, 2005. Impreso.
- . *Otros fríos*. Cuenca: Olcades, 2011. Impreso.
- . *Que no haya olvido*. Barcelona: Libros PM, 1997. Impreso.

Letras Hispanas
Volume 11, 2015
Special Section

**On Masculinities, Latin America,
and the Global Age**

Guest Editor:
Vinodh Venkatesh

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: On Masculinities, Latin America, and the Global Age

TITLE: On Masculinities, Latin America, and the Global Age

EDITOR: Vinodh Venkatesh

E-MAIL: vinodhv@vt.edu

AFFILIATION: Virginia Tech; Foreign Languages & Literatures; Major Williams, 339; 220 Stanger-Street; Blacksburg, VA 24061

ABSTRACT: The study of masculinity in Latin America in the past fifteen years has largely centered gender in contraposition to the community, focusing on issues of essentialism, representation and the nation-state, and the roles of violence and power in the subjugation of feminine and/or Queer gender representations. While some critics have paid attention to national masculinities (both contemporary and historical) and others have moved into analyzing regional masculinities, there is a resounding need to examine what happens to the construct of masculinity in the global age. That is, how can we discuss localized gender expressions just as the boundaries or definitions of the local seemingly dissipate in light of a global(izing) culture? Is there then a global order of gender, as theorists such as Raewyn Connell would like us to believe? These questions, amongst others that materialize in the confluence of globalization and masculinity, are the principal interrogations undertaken by the authors of this special dossier of *Letras Hispanas*.

KEYWORDS: Masculinity, Globalization, Transnationalism, Gender Theory

RESUMEN: El estudio de la masculinidad en América Latina en los últimos quince años se ha centrado en cuestiones de comunidad, esencialismo, la representación y el Estado-nación, y el papel de la violencia y el poder en la subyugación de lo femenino y/o las representaciones Queer. Mientras que algunos críticos han prestado atención a las masculinidades nacionales (tanto contemporáneas como históricas) y otros han pasado a analizar masculinidades regionales, hay una necesidad rotunda para examinar la construcción de la masculinidad en la era global. Es decir, ¿cómo concebimos las expresiones localizadas de género dentro del contexto global? ¿Hay un orden global de género, como teóricos como Raewyn Connell quisieran hacernos creer? Estas preguntas, entre otros que se materializan en la confluencia de la globalización y la masculinidad, son las principales investigaciones realizadas por los autores de este dossier especial de *Letras Hispanas*.

PALABRAS CLAVE: masculinidad, globalización, transnacionalismo, teorías de género

BIOGRAPHY: Vinodh Venkatesh is an Associate Professor of Spanish at Virginia Tech. His research is primarily centered on issues of gender, subjectivity and the urban space in contemporary Hispanic narratives. A secondary area of research concerns the cinematic production of Spain and Latin America. His current work focuses on ethics, politics, and spectularity in Spanish cinema. In addition to several articles, he is the author of *The Body as Capital: Masculinities in Contemporary Latin American Fiction* (Arizona, 2015), and the forthcoming *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film* (Texas, 2016).

On Masculinities, Latin America, and the Global Age

Vinodh Venkatesh, Virginia Tech

The study of masculinity in Latin America in the past fifteen years has largely centered gender in contraposition to the community, focusing on issues of essentialism, representation and the nation-state, and the roles of violence and power in the subjugation of feminine and/or Queer gender representations. While some critics have paid attention to national masculinities (both contemporary and historical) and others have moved into analyzing regional masculinities, there is a resounding need to examine what happens to the construct of masculinity in the global age. That is, how can we discuss localized gender expressions just as the boundaries or definitions of the local seemingly dissipate in light of a global(izing) culture? Is there then a global order of gender, as theorists such as Raewyn Connell would like us to believe? These questions, amongst others that materialize in the confluence of globalization and masculinity, are the principal interrogations undertaken by the author's of this special dossier of *Letras Hispanas*.

Herein lies the base drive in the following pages, as each essay attempts to situate and then problematize localized masculinities in the face of tensile forces from the outside (wherever this may be), in an attempt to understand and reconcile gender formation within a non-anchored episteme. By this I mean a period where the State as referent – as evidenced in regional and diachronic studies of the Masculine – no longer holds the once-afforded sovereignty over the individual. Instead, we are faced with gender constructs in relation to, and offsetting at times, fluid, dynamic, and conflicting states of community.

We must consider in any examination of contemporary gender practice the impact of recent economic and political shifts. In Latin America, in particular, the move towards a neoliberal paradigm has brought changes in the real and symbolic structures and positions of gender. In broad terms, and on a local level, changes in labor markets and strategies of production tie in directly to alterations in familial modes; genders deconstruct and reconfigure in reaction to sociocultural shifts. Moving away from the local, which is by necessity as these shifts are brought in through the guises of transnationalism and free trade/markets, these changes further a condition where now-reconfigured orders come into contact with global and foreign gender practices. All these changes bring about a series of crises, where the traditional position held by the Masculine in Latin America comes under question. By crisis, I am referring to a change in the order or roles, as women are increasingly permitted and encouraged to work and lead lives that were once accorded only to men. Economic autonomy, sexual liberation, and the right to an education are some of the changes that have affected gender politics in Latin America. Such socioeconomic shifts and their resultant gender reconfigurations are salient results of the broader macro openings of local markets to foreign economies and economic policies, as free trade agreements and foreign direct investment increase labor demands and supply. These measures, as can be expected, democratize societies to the extent that conventional structures and relations are no longer compatible with an open-framed notion of the market and, as

a result, of the social. These measures, furthermore, include the osmotic presence of non-Latin American gender expressions that, when entered into local circulations, leave immediate and permanent imprints.

These shifts, circulations, and reconfigurations, pose a crisis in masculinity, triggering a critical interest in the strategies of change and coping that the masculine must undertake as a result. The changes in personal, intimate constructions of masculinity affect the formulations of the masculine in cultural production, as representation is cross-examined and extant symbols of patriarchy are renegotiated in the light of global gendered bodies. This gesture lies at the heart of the following essays, where what is studied under the acute lens of literary and critical theory is how masculinities may adapt to a new global telos.

We begin our route through this dossier with a stop in the Southern Cone, where Wesley Costa de Moraes tackles three recent films by Chilean filmmaker Pablo Larraín. Probing the construct and deconstruction of historical patriarchy, that is, the position of the dictator or *caudillo* figure of Pinochet, Costa de Moraes studies the imaging of hegemony and its possible challengers. Focusing on the aesthetics of masculinities, the author offers readings of each individual film – *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) and *No* (2012) – in addition to identifying points of contact that provide the reader with a judicious outlining of how the masculine is negotiated in the director's oeuvre. Costa de Moraes furthers in his analysis that the expression of masculinities in the three films cannot be understood without a dialogue with the socioeconomic shifts that impacted real life in the Chile of the period, and thus poses that any analysis of gender in the trilogy must be situated along the macro-economic neoliberal shifts instituted by the regime at the time; shifts that today still impact the country's modern economy and its cultural production. Keeping with a focus on historical

masculinities and their contact with global subjectivities, Ben Sifuentes-Jáuregui examines what he calls melodramatic masculinity in two films starring the Mexican icon Pedro Infante, *Nosotros los pobres* (1947) and *Angelitos Negros* (1948). The author guides the reader through the ontology of melodrama, examining it both in the Hollywood tradition and within the Latin American cultural-cape. Importantly, Sifuentes-Jáuregui notes that melodrama in the latter context is not a simple, superfluous mode but, rather, integral in subject formation due to its very excess. Aside from synthesizing the role of melodrama in Latin American cultural production – and the implications this may have on gender subjectivity – the essay delves further into key tangents such as race, femininity, queer studies, and the very centrality of the body to thus pose a nuanced reading delinked from Hollywood and/or global understanding of the narrative mode.

Working with an altogether different aesthetic and theoretical code, Nicolas Poppe correlates the filming of masculinities, Argentine youth culture of the 1990s, and the geographic space of Ituzaingó to seek linkages in Raúl Perrone's trilogy of *Labios de churrasco* (1994), *Graciadió* (1997), and *5 pal' peso* (1998). Like Costa de Moraes, Poppe is not only interested in teasing out the relationships between the (masculine) local and global within each film, but to also pose a holistic framing by which the director's body of work may be read. He suggests that each film is not a variant or repetition of the cultural and interpersonal human geographies of Ituzaingó, but instead a series of iterations wherein the viewer observes how individual characters are constantly linked and delinked from the global. Importantly, Poppe underlines that the trilogy is an important coda for understanding the affective links between youth culture and a transnational media ecosystem. In the subsequent essay, Vinodh Venkatesh delves further into the points of contact between space, globalization, and gender

formation through an analysis of Ana Clavel's *Los deseos y su sombra* (2000). Venkatesh situates the issue of masculinity in relation to critical theories of urbanization and the global city, affirming that our experience of the city is by nature a gendered phenomenology. Posing that the city is the masculine geography par excellence, the essay probes the symbolic spaces that genderize and are genderizing in the novel, and reflects on how masculinities regiment the public and symbolic within the increasingly global and diffused urban space.

This global space (of production and reception) in the modern age is the point of departure for Assen Kokalov's meditation on masculinities in Lucía Puenzo's three notable films, *XXY* (2007), *El niño pez* (2009), and *Wakolda* (2013). Unlike Costa de Moraes and Poppe, Kokalov does not situate these films as a narrative trilogy, or as films sharing a particular leitmotiv. Instead, he delves into each feature as a tableau vivant of masculinities that, he argues, is central to all of Puenzo's films. The essay sheds light on the masculine, noting that criticism to date has tended to focus less on this facet of the gender spectrum, congregating instead on the queer potentials of each film. As such, Kokalov's essay provides a valuable resource for future research into the body of work of an increasingly important director in the Latin American and

Spanish-speaking cineverse. Speaking of universes, the concluding essay by Rebecca Biron investigates the representation of narco-masculinities in recent Mexican cultural production. Working with several films, soap operas, music, blogs, and journalistic pieces, Biron underscores the importance of melodramatic narco-masculinity as a contemporary litmus of national gender hegemony. Her aim in the essay, however, is not to simply go over the basics of this trope but, instead, to elucidate how comedic representation may negotiate new ways of situating narco-masculinity in a contemporary, globalized crime stage. Importantly, Biron asks: how does refusing to take narco-masculinity seriously complicate debates regarding Mexican masculinities, violence, and the role of the local in the global circulation of goods and images?

In conclusion, the essays in this dossier provide a stepping-stone for scholarship on the relationship between masculinities and the global. Through calculated collations of masculinity studies and other critical theoretical angles, the dossier allows for an interdisciplinary and transnational interrogation of the masculine. This, it is hoped, will be of use not only to scholars within the field of Latin American studies, but also to all investigations into how masculinities interact across global spectrums.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: On Masculinities, Latin America, and the Global Age

TITLE: *Tony Manero, Post Mortem y No*: la estética de lo masculino en la trilogía de Pablo Larraín

AUTHOR: Wesley Costa de Moraes

E-MAIL: wcosta@live.unc.edu

AFFILIATION: University of North Carolina at Chapel Hill; Department of Romantic Studies; 238 Dey Hall, CB 3170; Chapel Hill, NC 27599

ABSTRACT: This article analyses aspects of masculinity representation in the trilogy composed of *Tony Manero*, *Post Mortem* and *No*, by Chilean filmmaker Pablo Larraín, and their role as key elements on which the social criticism laid out by these films is built. The argument is that it is possible to identify in this trilogy an aesthetical structure ordered around a framework of masculinities whose effects condensate the political oppression of Chilean dictatorship in a highly physical dimension, offering a distinguishable reading of its impact in terms of subjectivity. Through artistic expressions that emphasize aspects such as the erotic and the abject, always articulated in a hierarchy of patriarchal power, Larraín's trilogy reads as a bodily translation of such oppression, with characters' bodies functioning as projections of the psychological constraints of the dictatorial regime.

KEYWORDS: Chile, Pablo Larraín, Masculinities, Dictatorship

RESUMEN: Este artículo analiza aspectos de las representaciones de la masculinidad en la trilogía compuesta por *Tony Manero*, *Post Mortem* y *No*, del director chileno Pablo Larraín, y su papel como elementos clave mediante los cuales se edifica la crítica social planteada por estas películas. El argumento es que se puede identificar en la trilogía una estructura estética pautada en un armazón de masculinidades cuyos efectos producidos condensan la opresión política de la dictadura chilena en una dimensión sumamente física, ofreciendo una lectura diferenciada de su impacto en términos de subjetividad. A través de estas expresiones que combinan aspectos como lo erótico y lo abyecto, siempre articulados en una clara jerarquía de poder patriarcal, Larraín logra traducir corpóreamente dicha opresión, somatizando en el cuerpo de los protagonistas el constreñimiento psicológico del régimen dictatorial.

PALABRAS CLAVE: Chile, Pablo Larraín, masculinidades, dictadura

BIOGRAPHY: Wesley Costa de Moraes is a Ph.D. candidate and a Spanish and Portuguese instructor at the University of North Carolina at Chapel Hill, also holding a M.A. in Spanish Language and Literature from Virginia Polytechnic Institute and State University. He was born in Brazil and is devoted to literary studies in which contemporary South American fiction works in Spanish and Portuguese intersect. He is currently working on his dissertation, investigating fictional representations of animals and animality in XXI century novels from Brazil, Argentina, Perú, Chile, and Colombia.

Tony Manero, *Post Mortem* y *No*: la estética de lo masculino en la trilogía de Pablo Larraín

Wesley Costa de Moraes, University of North Carolina at Chapel Hill

Numerosas obras de ficción latinoamericana han contribuido a crear y consolidar un panel diversificado de reflexión sobre las dictaduras que asolaron la zona, un proceso que empezó a mediados del siglo XIX en la narrativa argentina (Kadiköylü). Las figuras, motivos y resonancias de estos episodios políticos han sido ininterrumpidamente aprovechados y han conformado una variedad de estructuras discursivas y estéticas—una obstinación creativa que ha alcanzado un nivel sin precedentes en las últimas décadas (Pacheco). Sea por sus nuevas formas de interpretar la hoja histórica o por los paralelismos ficticios que hacen pulsar brutales semejanzas con lo real, la importancia de estas obras se ha ampliado aún más, según argumenta Mercedes Fernández Durán, a consecuencia de los quinientos años del descubrimiento de América—un fenómeno que la crítica especializada también ha amplificado con puntos de vista cada vez más transversales y multidisciplinarios. Uno de los principales casos al punto es *El otoño del patriarca* (1980), de Gabriel García Márquez. En la extensa crítica literaria sólo sobre esta obra (y sólo para citar algunos ejemplos), Armando Estrada Villa enfoca las imbricadas relaciones de su dictadura imaginaria con el imperialismo del Norte; Fernández Durán destaca la construcción de la identidad y de la memoria latinoamericanas; y María Eulalia Montaner Ferrer investiga la masculinidad

del dictador, un patriarca que se enorgullecía de sus más de 5 mil hijos, recolectando indicios literarios de su oculta homosexualidad.

Entre características frecuentes como el mesianismo y la megalomanía, rasgos que han configurado al dictador como arquetipo narrativo (Noguerol Jiménez), la figura de este soberano como prototipo de masculinidad, un atributo casi divino que le concedía incontestable derecho al poder y que debía ser laboriosamente administrado en la esfera pública, ha frecuentemente operado como tropo en doble sentido: la masculinidad del dictador es una fructífera metáfora del poder así como el poder del dictador (o de personajes que encarnan o carecen de sus atributos) señala las distintas masculinidades en acorde o desacorde con el modelo hegemónico representado por él. No cabe duda que a eso también se agrega el creciente interés por la cuestión de las masculinidades en la zona desde la plataforma sociológica, algo que Matthew Gutmann observa y fomenta en *Changing Men and Masculinities in Latin America* (2003) y que también se ha manifestado con especial ímpetu en la producción literaria y fílmica reciente. En este trabajo analizo algunas de las relaciones entre el poder y las masculinidades y principalmente como se convierten en estética discursiva en las tres últimas películas del cineasta chileno Pablo Larraín: *Tony Manero* (2008), *Post Mortem*

(2010) y *No* (2012), conjunto que algunos medios han llamado su trilogía sobre la dictadura de Chile.

La propuesta de este trabajo es desmenuzar algunos de los fundamentos detrás de las elecciones estéticas de estas películas, conjeturando sus posibles significados y efectos dentro de una propuesta narrativa—tanto al nivel individual como grupal de la trilogía—y así apoyar mi tesis de que el director chileno articula estas tres películas según diferentes perspectivas y usos de lo erótico y con el objetivo final de ofrecer al espectador una experiencia descarnada y punzante de la dictadura de su país. Dadas las circunstancias socioeconómicas de la época, mi análisis destacará de qué manera estas propuestas estéticas también y necesariamente dialogan con los procesos de globalización económica y cultural que teñían las directrices del régimen, lo que es evidenciado en varios momentos de la trilogía.

Pablo Larraín (1976) debutó con *Fuga* (2005), película que ganó varios premios internacionales—lo que se repitió con *Tony Manero* (2008) y *Post Mortem* (2010). Después de figurar con *Tony Manero* en la lista de los preseleccionados, su cuarto largometraje, *No* (2012), estuvo entre los cinco finalistas del Oscar de mejor película extranjera en 2013. De acuerdo a la cronología histórica, sus tres películas ambientadas en la dictadura chilena se ordenan de la siguiente forma: *Post Mortem* en los días que antecedieron el golpe de estado (y también en la fecha de éste, el 11 de septiembre de 1973); *Tony Manero* durante la dictadura (y próximo al primer plebiscito de 1980); y *No* en 1988, cuando el segundo plebiscito sella el fin de la era Pinochet. Augusto José Ramón Pinochet Ugarte, comandante en jefe del Ejército de Chile en la época, encabezó la derroca del entonces presidente electo Salvador Guillermo Allende Gossens, quien murió el preciso día del golpe en condiciones en que todavía persisten controversias. Pinochet asumió el poder, por la perspectiva del golpe, entre otras cosas para poner orden

en el país y combatir el desabastecimiento, en realidad una consecuencia nefasta de las represalias económicas de los Estados Unidos al gobierno de Allende, cuyas medidas de naturaleza socialista desfavorecían los negocios e intereses estadounidenses en Chile.

Si la principal meta declarada del gobierno dictatorial era fomentar avances económicos que permitieran a toda la sociedad chilena progresar, legitimando así la ascensión del sector militar al poder y justificando su permanencia en el liderazgo de la nación, otros objetivos también marcaron presencia en la agenda de la dictadura. La revitalización económica se acompañaba de la recomposición de valores morales y religiosos como la familia y el matrimonio, de lo que se desprende la promoción de una cultura de género tradicional. Esa ideología patriarcal de homogeneización chilena tenía asignado a cada hombre y a cada mujer no solamente su respectivo rol dentro de la sociedad ambicionada, de acuerdo con los propósitos del Estado autoritario, sino también resaltaba parámetros bastante objetivos de conducta. El general chileno, como informa Mary Louise Pratt, tenía claro un proyecto para hombres y mujeres: “[s]er ciudadanos, como le gustaba decir a Pinochet, consiste en ordenar u obedecer, y sólo aquellos que hacen bien una de estas actividades son útiles para el Estado” (17). Evidentemente la obediencia de la gran mayoría era el objetivo primordial a ser alcanzado por el gobierno dictatorial. Sin embargo, el general tuvo que consolidar una imagen de sí mismo que transpirara competencia y austeridad, y cuyos atributos pudieran servir, a consecuencia, como indiscutible matriz de masculinidad para el hombre chileno.¹ Bajo su responsabilidad e influenciado por el ejemplo de su líder, el régimen dictatorial en Chile produjo más de 40 mil víctimas (descartándose los exiliados), de las cuales “3.065 están muertas o desaparecidas entre septiembre de 1973 y marzo de 1990” (Délano). Las truculencias de las dictaduras del Cono Sur, los patrones de género aceptados y

promocionados por ellos y las convergencias a los procesos de globalización han reverberado prolíficamente en la producción fílmica y literaria de la región, lo que ha constituido una especie de revisión extraoficial de estos regímenes.

Sabine Schlickers analiza los rasgos comunes entre algunas novelas y películas producidas durante y/o sobre las dictaduras del Cono Sur y, entre ellos, destaca la ausencia de un final de “justicia poética” (127) que, en sí, pone en tela de juicio, desde la perspectiva de la ficción, los procesos reales de recuperación de la memoria nacional como las Comisiones de Verdad y Justicia de los países que pasaron por regímenes autoritarios en Latinoamérica (Chile ha tenido cuatro de ellas).² La autora resalta que “[s]ólo el arte literario y cinematográfico como praxis discursiva autónoma y polifacética, ya que se apropia de todos los discursos, es capaz de decir lo indecible” (130). En la falta de una justicia efectiva, o de respuestas y explicaciones convincentes y conclusivas, el arte se ha encargado de, si no exactamente “decir lo indecible” como apunta Schlickers, proporcionar nuevas lecturas y reflexiones sobre estos eventos pretéritos mediante los recursos de estéticas osadas e inquietantes.

En una entrevista con el periódico *La Tercera*, Larraín afirma que las tres películas aquí analizadas se orientan por su voluntad de barajar respuestas para lo que había sucedido en Chile y que él desconocía, por haber sido criado en una familia rica y por haber estudiado por varios años en un colegio de derecha. Se pregunta el cineasta: “¿cómo estructuramos una sociedad sostenida en un resentimiento tan profundo entre ideologías y clases?” (Chernin). Sobre las opiniones en contra, Larraín afirma que ha aprendido a convivir con las críticas que se atienen a su origen social y, consecuentemente, a su legitimidad para presentar sus puntos de vista anti pinochetistas: “mis películas no dejan bien a ese sector [la derecha]. Y la izquierda reacciona mal también. Entonces me quedo sin lugar. Parte de ningún grupo.” Pero la crítica también ha sido generosa: Francisco Díaz, de

El Mercurio, sostiene que “el mejor retrato de la sociedad chilena en el período de la dictadura no lo hace un escritor ni un revolucionario. Lo hace un cineasta, Pablo Larraín, a través de una trilogía excepcional.”

A pesar de la ordenación según la cronología histórica oficial (*Post mortem*, *Tony Manero* y *No*), se hace más contundente el análisis de las estéticas de lo masculino aquí propuestas siguiéndose la secuencia en que las tres películas estrenaron, así pues, empiezo con *Tony Manero*. La película cuenta la historia de Raúl Peralta (Alfredo Castro) y de su obsesión por el protagonista de *Fiebre de sábado por la noche* (1977). En su objetivo de imitar con máxima fidelidad a la figura del personaje de John Travolta, bien como el aura de la célebre película estadounidense, Peralta se embarca en una irrefrenable escalada criminal en la que va acopiando los elementos que juzga necesarios para realizar una presentación de baile inspirada en *Fiebre* en la cantina donde vive y, a continuación, tomar parte en un concurso nacional de dobles de Manero. Oportunista y cobarde, Peralta se vale de una engañosa afabilidad para llevar a cabo su plan, con lo que deshace cualquier esbozo de defensa ajena. Así, el protagonista arma un circo de apariencias: definitivamente no es lo que parece y sólo muy remotamente logra parecerse a quien ambiciona. Se puede concluir que el objetivo de Larraín, sin embargo, es establecer otro nivel de semejanzas: de este juego de apariencias con la ideología de la dictadura chilena, de la conducta criminal de Raúl con la violencia del régimen, del Tony Manero imitado con el imperialismo económico y cultural del Norte global desarrollado.

Tanto el Tony Manero original como Peralta en la película chilena ejemplifican como las masculinidades y la situación sociopolítica están conectadas por expresiones de poder o de su ausencia. En *Fiebre*, Manero es un joven de un barrio *working-class* neoyorquino y el líder carismático de un grupo de jóvenes. Tras reconocer la falta de perspectivas de ascender socialmente en un mundo en que “it’s all locked up,” como asevera uno

de sus amigos, la imagen viril y atrayente y el baile sensual de Manero se convierten, entonces, en sus únicos instrumentos posibles de ascensión social. Para George Mosse, en la evolución del ideal de la masculinidad occidental, el cuerpo masculino “became the focus of attention, judged [...] according to a set standard of beauty” (23). Manero cumple con el ideal de imagen masculina cada vez más valorado en una economía global de símbolos, ayuda a divulgarlo en gran escala, pero sus atributos físicos y habilidades como bailarín son incapaces de sacarlo de su condición. En una película en la que el género masculino es cosificado al extremo, las contradicciones exhibidas en *Fiebre* exponen los valores y conflictos de los diferentes grupos de hombres que se unen y se apartan en desdoblamientos homosociales y también homofóbicos según luchas de poder que revelan el dibujo social de la jerarquía masculina a la que pertenecen.

Con todo y eso, las patentes incoherencias y limitaciones del personaje norteamericano, probablemente intensificadas por el contexto de la derrota de los EE.UU. en la Guerra de Vietnam, le caen como un guante al personaje de Peralta que representa, también, las contradicciones de un país en una situación política social como la del Chile bajo la dictadura. La transfiguración de Peralta en Tony Manero es, obviamente, análoga a la incorporación apresurada e incongruente de los valores del Norte por el régimen autoritario de este país suramericano. El resultado es un personaje frío, psicópata y execrable, que por varios ángulos replica la propia figura del General Pinochet y mimetiza los horrores de un período sociopolítico cruento de la historia chilena.³ Para lograrlo, Larraín explora el personaje de Peralta en sus relaciones sociales problemáticas, en su estela de homicidios y especialmente en su dimensión física. En todos estos ámbitos pulsa una elocuente e incómoda estética de lo masculino que resalta el Manero latino como individuo que intensamente oprime y es oprimido.

En *Tony Manero*, la masculinidad y la situación política se conjugan en el cuerpo del protagonista y en su agresividad, en su

apariencia física decadente y cambiante, en su erotismo asqueroso y en su sexualidad conturbada. Carolina Urrutia sugiere que “Larraín logra imbricar los órdenes políticos y estéticos, condensando el espacio urbano, censurado, vigilado y dictatorial, en el cuerpo del actor protagónico” (75). Se sobreponen escenas que resultan repulsivas e intencionalmente perturbadoras, una vez que el cuerpo condensa psicosomáticamente la opresión del sistema. En una de ellas, Cony (Amparo Noguera), la novia de Peralta, lo escarnece por el hecho de que envejece y por su falta de erección en una escena grotesca en que practica felación en él. Afirma que solamente el Tony Manero de *Fiebre* lo calienta, y que él jamás conseguirá llegar a ser como el “gringo,” lo que Peralta terminantemente se rehúsa a aceptar. En la conclusión del episodio, Peralta mete la mano en la boca de Cony y la hace jadear. En una reproducción simbólica de Pinochet, el protagonista es el general incapaz de “penetrar,” de subyugar la población sin el recurso de la fuerza, absorto en una relación desigual en la que se encuentra seducido por lo que para él es un paradigma de hombre/sociedad.

Pero lo que interesa, sin embargo, no es el resultado final de Peralta como copia, por malísima que sea, o la aprobación o no de los que testimonian su gradual transformación, sino el proceso de acercamiento a la figura del Manero original—en realidad, su conversión en un Pinochet en miniatura (Hoberman). A través de un voyerismo forzoso que insinúa a la disidencia de manos atadas, Larraín provoca en los espectadores una sensación de impotencia, ya que se ven obligados a acompañar, por ejemplo, los momentos en que Peralta repite, con inmisericorde mal gusto, gestos emblemáticos de la película norteamericana, como cuando baila a solas en calzoncillos. En otros instantes, la estética de lo masculino en la película se apoya en una erótica abominable, como cuando Peralta falla al intentar penetrar a la hija de su novia, Pauli (Paola Lattus), escena que termina con los dos masturbándose lado a lado en una cama—lo que pone en un jaque incestuoso la moralidad

pregonada por el régimen. Su fracaso como réplica de Manero (Peralta queda en segundo lugar en el concurso televisivo de dobles) y su incapacidad de copular (el soberano no logra penetrar a la clase subordinada) no ocultan su éxito parcial, es decir, él consigue completar—a su brutal modo, con lo que dispone y saliéndose ileso—su proceso de transformación. Cualquier parecido a la trayectoria del entonces dictador Pinochet definitivamente no es mera coincidencia.

Gabriela Polit Dueñas, desde la vertiente literaria, defiende que la apropiación ficcional de la masculinidad del caudillo ha sido utilizada por muchos escritores para dar dimensión a su tiranía: “mientras más grotesco, repulsivo y villano el hombre, más sanguinario y tiránico su régimen. La masculinidad entonces, aparece como algo natural que *biologiza* un modo de hacer política al tiempo que lo dota de cierta estética” (22, énfasis en el original). Por extensión, la masculinidad del caudillo no solamente apunta a la actuación política sino también al prototipo aceptado del hombre en la sociedad en cuestión. Contrasta con la conducta masculina de Peralta, mimética al general Pinochet, la de Goyo (Héctor Morales), el segundo personaje masculino más importante en *Tony Manero*. El joven, que oculta su participación en movimientos subversivos en contra de Pinochet, es quien en la película genuinamente se preocupa por la multitud abandonada por el régimen. Se encuentra, sin embargo, sujeto a la autoridad impuesta por Peralta, lo que revela los niveles de dominación entre hombres y las diferentes masculinidades que a la vez dan forma y se proyectan desde esta estructura de poder.

Raewyn W. Connell denomina “hegemónico” al patrón de masculinidad que está en lo más alto de la jerarquía social. Para la autora, “[h]egemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and

the subordination of women” (*Masculinities* 77). La dominación sobre los hombres y también sobre las mujeres del grupo masculino compuesto por los militares en Chile necesita edificar una ideología—especialmente en tiempos de aspereza política—lo bastante coherente para consolidarse sin exigir de la esfera dominante el uso extensivo de la fuerza y diseminando una cultura del patriarcado en el seno de la sociedad capaz de sostenerse autónomicamente. En este sentido, cabe resaltar que en la trilogía algunos personajes femeninos no solamente acatan, sino abiertamente defienden los principios y actitudes del general, incluso actuando como una especie de patrulla informal de la masculinidad junto a los hombres.

Pero la puesta en marcha de estos mecanismos ideológicos para el mantenimiento del régimen es antecedida por la toma de poder en Chile, sin lugar a dudas la de proporción más cinematográfica de las dictaduras del Cono Sur. Si en la vida real Allende termina acorralado y muerto en pleno Palacio de la Moneda, sede del gobierno presidencial bombardeada por las fuerzas armadas chilenas, en la ficción Larraín opta por una película en que los silencios vociferan los horrores del fatídico día del golpe. *Post mortem* transcurre en las inmediaciones temporales del 11 de septiembre de 1973, siendo que la fecha se autentica con el cadáver del presidente depuesto siendo sometido al examen que da nombre a la película. Alfredo Castro, nuevamente el protagonista, es Mario Cornejo, funcionario de una morgue supuestamente santiaguina cuya sola atribución es mecanografiar los informes post mortem dictados por el Dr. Castillo (Jaime Vadell), el médico legista.

Coherente con el esquema estético que estructura la película anterior, Larraín desvela las jerarquías de poder y la influencia del régimen dictatorial a través de diferentes representaciones de la masculinidad. En su aspecto físico y en sus modales, Cornejo es lapidado de modo a representar un hombre ajustado a la función de siervo del régimen, incluso antes de la caída de Allende. Los militares son

la masculinidad hegemónica en armas, el falo imaginario que penetra, victimando a los tractores, o que intimida y establece el nuevo orden, como en la escena en que los estallidos de bala ensordecedores callan a Sandra (Amparo Noguera), la asistente del Dr. Castillo inconformada con el súbito desagüe de cuerpos en la morgue. Cuando el cuerpo de Allende es examinado por el médico, los militares de rango más elevado acompañan el proceso en fila y en silencio absoluto, como si prescribieran inaudiblemente las conclusiones del análisis póstumo del presidente de modo a eximirse de la culpa y sugerir que Allende se había suicidado. La nueva jerarquía de masculinidades establecida al orden del día moldea la escena, que avanza con Cornejo siendo sustituido por alguien capaz de mecanografiar el informe en una máquina de escribir eléctrica.

Aunque flagrantemente incompetente para su puesto, Cornejo se obsesiona con la organización y la limpieza, tanto concreta como moral. Se viste con rigor, mantiene la casa minuciosamente ordenada y es incisivo en rechazar una invitación de Sandra, de quien reprocha el comportamiento sexual: “yo no me acuesto con mujeres que se acuestan con otro hombre. Eso es feo, Sandra. Muy feo.” El personaje habla y se mueve casi robóticamente, como si fuera comandado como un títere. Su aspecto pacato sugiere sumisión plena a las disposiciones del sistema, lo que el personaje usa para vigilar la vecina de enfrente y subversiva de turno, Nancy Puelma (Antonia Zegers), una bailarina de cabaret rebajada con quien Cornejo tiene contactos íntimos y a quien le pide matrimonio.

Larraín hace uso más comedido de lo erótico abyecto en *Post Mortem*, lo que cumple otro propósito en esta película. Si Peralta en *Tony Manero*, como réplica de Pinochet, mantiene una relación intensa y solitaria de placer morboso con el artista que venera (el Norte globalizado para el general), a Cornejo sólo se le permiten unos cuantos instantes de goce. En una de las escenas inaugurales de la película, el protagonista se masturba en silencio en su habitación, y el sonido pertinaz del

tictac del reloj que enmarca la escena sugiere el tiempo que ahora tiene otro ritmo y otra índole, como si todo ahora debiera ser terminado pronto, en el ritmo del progreso corriente. Más adelante, en lo que se deduce ser Cornejo a penetrar a Puelma, el largo instante en que ella mordisquea sus propios labios sin que él aparezca en la pantalla lo despersonifica y centra la atención en el placer de la mujer, un placer traicionero y masoquista ya que la película termina con el protagonista atrapando a quien declaraba ser su novia y a otro hombre en una parte de su propia casa y aparentemente sentenciándolos a la muerte.

Aunque las tres películas de Larraín analizadas aquí son protagonizadas por hombres, cada cual con los diferentes resultados artísticos y reflexivos de las masculinidades por ellas retratadas, en *Post Mortem* se demuestra, paralelamente a lo asignado para cada género, el propósito homogeneizador del régimen, según el cual hombres y mujeres se unifican como un solo contingente a ser dominado. En la morgue, donde los funcionarios y las funcionarias comparten los mismos baños, Sandra orina en un cubículo sin puerta, bajo la mirada aparentemente neutral de los hombres, con lo que se codifica el ambiente de vigilancia mutua y de pérdida de privacidad instaurado por el régimen. Los cadáveres que abundan en la morgue son también una sola materia indistinta, la oposición sin carácter de género, y que sólo se especifica anatómicamente según el criterio del médico legista. Otro instante homogeneizador, probablemente el más perturbador, es la escena en que Cornejo y Puelma lloran copiosamente sentados a la mesa y sin ningún motivo identificable, único momento de desahogo en que el protagonista parece admitir la presión a la que también está sometido a pesar de su adhesión a al nuevo orden.

Homogeneidad y heterogeneidad, como principios antagónicos practicados por la ideología de la dictadura según las conveniencias, han resaltado y ampliado las paradojas de género inscritas en una sociedad como la chilena durante y después de Pinochet. En este sentido, Teresa Valdés y José Olavarría

defienden que es imposible hablar de una masculinidad unitaria en Chile, tomándose en cuenta la considerable homogeneidad cultural del país, y destacan la influencia que los diecisiete años de dictadura militar han tenido al reforzar “el conservadurismo y los modelos identitarios basados en el honor y la patria” (12).

Al deshacerse cualquier pretensa uniformidad de género, se reclama y se ofrece también otra visión sobre el pasado histórico (y a consecuencia el presente) y una nueva forma de entenderlo, ya que los ideales de la masculinidad, ejes de la historia real y también de la ficción, se vuelven cada vez más insuficientes para explicarlo y, menos aún, para justificarlo. Hayden White sugiere que, al *fictionalizar* la realidad, la literatura (y de manera análoga el cine) manipula abiertamente lo posible, es decir, la posibilidad real de lo ficticio, lo que nos hace reevaluar lo que definimos como histórico. El autor explica que “historical discourse wages on the true, while fictional discourse is interested in the real” (147) y añade que “[t]he conjuring up of the past requires art as well as information” (149). Al apoyarse en expresiones de la masculinidad que exhiben las confluencias y divergencias de modelos e intereses entre clases, tanto a nivel nacional como poniendo de manifiesto las directas conexiones con procesos y jerarquías a nivel global, Larraín subvierte el discurso histórico revelando no solamente los aspectos ocultos y las inconsistencias de la narrativa oficial, sino y principalmente las incoherencias que han permeado el consciente colectivo de la sociedad chilena y que allí se han alojado férreamente.

Esta cristalización de valores contó con un poderoso aliado para Pinochet: los medios de comunicación. Portavoces de las falacias del régimen, los medios de comunicación también sirvieron como escaparates de las tendencias mundiales a las que Chile se alineaba en su reto de progresar como sociedad. La matriz cultural del cine estadounidense en

Tony Manero, con sus debidas resonancias políticas y económicas, opera a nivel macro mientras la televisión cumple con el papel de ajustarlo todo en la dimensión micro, local. Los medios difunden la ideología del régimen, maquillan los cambios ocasionados por lo que viene de fuera y promueven un nacionalismo en apariencia, dando una impresión de armonía entre estos polos. Un ejemplo es la escena en *Tony Manero* en la que el noticiero televisivo anuncia que el presidente de la república había firmado el decreto que declaraba la cueca un símbolo patrio de Chile, confiriéndole el status de representante de “los sentimientos del alma criolla y de la música popular [...] con la gracia de Dios y la sangre generosamente derramada de sus hijos.” En una época de apertura e intercambios culturales, el mensaje efusivo sugiere la valoración incondicional de lo chileno pero, en la secuencia, Peralta abofetea la señora con quien está calmamente viendo la televisión. La violencia insidiosa del protagonista más bien decodifica la actuación de los medios de comunicación durante la dictadura. Por fin, él huye con el aparato de su primera víctima—un bien precioso y pasaporte simbólico a un mundo a que Peralta obstinadamente busca pertenecer.

En *A Sociology of Globalization*, Saskia Sassen expone que la inserción en la economía global sólo es posible mediante el establecimiento de rutas de tránsito de capitales más fluidas y que el proceso de globalización supone un “context increasingly dominated by deregulation, privatization, and the growing authority of nonstate actors” (49). La apertura económica realizada durante la dictadura chilena buscó demostrar al ciudadano común que Chile ahora estaba en el camino del avance y en completa sintonía con los valores del primer mundo, cuyas mercancías y costumbres se hacían disponibles en el país. Sin embargo, Larissa Lomnitz y Ana Melnick informan que en la primera década de la dictadura, las inversiones públicas en Chile

se redujeron en más de un 50% y la deuda externa creció un 29%. Estos préstamos, aclaran las autoras, “were not used for productive investment [...]. They were mainly used to finance the import of consumer goods” (4).

Sin necesariamente suplantarlo nacional con su aluvión de mercancías extranjeras, accesibles solo a un selecto grupo social, la globalización se ha adaptado a cada zona, incorporando los valores regionales en un proceso que en la teoría económica mundial se ha llamado *glocalization*. El fenómeno se ha vuelto diversificado, ocurriendo también en el ámbito sociocultural a través de la fluidificación de ideas principalmente a través de los medios de comunicación en que lo local y lo global ahora disputan espacio y se combinan. Connell informa que “in a globalizing world, we must pay attention also to very large-scale structures. An understanding of the world gender order is a necessary basis of thinking about men and masculinities globally. Hegemony in the contemporary gender order is connected with patterns of trade, investment, and communication dominated by the North” (“Masculinity” 369). Por lo tanto, una lectura de la trilogía de Larraín desde un prisma de las masculinidades debe contemplar necesariamente una economía de género—en sus tensiones, cambios y ajustes—desde sus referenciales globales hacia los niveles más locales.

La última película de la serie es donde se presentan con más distinción varios de estos puntos de contacto y de atrito: los efectos de una apertura multifacética, las intersecciones en términos de género y el poder consolidado de los medios de comunicación. *No* juega específicamente con la importancia decisiva de estos medios, pero también ilumina como los otros temas gravitan en el mismo espacio. René Saavedra (García Bernal) es un publicitario exitoso que, tras mucho hesitar, acepta orientar la campaña televisiva del No, el grupo en contra de la permanencia del régimen que, atendiendo a presiones internacionales, realiza un plebiscito en 1988 para decidir el destino de la dictadura. Seguro de que va a

ganar, el grupo del Sí cuesta a reconocer que su adversario ha sido más eficiente en vencer especialmente a los indecisos, lo que se traduce en el triunfo inesperado del No. En la vida real, Pinochet reconoce la derrota pero todavía tarda más de dos años en entregar el poder a su sucesor.

La caracterización de Saavedra como personaje masculino necesita ser observada tanto a nivel extradiegético como dentro de la trama. En cuanto al primero, una vez que las tres películas están ensambladas en un gradiente estético que se desplaza de lo erótico-repugnante en *Tony Manero* a un código marcadamente más apacible en *No*, pasando por un punto intermedio (si bien más cercano a lo abyecto) en *Post mortem*, es significativo el hecho de que Larraín mantenga algunos integrantes de la base de actores de las dos películas anteriores, cuya principal figura es el también premiado actor chileno Alfredo Castro, pero añada la participación del galán de proyección internacional Gael García Bernal en el papel principal. La opción por el *sex symbol* mexicano como protagonista es instrumental para alterar la manera como la masculinidad opera como eje ordenador de la trilogía; sin embargo, Larraín no explora la figura de Bernal en su potencial erótico, sino lo convierte en el buen chico que abdica de su cómoda posición social en pro del objetivo colectivo abrazado por la oposición. En profundo contraste con el predador repugnante representado por el protagonista de *Tony Manero*, Gael es indispensable para configurar a *No* como el polo estético nítidamente menos molesto de la trilogía, lo que también consolida a Larraín en el escenario cinematográfico internacional. El logro, así, se puede explicar no solamente por la trama de su película y por la estética en que se estructura—más plástica y menos entrañal—sino también por otras medidas, como en lo tocante al *casting*, que parecen haber contribuido al éxito de esta película.⁴

En la trama, no obstante el éxito en portada, la situación de Saavedra es problemática, con implicaciones en términos de género

tanto en el dominio íntimo como público. Por un lado, el protagonista está en una posición cómoda profesional y material durante el régimen: empieza la película elaborando la campaña publicitaria de una cola de nombre sugestivo, *free*, y, además de un auto moderno, tiene en su casa un arsenal de electrodomésticos novedosos y juguetes caros que señalan inequívocamente a la apertura económica en Chile (una excepción, ya que la película subraya las desigualdades sociales acentuadas por la dictadura). Por otro lado, en la intimidad, Saavedra vive una relación deficiente con Verónica Carvajal (Antonia Zegers), la madre de su niño. Ella, que en la película es una militante en contra del régimen, rechaza a Saavedra sexualmente. La actitud representa su desprecio oblicuo por el éxito del publicitario y por su alienación y subsecuente falta de solidaridad con los que padecen las persecuciones y miserias del periodo.

Al capitanear la producción televisiva de la oposición, Saavedra indirectamente rechaza su condición de hombre cuya masculinidad es abonada por la dictadura (así como los beneficios y la seguridad que esta ofrece). En represalia, el régimen amenaza con castigarlo en lo que lo define como hombre según el modelo idealizado por la clase dominante: provocar su ruina material y lastimar a su hijo pues, como argumenta Mosse, “[t]hose who did not fit the set pattern laid down for men and women were the enemies of [patriarchal] society” (55). Aunque el protagonista es amenazado concretamente, se mantiene junto a la oposición hasta el final. Si en *Tony Manero* el espectador es sofocado por la masculinidad despótica del protagonista y en *Post Mortem* testimonia tanto la valentía de los militares escorada en las armas como la completa obediencia al régimen de Cornejo, en *No* acompaña la masculinidad rebelada de Saavedra poner en peligro terminante la jerarquía y los estereotipos impuestos por la dictadura.

La valoración e imposición de un determinado modelo hegemónico de masculinidad y también de las masculinidades a él subordinadas, en un tiempo de profundos

cambios sociales como el que atravesó Chile en su dictadura, es un elemento diegético central en la trilogía de Larraín. Michael Kimmel afirma que “la búsqueda por una definición trascendente y atemporal de la masculinidad es en sí un fenómeno sociológico; [y que] tendemos a buscar lo eterno y atemporal durante los momentos de crisis” (2). Así, en una época de turbulencia política, la reparación del orden nacional pasaba también por restablecer el poder de la figura masculina de forma incontestable, restaurando la hombría que supuestamente había sido afectada por las ambivalencias y anormalidades que las masculinidades de otros modelos (como el de izquierda representado por Allende) aportaban al tejido social.

Contra las ambivalencias se hacía necesario reforzar extensivamente los marcos binarios de género en el sentido común, utilizando y resaltando sus distinciones de modo tal que cada chileno y cada chilena, condicionados a los *dictámenes naturales* de su respectivo grupo, se encajara también *orgánicamente* en lo planteado por el régimen. La socióloga Sofia Aboim sintetiza algunos de estos criterios y expone que “[w]omen are soft and men hard, women are natural and men cultural, women are private and men public, women are emotional and men rational and instrumental” (16). En el caso chileno, los atributos masculinos no solamente definieron el hombre ideal sino también condujeron a otra premisa que los definía como indispensables para el gobernante de la nación. Atender todos estos criterios se vuelve una tarea casi imposible para los hombres, además, como la trilogía demuestra, los individuos tienen la autonomía de elegir qué pauta(s) seguir. El mosaico de masculinidades que se produce —en el caso de la dictadura chilena y en las sociedades occidentales— en rigor no altera la supremacía masculina y el hecho de que los hombres, como un todo, “gain from its hegemony, since they benefit from the patriarchal dividend, the advantage men in general gain from the overall subordination of women” (Connell *Masculinities* 79).

En este sentido, la influencia de los medios de comunicación es doblemente instrumental en el caso de la dictadura chilena. Contribuye a despolitizar al ciudadano al ofrecer una percepción unilateral y distorsionada de lo social en que los conflictos de la vida real están suprimidos, como ocurre en *Tony Manero*, y también doctrinan a la población según los patrones de género (y de la relación entre ellos) estimados por quienes detienen el poder. Fernando Blanco asevera que “[l]a tríada estado-sociedad civil y medios de comunicación produce una rearticulación entre políticas públicas, políticas íntimas y movilización social” (156). La concentración del poder ideológico de los medios por la dictadura y la censura son severamente criticadas en *No* en los programas diarios de la oposición. En lo tocante a las relaciones de género, la película intenta sugerir algún cambio de postura de los medios con Saavedra al final conduciendo el proyecto de marketing de una telenovela, *Bellas y Audaces*, una tímida sugerencia a una nueva mujer Chilena.⁵

Con eso y todo, Larraín adopta una estética de lo masculino afable en *No*, lo que lo obliga a optar por García Bernal como protagonista en lugar de Castro, debido a los estigmas generados por las densas actuaciones (y masculinidades) de éste en las dos películas anteriores. El director cambia sensiblemente su forma de retratar la dictadura al abandonar el estilo violento e incómodo que marca *Tony Manero* y *Post Mortem* y que, no obstante los resultados repulsivos, manifiesta su creatividad y su osadía. No está claro, sin embargo, si lo hace por estricta motivación artística o si los cambios albergan también el propósito artístico y/o comercial de ampliar la aceptación de su trabajo por el gran público y no solamente por parte de la crítica especializada. Sea como sea, los temas abordados en la trilogía son espinosos, pero Larraín logra traer a la vista los principales agentes y elementos involucrados en la dictadura chilena, empleando distintas máscaras de masculinidad para expresar la brutalidad y la opresión, física y psicológica, perpetradas en este capítulo histórico. Tales estéticas de lo masculino

posibilitan una nueva interpretación de las relaciones de poder en la época—a nivel global, local y *glocal*—e, inversamente, también echan luz sobre las cuestiones de género en la sociedad chilena, con admisibles y fértiles correspondencias con las otras dictaduras del Cono Sur y con toda América Latina.

Mara Viveros Vigoya asevera que “[a]lthough there have been many advances in recent studies of masculinity in Latin America, there remain several unexplored themes that merit reflection and that should be future topics of academic interest. Research on the relationship between Latin American men and power, both institutional and individual, is required” (50). Evidentemente la trilogía no se trata de una serie de documentales o de un estudio antropológico capaz de rellenar los huecos apuntados por la socióloga, sin embargo, como retrato ficcional de esta época, la apropiación artística de los hechos conforma un espacio válido y privilegiado de experimentación de sugestivas interpretaciones. El propósito del arte no es necesariamente execrar los registros oficiales, sino estimular la dialéctica y, al redimensionar el pasado por una vía libre y plural, actuar como agente discursivo y propiciar un nuevo entendimiento de las cuestiones de ayer y de sus consecuencias hoy. Por fin, la profusión de artículos críticos literarios y filmicos cuyo enfoque es el género confirma que éste se ha convertido en un medio cuya amplitud cada vez más ha servido como poliédrico espejo tanto de fenómenos literarios como sociales. En consecuencia, según concluye Venkatesh también en su análisis de la figura del dictador, “authors (and critics) have become key instruments in societies’ rewriting of societies” (95).

Con su trilogía, Larraín reescribe la dictadura chilena a través de un lente estético en que lo masculino—erotizado o abyecto para más o menos—cumple una función discursiva vital y, análogamente, refuerza la forma en que este tema histórico literario está insalvablemente enmarcado en la cuestión de la sexualidad. De hecho, Eve Kosofsky Sedgwick afirma que “modern Western culture has

placed what it calls sexuality in a more and more distinctively privileged relation to our most prized constructs of individual identity, truth, and knowledge” (3). En su trilogía, Larraín coincide con este punto de vista y ofrece una visión ficcional de como las masculinidades operaron, explícita e implícitamente, durante la dictadura chilena en esos niveles destacados por Sedgwick. Las eróticas de *Tony Manero*, *Post Mortem* y *No*, dispuestas en diferentes ángulos estructurales, cada cual regido por una cartilla estética y a la vez complementares y antagónicos, discursan sobre los efectos de la ideología y de las prácticas del régimen en términos de identidad individual, exponiendo las distintas reacciones de los protagonistas a sus dictámenes y presiones y la amplia influencia de los medios de comunicación sobre la colectividad. En lo que concierne a la verdad, o a lo que el régimen logró conceptualizar como tal, Larraín escenifica cómo estas eróticas se utilizaron como base de la dominación del grupo masculino que instaura la dictadura, convirtiendo al general Pinochet en figura soberana e irrefutablemente apta para arreglar y liderar el país, y, como otra verdad dogmática, aprobando y ejecutando un proyecto de nación insertado en los procesos de globalización. Finalmente, en términos de conocimiento, el binomio erótica-estética juega abiertamente con los hechos y cuestiona lo que se ha condensado como el saber sobre lo que sucedió en la época, y también con respeto a lo que el período ha dejado de huellas hasta el presente, tanto en términos políticos como socioculturales. La fidelidad a los hechos o la validez de estas interpretaciones ficcionales desde un punto de vista estrictamente sociológico se eclipsan con lo que efectivamente interesa y merece observación en la trilogía y al que este trabajo contribuye: cómo el director construye

artísticamente este armazón de estéticas de modo a provocar en el espectador, con estímulos correspondientes con un lapso de cuarenta años, una experiencia visceral de la dictadura en Chile.

Notas

¹Otra obra reciente que aborda, bajo múltiples ángulos, la cuestión de las masculinidades en Chile a través de la temática de la dictadura es *Tengo miedo torero* (2001), de Pedro Lemebel. El protagonista, un travestí, saca a la luz (y se burla de) un Pinochet miedoso y sumiso a su esposa—una representación que el autor utiliza para problematizar su figura como referente de masculinidad. Para la crítica a respecto, véase “Gender, Patriarchy and the Pen(is) in Three Rewritings of Latin American History,” de Vinodh Venkatesh (2011).

²De hecho, en *Tony Manero* y *Post Mortem*, Larraín categóricamente abdica de un final poético y opta por terminar estas dos películas con escenas que sugieren aún más muertes, lo que coincide con la atmósfera de terror y obscuridad del régimen. *No*, sin embargo, se remata con el protagonista en lágrimas, llevando su hijo en brazos y caminando entre la multitud que marcha celebrando la derrota de Pinochet en el plebiscito de 1988.

³La simetría entre Peralta y Pinochet ya ha sido observada en diferentes trabajos críticos sobre *Tony Manero* (Losada 2010, Urrutia 2011). El escrutinio de las masculinidades en la trilogía, sin embargo, todavía quedaba por ser realizado.

⁴El éxito de *No* por sí sólo ha impuesto una reevaluación de las dos películas que la anteceden. En una crítica publicada en 2010, Matt Losada reconoce la estética repugnante de *Tony manero*, destaca sus principales evidencias y afirma que “[t]he film’s aesthetic and theme were bound to impede its mass consumption” (220). Losada relega la estética de la película a la condición de mero fin cuando en realidad se trata de un medio coherente con una visión de la trilogía anclada en los ejes de las masculinidades y del poder —algo que las películas siguientes han permitido escudriñar más

adecuadamente en su intencionalidad.

⁵La condición de las mujeres retratada en la trilogía todavía queda por ser analizada más ampliamente, ya que en el proyecto de este trabajo tiene pertinencia tangencial. Los personajes femeninos, por ejemplo, también se posicionan de maneras distintas en las tres películas, oscilando entre la defensa y el rechazo del régimen.

Obras Citadas

- Aboim, Sofia. *Plural Masculinities: the Remaking of the Self in Private Life*. Farnham: Ashgate, 2010. Impreso.
- Blanco, Fernando. "Sexualidades en transición. Homografías post Pinochet." *INTI Revista de literatura hispánica* 69.70 (primavera – otoño 2009): 153-70. Impreso.
- Chernin, Andrew. "Entendiendo a Pablo Larraín." Entrevista a Pablo Larraín. *La tercera* 20 jan. 2013. Web. 11 mar. 2013.
- Connell, R.W. *Masculinities*. Berkeley: U California P, 2005. Impreso.
- . "Masculinity Politics on a World Scale." *The Masculinities Reader*. Whitehead, Stephen M. Frank J. Barrett, eds. Malden: Polity, 2001. 369-74. Impreso.
- Délano, Manuel. "Chile reconoce a más de 40.000 víctimas de la dictadura de Pinochet." *El País* 20 ago. 2011. Web. 06 ago. 2014.
- Díaz, Francisco. "No es el futuro." *El mercurio*, 12 ene. 2013. Web. 11 mar. 2013.
- Estrada Villa, Armando. *Novela y poder en América Latina*. Medellín: Unaula, 2011. Impreso.
- Fernández Durán, Mercedes. *Novela y dictadores en América Latina: la identidad en ficción, pensamiento y forma*. Bogotá: Rocca, 2008. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Bogotá: La Oveja Negra, 1982. Impreso.
- Gutmann, Matthew C. *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Durham: Duke UP, 2003. Impreso.
- Hoberman, J. "Larraín's *Tony Manero* Turns Fantasies to Nightmares." *Village Voice*. 1 jul. 2009. Web. 17 feb. 2013.
- Kadiköylü, Neslihan. "La evolución del tema de la dictadura y la figura del dictador en la novela latinoamericana." *Cuadernos Americanos* 4.26 (2012): 221-38. Impreso.
- Kimmel, Michael S. "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina." *Masculinidad/es poder y crisis*. Valdés, Teresa y José Olavarria, eds. Santiago: ISIS/FLACSO, 1997: 49-62. Impreso.
- Larraín, Pablo, dir. *Fuga*. Fábula, 2005. DVD.
- . Dir. *No*. Fábula, 2012. DVD.
- . Dir. *Post Mortem*. Fábula, 2010. DVD.
- . Dir. *Tony Manero*. Lorber, 2008. DVD.
- Lomnitz, Larissa y Ana Melnick. *Chile's Middle Class: A Struggle for Survival in the Face of Neoliberalism*. Trad. Jeanne Grant. Boulder: Rienner, 1991. Impreso.
- Losada, Matt. "Crítica de Tony Manero, dir. Pablo Larraín." *Chasqui* 39.1 (2010): 219-20. Impreso.
- Montaner Ferrer, María Eulalia. "El otoño del patriarca: Tres muertes distintas para un patriarca gay." *Cuadernos Hispanoamericanos* 535 (1995): 53-60. Impreso.
- Mosse, George L. *The Image of Man: the Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford, 1996. Impreso.
- Noguerol Jiménez, Francisca. "El dictador latinoamericano (Aproximación a un arquetipo-narrativo)." *Philologia hispalensis* 7 (1992): 91-102. Impreso.
- Pacheco, Carlos. *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*. Caracas: Celarg, 1987. Impreso.
- Polit Dueñas, Gabriela. *Cosas de hombres: escritores y caudillos en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008. Impreso.
- Pratt, Mary Louise. "Des-escribir a Pinochet: desbaratando la cultura del miedo en Chile." *Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: 2000: 17-32. Impreso.
- Sassen, Saskia. *A Sociology of Globalization*. New York: W. W. Norton, 2007. Impreso.
- Saturday Night Fever*. Dir. John Badham. Paramount, 1977. DVD.
- Schlickers, Sabine. "Vivir entre la muerte: la apropiación literaria y cinematográfica de la dictadura militar en Suramérica." *Entre la violencia y la reparación: estudios interdisciplinarios sobre procesos de democratización en Iberoamérica*. Ed. Ana Luengo. 2008: 119-32. Impreso.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P, 1990. Impreso.
- Urrutia, Carolina. "Post Mortem y Tony Manero: Memoria centrífuga de un pasado político." *Cinémas*

- d'Amérique Latine* 19 (2011): 65-76. Impreso.
- Valdés, Teresa y José Olavarria, eds. *Masculinidades y equidad de género en América Latina*: ISIS / FLACSO. Santiago: 1998. Impreso.
- Venkatesh, Vinodh. "Gender, Patriarchy and the Pen(Is) in Three Rewritings of Latin American History." *Chasqui* 40.2 (2011): 95-107. Impreso.
- Viveros Vigoya, Mara. "Contemporary Latin American Perspectives on Masculinity." *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Ed. Matthew C. Gutmann. Durham: Duke UP, 2003: 27:57. Impreso.
- White, Hayden. "Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality." *Rethinking History* 9.2/3 (2005): 147-57. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: On Masculinities, Latin America, and the Global Age

TITLE: ¡...es tu madre!: Pedro Infante and Melodramatic Masculinity

AUTHOR: Ben Sifuentes-Jáuregui

E-MAIL: bjauregui@amst.rutgers.edu

AFFILIATION: Rutgers University; Department of America Studies; RAB 205D; 131 George Street; New Brunswick, NJ 08901-1414

ABSTRACT: This essay references and echoes a culminating moment in two films starring Pedro Infante: *Nosotros los pobres* (1947) and *Angelitos Negros* (1948). Filmed and released just one year apart, these films by the renowned Rodríguez brothers—*Nosotros los pobres* directed by Ismael Rodríguez and *Angelitos Negros* by Joselito Rodríguez—make use of a classic melodramatic device or speech act, that is, naming and attributing motherhood: ¡...es tu madre! In this essay, I reflect on these paradigmatic scenes of identifying the mother, yet more specifically and significantly consider the role that Pedro Infante as male hero plays as the one who supplies that missing knowledge that resolves the melodramatic crisis in each film. I am interested in understanding how Infante's characters—Pepe el Toro in *Nosotros* and cabaret singer José Carlos in *Angelitos*—embody a figure that contains a melodramatic archive of the nation. I examine what can be called Infante's melodramatic masculinity. Classically, melodrama has been framed or understood as a woman's narrative—the very narrative excess would suggest that melodrama as an *écriture féminine* avant la lettre. However, it is my contention that in Latin America melodrama circulates more widely and produces different cultural meanings than in Hollywood.

KEYWORDS: Masculinity, Globalization, Transnationalism, Gender Theory

RESUMEN: Este ensayo hace eco de un momento culminante en dos películas protagonizadas por Pedro Infante: *Nosotros los pobres* (1947) y *Angelitos Negros* (1948). Rodadas y estrenadas con un año de separación, estas películas dirigidas por los conocidos hermanos Rodríguez hacen uso de un recurso melodramático clásico, esto es, el de nombrar y atribuir la maternidad: ¡... es tu madre! En este ensayo, reflexiono sobre las escenas paradigmáticas en las que se identifica a la madre y de forma más específica exploro el papel de Pedro Infante—héroe masculino—como personaje que revela la información perdida y resuelve la crisis melodramática en cada una de las películas. Estoy interesado en entender la manera en que los personajes representados por Infante—Pepe el Toro en *Nosotros* y el cantante de cabaret José Carlos en *Angelitos*—encarnan una figura que contiene un archivo melodramático de la nación. Examinó, por consiguiente, lo que podría llamarse la “masculinidad melodramática de Infante.” Desde un punto de vista clásico, el melodrama ha sido enmarcado o entendido como una narrativa para mujer—el mismo exceso narrativo sugeriría que el melodrama es una “*écriture féminine* avant la lettre.” Yo arguyo, sin embargo, que en Latinoamérica el melodrama circula de una manera más amplia y produce significados culturales diferentes a los del melodramade Hollywood.

PALABRAS CLAVE: masculinidad, globalización, transnacionalismo, teorías de género

BIOGRAPHY: Ben Sifuentes-Jáuregui's research interests include Twentieth-Century Latin American Literature and Cultural Studies, Latino/a Literature and Culture, gender theory and sexuality studies, and psychoanalysis. He is author of *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature* (Palgrave, 2002), and *The Avowal of Difference: Queer Latino American Narratives* (SUNY Press, 2014). He is also co-editor, along with Yolanda Martínez-San Miguel and Marisa Belausteguigoitia of *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought* (forthcoming, Palgrave, 2015).

¡...es tu madre!: Pedro Infante and Melodramatic Masculinity

Ben Sifuentes-Jáuregui, Rutgers University

*Quis est homo qui non fleret Matri Christi si
videret in tanto supplicio?
—“Stabat Mater”*

*Cette résorption de la féminité dans le Maternel,
résorption proper à de nombreuses civilisations
mais que le christianisme conduit, à sa façon, à
la apogée, serait-elle simplement l'appropriation
masculine du Maternel le quel, selon l'hypothèse que
nous adopton, n'est donc qu'un fantasme recourant
le narcissisme primaire?¹*

The title of this essay references and echoes a culminating moment in two films starring Pedro Infante: *Nosotros los pobres* (1947) and *Angelitos Negros* (1948). Filmed and released just one year apart, these films by the renowned Rodríguez brothers—*Nosotros los pobres* directed by Ismael Rodríguez and *Angelitos Negros* by Joselito Rodríguez—make use of a classic melodramatic device or speech act, that is, naming and attributing motherhood: ¡...es tu madre! In this essay, I would like to reflect on these paradigmatic scenes of identifying the mother, yet more specifically and significantly consider the role that Pedro Infante as male hero plays as the one who supplies that missing knowledge that resolves the melodramatic crisis in each film. I am interested in understanding how Infante's characters—Pepe el Toro in *Nosotros* and cabaret singer José Carlos in *Angelitos*—embody a figure that contains a melodramatic archive of the nation. I am particularly drawn to examine what can be called Infante's melodramatic masculinity. Classically, melodrama has been framed or understood as a woman's narrative—the very narrative excess would suggest that melodrama as an écriture féminine avant la lettre.² However, it is my contention that in Latin America melodrama

circulates more widely and produces different cultural meanings than, say, in Hollywood, and that the work of melodrama encompasses and takes on broader—or better, different—gender fashionings and significances.

1. Situating melodrama

What is the place of melodrama in Latin American culture? What ideological templates does melodrama offer in the figuration of a Latin American subject? I hope to argue that melodrama functions as a particular form of hegemonic discourse in Latin America; it is a narrative that often gets displaced as supplementary or superfluous, yet it is my contention that such supplementarity and excess are precisely what make melodrama so attractive in its potentiality for subject formation—culturally, socially and politically.³ In this essay, I would like to sketch out a different narrative or genealogy of the textual as well as cultural workings of melodrama. I hope to sketch out what is still an impressionistic picture of melodrama—from literature to film—that engages classical readings in melodrama, but also offers some alternatives to read it in and across Latin America.

It would only make sense to begin with Federico Gamboa's 1903 best-seller, *Santa*, which inaugurates literary melodrama in twentieth-century Mexico. The text starts off with the anxious arrival of the young Santa to her new home. Her first words upon coming face-to-face with the whorehouse would be "—¡Aquí!... ¿En dónde?" Thus, she calls into question her arrival and her new place in society and culture. We know that this arrival is also linked with a departure: Santa had to leave her home in the Edenic town of Chimalistac after her virginity was "assassinated" by a rogue soldier. This critical hinge—arrival and departure—influences greatly the self-figuration of Santa. For the young woman, her subjectivity stems out of this double movement of loss and invention; the loss of her virginity leads her metonymically to other losses—her lost family, her way of living, her town, and so on. These losses force her to discover a new place (to uncover herself in another place), a dark and unknown place, a cipher for that initial question, "Where?" In other words, while the "I" narrates its past with nostalgia (literally, pain for the home), her future "I" is constituted through the trauma of not knowing one's place in society. I would suggest that in this conjunction of a nostalgic past and an uncertain future we can locate the modernity of Santa—both as a subject and a melodramatic text. Moreover, this idea is central to *Nosotros los pobres*: the film represents that moment in 1940s Mexican society when there is a huge movement from the rural to the urban space. *Nosotros los pobres* would seem to index the modern crises brought about by this mass migration to the city.⁴

I would like to stay a few more moments with *Santa* to try to understand the values that take a melodramatic stronghold in the young girl, but also to open up a critical conversation to examine the hegemonic place of melodrama in Mexican literature and culture. Shortly after her arrival to the house of prostitution, Santa meets Pepa, an old whore.

Santa starts telling her how and why she had come to this place—this is of course the first of many retellings of her story, told with different degrees of detail throughout the novel. What becomes important is not so much what Santa tells us, but rather how Pepa responds to the young girl's story:

Ocupada en pasarse la esponja por el cuello y las mejillas, Pepa asentía sin formular palabra, reconociendo para sus adentros de hembra vulgar y práctica, una víctima más en aquella muchacha quejosa e iracunda, a la que sin duda debía doler algún abandono reciente. ¡La eterna y cruel historia de los sexos en su alternativo e inevitable acercamiento y alejamiento, que se aproximan con un beso, la caricia y la promesa, para separarse, a poco la ingratitud, el despecho y el llanto...! Pepa conocía esta historia, habíala leído; no siempre había sido así—y señalaba sus muertos encantos... (23)

What is absolutely fascinating in this scene is that Pepa already knows beforehand a *version* of Santa's story. This is a strange aspect of melodrama: there always seems to be a prior—and, by extension, excessive—knowledge of the melodramatic story line. If the melodramatic text is always already known or recognizable, why the need to narrate it again and again? What is the novelty and function in retelling the same story one more time? Consider the commonplaces in Pepa's words, "a kiss, the caress and the promise," later "the ungratefulness, the anger and the tears." Resorting to these commonplaces suggests that melodrama provides the subject a possibility of inserting her *petite histoire* into a *grand récit*. Might not this be the appeal of melodrama for the Latin American subject, that she may imagine herself a part of a larger narrative, wherein she can align her particular experience with a greater cultural unconscious? Like the Freudian game of *fort/da* that allows the subject to refunction through repetition her or his place and agency from

passive to active, melodrama also gives the Latin American subject such pleasure. In effect, what we see here is identification. Carlos Monsiváis asks,

¿A quién arrebató y a quién regocija la defensa sangrienta de la virginidad? ¿Quiénes se obstinan en las recompensas celestiales de la familia monolítica? A Todos los integrantes de la sociedad que se reconoce como tal y así procede. A la novela naturalista iberoamericana o a los melodramas franceses o hispanos, se llega con el ánimo dispuesto: lo pasaremos mal o tristemente, pero vamos a aprender, y volveremos a casa reconfortados. (9)

There is a rapture (*arrebato*) that entraps readers and viewers of the melodramatic text; moreover, this rapture leads to a (self) disciplining that has powerful pedagogical implications, and that takes the consumer of melodrama back to his home, comforted. I would add one more dimension to this identificatory moment before the melodramatic work, and it has to do with the creation of a private scene of individuation. For this reason, despite Pepa's initial indifference to Santa's words, the old woman will remember and repeat her own melodramatic story: "Fui guapa, no te creas, tanto o más que tú [...]" (23). Certainly at the end of her story, Pepa warns the young girl never to repeat to anyone what the old woman had just told her. She demands silence because it is what gives her melodramatic account an amount of originality and control. The relationship between melodrama and silence would direct us to appreciate that behind every melodramatic narrative always rests another voice waiting to emerge and be heard.

2. Disposable bodies

Another particular element of the melodramatic text that I would like to underscore here is the use of the body. In *Santa*, the prostitute's body gets elevated as a repository

for the other's desires. In Monsiváis's perspicacious reading of melodrama as a site (and sight) of investment, he notes: "En el período que va de fines del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX, el melodrama ('Se sufre' 9). Thus it makes complete sense that the prostitute's body and figure become the most faithful display case to contain the most conflicting desires. Bodies circulate for purchase, but also for exchanging and containing certain narratives of the self. In melodrama, bodies carry meaning, and their circulation and gestures not only give coherence to the self, yet bodies come to symbolize more than the self. That is, bodies become allegories, abstractions of feelings, social and cultural values, as well as universal ideals. Indeed, the entire novel can be seen as a vindication and eventual apotheosis of Santa to call herself and indeed become "una santa." In other words, melodrama generates the production and scripting of archetypes, which as Monsiváis notes, "con la idealidad que concretarán gritos y sollozos, el Alma (la Familia, la Mujer, el Hombre) se enfrenta a sus enemigos: Mundo, Demonio y Carne" ("Se sufre" 8). Nevertheless, as we saw with Pepa, these archetypes are not necessarily final goals, but rather starting points (or points of departure) for individuation and individual subject formations.

If melodrama provides readers with a critical template in which they may couch their *petite histoire* into a larger history, this insertion requires a certain level of identification. It makes sense to consider the body as the most obvious surface for the self to recognize itself *in* and *as* the other. The national imaginary sees and repeats itself in some bodies—and not in others. In other words, the melodramatic compulsion to allow the self to become part of a larger liberal national subject gets arrested and displaced when that idealized body is other. I would argue that in Mexico, during the "Edad de oro del cine mexicano," the national imaginary will consume a very specific national, cultural, and racial body—and none was so spectacular as Pedro Infante. More precisely, following

the Porfiriato, then the Revolutionary period, continuing through multiple Mexican modernities of the mid- to late 20th century, such a body would necessarily be have to be male and white (or at least, mestizo). In what follows, I would like to show how this masculinity performs and disidentifies melodramatically in *Nosotros los pobres* and *Angelitos negros*, particularly gauging the roles the gender, race, and loss (in the moral and economic senses) contribute to the figuration of a particular masculinity, a melodramatic one at that.

3. *Nosotros los pobres: arrabal and abjection*

Like most melodramatic works, *Nosotros los pobres* would require an Olympian job of reconstructing a linear storyline. Monsiváis characterizes "*Nosotros los pobres* [as] the pinnacle of the *arrabal* [ghetto] genre [of melodrama], produced by combining the neighborhoods of survival and marginality. In the mythology of the Mexican cinema, the *arrabal* was the zone of reconciliation between heaven and hell, between extreme purity and degradation" ("Mythologies" 124). Briefly, Pepe el Toro (played by Infante) is a poor carpenter, taking care of his paraplegic mother "La Parálitica" and his orphaned niece Chachita. The text introduces us to a catalog of characters—from Pepe's love interest, Celia, "La Chorreada," a mysterious woman who appears asking for his help, Yolanda "La Tísica" to a couple of drunken women "La Guayaba" and "La Tostada," who play the role of a chorus in the classical Greek tradition, and many others. In effect, these urban dwellers come to represent more than themselves as individuals, but rather become social or cultural types, each owning a particular set of values and ideals that they inhabit, perform, and embody.⁵

Pepe is victim of a series of misfortunes, and lands in jail accused of murdering a usurer. While in prison, he discovers that

his mother is dying at the hospital. Wanting to see her before she dies, he escapes and goes to her side. There at the same hospital, the mysterious Yolanda, "La Tísica" also lies dying in another ward. She is confessing to a priest about how she became pregnant, and had a daughter, but "antes de hundir[se] en la desvergüenza y el vicio, deposit[ó] en casa de [su] hermano Pepe a [su] hijita." Now she wants to see Chachita before she "goes away."

As Chachita is by her grandmother's deathbed, she asks for help—"¡Mi abuelita se muere!" However, a nurse calls the situation a lost case; moreover, when she goes to get the doctor, he says that "La Parálitica" will not make it through the night. In a desperate attempt to get some attention and care for her grandmother, Chachita herself goes to get the doctor. At that moment, he is taking care of "La Tísica" who immediately recognizes her daughter, but is unable to say anything. The girl sees the woman and goes on to blame her, arguing that, because of her, the doctor is ignoring her grandmother. She yells at her: "¡Muérase! ¡No quiero volver a verla en mi vida!" Then, "¡La odio! ¡La odio! ¡Muérase!..." At that exact moment, Pepe comes into the room, and tries to stop Chachita. Crying in his arms, Chachita finally learns the secret from Pepe: "Esa mujer ... es tu madre." In an agonizing last breath, "La Tísica" asks Chachita that at least once she wants to hear her call her "mamá." Here in a reversal of fortune, the girl runs to the Yolanda's side, and begs for forgiveness and that implores her not to die.

I would like to propose that "La Tísica's" story rewrites Santa's own. "La Tísica" is literally the tuberculosis-afflicted one—starting at the turn-of-the-last-century, the link between TB (along with venereal diseases) and prostitution was tautological. Her story is kept in the dark until the very end of the film—we only learn details of Yolanda's history during her final confession to a priest, and her brother has been guarding her secret. In other words, the story of prostitution can only be framed by the sanctity of the last

rites—her story can only be spoken openly to a priest, who will then “forgive” any transgressions and vices. The story is then repeated by Pepe: “Esa mujer... es tu madre.” If in fact the priest (el padre) is the first to handle the truth of Yolanda’s prostitution, Pepe (whom Chachita has referred to throughout as “papá”) now utters the melodramatic truth. Stated differently, the story of prostitution is told to one “father” and uttered by another “father” each time otherwise. Furthermore, the syntactical symmetry of Pepe’s speech act is inescapable. First, “esa mujer”—literally “that woman,” socially “that whore”—becomes a “mother.” The prostitute, that figure of consumption and modernity, becomes registered at the end as one of maternity. Maternity becomes a neat compact of normative desire and passionlessness. Most notably, the notion of an unruly femininity, here prostitution, gets circumscribed and regulated under the sign of the maternal—and this disciplining can be achieved through a masculinist act. If we consider that the prostitute (and her story) occupies a place of exteriority and abjection, then it can only be brought into the fold of society, into the heart of the family, by recasting her body and rewriting her story *in other words*—not as a story of womanhood or femininity, but a story of motherhood. Or, as Kristeva reminds us: “Cette résorption de la féminité dans le Maternel, résorption propre à de nombreuses civilisations mais que le christianisme conduit, à sa façon, à la apogée, serait-elle simplement l’appropriation masculine du Maternel...” (227) Even marked by the accusation of criminality, Pepe is able to dictate the terms of the family romance, and incite the reintegration of Yolanda into normativity—not just into femininity, but into the realm of the maternal.

As Chachita tries to make amends with Yolanda, a nurse comes in and whispers something into Pepe’s ear. In the next scene, he is also by his dying mother’s side. As he closes her eyes and cries over her body, the

music swells. The two scenes of Chachita and Pepe crying over the dead bodies of their respective mothers accentuate the melodramatic trope. Chachita now has a mother’s body to mourn. Pepe also mourns over his mother’s body; however, we can add that the framing of this scene of melodramatic masculinity takes on another meaning for his mourning. He is mourning for his dead mother, but might he not also be mourning a lost masculinity? The figure of a crying man in a world where “los hombres no lloran” brings together masculinity and melodrama, thus his status or version of masculinity is transformed by his melodramatic performance.

It is at this precise moment that two detectives come and bring him back to prison, where he will not stay long. It so happens that upon his return, he discovers that Ledo, the real killer in the murder of which he is accused, has landed in jail. Ledo wants to entrap and then get rid of him. In the final fight sequence of masculine bravado, which prefigures Pepe’s future career as a boxer, Pepe manages to overcome Ledo and his two buddies, and submits him to confess that he had killed the usurer, and that Pepe is innocent. Pepe manages to get the truth out, and he is freed. One year later, he is married to Celia, and they have a son, “El Torito.”

What is revealed in the rather rushed final minutes of the film is that Pepe needs to establish that he has been telling the truth—by any means necessary, even by gouging another man’s eye out, and forcing him to confess. This recognition of his innocence accomplishes two things—first it proves Pepe’s masculinity, which rehabilitates him from that melodramatic breakdown over the death of his mother, as well as it guarantees him as the moral center and compass of the film.

I would like to end this section with a small detail: when Pepe is fighting Ledo and the other two men, his shirt is ripped off, revealing his body. I would argue that Infantes’s strong, healthy body becomes an ideal—not

necessarily as an object of desire (although it may be one), but rather as a body that symbolizes a melodramatic ideal of the nation. The viewer identifies himself with Pepe defending his reputation and honor, a defense which paradigmatically trumps all other possessions the poor man may have.

The status of the body in the melodramatic text is quite important because, as I am suggesting here, it allows an identification with normative gender ideals—from maternal love to masculine bravery—and by extension with ideas of the body politic and the nation. As we saw in the end, Pepe's body becomes a linchpin that secures and stabilizes the meanings of masculinity as well as femininity (in this case, as motherhood).⁶ His body also introduces a caveat in the definition of the body politic of the nation—that is, which bodies are allowed to represent the national—and which are not? Also, how are those transgressive (or unruly or criminal) bodies rendered normal again? As I have tried to argue, Pepe's privileged masculinity rescues femininity from loss and perdition, he brings his sister (into the) home. What other bodies are excluded from the home or the national project? In the next section, I would like to look at Joselito Rodríguez's monumental *Angelitos negros* to explore another kind of family and national romance.

4. Racialized bodies

Considered the first racial melodrama in Mexico, *Angelitos negros* premiered in 1948. Already in 1946, Joselito Rodríguez had begun working together with Rogelio A. González on the screenplay for *Angelitos negros*. Although often compared to Fannie Hurst's *Imitation of Life* and its filmic adaptations, the storylines could not be any different.⁷ One strand of Hurst's novel (as well as the 1934 version of the film) tells the poignant story of Delilah as the selfless mother who tries to educate and warn her fair-skinned mulatta daughter Peola about

the risks of "passing." This aspect of the novel and film might have inspired the central storyline of *Angelitos*. However, racial passing is not the central theme of *Angelitos*, rather the black nanny Mercé (played by Rita Montaner) hides the truth from Ana Luisa that she is her mother, that Ana Luisa is mixed-race. Mercé's secret is described by herself as an act of ethical masochism, that is, giving up a part of herself for some greater good. We could argue that, in *Imitation of Life*, racial *disavowal* creates those moments of disquiet and tension that move the melodrama forward, however, racial *unknowing* becomes the secret that holds the *Angelitos negros* together until its very climactic ending. Racial disavowal and racial unknowing mark the central difference in how racial formations unfold in each text. Passing puts the racialized subject in the uneasy position of being discovered for whom or what he or she is not, in the surveilled position of having one's body read in a manner that is different from how the self wishes to appear or represent. As Lauren Berlant has argued about the mulatta body and passing, "the mulatta figure is the most abstract and 'artificial' citizen. She gives the lie to the dominant code of juridical representation by repressing the 'evidence' the law would seek—a parent, usually a mother—to determine whether the light-skinned body claimed a fraudulent relation to the privileges of whiteness" (111). In this way, "passing" makes the subject overly aware that he or she has a body and a history. In *Imitation*, Peola is always sensitive of her body, at times painfully so, whereas in *Angelitos*, Ana Luisa inhabits the privilege of whiteness throughout most of the film, and sees herself as racially superior to the blacks and mulattoes in the drama. Her true racial self is only discovered at the very end—and it is left unexplained.

5. The sexual body

Interestingly, in *Angelitos*, Ana Luisa will become aware of her body, but not as a

racial body, but rather as a sexual one, when she discusses with Nana Mercé her initial attraction for José Carlos. The scene opens up with Mercé complaining that “Mira, te mandó flores otra vez, sanky-panky ese.” Ana Luisa calls her a “negra metiche”; nonetheless, Mercé argues that she is a “metiche” because she wants to protect Ana Luisa’s reputation. Ana Luisa talks about being flattered by José Carlos’s flirtations, how her friends will envy her, and then Mercé brings up, “¿Qué dirían en el colegio, mi niña?” to which, Ana Luisa bursts out, “¡El colegio!... etc.” I would argue that Mercé’s initial characterization of José Carlos as a “sanky-panky”—in other words, as some kind of sex worker—sets the terms of the debate right away. She sees him as only trying to get to Ana Luisa, so that he may get to her money, her class status, or social standing. Structurally, the scene is a shot-reverse shot sequence, from which we may consider that both women’s positions are mirrored and might even be seen as equal—Mercé presenting her desire to protect certain social values and a sense of female respectability, while Ana Luisa expressing her desire to be freer from any social conventions and constraints. In this scene la Nana is the purveyor of very traditional class values and certain ideals of femininity, and the young woman wants to tear away from those values.

In *The Melodramatic Imagination*, Peter Brooks argues that “[in analyzing melodramatic texts,] we have in fact been witnesses to the creation of drama—an exciting, *excessive*, *parabolic* story—from the banal stuff of reality. States of being beyond the immediate context of the narrative, and *in excess* of it, have been brought to bear on it, to charge it with *intenser* significances” (2, my emphasis). We could apply his insights to Ana Luisa’s rather excessive and parabolic response to Nana Mercé’s question. In repudiating the “colegio,” and wanting to be more “like her amigas,” Ana Luisa is saying that she desires a sexual life. Again, the shot-reverse shot sequence is a play of mirrors that puts mother and daughter face-to-face. It is a narcissistic

scene of physical and social contrasts. I call it “narcissistic” because it contains a series of reflections and relationalities that are worth discussing. First, this scene reveals Mercé’s care for the other—literally and figuratively, her *niñita*—she returns to Ana Luisa a primary narcissism, that is, the discourse of self-preservation, when she introduces *el qué dirán*. Ana Luisa’s refusal of that *qué dirán*, is the best example of secondary narcissism, indeed she withdraws from any object-relation outside the self, above all the mother, producing a relationship to social reality that verges on egotism—she wants the banal stuff: “Vestir bien, lucir joyas, sentirme halagada, alternar con los muchachos, vivir mi vida, enamorarme.” But these things are already being invested with other greater, more intense significances. It is just at this moment when Ana Luisa steps to the foreground of the scene, breaking the mirroring sequence, and leaves Nana Mercé behind; she complains about how her pain is that much greater, “Déjame, quiero estar sola”—and she runs away taking the flowers that José Carlos had sent her. It is no surprise that in the very next scene, we discover Ana Luisa sitting in front of a mirror, loosening up her hair, and taking off her glasses, that is, she is playing with a new look outside the mother’s gaze. In other words, she begins experiencing and assuming a sexual subjectivity heretofore unbeknownst to her.

I want to continue and extend the analysis of the shot-reverse shot as a mirroring scene, and suggest that this scene *formally* leaks out a secret, *the* secret of Ana Luisa’s mulatta identity. The very structuration of the scene places Ana Luisa as her mother’s reflection—and through her luminous whiteness becomes the “negative” of her mother’s image.

6. Identification

Ana Luisa’s luminosity is most evident when she attends José Carlos’s musical review, and he performs in blackface. At one point the shine from her sequined dress shines on

Juan Carlos's own face; at another moment he calls her "sol." Throughout his performance, she remains stoic, barely smiling; this is in stark contrast with the bodily excesses of Pedro Infante's song and dance. After the show, she meets Fernando Valdés, José Carlos's best friend, "casi un hermano," and refuses even to shake his hand. His comment, "Reconózcame como un amigo" is only met with her cold shoulder. She cannot acknowledge him, much less recognize him as a friend. In other words, there is no identification in the psychoanalytic sense of the word. Ana Luisa is both unable and unwilling to recognize—to identify—any part of Fernando in her; thus, she rejects him completely. Later on, when José Carlos announces that Fernando will be one of his *padrinos*, Ana Luisa cynically wonders whether Fernando would feel comfortable at the wedding. Then she comes out as a racist stating that she would prefer "una persona de más calidad." As a last resort, she tries to convince José Carlos using murky aesthetics terms: "Todo va a ser tan bello como yo lo había soñado: No hagas que alguna sombra opaque nuestra felicidad." When all fails, she goes behind José Carlos's back to disinvite Fernando as a witness of their wedding. We might go further with this issue and argue that Ana Luisa obviously feels that the black man cannot form part of Juan Carlos and her legal and social contract. To summarize this issue, Ana Luisa cannot—will not—recognize the black man, nor acknowledge him as a subject at any level: psychically, socially, legally. Fernando is then reduced to the status of an object body. This reduction is seen most powerfully when Fernando has to disinvite himself, making-up an excuse to José Carlos that he and Isabel have to work. It is quite ironic that Fernando would use such a Mexican expression, "hay que buscarse los frijoles," in the very instance when he withdraws as a witness or as a legal subject from body politic that is symbolized by his friend's wedding. When Isabel later asks Fernando why he lied, he can no longer speak—he shows her his black hands. The black body is offered as

evidence—both Fernando and Isabel recognize that they are only seen and read through their excessive bodies.

7. Disidentification

Going back to the musical review, that Afro-Caribbean extravaganza with all the dancers in blackface, let us look at how Pedro Infante's black body circulates differently. The singer takes Ana Luisa home, where Nana Mercé is up waiting for her. The fact that she is up goes back to this idea of *el qué dirán*—it would be considered inappropriate for a young single woman to be seen coming home at 1am.

As José Carlos and Ana Luisa get out of the car, he asks how she enjoyed the show. She says she liked it, but wonders why an artist like him would "lower himself dancing with a mulatta." He does not read this question as racist, rather as a sign of jealousy. She retorts: "Sería hacerme muy poco favor comparándome con una mujer como esa." Here we see how in Ana Luisa's mind her sense of self (and her body) are not the same as Isabel's, either racially or sexually. Ana Luisa basically conflates race and sexuality into one and the same body. We might even suspect that she sees the black female body both as immoral and perhaps even as overly sexual, when she refers to Isabel as "una mujer como esa." In other words, Ana Luisa disidentifies with Isabel—this disidentification becomes a strategy to restore and insist on her privilege as a white woman. José Carlos brings the conversation back to Isabel's race, that she is a mulatta because that's how God made her. Ana Luisa agrees, but then asks him why it is necessary for him to paint himself black: "¿No sería mejor que saliera Usted así, tal como es?" He argues that performing in blackface is an aesthetic choice, little more. In this exchange, José Carlos's discourse about race gets cast as traditionally liberal—"todos somos iguales"—yet also as an act of God. He even goes as far as thinking about race

as an aesthetic, or if you prefer a prosthetic, that can be worn and taken off to please others. Ana Luisa's insistence reveals that, for her, race or racialization is something that is threatening and dangerous even. Race must be negated or at least disavowed so that the self does not get implicated or marked by it; to echo her own words: "Ella no quiere que ninguna sombra opaque su identidad." She later adds, "Pero se me antoja que a todas las mujeres les gustaría verlo más así como lo veo yo." In other words, she wants him as a white man. Not only that but she situates her gaze as the perspective of "todas las mujeres." More strangely, she uses an unusual expression—"se me antoja." I would argue that this is her way of identifying with him, literally craving and psychically and sexually consuming him. Yet, she becomes quite angry when he suggests that she should be quite happy that two men are after her affections: a white man by day, and a black one by night. What would it mean if José Carlos came to her as a black man at night? Both socially and sexually this is a terrifying thought to her.

There is a critical blindness here. Ana Luisa does not want to be seen as "esa mujer," a mulatta—and José Carlos appearing as a black man might mean that identificatorily that would be her role. Ironically, she had expressed earlier that she *did* want to be seen as a sex object or if you prefer, "una mujer de esas." I am playing with the signifier "esa mujer" to show how it points in two directions—on the one hand it signifies race, and on the other, an excessive sexuality (or prostitute-like behavior). She recognizes herself as a sexual subject, but she rejects any recognition as a racialized subject. We encounter here a perfectly symmetrical figure of disavowal: she as a "mulatta" acknowledges the existence of a gendered and racial self, however, she saves the one, and rejects the other. Ana Luisa wants to be a white Santa of sorts.

Up to now I have tried to show the kinds of mirroring and relationalities that inform Ana Luisa's own self-figuration. Principally, she projects her luminous whiteness

as a marker of privilege, yet there is a vestige that unconsciously moves her to desire a more sensual and sexual self that she links with a black other.

We might ask ourselves to consider why the racialized body is so threatening to Ana Luisa, however, the same is not true for José Carlos. Why is the female body marked by race, whereas his body is not. After his performances, he can just wash blackness off, hence he remains unmarked. What kind of vulnerability does the woman's body have—or what kind of privilege does a man's body hold—when it comes to questions of race? It is inevitable to recall here the foundational legends that traverse Mexico; of course, I am referring to "la chingada"—and the ways her body has been manhandled and re-written throughout the nation's history. Nonetheless, unknowingly, *Angelitos negros* introduces us to a different foundational fiction. From the very start, Ana Luisa's body was always already marked—the whiteness of her body was a fiction. And José Carlos's body—really, I mean Pedro Infante's body—was legendary. He embodied perfection—he was not traversed by history. He was History. If we posit "la edad de oro del cine mexicano" as a new ideological template for the nation, this asymmetrical understanding of the actors' and characters' bodies reveals a surprising tale. Allow me to be schematic for a bit: the male lead is able to do what he pleases—*hacer lo que le dé su chingada gana*—in other words, he occupies the place of the neoliberal subject. The female "lead" submits to the male lead's every whim. And the *actores de reparto* are just that, secondary, and they just lend their bodies intermittently and fragmentarily. I did not intend to get all melodramatic, but I think it is important to consider how this new cast(e) system helps organize and educate the nation's senses of representation and self.

Going back to *Angelitos*: of course, all that is repressed, or rather all that is *Verdrängung* (pressed into invisibility), eventually becomes visible again. We recall that moment of Belén's birth, when Ana Luisa

discovers that she has given birth to a black child. When José Carlos comes to see his child, Nana Mercé tells him the truth that Ana Luisa is her daughter. It is here that we learn that Ana Luisa does not want her child, and that she blames José Carlos for her being black. Ana Luisa will deny her maternal role. Together with the priest José Carlos and Mercé all agree to keep the secret of whose “fault” it is that Belén is black, so as to protect Ana Luisa’s health and wellbeing. It is through this folding together—this complex—of a series of veiling lies that propels the melodrama forward.

8. Melodramatic Latin America

The contours and critiques of melodrama are many, constantly crossing different disciplines and cultural practices—drama, literature, and cinema. I would like to take up again that characteristic of melodramatic representation that springs up again and again in literary criticism, that is, excess. Brooks argues that “[in melodramatic representation,] we can observe the narrator pressuring the surface of reality (the surface of his text) in order to make it yield the full, true terms of his story” (1-2). We can see this, for instance, when Nana Mercé almost reveals and then holds back the truth about Ana Luisa’s origin. At those moments, Mercé in fact is interpreting for us as viewers how we should understand the story. In her reluctance, she makes us consider whether blackness must be repressed and kept out of sight. Or, that no matter what the liberal view of Pedro Infante or the Church might be, is the position that Mercé is made to keep one that argues that blackness (or race) does not have a place in the construction of the nation? In inheriting this repressive position, she promotes a particular moral metatext that both reduces and enables the narrative action.

Narrative and affective excess create forms of knowing that put pressure and transform the melodramatic work. Significantly, in

Angelitos negros, race gets posited *in excess* of the context of the narrative—as I suggested earlier, in the Mexican context, race has traditionally figured as extraneous and excessive, and now it impinges on what might otherwise have a simple mother-daughter drama. Introducing the highly-charged question of race into the storyline allows for the ironic turn of events whereby Ana Luisa blames José Carlos for giving her a black child. She blames him directly for her misfortune. In her racist logic, he is robbing her the ability to be real mother; according to her, his (af)iliation with blackness deprives her the role of mother.

In his work, Brooks highlights some important qualities about melodrama. He begins by noticing that the narrative voice and its authorial positioning put a metatextual pressure on the text, ultimately, this narrative voice interprets the text for readers. In other words, Brooks is pointing to a reflexive or self-conscious nature of the melodramatic text, insofar as it guides the reader through a moral labyrinth, and shows her or him the “right way.” This unfolding of the narrator brings another level of discourse to the text, one that Brooks categorizes as a claim to and the articulation of a “moral occult” (5). This parallel drama of the moral occult is necessarily Manichean, a battle between “good” and “evil,” and it propels the action in the “surface” narrative. However, for Brooks, melodrama is not about making a single right choice; instead he argues the melodramatic text struggles to articulate the very possibility of representational plenitude—contradictory or not. This desire of wanting to express it all might be viewed as melodramatic democracy. We witnessed that desire to have it all when Ana Luisa insists on owning the privileges of whiteness, while at the same time desiring desire, unconsciously acting out the very sexuality she attributes to and condemns in the mulatta Isabel.

Christine Gledhill extends Brooks ideas and she argues that melodrama does not respond to “realism”; melodrama is about the refusal to even engage with verisimilitudinal

practices. She proposes that the logic of melodrama is more like saying “so what!” and in so doing finding pleasure in the contradictions of “saying it all” that melodrama seeks to represent (5-39; 33). Melodrama’s disregard for representational singularity as noted in that utterance “so what!”—or better yet, in good Mexican “¡qué chingados importa!”—champions the refusal to make a singular choice and celebrates the pleasure of narrative contradiction. It is a mode of refusal and abandonment, as well as an embrace, an endless double bind. It is for this reason alone that in the final scene, Ana Luisa slaps Mercé, calling her a “maldita negra,” and José Carlos trying to stop her yells out the truth, “Eso no. Que es tu madre.” The entire tension of *Angelitos negros* is wrapped up in this passionate and furious moment—all contradictions and resolutions are caught up in this scene: “...es tu madre.” Again, we witness a child crying over her mother’s deathbed, and immediately resolving any prejudices she or he may have held up to then. Again, Infante emerges as the melodramatic hero that returns everything “back to normal.” Here he manages another important task: beginning the reincorporation the missing black body into the national imaginary, perhaps not socially or politically, but to some degree aesthetically.

9. Melodrama Bound

I would like to return at the inherent question of ethical masochism suggested by Nana Mercé’s silence—but also Yolanda’s silence and Santa’s. I would venture to add that masochism is a central feature in all melodramatic representation.

Occupying the place of the masochist often leads to a higher social, gendered, or moral state. The masochistic narrative of melodrama produces a subject through his or her very debasement and erasure; that is, paradoxically, “I” exist because “I” don’t. This logic necessarily adapts neatly to the dichotomous and contradictory demands of melodrama’s “so what!”; it is important to remember, however, that ultimately masochism

is about *articulating a subject, not erasing or destroying the subject*. In masochism, the disciple sees herself as a subject through erasure, and is willing to transform herself into his/her own master or mistress. Nana Mercé manages this transformation *in being resigned*—also, in being resignified—to accept the only brutal option that Society offers her. Within the world of melodrama, such vicissitudes or slippages between resignation and resignification are part of its very claims of representation. These vicissitudes signify powerfully on the ludic and contradictory nature of race, gender and class, which are always present in the melodramatic text. These transformations of subjectivity tell us a deeper story: it is not the subject bound to a particular idea or object, but rather to melodramatic discourse itself. Melodrama is a bound narrative that is so attractive because it promises an intimate link between subject and objects. This is why the literary charm of melodrama is so powerful and cannot be broken, just displaced over and over again. In the end Mercé, Ana Luisa, José Carlos and the others were all centripetally caught in the bounds of melodramatic textualities, unable, unwilling, or unready to escape.

Studies on melodrama consistently set up an oppositional binarism between melodrama and realism. Judith Butler, of instance, argues that American (U.S.) melodrama “calls into question its own claims to reality and even works, in spite of itself (or... in spite of one version of its identity), to erode the very belief in its reality that it seeks to engender” (3). In other words, melodrama undoes itself. I would argue the exact opposite for Latin America: Mexican and Latin American melodramas do not respond to a tradition of realism (in fact, I would have a hard time claiming that such a tradition exists in twentieth-century Latin America), rather melodrama works alongside other cultural and aesthetic traditions, like *modernismo* or *realismo mágico*. So rather than being oppositional, Latin American melodrama is continuous with *modernismo*, magical realism, and other movements. Certainly the narrative and ideological formulas of melodrama

have been parodied in Latin America, but never fully displaced.

To conclude, how do we explain the logic of melodrama, which has been traditionally framed as “feminine” with the possibility of a masculine melodrama. What kind of work does masculine melodrama perform? Again, I turn back to Gledhill’s proposal that melodramatic logic hinges on an attitude of total disregard for a cause-and-effect logic itself, most notably articulated by the idea of “so what!”—or what I suggested “¡qué chingados importa!” For Gledhill, this logic as speech act signifies the possibility accounting for all contradictions caught up into the act of telling a story in its absolute totality. I would like to suggest that this melodramatic logic makes masculine and masculinist discourse possible; in other words, total disregard for sequential logic inaugurates another tradition in Latin American discourse to represent the unrepresentable. I do not make this claim to displace the productive potential of melodrama as woman’s discourse, but rather try to begin exploring and understanding what it means to expand the implications of (the) masculine (in) melodrama.

Simply put, melodrama makes contradiction bearable. If melodrama is continuous with magical realism in Latin America, melodrama becomes the discourse of “faith” to evoke Alejo Carpentier’s understanding of magical realism; melodrama also makes sense of that “realidad descomunal” which is how Gabriel García Márquez calls the thing that magical realism aims to reconcile. Thus, as a discourse that makes contradiction bearable, melodrama has anchored itself in a whole series of cultural forms—from literature to *radionovelas* and *telenovelas*, from cinema to the political arena in Latin America. It is a powerful discourse that has yet to be grasped fully not only for its literary and artistic impact, but for its social and political promise.

Notes

¹Kristeva, Julia. 1983. “Stabat Mater” in *Histoires d’amour*. Paris: Éditions Denoël. 227.

²For an extensive presentation of melodrama as women’s film, see Gledhill.

³For a comprehensive overview of how melodrama develops in Mexico, see Carlos Monsiváis’s “Se sufre, pero se aprende. (El melodrama y las reglas de la falta de límites).” Therein he traces how Latin American melodramatic forms borrow from the mid-19th century Spanish and French drama and unfolds in the novel to film and *telenovela*.

⁴After the Revolutionary and agrarian reform period, the 1940s mark a scene of mass urbanization in Mexico. Like in the Porfiriato 50 years earlier, the post-1940s also becomes a period of increased industrialization and more importantly of foreign investments. There would almost seem to be a continuity between *Santa* to *Nosotros los pobres* in terms of how each text unfolds at a moment of urbanization, industrialization, as well as the social and cultural problems that arise in the penumbra of modernity and modernization.

⁵As an aside, *Nosotros los pobres* is the first of a trilogy, all directed by Ismael Rodríguez; it is followed by *Ustedes los ricos* (1948) and *Pepe el Toro* (1953). In the overarching trajectory of the trilogy, one is able to trace a particular process of individuation for Pepe—we the poor goes against you the other, and it is in the third film where Pepe as a boxer lays claims to a more individualized self and fortune. In other words, the three films might be thought of as a movement from “we” to “you” to “I”—with each film, Pepe comes into being from the archetype of “los pobres” to a fashioning of aggressive masculinity that is prized (a prized fighter) above all others.

⁶The dichotomy masculine/feminine is replaced by another, masculine/maternal. The latter dichotomy reduces and limits the possibilities of feminine gender ideals and potentials.

⁷It is here that the film’s history becomes a scholar’s nightmare—and I apologize that I cannot give you more information at this time. Some sources have credited the original idea for the story to Cuban writer Félix B. Caignet, who apparently based it on the novel *Imitation of Life*.

Anyhow, other than the fact that both texts deal with a black mother and her light-skinned daughter, the stories do not match. I suspect that this relationship between both films could be initially attributed to film historian Emilio García Riera, who writes in his monumental *Historia documental del cine mexicano* that “*Angelitos negros* estaba bastante inspirada en la novela de Fannie Hurst, *Imitation of Life*...” (284). The detail about Caig-net’s involvement is still one that I have to research further: I have asked film scholars for any information about this, but have come up empty-handed so far. Also see Delgadillo’s discussion of *Angelitos* and its precursors.

Works Cited

- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale UP, 1977. Print.
- Berlant, Lauren. *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham: Duke UP, 2008.
- Butler, Judith. “Lana’s ‘Imitation’: Melodramatic Repetition and the Gender Performative.” *Genders* 9 (1990): 1-18. Print.
- Delgadillo, Theresa. “Singing *Angelitos Negros*: African Diaspora Meets Mestizaje in the Americas.” *American Quarterly* 58.2 (2006): 407-30. Print.
- Gamboa, Federico. *Santa*. 1903. Mexico: Grijalbo, 1999. Print.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 3. Mexico: Ediciones Era, 1969. Print.
- Gledhill, Christine, ed. *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women’s Film*. London: British Film Institute, 1987. Print.
- Kristeva, Julia. *Histoires d’amour*. Paris: Éditions Denoël, 1983. Print.
- Monsiváis, Carlos. *Pedro Infante: las leyes del querer*. Mexico: Aguilar, 2009.
- . “Mythologies.” *Mexican Cinema*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. London: British Film Institute, 1995. 117-27. Print.
- . “Se sufre, pero se aprende. (El melodrama y las reglas de la falta de los límites).” *Archivos de la Filmoteca* 16 (1994): 6-19. Print.
- Rodríguez, Ismael. *Nosotros los pobres*. Cinematográfica Rodríguez y Películas Rodríguez, S.A de C.V. 1947. Film.
- Rodríguez, Joselito. *Angelitos negros*. Cinematográfica Rodríguez y Películas Rodríguez, S.A de C.V. 1948. Film.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: On Masculinities, Latin America, and the Global Age

TITLE: Iteraciones de Ituzaingó: cultura juvenil y masculinidad en la trilogía *Labios de churrasco* (1994), *Graciadió* (1997) y *5 pal' peso* (1998) de Raúl Perrone

AUTHOR: Nicolas Poppe

E-MAIL: npoppe@middlebury.edu

AFFILIATION: Middlebury College; Department of Spanish and Portuguese; Warner Hall 115; 303 College Street; Middlebury, VT 05753

ABSTRACT: Raúl Perrone's Ituzaingó trilogy—*Labios de churrasco* (1994), *Graciadió* (1997), and *5 pal' peso* (1998)—can be considered to be a representation of how a specific group of Argentine youths in the mid-1990s consumed cultural production and assembled identities as a group and as individuals. In this essay, I examine how the trilogy, three cinematic iterations of Ituzaingó, represents youth culture. My aim is to disentangle the ways in which a specific understanding, youth masculinity, is constructed through consumerism in the trilogy. More specifically, I analyze how each film not only represents the consumption of products of global youth culture (and of poetry, on a more local and personal level), but also as a kind of consumption of its previous iterations as commercial products. The ways in which the characters consume, discuss, or recreate distinct works of global and local youth cultural production are not the only aspects of understandings of masculinity in the trilogy, but the gender identities of the masculine characters, and the protagonists in particular, are enmeshed with the consumption of cultural production, even previous iterations of Ituzaingó.

KEYWORDS: 1990s, Argentine Cinema, Film Trilogies, Indie Cinema, Masculinity, Youth Culture

RESUMEN: Se puede considerar la trilogía Ituzaingó de Raúl Perrone—*Labios de churrasco* (1994), *Graciadió* (1997) y *5 pal' peso* (1998)—como una representación de cómo un grupo particular de jóvenes argentinos de mediados de los años noventa consumía la producción cultural y ensamblaba identidades como grupo e individuos. Me propongo examinar aquí cómo la trilogía, tres iteraciones cinematográficas de Ituzaingó, representa la cultura juvenil. Mi propósito es desenredar las maneras por las cuales se construye una modalidad particular, la masculinidad juvenil, a través del consumismo en la trilogía. Más específicamente, analizo cómo cada película no sólo representa el consumo de productos de la cultura juvenil global (y de la poesía, en un plano mucho más local y personal), sino también una suerte de consumo de sus iteraciones previas como productos comerciales. Las maneras en que los personajes consumen, discuten o recrean distintas obras globales y locales de producción cultural juvenil no son los únicos elementos de los entendimientos de la masculinidad en la trilogía, pero las marañas genéricas de las identidades de los personajes masculinos, y los protagonistas en particular, son fuertemente enlazadas con el consumo de producción cultural, aún de las iteraciones previas de Ituzaingó.

PALABRAS CLAVE: cine argentino, cine independiente, cultura juvenil, los 1990, masculinidad, trilogías en el cine

BIOGRAPHY: Nicolas Poppe (Assistant Professor in the Department of Spanish and Portuguese at Middlebury College) is currently working on a monograph on the development of a transnational poetics in early sound film in Argentina, Hollywood *en español*, and Mexico in the 1930s and early 1940s. His work has appeared in several edited volumes, as well as journals like *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, *Cinema Journal*, and *Journal of Latin American Cultural Studies*.

Iteraciones de Ituzaingó: cultura juvenil y masculinidad en la trilogía *Labios de churrasco* (1994), *Graciadió* (1997) y *5 pal' peso* (1998) de Raúl Perrone

Nicolas Poppe, Middlebury College¹

Junto a otros como Alejandro Agresti, Mariano Galperin, Gustavo Postiglione, Martín Rejtman, Pablo Reyero y Esteban Sapir, Raúl Perrone es una figura importante que entrecruza el cine del período pos-Alfonsín y el del Nuevo Cine Argentino. No se adhieren estos directores ni a los modelos cinematográficos de los ochenta—los cuales Jens Andermann describe agudamente como “using a rather conventional formal language in order to forge an equally nebulous social consciousness around core values associated with democracy and human rights, but without identifying or discussing the political identities and logics of either victims or perpetrators of state terror” (4)—ni tampoco a lo que David Oubiña considera como el movimiento geológico, en vez de estético, del Nuevo Cine Argentino (28). Los films de estos directores se interesan en proyectos discursivos, estéticos e ideológicos bastante distintos. Rompiendo con lo que Joanna Page describe como “the auteur tradition of relatively high-budget films, which had dominated the 1980s and early 1990s in Argentina” (33), sobre todo en términos económicos, estos proyectos deben mucho al neorrealismo italiano y el cine radical latinoamericano de los años sesenta y ochenta, a pesar de ser menos abiertamente políticos. Los contextos de su producción, a los cuales alude Page, también se diferencian de sus precursores y sucesores, como no podían depender del apoyo previo del gobierno argentino como el financiamiento estatal ni en el proteccionismo de impuestos sobre

películas extranjeras debido a las supuestas reformas del gobierno neoliberal de Carlos Menem. Tampoco podían beneficiarse de los subsidios asignados en la Ley 24,377, aprobada en 1994, la cual impulsó la revitalización de una industria cinematográfica argentina que últimamente ha llegado a ser casi una marca.² Conceptualizado sismológicamente como premonitores o réplicas, ninguno o los dos, los films de principios a mediados de los noventa constituyen un cine argentino distinto, (tal vez) liminal.

La trilogía de Ituzaingó de Raúl Perrone—*Labios de churrasco* (1994), *Graciadió* (1997), and *5 pal' peso* (1998)—concretiza una experiencia particular de la intermediedad. Los personajes en los films, principalmente jóvenes masculinos, ocupan espacios que quedan en los márgenes no sólo geográficamente, sino también cultural y socialmente. Situados en Ituzaingó, un suburbio ordinario de Buenos Aires y parte del conurbano bonaerense, los grupos sociales en que los films se centran, los cuales consisten de dos adolescentes (en edad o en práctica) de entre diecisiete y veintitantos años, una mujer algo más joven y un *omnium gatherum*, son reacios a integrarse en la sociedad. Resumiendo los argumentos de estos films *slacker* locales, Leandro Listorti, Leandro Godón y Octavo Fabiano proponen que “*Labios de churrasco* es gris. *Graciadió* es roja. *5 pal' peso* es amarilla. En las tres hay jóvenes suburbanos que sobreviven como pueden en una Argentina que no los ha previsto (149). Ituzaingó—es decir,

la geografía cinematográfica suburbana que Perrone construye en los films—se ensambla y se reensambla como una serie de iteraciones de un entendimiento de lugar, del ambiente construido, natural y social. En vez de ser variaciones, lo cual implicaría diferencia e imitación, es mejor concebir la trilogía en términos matemáticos: es una serie de iteraciones, una aplicación repetida de una función que utiliza la salida de la anterior como entrada a la siguiente. Atrofiados por la desilusión de la previsión, si de hecho los personajes se habían esforzado a consumir las demandas de productividad de los jóvenes impuestas por la sociedad, se puede considerar que las iteraciones de Ituzaingó que habitan los personajes de la trilogía difieren en su coloración y en su función.

Para meditar sobre su situación inesperada, así como la expresión particular de la cultura juvenil argentina de los mediados de los años noventa, Perrone emplea una estética *DIY* y una mentalidad punk a través de sus films del período, especialmente en la trilogía Ituzaingó.³ Detalladas en su “Decálogo,” las reglas básicas del director que Andermann describe como “an ironic riff on the Dogma movement’s founding statement” (13), esta estética y mentalidad se fusionan en un cine *indie* único, lo cual se localiza en una comunidad particular que desafía entendimientos locales y globales de la cultura dominante. En relación a *Labios de churrasco*, Perrone afirma: “Ahí empiezo a tener mi propio lugar e iconografía: el videoclub, el kiosko, las casitas chiquitas. Ituzaingó pasa a ser un núcleo con identidad propia. Armé mi propio Seattle y mi Portland-Oregon para mis películas ‘indie’” (“Labios de churrasco”). Como el Nuevo Cine Punk, lo cual Nicholas Rhombes describe como una tendencia en el cine contemporáneo “informed by the aesthetic sensibility of the punk movement in the United States and Britain in the 1970s” (3), el cine *indie* de Raúl Perrone captura una atmósfera de comunidad e inconformidad.

Más allá de su distinto arraigo geográfico, Ituzaingó llega a su identidad en la obra de Perrone a través de la apropiación de la producción cultural juvenil local y global. Perrone no reterritorializa la producción cultural de la juventud global dentro de los límites de un espacio físico y social más familiar, sino representa un Ituzaingó en el que aquella producción cultural juvenil ya está territorializada. En el contexto de la geografía cinematográfica, siempre ha sido integrada en el tejido social. Este entendimiento más amplio de Ituzaingó le permite a Perrone explorar el enfoque de la trilogía: sus personajes y sus interacciones sociales siempre contextualizadas. A la vez enchufados y desenchufados de la globalización, los personajes de la trilogía de Ituzaingó median expresiones de una cultura juvenil globalizada y frecuentemente norteamericana. Se emplea la producción cultural en los films para crear vínculos afectivos a sus ecologías mediáticas. Desde películas *indie* como *Kids* (dir. Clark, 1995) hasta música argentina de rock barrial como la del grupo Caballeros de la Quema, no sólo se hace referencia implícita y explícitamente a obras de producción cultural a través de los films, sino también son intrínsecas de los espacios sociales de sus geografías cinematográficas. O sea, son tan fundamentales a las maneras en que se ensambla la espacialidad habitada por los personajes en la trilogía como se experimenta el mundo cinematográfico por parte del espectador.

En su ensayo “Raúl Perrone: Una cámara de video pedorra,” Nicolás Bermúdez describe las referencias culturales y sus repercusiones diegéticas en la trilogía:

Flirteos con el costumbrismo; una exploración, una indagación de lo inmediato menos cognoscitiva que descriptiva. Se trata de mostrar sin comprender. En Perrone, sin embargo, esto no implica renunciar a contar una historia, por más vaporosa que sea, por más que en algunos momentos se diluya a favor de un nivel más

general de representatividad. En este plano, como en el técnico, la trilogía puede ser leída en términos de evolución, de una menor a mayor consistencia narrativa. (2009)

La representación de los personajes principalmente masculinos no representa un serial que expone un Ituzaingó con características definidas sino la trilogía es un conjunto de iteraciones de las vidas de algunos jóvenes argentinos de una época y una geografía cinematográfica fijas. Refiriéndose a las secuelas cinematográficas, Claire Perkins propone que

in terms of both filmmaking practice and critical evaluation, the trilogy is an area in which sequelization is thought in more interpretive terms and in which the conditions of re-making that ground all sequels are made explicit. (16)

En la trilogía de Ituzaingó, los términos interpretativos se basan en gran parte en la representación de la juventud, especialmente en la masculinidad juvenil, y su consumo de productos culturales tanto locales como globales.

Conduciendo a lo que Andermann llama una “crystallisation of a particular aesthetics” (12), las geografías cinematográficas de la trilogía Ituzaingó se vuelven cada vez más homogéneas. Esto es particularmente evidente en las maneras en que se emplean como operaciones textuales el consumo de la producción cultural y sus referencias, frecuentemente implícitas. Usando la salida del film anterior como entrada al siguiente, en la trayectoria *Labios de churrasco—Graciadío—5 pal’ peso* se sustituyen las referencias culturales a la producción cultural juvenil, globales y locales, por unas autoreferenciales a la trilogía. Por consiguiente, la trilogía de Ituzaingó no representa sólo una diferencia de coloración sino una suerte de consumo de sus iteraciones previas como productos comerciales. A medida que las condiciones que forman las relaciones de los personajes con las geografías cinematográficas de la trilogía se vuelven cada vez más autorreferenciales, su

construcción de lo social no sólo se torna más cerrada, hermética y, en consecuencia, *cine-matográfica*, pero también más comercial, aunque de una manera *indie*, y mucho menos industrial. Mientras los personajes se refieren cada vez menos a obras extranjeras de producción cultural juvenil, los propios films se convierten en el material del cual se hacen las referencias.

Se puede considerar la trilogía Ituzaingó como una representación de cómo un grupo particular de jóvenes argentinos de mediados de los años noventa consumía la producción cultural y ensamblaba identidades como grupo e individuos. Ituzaingó es, al fin y al cabo, una metonimia. Las conversaciones sobre capítulos específicos de *Los Simpson* (prod. Groening, 1989-), por ejemplo, se desvanecen en conversaciones sobre aquellas conversaciones. Eventualmente el referente se disipa en el olvido, como la memoria se fija en la experiencia vivida de los personajes. Me propongo examinar aquí cómo la trilogía, tres iteraciones cinematográficas de Ituzaingó, representa la cultura juvenil. Como plantean Mario Margulis y Marcelo Uresti en la introducción de su volumen *La juventud es más que una palabra*,

la juventud no sólo es un signo ni se reduce a los atributos ‘juveniles’ de una clase. Presenta diferentes modalidades según la incidencia de una serie de variables. Las modalidades sociales del ser joven dependen de la edad, la generación, el crédito vital, la clase social, el marco institucional y el género. (28)

Mi propósito es desenredar las maneras por las cuales se construye una modalidad particular, la masculinidad juvenil, a través del consumismo en la trilogía. Más específicamente, analizo cómo cada película representa el consumo de productos de la cultura juvenil global y, en un plano mucho más local y personal, de la poesía. Las maneras en que los personajes consumen, discuten o recrean distintas obras globales y locales de producción

cultural juvenil no son los únicos elementos de los entendimientos de la masculinidad en la trilogía, pero las marañas genéricas de las identidades de los personajes masculinos, y los protagonistas en particular, son fuertemente enlazadas con el consumo de producción cultural, aún de sus iteraciones previas.

Dentro del contexto anacrónico de la trilogía, en el cual el orden intertextual sólo se impone más tarde, *Labios de churrasco* es la primera operación textual de un proceso que se desarrollará en los otros episodios. Según Andermann, al inicio del film una secuencia de tomas

establishes a time and a place, a particular diction, body posture, audio-visual rhythm and their relation to a set of cultural values and references, both cinematic and non-cinematic, both local and global: a poetics. (12)

Es una poética inextricablemente vinculada a un entendimiento particular de la masculinidad juvenil. La escena introduce al protagonista Juan (Fabián Vena), cuya recitación (que repetirá después) de “Lo único que te pido, Diosito querido, Virgencita de Luján, San Cayetano, Ceferino Namuncurá, es que tenga un buen día. Gracias” sigue el subtítulo austero de “Ituzaingó, Buenos Aires, 1994.” Efectivamente, *Labios de churrasco* relata las vidas algo comunes de Juan, su amigo Gus (Gustavo Prone), su novia Paola (Violeta Naón) y un policía, El Cana (Carlos Briolotti), que persigue a delincuentes cuyos crímenes siempre son insignificantes. Lo significativo en la película no es necesariamente la trama, sino el establecimiento de un tono que persiste en las dos secuelas. Como propone Sergio Wolf: “But if there’s something downright evident and imposing in all these films, that is the wish for rendering contemporaneity” (32). La primera película de la trilogía no intenta relatar una historia, sino recrear un momento. Y la música es fundamental en esta recreación.

Labios de churrasco representa Ituzaingó como un nexo con su propia identidad.

Como nexo, algo mostrado en el uso de una lente de ojo de pez que “permits Perrone’s camera to take in the reduced interior space in its entirety” (Andermann 12) y el empleo de un flujo de música mezclado de fuentes diegéticas y no diegéticas, trata de representar los lugares del suburbio y su iconografía. En *Labios de churrasco*, Perrone ensambla un Ituzaingó cuya hibridez es su característica definitiva. Los personajes no sólo interiorizan esta heterogeneidad—algo aparente por ejemplo en la masculinidad juvenil del protagonista—sino también la exteriorizan. Esta interior/exteriorización funciona como parte del mismo proceso. Estos flujos de distintos elementos culturales como la música, y sus repercusiones en los personajes, se acumulan en escenas que capturan la vida social dentro de espacios físicos específicos.

De los lugares emblemáticos representados en *Labios de churrasco*, uno de los más importantes es el videoclub. En el film, se representa el videoclub como espacio de confluencia en el cual se entrecruzan varios modos de producción cultural como el cine, el diseño gráfico, las historietas y la música. Como los cines suburbanos en la Argentina ya se habían cerrado en el período—Bermúdez reconoce que los films “registra[n] otra transformación de los noventa: la desaparición de los cines barriales y su concentración en los shoppings,” algo a lo cual se refiere Rolo (el actor cómico Campi [Martín Campilongo]) más tarde en *5 pal’ peso* cuando rechaza la sugerencia de su novia Sole (Micaela Abidor) de ir al cine en la Calle Florida—el videoclub conecta conversaciones dentro y fuera de la tienda. Al inicio de *Labios de churrasco*, un kiosquero les recomienda *Ángeles* (una referencia metaficticia a otro film de Perrone, *Ángeles, ángeles* de 1992) a Juan y Gustavo. Antes de encontrarse con Paola y su amiga Ana (Yiya de la Motta), quienes más tarde platican sobre un film francés sin nombre mientras se relajan al borde de una pileta, Gustavo y Juan revisan los estantes del videoclub, buscando *Ángeles*. Mientras se oye al fondo el éxito mundial “Fade Into You”

(1994), los dos hablan un poco sobre las películas y Gustavo le cuenta a Juan sobre un tipo del barrio que “le hablan a los culos, como yo te estoy hablando, le hablan a los culos directamente.” Una conversación frívola, poco memorable, es una representación de una suerte de desconcierto mundano de la amistad juvenil y masculina. El tono melancólico de la canción de Mazzy Star a la vez anticipa y funciona en yuxtaposición con el altercado en la siguiente escena entre Juan y Paola. A raíz de que ella descubre que él la engañó en una fiesta, su altercado culmina en Paola diciéndole a Juan en inglés, “Fuck you, man. Así te lo digo. Así” y mostrándole el dedo, haciendo *fuck you*. Los dos se separan, Paola se va caminando furiosa hacia un Ituzaingó más suburbano en una escena y en otra Juan recita la oración de nuevo.

La música de pantalla llega al primer plano en otra secuencia que representa un espacio importante en esta primera iteración cinematográfica de la trilogía de Ituzaingó: el auto. En vez de operar textualmente con empatía como la melancolía de “Fade Into You,” que subraya la relación de Juan y Paola qué está al fondo de toda la trama, el sonido en vivo de “Like a Prayer” (1989) de Madonna sirve como punto de discusión para la pareja fastidiada. Tras ajustar el dial un rato, Juan se detiene al sintonizar la canción del disco epónimo. Los dos escuchan unos segundos y apagan el radio. Con las mejores intenciones, pero sin la menor idea de las letras, Paola canta: “Like a virgin. Chu-du-du, chu-du-du. That’s what a very good time.” Juan responde frustrado “No es la de la virgin, es de la plegaria esa.” En cierto sentido es una suerte de guerra ajena, en que Gustavo arguye sus sentimientos de una forma pasivo-agresiva sin ponerlos de relieve, preguntándole más tarde: “Y vos, ¿qué sos? Una virgin o sos una plegaria.” Aún la respuesta de Paola—“Tarado. Te odio, te odio”—no para sus quejas de que: “porque si estás cantando una canción, es una

canción. Primero. No cantés otra, si vas a cantar una. Una canción es una canción y otra es otra.”

El consumo de la producción cultural global figura como parte integral de cómo Juan y los demás personajes construyen sus identidades, principalmente masculinas, y las maneras en que habitan la geografía cinematográfica de *Labios de churrasco*. Si la música funciona al fondo, casi como el ritmo de sus vidas, la poesía tiene un papel mucho más activo en cómo Juan se relaciona con su novia. Como explica Bermúdez: “La trilogía consiste en emotivas variantes de una única línea argumental: la conquista del perdón femenino a la infidelidad masculina, perdón tratinado al que los chicos arriban, siempre, a través de la poesía.” En *Labios de churrasco*, Juan recita el poema titular para arrepentirse por haberle engañado a Paola. Interrumpiendo un capítulo de la serie animada de MTV *Beavis and Butthead* (prod. Mike Judge, 1993-1997), que presenta el clásico videoclip animado “Take on Me” (dir. Barron, 1985) del grupo pop noruego A-Ha, una sucesión rápida de golpes en la puerta le llaman la atención a Pao. El silencio inicial de la siguiente escena, puntuado ligeramente por el sonido diegético de pájaros piando, se corta cuando Juan lee en voz alta “Labios de churrasco.”

Gracias por atenderme y hacerme
tostadas con café con leche fría como
a mí me gusta. Yo soy un estúpido
pero no importa. Vos sos un búho
deforme, paralítico, con tu culito de
pava gigante, inmenso y descomunal.
Bardearé tus labios de churrasco, de
almohadón, de balcón, de mostrador.
Todas las estupideces que digas me re-
botan cual espejo que refleja tu ima-
gen de espanto. (cit. en Guerschuny)

Junto a otros medios de producción cultural como los programas de la televisión, la música es importante en la construcción de

la masculinidad en la película porque forma el contexto desde el cual Juan (y Gustavo hasta cierto punto) crea su propia identidad. La poesía, por otro lado, es mucho más reveladora.

Perrone emplea el mismo marco (argumentativo, geográfico, genérico, etc.) en el segundo film del tríptico, que se estrenó tres años después. Las dos secuencias iniciales definen tanto los nuevos personajes principales—Gus (Gustavo Prone), Pao (Paola Naón) y El Mendo (Mauro Alchuler)—como sus problemas, el embarazo y, de nuevo, El Cana (Carlos Briolotti). Si se entiende *Graciadió* como una reiteración de *Labios de churrasco*, tendríamos que verla como una más simbólica. Perrone emplea elementos estilísticos como el realismo mágico—en la última escena, después de estar parados frente un almacén El Mendo, Gus y Pao se elevan al cielo—y técnicos como el uso de colores vivos que evocan las historietas. En *Graciadió* sobran referencias a varias obras globales y locales de producción cultural juvenil. Desde Bob Marley James Bond, varios grupos musicales locales (reales e inventados), afiches de películas como *Emma* (dir. Douglas McGrath, 1996), una revista pornográfica, programas de televisión como *Los Simpson*, la canción de *Popeye* (comp. Sammy Lerner, 1933) hasta el videojuego *Street Fighter* (des. Capcom, 1987). La construcción de la masculinidad juvenil en el film se representa a partir de diferentes referencias culturales, de la cual la más notable es la remera. En cierto sentido, el medio de la remera—además de ser una prenda de ropa económicamente accesible, especialmente cuando se la roba como Gus y El Mendo hacen varias veces, también representa el rechazo de las costumbres de la madurez y la sociedad—es más importante que su mensaje, que incluye iconos del período como Billy Idol, Slaughter, Charles Bukowski, Homero Simpson, el *smiley*, Superhombre y Tin-Tin. La remera en *Graciadió* es particularmente significativa para dos personajes: El Mendo y El Gordo (Norberto “Ruso” Vereá), el dueño de la tienda de remeras de la cual los

jóvenes roban.⁴ Subrayada con música en el film, la obsesión de El Mendo con la remera sitúa su lugar en el mundo. En varias conversaciones, El Mendo demuestra su obsesión. Por ejemplo, en una conversación torpe con una chica con el atinado nombre de Chica en la Pileta (Ada Quiñones), habla de la remera “Atomic Dad” de Homero Simpson que no usa porque no quiere gastarla. Capaz de tener la remera, pero incapaz de llevarla puesta a causa de miedo de arruinarla, El Mendo es un consumidor consumido por sus intereses. No sólo es reticente a usar estos objetos, deja que controlen sus interacciones sociales.

No sólo por su venta explícita de las remeras, sino también por las conexiones implícitas del actor Ruso Vereá al fútbol y la radio—era portero de Independiente y Chacarita Juniors, entre otros equipos, y locutor del programa radial “Heavy Rock & Pop” en los años noventa—El Gordo también representa un punto de referencia heterogénea e importante en *Graciadió*. Como dueño de la tienda y a causa de sus conexiones con la industria musical, El Gordo es un iniciador. A pesar de no ser un joven, es una figura juvenil importante en la película. Como propone Silvia Chmiel, “la juventud se convierte—por sobre otras cosas—en una estética, plenamente vigente y deseable de acuerdo con el referente mediático, con lo cual carga y reviste de connotaciones positivas a quien sea portador de ese atributo” (86). Se debe entender la juventud no sólo en términos generacionales sino también estéticos. La estética de la juventud, articulada primero por El Gordo y luego por El Mendo, es un elemento clave de cómo se construye la masculinidad en la película.

En *Graciadió*, hay una interacción similar entre las nuevas iteraciones de Gus y de Pao. Siguiendo el modelo de Juan, Gus engaña a su novia en un acto egoísta e impulsivo que ocurre fuera de la pantalla. En vez de declarar su propia creación poética para redimirse, Gus le lee a Pao un poema que encontró en lo que parece ser una revista de poesía local. Los versos en prosa de “Nunca un domingo”

hablan de otro amor enredado, semejante al de *Labios de churrasco*. Por ejemplo: “Cuando la conoció le dijo: yo soy un tipo jodido, así te voy a amar, jodidamente” y “Un enamorado es un paralítico que consigue una pata de palo y se cree que va a cruzar la cordillera de los Andes.” Los versos evocan el poema del episodio anterior de la trilogía, pero no son del protagonista. Resultan tanto de las emociones como del consumo. No es decir que Gus revele sentimientos ajenos ni falsos, sino que emplea las palabras de otra persona para expresar sus ideas. Como El Mendo, se identifica con obras de producción cultural. Para combatir la indiferencia persistente de Pao, Gus le recuerda un recital de Caballeros de la Quema al que asistieron. A través de la sinceridad del poema, y también la evocación de su pasado compartido, Gus le apacigua a Pao.

En vez de ensamblar lo que Sergio Wolf denomina un “map of endless becoming” cuando propone que “if there’s something downright evident and imposing in all these films, that is the wish for rendering contemporaneity” (32), la trilogía Ituzaingó pivota en su última iteración. *5 pal’ peso* cuenta la historia del amor difícil entre Rolo y Sole, la amistad de Rolo y Mendo (Mauro Alchuler), y la persecución de los dos *slackers* perdidos por parte de El Cana (Carlos Briolotti). Sin embargo, interrumpe la posibilidad de *Labios de churrasco* y *Graciadió* por la muerte absurda de Mendo en el desenlace, disparado por un anciano mientras recoge un fútbol que había pateado accidentalmente por milésima vez al patio de sus vecinos. También, se nota un cambio en las maneras en que se emplean las referencias culturales en el film, lo cual tiene repercusiones importantes en la representación de la masculinidad juvenil. Están ausentes las alusiones, conversaciones y representaciones de una variedad de obras de producción cultural. En *Cinco pal’ peso* son reemplazadas por referencias a las geografías cinematográficas construidas en los dos films anteriores, de una manera similar a la sustitución de Iván Noble (el cantante de Caballeros de la Quema) por Campi en el papel de Rolo.

Además de escenas que capturan espacios importantes en las otras cintas (la inicial, por ejemplo, toma lugar fuera de la casa habitada por Juan y Gustavo en *Labios de churrasco*), secuencias que representan personajes de los otros films son particularmente importantes. Además de Gus, cuya aparición funciona como herramienta metacinematógrafa conectando *Cinco pal’ peso* con *Graciadió* y quien reconoce el artificio cinematográfico cuando habla directamente a la cámara, el personaje de El Gordo enfatiza la intertextualidad del film y la intratextualidad de la trilogía. Una figura importante en *Graciadió*, El Gordo circula una variedad de prácticas sociales. En *Cinco pal’ peso*, sin embargo, se siente su presencia en el uso absurdo de un saludo jamaicano que describe y demuestra en el film anterior, algo que subraya su índole inter/intra-textual. En este sentido, en vez de ser constituido por componentes que son diferentes tipológicamente a lo incrustado, el film se ensambla usando partes del mismo tipo. En tanto que la intertextualidad de las otras películas es reemplazada por más de lo mismo (expansiones anchas del mismo tipo), *Cinco pal’ peso* consume iteraciones previas de Ituzaingó y sus personajes locales. No sólo es el título una referencia a una canción de Caballeros de la Quema empleada en una escena en *Graciadió*, sino también Perrone cita visualmente aquella escena en *5 pal’ peso* para evocar el mismo sentimiento y experiencia de angustia. De modo similar, la música punk en el film muestra la inconformidad de los personajes.

En comparación con *Labios de churrasco* y *Graciadió*, se implementa la poesía en el último capítulo del tríptico de un modo bastante diferente. En vez de expiar sus transgresiones por leer poesía que encontró resonante, y mucho menos componer versos para su amada, Rolo, un analfabeto funcional, le encarga unos versos al Poeta de Ituzaingó (el músico y ex-líder del grupo Memphis la Blusera, Adría Otero, quien desempeña el papel Elvisesco de Sandrito en *Graciadió*). El soneto endecasílabo y bien rimado, el cual Rolo

no puede leer, le cuesta al fotógrafo *amateur* unas doce fotos de Polaroid. La escena representa el distanciamiento de la palabra, y, tal vez como consecuencia, de sus propias emociones de Rolo. A través de la devolución de la figura masculina central, esta interacción con la poesía también evidencia las repercusiones de la evolución de los films. Es decir, mientras la perspectiva cinematográfica de Perrone se desarrolla en la reiteración de la trama, la poesía se comercializa cada vez más por los protagonistas masculinos. Ya no conectados a la palabra, lo que nos hace humanos, se usa la poesía como un producto de consumo a través del cual se puede obtener el perdón.

Las referencias a obras de producción cultural juvenil, sean éstas implícitas o explícitas, se mueven progresivamente de la heterogeneidad a la homogeneidad en la trilogía de Ituzaingó. Se ve, por consiguiente, un cambio en la representación de la masculinidad a través de las iteraciones, de la figura compleja de Juan en *Labios de churrasco* a la del boludo Rolo en *5 pal' peso*. En el tríptico, las iteraciones de funciones aún simples no sólo producen efectos mucho más complejos sino que también revelan cuestiones teóricas de la representación cinematográfica, especialmente en el contexto de la secuela. No sólo se hacen más normativas y uniformes y, tal vez, más "cinematográficas" por su autoreferencialidad, sino que la geografía cinematográfica y las masculinidad juvenil de la trilogía también llegan a ser más comerciales, vendiendo efectivamente sus iteraciones anteriores como productos de consumo para el espectador. Entender la geografía cinematográfica como un sitio construido por la espacialidad física y la práctica social, tanto como las maneras particulares en que se arraiga el último en el anterior, es útil en el intento de desentrañar las relaciones entre entendimientos culturales como la masculinidad, construidos por prácticas sociales, tipos de marañas de actividades humanas, y el consumo de producción

cultura juvenil, tanto dentro (o sea, su ensamblaje textual) como afuera del film (o sea, el significado del texto para el espectador). Lo que se ve, por consiguiente, en la trilogía Ituzaingó es un movimiento que se aleja de la heterogeneidad e hibridez cultural, espacial y masculina de *Labios de churrasco* y *Graciadió* hacia algo distinto en *5 pal' peso*. Al afirmar esto, propongo que se puede leer la trilogía de Ituzaingó como una representación de cómo la juventud argentina de los mediados de los noventa construye la masculinidad a través del consumo de distintos modos de producción cultural.

Notas

¹Me gustaría expresar mi agradecimiento a Vinodh Venkatesh por su trabajo editorial y a Ana María Mutis por sus comentarios sobre una versión anterior de este texto.

²Se aprobó la Ley 24,377 para estimular la producción de films que "contribute to the development of national cinematography being by their cultural, artistic, technical or industrial qualities, except those that are based or related to sex and drugs, and that do not present a positive influence for the community" (Rocha 842).

³DIY se refiere a "Do it yourself," un concepto importante en la cultura punk. Representa una crítica del consumismo y un nuevo posicionamiento del individuo en el contexto de la cultura de consumo.

⁴El rock barrial acompaña las dos escenas de robo en Graciadió. En particular, se escuchan las canciones "Ángeles caídos" de Ataque 77 y "5 pal' peso" de Caballeros de la Quema.

Obras citadas

- Andermann, Jens. *New Argentine Cinema*. London; New York: I.B. Tauris, 2012. Impreso.
- Bermúdez, Nicolás. "Raúl Perrone: una cámara de video pectoral: una lectura geopolítica y melancólica de 'La Trilogía': *Labios de churrasco* (1994), *Graciadió* (1997) y *5 pal' peso* (1998)." *La Fuga*. N.p., 2009. Web. 25 Mar 2013.

- Chmiel, Silvina. "El milagro de la eterna juventud." *La juventud es más que una palabra*. Ed. Mario Margulis. Buenos Aires: Biblos, 1996. 85–101. Impreso.
- Guerschuny, Hernán. "Labios de churrasco." 791 Cine, n.d. Web. 14 Dic. 2014.
- Listorti, Leandro, Leandro Godón, y Octavo Fabiano. "Raúl Perrone." *60 Generaciones, 90 Generaciones: Cine Argentino Independiente*. Ed. Fernando M Peña. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2003. 160–67. Impreso.
- Margulis, Mario, y Marcelo Urresti. "La juventud es más que una palabra." *La juventud es más que una palabra*. Ed. Marcelo Margulis. Buenos Aires: Biblos, 1996. 13–30. Impreso.
- Oubiña, David. "El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y El Nuevo Cine Argentino." *Punto de vista* 76 (2003): 28–34. Impreso.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke UP, 2009. Impreso.
- Perkins, Claire. "Remaking and the Film Trilogy: Whit Stillman's Authorial Triptych." *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television* 61 (2008): 14–25. Impreso.
- Perrone, Raúl, dir. *Labios de churrasco*. El Deseo, 1994. Film.
- . *Graciadió*. Las Ganas Que Te Deseo; El Atajo, 1997. Film.
- . *5 pal' peso*. Las Ganas Que Te Deseo. 1998. Film.
- Rhombes, Nicholas. "Introduction." *Punk Cinema*. Ed. Nicholas Rhombes. Edinburgh: U of Edinburgh P, 2005. 1–18. Impreso.
- Rocha, Carolina. "Contemporary Argentine Cinema During Neoliberalism." *Hispania* 92.4 (2009): 841–51. Impreso.
- Wolf, Sergio. "The Aesthetics of the New Argentine Cinema: The Map Is the Territory." *New Argentine Cinema: Themes, Auteurs and Trends of Innovation*. Ed. Horacio Bernades et al. Buenos Aires: Tatanka, FIPRESCI. 2002. 29–39. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: On Masculinities, Latin America, and the Global Age

TITLE: The Ends of Masculinity in the Urban Space in Ana Clavel's *Los deseos y su sombra*

AUTHOR: Vinodh Venkatesh

E-MAIL: vinodhv@vt.edu

AFFILIATION: Virginia Tech; Foreign Languages & Literatures; Major Williams, 339; 220 Stanger Street; Blacksburg, VA 24061

ABSTRACT: Current debates on the urban condition underline how the postmodern city undergoes what Fredric Jameson calls a crisis of boundaries where the borders and categories of space are blurred. Where does it begin, or, better yet, what are the limits of the urban? The indeterminate physical space in turn contributes to an indeterminacy of the subject, as Fredric Jameson suggests that the postmodern space is inextricable from the phenomenology of the subject. Jameson's question, however, incites a challenging of the ontology of the subject that is blurred in this process of late capitalism. Addressing this disjunct, Kathleen Kirby argues that Jameson's subject is categorically masculine in nature, as the consciousness of indeterminate corporeality experienced by the postmodern subject is an extravagance that women have never been able to identify with. Women, Kirby argues, have consciously and wearingly been aware of their embodiment. Gender then is not only a factor in how the city is formed, metastized, and structured, but in our actual everyday experience of the urban. In the following pages I examine the symbolic spaces in Ana Clavel's writing of Mexico City in *Los deseos y su sombra* (2000). I reflect on how masculinities regiment the public and symbolic within the urban, and speculate on the possibilities of redefining the public spaces that maintain and perpetuate a masculine order.

KEYWORDS: Ana Clavel, *Los deseos y su sombra*, Urban Space, Masculinity

RESUMEN: Los debates actuales sobre la condición urbana subrayan la manera en que la ciudad postmoderna experimenta lo que Fredric Jameson llama una crisis de fronteras, esto es, una crisis donde las fronteras y categorías del espacio se desdibujan. ¿Dónde comienza o, más bien, cuáles son los límites de lo urbano? El espacio físico indeterminado contribuye, por su parte, a la indeterminación del sujeto ya que Jameson sugiere que el espacio postmoderno es inextricable de la fenomenología del sujeto. En relación con esta idea, Kathleen Kirby arguye que el sujeto de Jameson es categóricamente masculino en naturaleza, ya que la conciencia de la corporalidad indeterminada experimentada por el sujeto postmoderno es una extravagancia con la que las mujeres nunca han podido identificarse. Las mujeres, arguye Kirby, han sido siempre conscientes de la agotadora materialización de su cuerpo y que la masculinidad reglamenta el espacio de la ciudad hasta tal punto que cualquier evaluación de su naturaleza en términos de género debe tener en cuenta la forma en que la masculinidad opera dentro de ella. En las siguientes páginas examino los espacios simbólicos en la escritura de la Ciudad de México que Ana Clavel elabora en *Los deseos y su sombra* (2000) y reflexiono sobre cómo las masculinidades regulan lo público y lo simbólico dentro de lo urbano al tiempo que especulan sobre las posibilidades de redefinir los espacios públicos que mantienen y perpetúan el orden masculino.

PALABRAS CLAVE: Ana Clavel, *Los deseos y su sombra*, espacio urbano, masculinidad

BIOGRAPHY: Vinodh Venkatesh is an Associate Professor of Spanish at Virginia Tech. His research is primarily centered on issues of gender, subjectivity and the urban space in contemporary Hispanic narratives. A secondary area of research concerns the cinematic production of Spain and Latin America. His current work focuses on ethics, politics, and spectacularity in Spanish cinema. In addition to several articles, he is the author of *The Body as Capital: Masculinities in Contemporary Latin American Fiction* (Arizona, 2015), and the forthcoming *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film* (Texas, 2016).

The Ends of Masculinity in the Urban Space in Ana Clavel's *Los deseos y su sombra*

Vinodh Venkatesh, Virginia Tech

Writing on the position of the metropolis within global geopolitical tectonics of the 21st century, Iain Chambers argues that metropolitan centers such as Mexico City have “invariably functioned as the privileged figure(s) of modernity” (55).¹ They are the apotheosis of aesthetic and economic forces that become models of financial and social development and metaphors of modernization and “metaphysical reality” (55). It is in this metaphysical understanding that Edward Soja, working with theories put forth by Henri Lefebvre, posits a triadic understanding of spatiality, where the real is at times conflated with the symbolic to thus better understand how space is lived.² In line with this critical gesture, Chambers furthers a demystification of the urban center, when he argues that the metropolis is only a:

[M]yth, a tale, a telling that helps us to locate our home in modernity [...]. The metropolis is an allegory; in particular it represents the allegory of the crisis of modernity that we have learnt to recognize in the voices of Baudelaire, Benjamin, and Kafka [...]. [T]his metropolis is not simply the final stage of a poignant narrative, of apocalypse and nostalgia, it is also the site of the ruins of previous orders in which diverse histories, languages, memories and traces continually entwine and recombine in the construction of new horizons. (112)

By alluding to the textual nature of the city, Chambers calls to attention a need to understand the mythology of the urban space. Aside from identifying its phenotype, he poses the necessity for a critical understanding of how it operates and how power runs through and is captured by its real and imagined outcroppings. This postmodern city undergoes what Fredric Jameson calls a crisis of boundaries where the borders and categories of space are blurred. Where does it begin, or, better yet, what are the limits of the urban? The indeterminate physical space in turn contributes to an indeterminacy of the subject, as Jameson asks if this postmodern space does “not tend to demobilize us and surrender us to passivity and helplessness, by systematically obliterating possibilities of action under the impenetrable fog of historical inevitability?” (86).

Jameson's question, however, incites a dialectic challenging of the ontological “us” that is blurred in this process of late capitalism. Addressing this disjunct, Kathleen Kirby argues that Jameson's “us” is categorically masculine in nature, as the consciousness of corporeality experienced by the postmodern subject due to the indefiniteness of his surrounding space is an extravagance that women have never been able to identify with. Women, Kirby argues, have consciously and wearingly been aware of their embodiment. The metropolis as a city-text is a postmodern space that is negotiated differently by men and women, as Kirby notes:

For the man [...] the most prominent feature of the landscape would be pathways, along which he projects himself, making his world a space that returns to him a self-image of movement, command [...]. For the woman [...] I imagine a world structured not by pathways but by obstacles [...] rather than seeing how to get from 'point A' to 'point B' I often see what is keeping me from getting there. (53)

Gender then is not only a factor in how the city is formed, metastized, and structured, but in our actual everyday experience of the urban. As Kirby notes, the masculine (as position and expression) regiments the cityspace, so much so that any evaluation of its gendered and genderizing nature must take into account how the masculine operates within it. The city, after all, houses the centers of power that code for Raewyn Connell's theorization of hegemonic masculinity.³ I will use the 'Masculine' to identify the idealized and poly-faceted position of Connell's term. It is akin, in a structural sense, to Connell's apical position, but functions on other semantic and symbolic levels, beyond, yet at times in tandem with, variable structural hierarchies of gender. It is through dialogue with the Masculine that femininities, masculinities, and Queerities come into being, taking the former as a sociohistorically specific normative position. The Masculine, as Ben Sifuentes-Jáuregui argues, "designs itself from the outside of culture and society, and doubles an idea of itself as the very interior of that culture and society" (108). Those characteristics deemed powerful, desirable (both to the projected and real heterosexual, and repressed homosocial imagination vis-à-vis desire) and viable as the pillars of the social matrix—as organizational tenets—are enshrined as the Masculine, intrinsically linked to the male body and the cityspace. The Masculine is consecrated and assimilated through aesthetic, discursive, behavioral, and even sartorial cues and practices and is enabled and reiterated/reproduced by all gendered bodies within a given culture and society.

Through buildings that typify institutions of power, law, and sanitation (amongst others), the urban is also a metaphysical reality that establishes, perpetuates, and practices in the design of the Masculine.

In the following pages I examine the symbolic spaces that genderize and are genderizing in Ana Clavel's writing of Mexico City in *Los deseos y su sombra* (2000). I reflect on how masculinities regiment the public and symbolic within the urban, and speculate on the possibilities of resemanticizing the buildings and public spaces that maintain and perpetuate a masculine order. The novel articulates the need to map-out the Masculine city, and to understand the subject's position within this textual space as an intrinsic step in the development of creating an identity vis-à-vis a nation or community; a tactic that is read in tandem with a shift towards a global order or space as Chambers, Jameson, and others have posed in the development of the modern metropolis.

Born in 1961, Clavel has been considered to belong to what critical circles have called New Mexican Narrative, or the second generation of the *boom femenino*, and gains literary accolades in the 1980s with the publication of two collections of short stories. Aside from *Los deseos*, she has published *Cuerpo naufrago* (2005), the controversial *Las Violetas son flores del deseo* (2007), *El dibujante de sombras* (2009), and *Las ninfas a veces sonríen* (2012). Her works have tended to focus on questions pertaining to the body and desire, and their relationship to language and the symbolic. My interest in *Los deseos* resides in its explicit discussion of the Mexican urban space, which is a theme that slowly dissipates in her trajectory. *Cuerpo*, for example, evokes several sites in the City, but ends instead with a complete deterritorialization of the diegesis that is perpetuated in the later works, akin almost to the trajectory of the territorialized urban space in another contemporary, Cristina Rivera Garza. In Clavel's most recent novels, the city is anonymous, indistinct, and ephemeral, in stark contrast to its protagonic role in *Los deseos*. What precipitates this change?

Discussing *Los deseos* and its relation to the Mexican literary scene, Jane Lavery affirms that the novel is “notable for its dialogic richness, interweaving the historical, the fictional, and the fantastic” (1068). The use of the fantastic and hints of magical realism position the author amongst contemporaries such as Ana García Bergua, Adriana González Mateos and Cecilia Eudave, all of whom Ana Rosa Domenella defines as “autoras neofantásticas” (353). The critic affirms that the fantastic in *Clavel* is not necessarily the mixture of realities or paradigms, but is instead a focus on the body as a fantastical creation that can be played with, teased, and molded into whatever we want. The latter is of interest if we are to return to the critical point of entry into the gendered interplay of the city and the body.

The novel traces the life of Soledad García, a young, introspective and precocious girl who lives in Mexico City from the 1950s through the 1980s, a period of urban renewal, growth, and increasing internationalization.⁴ The timeframe of the novel reflects a period rife in social and economic change in Mexico, problematized by internal migrations and the setting up of industrial centers sustained by foreign investment.⁵ Blending temporalities and levels of lucidity, the text explores the life of Soledad as she negotiates the streets and spaces of the city in a process of self identification. The body-city metaphor, noted by Beatriz Barrantes-Martín (25), which is a leitmotiv in many contemporary fictions is taken to a fantastic level as the body-text and citytext are entangled in a complex and multi-layered tracing; it is not a simple analogy or metonym, but instead a radical evaluation of both. Soledad talks of her childhood, her revolutionary father, the brother of her best friend who was killed in the 1968 student revolts, and of the mysterious *Desconocido* who repeatedly rapes and molests her in her youth. As an adult, the narrative picks up from her relationship with a visiting Hungarian photographer, Peter Nagy, who abandons her in Mexico when he leaves

for his homeland. Soledad spirals swiftly into a self-destructive gloom of loneliness, lyrically evocative of her own name. She fools her mother and brother into thinking that she has been given a scholarship to study abroad and instead takes up a photo-archival job in the Palacio de Bellas Artes. It is as an adult that the narrative diverges into the fantastic as the reader is left to decipher whether Soledad is alive or dead, as she is suddenly able to walk unnoticed through the city, challenging in a sense Kirby's impressions of gender-movement in the urban.

Keeping the dematerialization of the female body in mind, Luzma Becerra argues that the novel undertakes a “desprendimiento de la realidad, sin que llegue a desaparecer un ‘estar ahí’” (370). Through the narrative of Soledad, *Clavel* succeeds in hazarding the limits of space but we are never fully disarticulated from a narrative of the city or a citytext per se. Space and the city, after all, are central to *Clavel's* positioning of Soledad in relation to other characters in the novel. From the Palacio de Bellas Artes and the Castillo de Chapultepec the protagonist centers the expansive and multiplicitous city through a narrative telephoto lens that establishes its spaces as the canvas that must and will be painted over by Soledad. Keeping this conception of spatiality in mind, Becerra observes that “la historia de *Los deseos* y su sombra reelabora un contexto cultural, que es el de un imaginario femenino con su educación tradicional en lo referente al registro genérico” (372). The novel's narrative trajectory is mapped out as Soledad constructs a fake world in response to the weight of patriarchal systems; an alternate mapped out space with the individual as the sole cartographic referent and the locating device of language as an obfuscated medium of finding and plotting points of contact between the multiple worlds that *Clavel's* protagonist negotiates.

Los deseos y su sombra focuses on the elements and voices of society that hegemonic power chooses to silence or ignore, but which can very easily upset the status quo. These

groups, which Edward Said denotes as the “ignored group” (“Foreword” v), represent the oppressed, deobjectified and unprivileged sectors that Armando Ramírez shockingly put to ink in *Pu* (1979); they are the masses who migrated to and subsist in Mexico City.⁶ But Clavel does not perform a textual ventriloquism of their voices, as she instead focuses her attention on making Soledad a metonymic and corporal representation of the fractured city and its voices. The novel becomes, therefore, an authorial and reader-intense activity of unearthing the truth about Soledad and/or the city and all that it represents, leading Lavery to hypothesize:

The unknowability of her truth becomes inextricably interconnected with the text’s comments on historic reality, symbolically illustrating that what we might perceive as reality or ‘truth’ is ultimately an imaginative construct [...]. Even though historical realities are subordinated to social and psychological issues, the physical violence suffered by Soledad and various other characters reflects the experiences of silenced Mexicans under the Institutional Revolutionary Party (PRI: Partido Revolucionario Institucional) between the 1950s and 1980s. (1054)

The role of gender within Clavel’s greater literary endeavor is evident in the choice of a female character that actively perambulates through the defined city as observed from the Palacio and Castillo. Establishing an alternative understanding of the nation and its history necessarily debunks traditional patriarchal and phallogocentric conceptions of state.⁷ The reimagining of society in turn sets up an analogous process within an understanding of the subject as traditional ideas of gender are discarded.

Stemming from the early memories of intercourse with the *Desconocido*, which go

unexplained and without much detail, Soledad’s journey of self-discovery forces Clavel to conceive a non-patriarchal notion of female subjectivity. She walks the city, actively evaluating herself in relation to her surroundings, posing thus a litmus of gendered experience within the spatiality of the urban. This exercise, not quite unlike that of the protagonist of Luis Zapata’s *El vampiro de la colonia Roma* (1979), breaks from traditional narratives of the city as the subject-enunciator provides a subaltern perspective of how the city is formed and lived. Lavery comments upon this, as she explains that the protagonist’s journey and “remapping of her own body in the megalopolis feminizes the traditional male quest in the Mexican urban novel. The notion of the city as a whore, which provides the space for male journeys over what is depicted as prostrate female terrain, continues to hold sway in Mexico’s masculine literary (postcolonial) imagination” (1056).

Following a Kristevan understanding of the subject in process, Lavery analyzes the text in relation to the formation of the female without necessarily unearthing a critical interest in Soledad’s phenomenological relationship with space. The critic does, however, open a pathway into an understanding of the city as a patriarchal stronghold when she comments that “the foundation of the city is intimately connected to the cartography of male desire, where man writes the body of the other (woman) and brutally inscribes upon it his own history” (1056). These centers of patriarchy, or closely delineated topographies that capture phallogocentric power, are pervasive and effluent in *Los deseos y su sombra*.

The bodies that capture and perpetuate phallogocentrism as a cultural and national paradigm begin in the ubiquitous space of the household through the figure of Soledad’s mother, Carmen. After the death of her husband she reminds Soledad that her brother is now the man of the house and must be respected, and that she as a girl must fit into

the role afforded by patriarchy: “las niñas no hablan cuando están entre mayores, quietecita como una muñeca de porcelana: si se mueve se rompe” (21). Carmen is strongly subservient to the tenets of a heteronormative society controlled by the Masculine: men, in her worldview, are always correct and knowing whereas women lack reason and subjectivity. She also perpetuates the idea of public female genitalia, whether in form or use, as shameful when she spies Soledad plumping her lips in front of a mirror. She tells her daughter to bite her lips to make them seem smaller and less alluring. When Carmen demonstrates this to her daughter she is described as having the mouth of a fish or a monkey, emphasizing Clavel’s authorial position that patriarchy and phallocentrism desubjectify women. They become animals who cannot speak and communicate, part of the “ignored group” that aimlessly and mechanically mull through the corridors of the city and keep it alive with their work, yet who cannot and must not partake in its construction and spheres of influence. Carmen and Soledad are, ironically, the sole breadwinners in the family as they sell pastries and breads in the local community.

The domestic space is controlled by the voice of patriarchy and not necessarily a hegemonic male, as this latter subject position is reinforced by the chidings of the terrible mother and not the heir to the phallocentric throne, Soledad’s brother Luis, who prefers to play football with his friends. His other pastimes include the hunting of flesh, as he joins other boys in stalking “un buen trasero, unos ojos soñadores o un cabello suave” (47), reinforcing the traditional idea of the city as a whore to the urban male subject. The outside space, which is to say the city-text that lies beyond the kingdom of the domestic, is controlled by the marauding bodies of homosocial masculinity. As a result, Soledad as a young girl feels trapped and asphyxiated in the busy commercial streets of the center, as though “el espacio que ocupaba en el aire no le perteneciera” (16).

Clavel personifies the urban as she describes how the city “despertaba, perezosa, en el valle: estiraba los brazos de humo de sus fábricas, contoneaba las piernas de sus avenidas, se arrebujaba de nuevo en las cúpulas de sus iglesias” (19). This gesture gives way to an understanding of the city not only as a character but also as a stand-in for Masculine control, defined by heteronormative components that further a spatial contract of acceptability, where gendered bodies must act out certain roles within culturally specific loci of heterosexism. These loci can further be defined as semantic, physical assemblages of the lines and structures of power that keep patriarchy functioning. A brief list of such spaces may include a church, a school, a single-family home, and even the neighborhood bar. Clavel’s city, furthermore, anatomically includes factories that create economic wealth that enslaves the masses to what Connell terms transnational business masculinity, or the rising hegemonic group that controls gender, political and economic systems across national frontiers (Connell and Wood “Globalization and Business Masculinities”). Dressed in uniformed suits and deeply interested in indiscriminate economic amassment, Connell’s multinational masculinity has loose sexual ethics and is purely concerned with the subjugation of others. The network of streets and avenues calls attention to Soledad’s inability to breathe outside and the actions of the predatory urban homosocial groups that actively hunt women. Lastly, the church and its resounding bells signal an understanding of the clerical binds that enslave the feminine and non-heteronormative to ecclesiastical social doctrine. The novel thus explores the spatial contract of gender, or how lived space engenders particular gender expressions.

The avenues of the public citytext establish a viaduct for hegemonic control in the form of patrolling police troops. They are the city/body’s antibodies that flow through its arteries, identifying and eradicating all threats to the greater self. After Peter leaves her and

she spirals into a self-defeating depression, Soledad finds herself in the company of a blind man (Matías), a young mime (Jorge), and a group of street urchins who regularly steal and use intravenous drugs. In one of the group's adventures Jorge calls them to a halt as he notices a truck slowly approach, with:

[H]ombres que colgaban de los estribos y mostraban sin pudor los brazos desnudos y amenazantes, el gesto fiero y desvergonzado del que sabe el increíble poder de la violencia de su parte. No levantaron a nadie pero se paseaban alardeando por aquella avenida tan cercana a la Plaza de la Constitución con la prepotencia que les otorgaba esa cara siniestra de la represión y el terror instituidos como medidas de orden y seguridad social. (262)

The circulatory agents of hegemonic masculinity are even able to see the ghostly Soledad though they only sense her presence and not her actual corporality. They are responsible for keeping order and peace, which can alternatively be interpreted as keeping the silenced and ignored under the yoke of economic and social modernization that was politically, and still is, promulgated. The author's description of these men is visual in that it establishes an aesthetics of virility that privilege the strong masculine body over the lanky and effeminate mime and the blind Matías. The text further visualizes a spatial position of this interaction between the hegemonic and the oppressed in a topographic relation to the Plaza de la Constitución, or what is commonly known today as the Zócalo, the main square in the center of historic Mexico City, which has served as the heart of government of both the nation and the capital and where popular protests have often taken place. In the exchange between the police and Soledad, *Los deseos y su sombra* is careful in its mapping of the subject and subjectivities in relation to a territorialized spatial referent that is inextricably linked to the national imaginary. The police agents,

corporal antibodies that circulate the veins and arteries of the city-body, keep under control any threats to the symbolic national-or Masculine-body.

The need to root the national imaginary within the Masculine is further traced in the placing of Soledad within the physical city when she discovers the Castillo de Chapultepec. She brings to mind Chambers theory of the metropolis as myth when she remembers "aquel niño héroe que se había arrojado envuelto en la bandera nacional" (17). Clavel references the taking of the Castillo during the Mexican-American War by a band of US Marines that stormed the building. During the conflict, six young Mexican cadets valiantly defended the space (of the nation) from the foreigners, with one of them, Juan Escutia, purportedly wrapping himself in the tricolored flag before jumping from the tower. This much contested story has, however, come to form what Soledad calls "la necesidad de un país de inventarse una historia admirable y prodigiosa" (17), bound invariably to the virile, youthful male.

The connection between nation and masculinity is further concretized in the Paseo de la Reforma and the many statues and monuments that dot its 12 kilometer incursion into the heart of the city. After leaving her mother and brother, Soledad routinely walks along the Paseo's streets and plazas, stopping at the many statues that include monuments to the *Niños héroes*. As she approaches the *boulevard de los héroes*, she engages in one of many moments of existentialist pondering as she wonders: "¿Dejo de ser porque ellos no pueden verme? [...]. ¿Entonces esta ciudad existe o solo la imagino?" (197). This line of inquiry requires the reader to pause and take a step back from the diegesis, if only for a moment, and ask ourselves the same questions. This tangential exercise, however, permeates the passages that follow, as Soledad walks amongst the statues and figures that adorn the metonymic space of the nation in the city, "como una lección de historia tridimensional que ya pocos-o nadie-leía" (197).

Like in several other points of the narrative, Clavel situates her protagonist in a topographic space that is pinpointed by statues that are “situados en lugares estratégicos que obligaban a la vista a reparar en ellos” (198). It is in the placing of a silenced, ignored feminine subject in a spatial relationship to the stone soldiers, politicians, and other primal male figures of Mexican nationhood do we concretize Clavel’s assertion that the city is an intrinsically masculine space, and that the *boulevard of heroes*, with its vertical epitaphs and figures, its particular contribution to the imagining of the nation. Each statue with its inscription and historical note sutures together an imagined topography of Mexicanness.

The blind Matías furthers this thesis in a story he tells Soledad and the street children, one of the many short intertexts that populate *Los deseos y su sombra*. Here he recounts how “México fue una ciudad vehemente como el deseo que le dió origen” (254), as its founding, he notes, originates in the dreams of a band of tribal hunters (evocative of Luis’s own prowls through the city-whore). He explains:

Vieron a una mujer que dormía en las aguas de un lago. Soñaron que la forzaban y que ella, sin despertarse, respondía a sus caricias y a su violencia. La tomaban una y otra vez pero ella no despertaba del sueño de agua y ellos en realidad no la poseían. Al despertar, los cazadores buscaron aquel lago. Peregrinaron de un sitio a otro pero no encontraron rastros del sueño y, en cambio su sed por la mujer iba en aumento.⁸ (255)

It is at this juncture in the tale that the men chance upon a valley surrounded by thick vegetation and spy a woman asleep by a lake. They rush to possess her only to find that she is nothing more than an illusion. The physical root of the mirage is where they decide to settle and to build a city that keeps present the woman’s “caderas, el horizonte de su rostro, sus párpados tenues” (255). The genesis of the

urban space is further described as being reflective of “la brutalidad del asedio, la violencia al someterla” (255), reinforcing Lavery’s hypothesis of the city as a whore, and Octavio Paz’s idea that Mexican identity is best captured by the void left by the abject mother, as he explains that “la cuestión del origen es el centro secreto de nuestra ansiedad y angustia” (84).

The narrative side-trip into Matías’s interpretation of the history of the city keeps with the characterization of the urban as a metonymic construct of the Masculine, and as a terrain that keeps those gendered bodies that do not conform to its rules in bondage. Clavel addresses the mythopoetic conceptions of the metropolis by acknowledging popular myths of an underground Indian city below the roads patrolled by the current government’s police forces. This is done through Soledad’s work where she is charged with photographing the subterranean recesses of the Palacio de Bellas Artes under the direction and supervision of Martín Rueda, a rich, omnipotent and sexually predatory businessman that embodies many of the characteristics of Connell’s contemporary variant of globalized, neoliberal masculinity. He is physically fit and virile with well-manicured fingernails that stress the importance of hygiene as ontological to modernity and modernization. He is quick to undermine the rights of workers and does not hesitate to flirt with a young girl who enters a café holding hands with her boyfriend. His eagle-like looks, which cause discomfort in Soledad, contextualize him within a given space as the alpha hunter in the urban jungle where beta packs of youth like Luis and his friends hunt. As a metonym of a new global order, this character evidences the shifting context of the cityspace to that of a global metropolis, with a corresponding change in the gendered order of the Masculine.

His subjectivity and position vis-à-vis the city is highlighted when he has Soledad go below the floors of the Palacio to unearth

its history. It is in these subterranean rooms and spaces, which Clavel describes in great ekphrastic detail, does Soledad reveal that the buried past of the city, like the myths of foundation that Matías perpetuates, are truly masculine spaces. They are now written over with details that code for the Masculine, as the many workers who regularly use the tunnels play football and get drunk in the underground rooms, leaving pools of urine and “carteles de mujeres desnudas y hermosas” (137) pasted onto the walls. It is this underworld space, the prehistoric antecedent to modern day Mexico City that Rueda wants catalogued by Soledad’s camera, as though through her prints he can gain discursive control over the past, in his role as globalizing agent in the present.

The probing of the subterranean space in Mexican fiction is summarized by Villoro, who argues that “la operación literaria de buscar el esqueleto urbano, el paisaje fosilizado bajo las apariencias, ha sido común a escritores [contemporáneos]” (30). In *Los deseos y su sombra*, an older worker at the Palacio talks to Soledad about the possibility of an underground city, which is brought up repeatedly by different characters as a mythological Edenic answer to Paz’s hypothesis of Mexican identity. The worker, Gallegos, dismisses the underground city as “puras fantasías inventadas por la gente” (173). But the repetition of a space below the three-dimensional city-text is pertinent to any post-modernist understanding of the urban, as the present is invariably built upon and/or added to past and poly-valenced iterations (just as, in fact, current notions of the Masculine layer over a substrate of past iterations).

It is this historicized understanding of the citytext, combined with a circulatory understanding of its roads and underground tunnels that suggest to be most fruitful to the protagonist’s existential quandary; the demythification of the Masculine city is inevitably linked to the dismembering of the female subject. The ghost-like state of Soledad that

hinges between lunacy and sanity is exemplified in the conversations she holds with the statue of Leandro Valle in the Paseo de la Reforma. By giving the statue speech, by removing it from the silenced and manipulated bodies that the Masculine controls, Clavel subverts the position of the male hero. This desecration is carried out to full force when Soledad describes how the statue has had its sword removed, thereby effectively castrating the hero as a bastion of the Masculine. This is taken a step further when it is revealed that the street named after him in Mexico City is now a home to prostitutes and drug dealers. (The demythification of a historic figure of patriarchy is akin, in a sense, to Rivera Garza’s portrayal of *Porfiria* in *Nadie me verá llorar* (1999)). This plotting of the road vis-à-vis the symbolic importance of the statue is poignant in the sense that Clavel remaps or resemantizes the hegemonic strategy of naming roads and streets within a privileged político-historic discourse. The statues are further removed from a phallic position of power as the groups of street children and Jorge mock their poses. Forever conscious of the textual power of cartography, Clavel astutely places the performative pantheon of children and mime in a spatial juxtaposition to “las estatuas de soldados que vigilaban desde las cornisas de Palacio como gárgolas fantasmales” (273). Herein the reader notes an explicit and compulsory juxtaposition between the self and space, the self and the national imaginary.

This connection is central to the development of Soledad as she experiences and rehashes a childhood struggle with the maternal voice of patriarchy that continues into her adult years. The search for identity, or an equation of self, and her resultant inability to recognize herself as a whole subject is reinforced by “metaphors of the female body as abject, disfigured, and grotesque” (Lavery 1062). Soledad’s cessation from the patriarchal order occurs as she breaks from her mother when the latter tells her to pinch her lips shut lest they should resemble genitalia.

The protagonist's search for self and independence is only realized when she is able to separate herself from her mother's instructions in this scene; it is through the recognition of herself as an individuated body, away from the hold of her mother and the voice of patriarchy, does Soledad gain footing in the realm of subjectivity. Soledad, however, resists complete separation from the gendered order and instead participates in a Kristevian subject-in-process model of formation, which leads Lavery to observe that Soledad "comes to embody the abject itself, oscillating ambiguously between life and death [...] between the fully and partially formed subject, the semiotic and symbolic" (1060).

The dismembered feminine subject is further brought into tension by the series of relationships Soledad has with men. From the violent encounters with the unnamed and undifferentiated *Desconocido*, to the boy-friends of friends that she ruthlessly beds, Soledad lacks a centripetal force in relation to the masculine. She is never conceived of as a whole in relation to the male, as though she never fully succeeds in silencing the maternal call to subservience and phallic adoration. The idea of desire, which often holds a central position in Soledad's existential musings, is defined by a lack and a void, and not another gendered body or fetish that points to an unresolved unconscious drive. The novel can thus be seen as being about the undefined shadows of desire, and more importantly about the unresolved desire of disappearing which is repeated throughout the text. The latter is a physical and at times metaphysical wish, as the protagonist engages in a continuous entanglement and desire of detachment from the power of masculinity as inscribed onto the city and, by extension, society.

The dissolution of the feminine body becomes fundamentally connected to the narrative's attempts at dissecting and disarticulating the cityspace, particularly through the spatialization of Soledad's relationship with Peter Nagy in Mexico City. After he leaves her to return to his native Hungary, the text hints at a slow desubjectification of the

body as Soledad notices that "las manos se le despellejaron" (73). The practice of corporal representation is sutured to a formation of the citytext, as Soledad wonders, "¿cómo describir esa ciudad en aquellos días posteriores a su abandono?" (73). Space, like her body, enters an existential purgatory of being and not-being as she explains "a donde pusiera la mirada, los edificios y las calles, los cafés y galerías por donde con frecuencia deambulaban y por donde vagó después solitaria, adquirieron para ella una nubosidad escalofriante: tal era la sensación de irrealidad, de caminar en falso, ajena por completo de sí misma" (73).

Peter embodies the paternal voice that Carmen channels to her daughter at an earlier age. He repeats the mantra that women must be held silenced and subjugated, scolding Soledad when she asks him a question: "las niñas inteligentes sólo hablan si tienen cosas importantes que decir" (75). As a foreigner, the relationship with Peter initially represents an escapism from the national Masculine, though this is reversed as he perpetuates an almost animalistic oppression of Soledad, suggesting then that the rules of the Masculine are more global than localized. During intercourse, for example, he routinely penetrates Soledad's increasingly fragile body from behind and enforces a role-playing relationship of dominator and dominated with him occupying the former position. Parting from a master-slave relationship, Soledad is further desubjectified and commoditized as a woman when he offers her body to a friend, Montero. The feminine is sanitized under the guise of a nurse's uniform as Montero and Peter take turns penetrating Soledad. The final stroke of feminine dismemberment occurs one night as the three characters engage in a *ménage à trois* and Peter penetrates Soledad but concentrates his desire on their moving shadows and not her curves and touches, putting forward the first steps in Soledad's dissolution.

The departure of Peter coincides with a self-imposed exile on the part of Soledad from her family and work into the streets of

Mexico City that begins to lose shape and definition as her own body slowly begins to dematerialize. The body and city are further destructured by the inclusion of a large Chinese vase in the plot that houses Soledad's alter ego, Lucía, and an angry red dragon that makes several appearances in the novel during moments of crisis. The fragile yet magically extensive space of the vase becomes both a metaphor of her body and the city she maps out as she observes that "la ciudad y sus calles podrían convertirse en un laberinto propio y quién sabe, tal vez podría encontrar, a la vuelta de una esquina, más que el dragón o a Lucía, su rostro verdadero" (213). This confusion of outside and inside spaces, of the body-text and the citytext, is underlined by Soledad's repeated refusal to be mapped as a subject within the city as she emphasizes her invisibility and lack of belonging to the social and spatial milieu of contemporary Mexico City. This refusal proposes a narrative quandary in *Los deseos y su sombra* as it is only by means of Soledad's positioning in relation to the Plaza, Castillo and Palacio amongst other buildings do we gain access to Mexico City as a narrated citytext.

A strategy of breaking from the Masculine city is evoked towards the end of the novel as Soledad imagines a heavenly angel descending upon *avenida 20 de Noviembre*. She notes how "por un momento, ese instante único entre la nueva inmovilidad del ángel y la celeridad retomada de la avenida, [...] habría podido jurar que la gente había atisbado un rincón del Paraíso" (259). Though Clavel hints at the underlying mechanisms and bodies of control in the urban space, the reader is left with a series of existential questions that ponders feminine subjectivity in the light of Masculine social and spatial codes. The protagonist ultimately materializes within the diegesis when she poses for a photograph with Matías, Jorge and the street urchins. The photographer composes a portrait of the silenced and ignored, and when the photo is finally revealed, "los niños aparecieron más delgados que de costumbre, Jorge—que se

había movido en el último momento—se veía desafocado y Matías tenía los ojos en blanco. La única figura favorecida [...] resultó ser una muchacha que de seguro pasaba por ahí y que la cámara había captado en la última fracción de segundo" (304).

Soledad as a subject in process is re-subjectified in the epilogue to *Los deseos y su sombra*, which in turn functions as a diegetic epitaph for the protagonist. We learn that her mother contacts the "Centro Nacional para la Localización de Personas Desaparecidas y Extraviadas" (307), a fictitious though official-sounding organization that is a social arm of the Law and the forces that patrol the streets of the citytext. The organization continues the mapping process that Soledad began by pasting posters describing her and the conditions of her disappearance around the city, emphasizing the linkages between the cityspace and the protagonist. The posters specify the 23rd of June, 1985 as the day of her disappearance, which coincides with the terrorist bombing of an Air India plane. More relevantly, however, the date coincides with the first *Reunión Nacional sobre Movimientos Sociales y Medio Ambiente* at the Universidad Nacional Autónoma de México, signaling a tangential connection between Soledad and the rise of an interest in urbanization and its effects within Mexico in the mid-1980s after decades of urban migration and sprawl. The connection, furthermore, evidences a textual preoccupation with the theme of globalization, thus linking Soledad's denouement to the shift in the cityspace towards a global order.

The novel, however, refuses to close the chapter on Soledad (and her city) by simply explaining in the epilogue that she is a runaway with possible mental conditions. The epilogue as a component of a novel is often a textual strategy that negates the aesthetic and/or ethical postulates developed over the body of the novel. In *Los deseos y su sombra*, the epilogue notes how on one poster someone writes a graffiti that challenges the official discourse of the Centro Nacional. Written in a rush, it reads: "*Su cuerpo no la contiene*"

(307), suggesting that after all Soledad may have been dematerialized, posing thus a change in narrative mode. Are we to now read the novel through the scope of the magical, or perhaps simply acquiesce to the fact that the city, like her, is never contained? The graffiti as an unauthorized textuality codifies a counter-voice to the narrative's own authority as Soledad may have escaped the confines of her physical form that visually and socially ascribed her onto the national cityspace.

More than anything we realize that once the city is written, plotted out, and spatialized, once exposed to the power channels and controls of hegemonic masculinity, it cannot be easily dislocated or disarticulated. The epilogue as textual challenge, and the final piece of graffiti, give us hope that a textual deconstruction of the city as metonymic and allegoric of the Masculine is possible, and that the metaphysics of both are only contained by the limits imposed by narrative—limits that are malleable and ever-changing.

Notes

¹Anadel Bencomo's *Voces y voceros de la megapolis: la crónica periodístico-literaria en México* (2002) provides a well-thought introduction to the textualization of the postmodern city, or "la megapolización de la capital mexicana" (36).

²The conception of the urban or the megacity, therefore, is understood along the planes of first, second, and thirdspace as an interactive and physical locus of spatiality, behavior, and meaning. Soja articulates a triadic understanding of spatiality: firstspace, "a set of materialized 'spatial practices' that work together to produce and reproduce the concrete forms and specific patternings of urbanism as a way of life" (10); secondspace, which occupies a dialectic position where cityspace becomes "more of a mental or ideational field, conceptualized in imagery, reflexive thought, and symbolic representation, a *conceived* space of the imagination" (11); and thirdspace, where the urban space is "a simultaneously real-and-imagined, actual-and-virtual, locus of structured individual and collective experience and agency" (11). It is

formed by a process of synekistic agglomeration, which is a "behavioral and transactional as well as political and economic concept that activates, makes into a social and historical force, the spatial specificity of urbanism" (13). It is this understanding of space vis-à-vis urbanism that explains Neville Brown's strongly imperialistic description of Mexico City as a "feral" city (239). Under a precociously innocent subheading of "Cities too soon?" the critic posits that third-world centers such as Beijing, Johannesburg and Mexico City are not ready for urban modernity. In the latter example he points out that "both the police force and the judiciary are seriously corrupt, a reality that no doubt reflects the situation nationwide" (239). It is the condition of being "feral" that Edward Soja, however, assigns to all contemporary urban centers of synekistic agglomeration, as he argues that the traditional binary of center and periphery no longer applies in the 21st century, and that the idea of a "tame" urbanism is a practical and theoretical fallacy. Echoing this sentiment of the modern urban space, Juan Villoro asserts that "la descripción de la ciudad como caótica no implica por fuerza una crítica ni un lamento desesperado. Se trata, más bien, de un retrato de su peculiar condición operativa" (*El Olvido* 17).

³See Connell's posing of a structural argument in *Masculinities*.

⁴A discussion on the narrative changes seen in Mexico City through the second half of the twentieth century would not be complete without a reference to José Emilio Pacheco's *Las batallas en el desierto* (1981). Noting the textual development of Carlos throughout *Las batallas en el desierto*, Beatriz Barrantes-Martín argues that the development of narrated self runs parallel to the development of the narrated cityspace. She notes that the city and Carlos are spatial recipients of the changes brought about by globalization and urbanization in the post-War period, observing that "el proceso de transculturación sufrido por el país, en el cual el precio de la *tecnologización* y el progreso son una galopante *norteamericanización*" (25).

⁵The sociological work done by Jonathan Kandell and Judith Adler Hellman prove interesting in understanding this shift towards synekism that occurs from the 1960s onwards. They study the demographic cephalization that resulted in massive waves of urban migration that intensified in the 1980s. The move towards urban living is stressed by Hellman who observes that only 35%

of the population in the early 80s lived in rural areas with the majority being concentrated in nodal centers such as Mexico City. Similarly, internal migration is explained by Kandell: "The migrants were expelled from the countryside by prolonged droughts, the inability of *ejidos* (communal farms) to sustain families, the mechanization of private farms, and the growing population resulting from health care improvements that cut mortality rates of infants and adults" (186-87).

⁶Mapping as a narrative necessity is performed by Ramírez through the visual descriptions that are generated from a first-person journey through the city's roadways. The cityspace is organic in the sense that it can only be accessed through this over-ground network of pavement that breathes life into the notion of a dual Mexico City that deviates from firstspace conceptions of the urban. The author's take on the city and its spaces, more importantly, shakes to the foundation the neoliberal ideas of globalized spaces in contemporary Latin America. Ramírez points to the already existing schism between the rich and the poor, the privileged and the invisible, that exists in the 1970s with the shift towards urbanization and the rupture of a *civilización* and *barbarie* topography of the national imaginary.

⁷For a complete understanding of Mexican masculinity in relation to the state and nationalism, please see Héctor Domínguez-Ruvalcaba's *Modernity and the Nation* (2007), where he argues that through a practice of sensuality and violence representations of masculinity and the male body abound in the historical period of modernization in the 20th century.

⁸The old man's story is a veiled reference to the role of the feminine in Mexican lore of origin, making reference to the Aztec goddess Cihuacoatl and the popular myth of *La Llorona*. The former represents the tropes of motherhood and fertility whereas the latter consecrates the negative stereotype of the feminine in popular culture. *La Llorona*, in particular, represents the archetypal evil woman who violates her role as mother and wife (Candelaria 93).

Works Cited

- Barrantes-Martín, Beatriz. "Transformaciones seculares en la ciudad de México: *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco." *Taller de letras* 34 (2004): 25-37. Print.
- Becerra, Luzma. "Otra forma de estar en el mundo: Sobre *Los deseos y su sombra* de Ana Clavel." *De márgenes y adiciones: Novelistas latino-americanas de los 90*. Ed. Jorge Chen Sam y Isela Chiu-Olivares. San José, Costa Rica: Perro Azul, 2004. 369-91. Print.
- Bencoma, Anadeli. *Voces y voceros de la megalópolis: la crónica periodístico-literaria en México*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2002. Print.
- Brown, Neville. *The Geography of Human Conflict: Approaches to Survival*. Portland: Sussex Academic, 2009. Print.
- Candelaria, Cordelia. "Letting *La Llorona* Go, or, Re/reading History's 'Tender Mercies.'" *Literatura Chicana, 1965-1995: An Anthology in Spanish, English, and Caló*. Ed. Manuel de Jesús Hernández-Gutiérrez and David William Foster. New York: Garland, 1997. 93-100. Print.
- Chambers, Iain. *Border Dialogues: Journeys in Postmodernity*. London: Routledge, 1990. Print.
- Clavel, Ana. *Cuerpo naufrago*. México, D.F.: Alfaguara, 2005. Print.
- . *El dibujante de sombras*. México, D.F.: Alfaguara, 2009. Print.
- . *Las ninfas a veces sonríen*. México, D.F.: Alfaguara, 2012. Print.
- . *Las violetas son flores del deseo*. México, D.F.: Alfaguara, 2007. Print.
- . *Los deseos y su sombra*. México, D.F.: Alfaguara, 2000. Print.
- Connell, Raewyn. *Masculinities*. Berkeley: U of California P, 1995. Print.
- Connell, R.W. and Julian Wood. "Globalization and Business Masculinities." *Men and Masculinities* 7 (2005): 347-64. Print.
- Domenella, Ana Rosa. "Tres cuentistas 'neofantásticas.'" *Cuento y figura (la ficción en México)*. Ed. Alfredo Pavón. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Serie Destino Arbitrario, 1999. 351-75. Print.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: from Sensuality to Bloodshed*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. Print.
- Hellman, Judith Adler. *Mexico in Crisis*. New York: Holmes & Meier, 1983. Print.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991. Print.
- Kandell, Jonathan. "Mexico's Megalopolis." *I Saw a City Invincible: Urban Portraits of Latin America*. Ed. G.M. Joseph and Mark Szuchman. Wilmington: SR Books, 1996. 181-201. Print.

- Kirby, Kathleen. "Re:Mapping Subjectivity: Cartographic Vision and the Limits of Politics." *Body Space: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Ed. Nancy Duncan. London: Routledge, 1996. Print.
- Lavery, Jane Elizabeth. "Beyond the Shadow of Solitude: Self, Desire, and (Dis)embodiment in Ana Clavel's *Los deseos y su sombra*." *Modern Language Review* 102.4 (2007): 1053-68. Print.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 1950. Madrid: Cátedra, 2007. Print.
- Ramírez, Armando. *Pu*. 1979. México: Oceano, 2003. Print.
- Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets, 1999. Print.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002. Print.
- Soja, Edward W. *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Malden, MA: Blackwell, 2000. Print.
- Villoro, Juan. *El Olvido: Un itinerario urbano*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2009. Print.
- Zapata, Luis. *Las aventuras, desaventuras y sueños de Adonis García: el vampiro de la Colonia Roma*. México: Grijalbo, 1979. Print.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: On Masculinities, Latin America, and the Global Age

TITLE: Las masculinidades en el cine de Lucía Puenzo: estrategias de desestabilización y desplazamiento de los paradigmas hegemónicos

AUTHOR: Assen Kokalov

E-MAIL: akokalov@pnc.edu

AFFILIATION: Purdue University North Central: Department of English and Modern Languages; Technology Building 319; 1401 S. U.S. 421 Westville, IN 46391

ABSTRACT: Argentine director Lucía Puenzo's feature films have attracted the interest of film critics and audiences alike. Her first film, *XXY* (2007), won the prestigious Goya Award for Best Foreign Film in Spanish and her following productions, *The Child Fish* (2009) and *The German Doctor* (2013), received positive reviews by the critics as well. Up until now, most analyses of her films have focused their attention on her characters' search of identity due to their physical, social, and sexual positions of marginalization. What is yet to be done, however, is to examine her male characters and the way they represent different types of masculinities and the hierarchical order that exists within the sphere of multiple masculinities. Thus, I aim to start a conversation in regards to the manifold strategies that Puenzo's three feature films utilize to explore the topics of masculinities and, simultaneously, to destabilize and displace hegemonic masculinities which are clearly personified by some of her main male characters. I also examine the importance of the diverse social and historical contexts in her films as these are fundamentally connected to the themes of masculinities that appear in her productions.

KEYWORDS: Contemporary Argentine Cinema, Lucía Puenzo, Gender Studies, Masculinities, Hegemonic Masculinity

RESUMEN: La directora argentina Lucía Puenzo ha producido una serie de largometrajes que han atraído el interés tanto de la crítica como de las audiencias filmicas. Su primera película, *XXY* (2007), ganó el Premio Goya de Mejor Película Extranjera de Habla Hispana. Sus obras consecuentes, *El niño pez* (2009) y *Wakolda* (2013), también han sido recibidas de forma positiva en el ámbito de los estudios cinematográficos. La mayoría de las investigaciones sobre sus producciones cinematográficas se han enfocado en la búsqueda de identidad de los protagonistas que viven dentro de un marco de marginalidad física y sociosexual. Lo que todavía no se ha hecho, no obstante, es analizar los personajes masculinos en los films de Puenzo y el modo en que estos representan diversos tipos de masculinidades y la jerarquización que existe entre dichas masculinidades. Por lo tanto, el presente trabajo se propone comenzar una conversación sobre las estrategias múltiples que los tres largometrajes de Puenzo utilizan para aproximarse al tema de las masculinidades y para, al mismo tiempo, desestabilizar y desplazar aquellas que se pueden considerar hegemónicas. Adicionalmente, se tomará en cuenta la importancia de los contextos sociohistóricos divergentes de las tres películas, ya que estos terminan siendo conectados con el tema de las masculinidades de una manera fundamental.

PALABRAS CLAVE: cine argentino contemporáneo, Lucía Puenzo, estudios de género, masculinidades, masculinidad hegemónica

BIOGRAPHY: Assen Kokalov (Ph.D., Arizona State University, 2011) is Assistant Professor of Spanish at Purdue University North Central. His research interests focus on contemporary Latin American literature and film and on the connections between the two art forms, with emphasis on issues of gender construction, sexual identity, and social fragmentation. He is the author of *Pólvora, sangre y sexo: Dialogismos contemporáneos entre la literatura y el cine en América Latina* (2014) and *La novelística de Luis Benítez: Aproximaciones críticas a la historiografía, la mitología y la masculinidad patriarcal* (2015). He has also published articles in academic journals such as *Hispanic Journal*, *Revista de estudios hispánicos*, *Mester*, *La Torre*, and *Chasqui*, among others.

Las masculinidades en el cine de Lucía Puenzo: estrategias de desestabilización y desplazamiento de los paradigmas hegemónicos

Assen Kokalov, Purdue University North Central

En menos de diez años, la directora y escritora argentina Lucía Puenzo ha producido una serie de largometrajes que han atraído tanto el interés de la crítica como de las audiencias fílmicas de su país y del resto del mundo. Su primera película, *XXY* (2007), fue un éxito internacional que ganó el Premio Goya de Mejor Película Extranjera de Habla Hispana, así como varias competencias en el Festival de Cannes. Sus dos obras consecuentes, *El niño pez* (2009) y *Wakolda* (2013), la última traducida al inglés bajo el título *The German Doctor*, también han sido recibidas de un modo positivo en el ámbito de los estudios cinematográficos.¹ Hasta ahora muchas de las investigaciones sobre las tres producciones se han enfocado en la búsqueda de identidad de los protagonistas que viven dentro de un marco de marginalidad física y sociosexual.² Así, por ejemplo, Alex, el personaje principal de *XXY*, es una adolescente intersexual³ que tiene un cromosoma X adicional, mientras que la figura de La Guayi de *El niño pez* combina varios elementos que perturban la sociedad dominante, ya que se trata de una joven lesbiana de clase baja, inmigrante paraguaya de etnia guaraní, que es al mismo tiempo criminal violenta y víctima de abuso sexual de menores. Lo que todavía no se ha hecho, no obstante, es analizar los personajes masculinos dentro de los films de Puenzo y el modo en que sus films representan los diversos tipos de masculinidad y la jerarquización que existe entre estos y, a la vez, desestabilizan y desplazan las masculinidades

hegemónicas que encarnan algunos de estos personajes. Por lo tanto, el presente trabajo se propone comenzar una conversación sobre las estrategias múltiples que los tres largometrajes utilizan para aproximarse al tema de las masculinidades dentro de unos contextos sociohistóricos que contienen divergencias significativas mas, al mismo tiempo, se conectan entre sí de un modo fundamental.

El tema de la masculinidad, su pluralidad y los procesos complejos que determinan su desarrollo dentro de la sociedad occidental y la sitúan en un contexto globalizado al inicio del siglo XXI se ha estudiado con bastante esmero en las últimas décadas como resultado de los avances significativos producidos por los pensamientos feminista, neocolonialista, lesbigay y queer. Un buen punto de partida dentro de este campo epistemológico es el trabajo de R. W. Connell, *Masculinities* (1995), que sigue siendo una referencia fundamental para aproximarse al asunto. La investigadora traza la evolución del concepto de masculinidad a lo largo del siglo XX y centra una parte significativa de su análisis en la estructura social del género y de la masculinidad. Ella insiste que no se trata simplemente de reconocer la existencia de masculinidades múltiples cuyas construcciones dependen de una vasta variedad de circunstancias sociales, económicas, físicas y étnicas, entre muchas otras, sino de entender las distintas relaciones entre ellas, tales como alianzas, complicidades, dominancias y subordinaciones que terminan por erigir masculinidades

hegemónicas (Connell 36-37). Su estudio de la estructura del género masculino también rechaza los postulados positivistas en cuanto a la naturaleza supuestamente universal de la masculinidad y demuestra que no existe una entidad esencialmente masculina que se puede encontrar en todas las culturas humanas y en base a la cual se pueden construir generalizaciones absolutas (Connell 42-44). Finalmente, Connell recalca que la pluralidad de masculinidades forma solo una parte de una estructura más amplia por lo cual el fenómeno de la “masculinidad” existe únicamente en relación o en contraste con la “femineidad.” Es decir, aquellas culturas que no consideran a hombres y mujeres como polos opuestos de ciertos modos de comportamiento y carácter no poseen el concepto de masculinidad así como este se entiende dentro del mundo occidental moderno (68).

Al mismo tiempo, es menester tener en cuenta que la región latinoamericana tiene peculiaridades que son distintas de aquellas en el resto del mundo o en los países anglosajones de donde provienen muchas de las investigaciones relacionadas al tema. En su estudio sobre género, travestismo y masculinidad Ben. Sifuentes-Jáuregui recalca la importancia del cuerpo y señala que existe una diferencia crítica sobre el lugar del cuerpo en las culturas latinoamericanas vis-à-vis el lugar que este ocupa en la teoría de género contemporánea en los Estados Unidos (7). A pesar de estas diferencias que no deben ser ignoradas, críticos como Mara Viveros Vigoya demuestran que en el contexto latinoamericano tampoco existe una masculinidad singular tanto a nivel regional como a nivel nacional. Las experiencias de género de cada hombre forman parte de una amplia estructura social y dependen del espacio que este ocupa dentro de una complicada red de categorías basadas en clase, etnia, raza y generación, entre otras (52). En las distintas partes del continente se encuentran diferentes modelos de masculinidades hegemónicas que continúan conservando su poder.

Rebecca Biron traza el desarrollo del discurso masculinista literario que, según la investigadora, se ubica en el centro de todas las identidades nacionales y regionales latinoamericanas. Ella examina una serie de textos culturales donde el hombre termina por asesinar a la mujer en una dinámica que expone las raíces de la violencia social y revela la vulnerabilidad de las jerarquías que posicionan las masculinidades hegemónicas en un espacio de autoridad, ya que un sistema de poder legítimo no precisa del uso de la violencia para mantener el estatus quo que lo beneficia (Biron 8). De modo semejante, Carolina Rocha estudia las representaciones de las masculinidades en el cine contemporáneo argentino, conectando los avances de la economía neoliberal en la última década del siglo anterior con un cambio profundo que se realiza en la subjetividad masculina del país. Se trata del óbito de las masculinidades clase-medieras normativas que ocupan un puesto dominante en la Argentina del siglo XX debido a ciertas transformaciones económicas y discursivas que se producen con el cambio en los paradigmas del sistema estatal a base del modelo neoliberal. Estas alteraciones se reflejan en la producción cinematográfica del país donde se presentan ciertas narrativas de desintegración que significan la ausencia, pérdida y anulación de la anteriormente fundamental figura del padre (Rocha 14).

Muchos de estos elementos teóricos que exploran la masculinidad a un nivel global, regional y nacional se reflejan en la cinematografía de Puenzo donde una serie de personajes masculinos, femeninos e intersexuales revelan la pluralidad de la masculinidad, los vínculos que se establecen entre las distintas masculinidades y los cambios en los patrones de hegemonía del género. *XXY* se centra en los conflictos dentro de dos familias patriarcales preocupadas con la preservación de las estructuras de sexo, género y sexualidad normativas. El ya mencionado personaje de Alex amenaza el orden tradicional por ser una adolescente intersexual que al cumplir los 15

años se rebela contra los dictámenes médicos y se niega a tomar sus corticoides, pastillas hormonales que previenen su masculinización. Este acto de desobediencia provoca una crisis en los paradigmas normativos del sistema de género e impulsa a su madre a buscar la ayuda de Ramiro, un cirujano plástico de Buenos Aires, cuya especialización es, según las palabras de su propio hijo, Álvaro, “arreglar cuerpos” o, continúa el chico, “deformidades, como estos tipos que nacen con once dedos, bueno, mi papá les saca uno.”

A partir de esta situación de crisis el film posiciona cuatro de los personajes principales, los dos padres, Ramiro y Kraken, y sus hijos correspondientes, Álvaro y Alex, en un espacio que permite vislumbrar una serie de masculinidades divergentes y el modo en que algunas de ellas se establecen como hegemónicas. Al inicio hay una serie de semejanzas entre los dos adultos. Ambos son profesionales médicos, uno, como ya se notó, es cirujano mientras que el otro es biólogo marino que estudia las tortugas en la costa uruguaya donde vive su familia. En aquella conversación clave entre los dos hijos, cuando Álvaro explica el tipo de trabajo que hace Ramiro, Alex concluye que “al final tu papá y el mío hacen lo mismo.” Los dos hombres maduros entienden el peligro que constituye la decisión de Alex de rechazar su pertinencia al sexo femenino y sus miedos se acentúan por varias de las interacciones entre Alex y otros muchachos de su edad. Las más importantes entre estas son el momento cuando Alex le rompe la nariz a su mejor amigo Vando, el acto sexual entre Alex y Álvaro que Kraken observa por casualidad, un acto en el cual Alex es la que penetra a su pareja y, finalmente, una de las secuencias más perturbadoras, cuando la adolescente es acosada sexualmente por un grupo de chicos de su edad en una playa aislada, insistiendo en que ella les muestre “qué tenés” entre las piernas.

Como padres de familias patriarcales Kraken y Ramiro sienten cierta obligación de

forzar la “normalización” de Alex pero pronto ellos escogen caminos divergentes para lidiar con la diferencia de la joven. El médico continúa con su obsesión de “regularizar” un cuerpo que él considera deficiente y termina por adoptar algunas de las características más siniestras de aquellas masculinidades hegemónicas argentinas que han controlado la nación a lo largo del siglo XX. En *Pólvora, sangre y sexo* ya hemos explorado con más detalle las raíces y aspectos fascistas de este personaje, particularmente en cuanto a su interacción con la adolescente intersexual (138-44), pero aquí vale recalcar que su autoritarismo se extiende a sus interacciones con su propio hijo también. En este sentido, hay dos escenas evocativas: la primera toma lugar inmediatamente después del acto sexual entre los dos hijos. Mientras Alex se va para pasar la noche con una amiga, Álvaro vuelve a la casa de los Kraken para cenar. Al inicio de la comida Ramiro le comienza a escanciar vino y cuando el joven rápidamente lo interrumpe informándole que no toma alcohol, la reacción del padre se traduce en un benéfico pero firme “Hoy tomás, ya sos grande [...] algo hay que tener en la sangre. ¡Dale con ganas!” Sus palabras revelan no solamente una insistencia de que el muchacho asuma ciertos patrones de masculinidad, sino también un reproche sutil por el hecho de que el hijo haya tardado demasiado en reproducir los modelos de masculinidad que encarna el padre. La otra escena en cuestión revela aún más claramente la desilusión del cirujano y toma lugar casi al final. Los dos están sentados al lado de una fogata y Álvaro expresa su adoración hacia el otro diciendo, entre otras cosas, “[y]o daría todo por tener tu talento.” Luego hace una pregunta que revela su necesidad de recibir afirmación por parte de la figura paterna: “Y yo, ¿tengo talento?,” a la cual se le responde con una “no” rotunda que expresa otra vez el desencanto de un padre que duda que su hijo jamás pueda ser su igual y por lo tanto lo ubica en una posición de subordinación.

Finalmente, Ramiro le avisa que mañana temprano se van y cuando su hijo desafía esta decisión el padre primero se sorprende y luego se deleita porque se da cuenta que al chico le gusta Alex, algo a que responde con una frase crucial: “Igual me das una alegría. Tenía miedo que fueras puto.”

Esta enunciación revela el núcleo de la ideología que se localiza dentro de este personaje y demuestra cómo él encarna las masculinidades hegemónicas de la región. Según Matthew Gutmann, algunas de las expresiones ideológicas de este tipo de masculinidades son la homofobia, el machismo y la misoginia, entre otros. Con frecuencia estas se hallan en un nivel básico, como modos de relacionarse individual e interpersonalmente dentro de la familia. No obstante, no se trata de actitudes inconsecuentes, ya que dichas expresiones sirven como el fundamento de las desigualdades entre los géneros dentro de las sociedades latinoamericanas (Gutmann, “Discarding” 3). De tal manera, las acciones ya descritas de Ramiro hacia su hijo no solamente funcionan para colocar a Álvaro en una posición de subordinación como hombre joven, sino que revelan el modo en que Ramiro opera como agente de un discurso de género autoritario que trata de preservar los patrones tradicionales del sistema patriarcal tanto a través de la cirugía que se propone ejercer sobre el cuerpo diferente de Alex, como por sus intentos de “mejorar” la masculinidad de su propio hijo que él considera deficiente.

Al mismo tiempo, esta enunciación significa una primera desestabilización de la masculinidad hegemónica que encarna Ramiro. Nicola Rehling afirma que este tipo de masculinidad se reproduce a base de la idea de que esta representa una entidad perfectamente coherente y consistente. El crítico señala que se trata de una ilusión y un análisis cultural metódico puede demostrar efectivamente que dicha ilusión intenta ocultar la naturaleza volátil de la masculinidad hegemónica que puede existir en una forma estable solamente a través de la reiteración (3). Lo que sucede en la escena de XXY bajo consideración revela la

percepción errónea del padre que su hijo está reproduciendo su heterosexualidad normativa, un hecho que, si fuera cierto, garantizaría la estabilidad de su propia masculinidad. Por supuesto, tanto el público como muchos de los otros personajes están conscientes de que dicha reiteración no se produce sino que, al contrario, termina eliminada, ya que Álvaro no tiene interés en ningún tipo de sexualidad tradicional por estar enamorado de una persona intersexual con la cual ejerce prácticas sexuales muy distintas de aquellas que darían cualquier tipo de placer o alegría a su papá.

Las actitudes de Ramiro en el film quedan en oposición con las de Kraken, quien acaba aceptando la diferencia de Alex y establece un espacio contestatario a nivel individual y social. Lourdes Estrada-López ya ha elaborado sobre la importancia de Kraken como personaje que desafía los modelos de género predominantes dentro del argumento: “[e]l padre de Alex entiende que los criterios para juzgar la realidad no tienen por qué ajustarse a las expectativas sociales que fijan qué cuerpos son socialmente inteligibles como hombre o mujer. Para él, Alex al nacer ‘era perfecta’, como explica a Ramiro en una conversación mantenida en su coche.” (433). Esta posición contestataria y liberadora de Kraken se revela no solamente por el hecho de que él eche al médico y a su familia de su casa prohibiéndoles meterse en la vida de Alex, sino de un modo más sutil durante la cena ya mencionada. Cuando el otro hombre presiona a su propio hijo beber el vino ofrecido, Kraken interrumpe el supuesto rito de paso a una masculinidad que él ve como problemática con un “No, no tomes, si no quieres no tomes [...] sabes, lo que pasa es que no soporto la prepotencia.”

Esta interjección es la primera en una serie de acciones que conllevan a la creación de un personaje que se enfrenta al sistema patriarcal mientras sigue disfrutando de muchos de los privilegios de las masculinidades hegemónicas por ser padre de familia heterosexual de una clase acomodada en un proceso que Connell define como “complicidad” en el

cual la mayoría de los hombres ganan un dividiendo patriarcal de la hegemonía de género aunque en realidad no practiquen muchos de los comportamientos asociados con tal masculinidad (Connell 79-80). Este proceso es otra de las herramientas que los films de Puenzo utilizan para representar la construcción de las masculinidades hegemónicas y para revelar sus modos de operación. En este caso, el papá de Alex utiliza la “complicidad” y los beneficios que esta le garantiza para intentar una desestabilización de los modelos más opresivos de la masculinidad argentina cuando se muestra dispuesto a respetar las decisiones de aquellos que son diferentes o que tienen menos poder socioeconómico como es el caso de los dos hijos. Finalmente, cuando Kraken no permite la mutilación quirúrgica de su hija y expulsa al otro hombre de su ambiente inmediato el film sigue, hasta cierto punto, los desarrollos que traza el trabajo ya mencionado de Rocha. En XXY hay espacio solamente para una figura paterna, aquella que puede aceptar ciertas desviaciones de las normas de género tradicionales y está preparada de coexistir con expresiones de sexualidad y género divergentes de la suya. La otra, aquella que intenta retener las proscripciones más estrictas del patriarcado, acaba desplazada o, como lo denomina Rocha, desintegrada debido a, entre otras cosas, el derrumbe del patriarca y la redefinición concomitante de masculinidades que encaran los hombres jóvenes latinoamericanos (14).

Este fenómeno se observa más patentemente en la película siguiente de la directora. *El niño pez* también se propone deconstruir la estructura del romance heteronormativo y androcéntrico, así como desestabilizar y desplazar las masculinidades hegemónicas. Por lo tanto, el argumento se enfoca en la historia de amor entre dos adolescentes, en este caso dos chicas de clases sociales impares. La figura paterna en el film, encarnada por los padres de las jóvenes, resulta significativa tanto para el desarrollo de la obra como para vislumbrar el rol de las masculinidades en la cinematografía de Puenzo. La Guayí es sirvienta en la casa de Lala⁴ y además es la amante

del padre, el juez Bronté. La relación entre la joven guaraní y el hombre blanco se construye en términos de explotación y abuso sexual desde el inicio del film y, como en el caso de Ramiro, la figura del juez se retrata con una prepotencia que no esconde su pertinencia a las estructuras hegemónicas de poder. Más allá de ser un hombre de las clases altas que personifica el estado, también hay una escena paralela a aquella ya analizada de la película anterior que demuestra su autoritarismo dentro de la familia. De nuevo la acción toma lugar en la mesa durante una cena de familia. En este caso, el padre invita a La Guayí a sentarse con ellos para comer y cuando ella confiesa que un día quiere ser cantante, él la obliga a cantarle “un poquito.” La persona que se entremete para prevenir el cumplimiento de la orden es Lala: “No cantes si no querés” creando el mismo ambiente de incomodidad y pretendiendo desafiar la voluntad del padre así como lo hace Kraken en XXY. No obstante, esta vez el mandamiento se cumple y Bronté consigue lo que quiere.

Otra escena importante que representa la autoridad del padre desde una perspectiva que recalca la relación de subordinación entre las distintas masculinidades toma lugar cuando el hermano de Lala, Nacho, recuerda un momento de su niñez, en que tenía cinco años. El chico había trepado un árbol alto al lado de la casa y el juez se acerca alentándole “saltá que yo te agarro.” Cuando él salta, su padre lo deja caer en el suelo pretendiendo enseñarle una lección vital: “para que aprendas a no confiar en nadie.” Este evento aproxima una vez más la figura del padre/juez de *El niño pez* a aquella del padre/cirujano de XXY, ya que en ambos casos el adulto rechaza el papel del padre como una persona que nutre y sostiene a su hijo. A lo contrario, se trata de hombres que eligen degradar y desestimar al otro utilizando su mayor poder social en actos que procuran humillar, castigar y lastimar a hombres o, en este caso, chicos que de un modo u otro dependen de ellos. Zoila Clark señala que esta escena es crucial porque retrata a Bronté como una representación de la masculinidad hegemónica argentina cuyo

egoísmo le permite interesarse únicamente en su propia reputación como escritor y en aquellos en su alrededor con los cuales quiere tener relaciones sexuales como, por ejemplo, La Guayi (17). Aunque el análisis de la investigadora no se centra en las masculinidades, queda claro que la dinámica entre dominación y subordinación resulta fundamental en estos recuerdos que Nacho comparte con su hermana.

Estas dos escenas, así como todas las demás que muestran al juez con vida son retrospectivas, ya que *El niño pez* empieza con una secuencia que muestra a Lala yéndose de la casa mientras La Guayi y el guardia encuentran el cadáver del juez. La muerte del padre refleja más estrechamente los postulados de Rocha según los cuales la desintegración de la figura paterna requiere su pérdida o anulación. En su estudio la crítica examina con atención la figura del juez como padre de familia dentro de la producción cinematográfica argentina reciente, ya que el aparato judicial, como rama importante de la nación, por lo general ha sido integrado exclusivamente por hombres de las clases acomodadas. Por lo tanto, la derrota o la muerte del juez ejemplifica la debilidad del estado como resultado de las reformas neoliberales. Los dos films específicos que Rocha analiza pertenecen, así como *El niño pez* hasta cierta medida, al género detectivesco y esto recalca la idea que los crímenes bajo investigación son transgresiones contra el estado, algo que presenta la nación como el escenario de un espectáculo de caos y desorden (Rocha 17).⁵

Vale recalcar que Bronté no es el único personaje masculino en esta película que encarna las masculinidades hegemónicas o la figura paterna que termina por ser anulada y desplazada. También es importante reconocer la presencia del padre de La Guayi, el primer hombre que abusa de ella sexualmente antes de que ella logre escapar a Buenos Aires. Más tarde, cuando es acusada por el asesinato del juez y termina en una cárcel de menores de edad, cae víctima a una red de prostitución ilegal dirigida por el comisario de la policía,

quien cada noche lleva a su casa un número de muchachas encarceladas para satisfacer los apetitos carnales de sus clientes poderosos. A pesar de las diferencias notables entre los tres hombres (los padres de la sirvienta paraguaya y de su amante porteña y el comisario), ya que entre ellos existen disimilitudes de nacionalidad y poder socioeconómico, lo que resalta es su control común sobre jóvenes adolescentes, un poder de que ellos se aprovechan de la peor manera posible. Traci Roberts-Camps define a este tipo de personaje en la producción cinematográfica y literaria de Puenzo como una personificación de Saturno, el dios romano que devora a sus propios hijos hasta que es asesinado por Zeus (Júpiter en la mitología romana). De una manera semejante a la de Clark, Roberts-Camps considera estos Saturnos como representaciones del egoísmo paternal pero, claro está, el dios antiguo va más allá de un simple desinterés hacia su prole y en efecto la amenaza con una aniquilación completa (s. pág.). En *El niño pez* la violencia también toma proporciones totalizadoras pero, al mismo tiempo, asume las ya señaladas dimensiones de delito sexual, ya que todos los hombres en cuestión violan a una representante de la próxima generación, La Guayi, quien es hija biológica de uno de ellos y se puede considerar hija simbólica de los otros dos, considerando que ellos, el juez y el comisario, significan el poder paternal del estado por su posición profesional y legal.

Este film termina por desestabilizar las masculinidades hegemónicas también, ya que dos de sus representantes, Bronté y el comisario, acaban asesinados por las amantes adolescentes mientras que el tercero, el padre de La Guayi, desaparece de su vida cuando vuelve a su carrera artística en Asunción. Este final resuena tanto con la sugerencia de Rocha que la figura previamente fundamental del padre se desintegra como resultado de los procesos socioeconómicos que sacuden Argentina a fines del siglo XX, como con las ideas de Roberts-Camps en cuanto a la figura de Saturno, ya que la deidad en cuestión es derrotada por sus propios hijos. Aún más,

la muerte del juez es un homicidio planeado por las dos jóvenes que lo ejecutan como un acto de liberación de las cadenas de la masculinidad opresiva y de los postulados de género hegemónicos. El instrumento que Lala utiliza también es significativo, ya que ella envenena a su papá con un vaso de leche que Margaret Frohlich considera crucial por ser el líquido del cuerpo materno ausente, es decir un líquido que proviene del espacio femenino y que padre e hija han compartido en el pasado pero que esta vez sirve para remover al hombre del triángulo amoroso que ha surgido dentro de su propia casa (169). El resultado final es que Lala reemplaza al juez como amante de La Guayi y acaba por desplazarlo, borrando totalmente su presencia del mundo material. La masculinidad hegemónica se desestabiliza cuando las dos mujeres jóvenes demuestran que esta no es necesaria para la creación de afecto romántico y señalan cuál es la manera de dispensar con la opresión que esta significa.

Al fin y al cabo, lo que sucede con los personajes masculinos en *El niño pez* y en las otras dos películas de Puenzo sugiere que un patrón o mito de la masculinidad argentina ya está obsoleto y necesita ser remplazado con algo distinto. Este trabajo no tiene el objetivo de analizar precisamente cuáles son los modelos nuevos que la cineasta propone introducir a través de sus obras, pero queda claro que la aproximación a la masculinidad en sus films coincide con ideas como las de Christopher Balzina, quien se enfoca en aquellos mitos de masculinidad occidental que siguen existiendo a pesar de que su utilidad social se haya caducado. Según el crítico, en distintos momentos históricos diferentes arquetipos masculinos han surgido para responder a diversas necesidades socioeconómicas, por ejemplo una guerra, pero estos arquetipos terminan por enraizarse en la sociedad y frecuentemente una vez que la guerra cese se niegan a modificarse (xv-xvi). Las películas bajo investigación señalan que Argentina se encuentra precisamente en el cruce

de un momento histórico cuando las masculinidades dominantes resultan obsoletas pero, al mismo tiempo, se muestran incapaces de cambiar. De tal modo, las producciones de Puenzo entrelazan las circunstancias económicas que Rocha enumera en su trabajo con las ideas de Balzina y demuestran el modo en que las masculinidades hegemónicas se ven obligadas a desaparecer cuando no pueden reformarse. Balzina también arguye que a largo plazo los mitos de masculinidad se modifican en base a su decaimiento y por consiguiente se edifican mitos nuevos (xv-xvi). En XXY se vislumbra la emergencia de una masculinidad divergente cuando Alex asume su intersexualidad, mas en el caso de *El niño pez* la masculinidad queda borrada casi por completo al final en un posible desafío a las ideas de reinención del mito masculino.

El último film de Puenzo también presenta la masculinidad hegemónica como dispensable y manifiesta la debilidad de la figura paterna dentro de la sociedad argentina. Es importante notar que *Wakolda* es la única de las tres producciones cuyo argumento no es contemporáneo con la vida de la directora, ya que los eventos toman lugar a fines de los años cincuenta, principios de los años sesenta del siglo pasado, y se sitúan principalmente en la ciudad de Bariloche y en sus afueras. Se trata de una crónica semificcional de los últimos meses que uno de los criminales más notorios del régimen nazista, Josef Mengele, hombre conocido por sus brutales experimentos con seres humanos en Auschwitz, pasa en Argentina antes de trasladarse a Paraguay para escapar de una operación de captura de Mosad. Así como en los otros largometrajes bajo investigación, la protagonista es una adolescente que por sus características físicas queda al margen de la sociedad predominante. La joven en cuestión, Lilith, tiene una estatura pequeña que no corresponde a su edad, ya que parece tener nueve años en vez de los doce que tiene en realidad, una peculiaridad por la cual se transformará en objeto de burla para sus compañeros en el colegio alemán de

Bariloche donde la inscriben sus padres. Esta diferencia en su física también provoca el interés del criminal nazi, quien la conoce junto con su familia en ruta hacia Bariloche.

El film comienza con las palabras de Lilith, quien informa al público que “[l]a primera vez que me vio pensó que yo hubiese sido un espécimen perfecto de no ser por mi altura.” Desde el primer instante, la mirada de Mengele queda atrapada por el cuerpo de la muchacha que se encuentra en la frontera entre la perfección y la diferencia. A lo largo de la obra, él hace todo lo posible para observar este cuerpo, medirlo, analizarlo y, consecuentemente, “corregirlo.” Así como en *XXY*, la corporalidad del “otro” se vuelve objeto de estudio por parte del doctor⁶ y del aparato médico y acaba por transformarse en una obsesión mórbida que representa la fascinación de la medicina y de la ciencia en general con aquellas personas o fenómenos que no caben dentro del marco de lo que se considera “normal.” Como en el caso de la otra película, el discurso médico-científico en *Wakolda* queda representado por un hombre blanco de la clase privilegiada que encarna la masculinidad hegemónica. En ambos casos estos personajes precisan de la colaboración de la familia de la adolescente para obtener un acceso ilimitado a su cuerpo y manipularlo con impunidad. En *Wakolda* el padre de Lilith, Enzo, de un modo semejante al de Kraken, se opone a las intervenciones sugeridas por el doctor, quien, en este caso, quiere someter a su hija a un tratamiento hormonal para suscitar su crecimiento y “normalizarla” antes de que ella entre en la pubertad. Sin embargo, la dinámica de la relación entre el padre y el profesional médico en *Wakolda* presenta varias disimilitudes significativas en comparación con *XXY* que exacerban los elementos de jerarquización entre los distintos modelos de masculinidad que aparecen en esta obra cinematográfica y agudizan el carácter autoritario que contienen las exigencias de “regularizar” aquel cuerpo que el aparato médico considera “anormal.”

Estas surgen de la presencia de la figura abominable de Mengele, quien considera a Enzo un sujeto inferior por tener características raciales supuestamente defectuosas. En las escenas finales del film, cuando el alemán está por escaparse a Paraguay debido a la llegada inminente de los agentes israelíes, Nora, la informante de Mosad en Bariloche, encuentra sus cuadernos siniestros donde él viene anotando todas sus observaciones sobre Lilith y los demás miembros de su familia y se los muestra a Enzo. El padre se da cuenta que él mismo es clasificado como un *homo-siriacus*, siguiendo los postulados racistas y antisemitas originados en *Los fundamentos del siglo XIX* (1899) de Houston Stewart Chamberlain, donde el *homo-siriacus* se define como uno de los predecesores de la raza judía y por lo tanto amenaza el orden que el nazismo intenta construir (371-81). De tal modo queda claro que a lo largo del argumento Mengele erige una jerarquía estricta entre sí mismo y los otros alemanes que viven en Bariloche y le ayudan esconderse de la justicia, por un lado, y hombres como Enzo a quienes considera inferiores, por otro.

Obviamente, el autoritarismo en este film llega a un nivel mucho más elevado también, ya que la persona que maneja el discurso médico de “normalización” no es simplemente un cirujano porteño con tendencias protofascistas, como lo fue Ramiro en *XXY*, sino un miembro actual del partido nacionalsocialista alemán. En este sentido, Puenzo expone abiertamente los orígenes de este tipo de discursos “normalizadores” que, como lo afirma David Forgacs, provienen de los postulados fascistas que procuran realizar distintos actos de violencia con el propósito de “curar” y restaurar el orden social, especialmente en áreas donde sus seguidores perciben la presencia de un estado de enfermedad o desorden. Uno de sus blancos favoritos es precisamente el cuerpo de aquellos sujetos que aparentan ser diferentes o indeseables por sus características físicas, raciales o mentales y para cumplir con su meta los gobiernos y las personas que

suscriben a tales postulados están dispuestos a utilizar todo tipo de prácticas violentas para “sanar” los cuerpos en cuestión, experimentar con ellos e incluso destruir y descartarlos cuando los consideran “incurables” (Forgacs 5-6). Esto se nota claramente en *Wakolda* cuando Mengele se niega a parar los tratamientos hormonales que aplica a Lilith una vez que ella se enferma y su madre, Eva, quien anteriormente ha consentido a la idea de una intervención médica, cambia de opinión y le ruega discontinuar su experimento. Esta dinámica se vuelve más brutal cuando la misma Eva da luz a dos hijos gemelos que provocan aún más el interés del hombre, ya que el archivo histórico recalca que a lo largo de su trabajo en Auschwitz los mellizos fueron su objeto de estudio favorito. Dentro de la diégesis, él se propone explícitamente ayudar al más débil de los dos hermanos recién nacidos y dejar al otro sin la nutrición necesaria para sobrevivir. Es decir, él utiliza sus conocimientos científicos para comprobar que puede “sanar” un cuerpo enfermo y demostrar que otro cuerpo, inicialmente más sano y más fuerte, puede perecer bajo las condiciones apropiadas en un testimonio directo de la arbitrariedad autoritaria del discurso científico-fascista que maneja Mengele.

En este film también se nota claramente el tipo de “complicidad” que Connell propone en su estudio, un concepto que ya se aplicó al análisis del primer largometraje de Puenzo. En el presente caso, este otra vez sirve para revelar la construcción y el modo de operación de las masculinidades hegemónicas y se centra de nuevo en el padre de la adolescente que interesa al aparato médico. Enzo es la persona que disfruta de los beneficios asociados con tal “complicidad,” mas, así como con los otros aspectos ya analizados, se nota una agudización de las circunstancias y de los efectos de la idea en cuestión. Si a Mengele le interesa modificar cuerpos humanos para crear una raza supuestamente pura y permitir a sus integrantes procrearse con rapidez y

eficiencia a través de la concepción artificial de gemelos, Enzo está obsesionado con la producción de muñecas con corazones mecánicos cuya particularidad es que cada una debe ser un ejemplar único y diferente. En *Wakolda* este paralelo entre los deseos de los dos hombres se enfatiza a través de las imágenes de las libretas en que ellos escriben. La del alemán contiene no solamente los dibujos de los miembros de la familia de Lilith, con anotaciones sobre sus características raciales y medidas físicas, sino también una serie de bosquejos de animales, de ejemplos de sus experimentos con seres humanos y, los más grotescos, de cuerpos humanos quirúrgicamente abiertos para exponer sus entrañas y, en el caso de mujeres embarazadas, sus fetos. Por otro lado, la de Enzo demuestra, en un semejante estilo gráfico, dibujos de muñecas con aspectos extremadamente humanoides con sus cuerpos desnudos y desarticulados, mecanismos internos de operación, medidas y anotaciones.

Lo que se encuentra dentro de la libreta de Mengele son experimentos que él ha efectuado tanto en su patria como en Argentina. La del otro hombre comprende más bien sus sueños, ya que la realización de estas muñecas resulta ser demasiado cara para el presupuesto modesto de su familia. El beneficio de la complicidad toma lugar cuando Mengele le propone a Enzo producir los juguetes en cuestión en masa y suministrar el capital necesario para comenzar la fabricación. Esta oferta viene con varias sugerencias adicionales que aseguran el uso de materiales más sofisticados, tales como ojos de vidrio móviles y pelo humano para llegar a crear “muñecas perfectas, en serie.” De este modo, el alemán proporciona al argentino acceso a los recursos económicos necesarios para satisfacer sus anhelos de manufacturar cuerpos artificiales demostrando de una manera literal el modelo de complicidad que elabora Connell en su estudio sobre las masculinidades. Vale recalcar que esta complicidad funciona de una

manera bidireccional, ya que Enzo permite al criminal nazi acceso a su familia para experimentar con ellos. Aunque inicialmente él no conoce el arreglo sobre los tratamientos hormonales a que llegan Mengele, Eva y Lilith, cuando su esposa termina por dar luz a sus hijos gemelos, él acepta a que el médico sea la persona que los cuide a todos por ser el mejor doctor en toda la región.

La presencia de este tipo de relación recalca la posición dominante de Mengele dentro de la jerarquía de las masculinidades en el film, ya que él es la persona que dispone del privilegio de compartir con otros los beneficios de que él disfruta según sus consideraciones propias. Él representa la masculinidad hegemónica que críticos como John Beynon asocian con el varón-como-gerente, personas que ejercen su masculinidad a través del control absoluto sobre la mujer y otros hombres que se encuentran debajo de ellos dentro del orden socioeconómico. Estas personas, continúa el crítico, frecuentemente tienen una preocupación enfermiza con el control y demuestran un autoritarismo desmesurado cuando sienten que su posición se encuentra amenazada (Beynon 22). Es importante subrayar que Mengele se inscribe manifiestamente dentro de tal epistemología por el hecho de que él se halla en la posición gerencial a lo largo de su vida adulta y especialmente durante la guerra, cuando desempeña como director médico del *Zigeunerfamilienlager*, un campo de familias gitanas, en Auschwitz. El campo de concentración es el espacio de control absoluto por antonomasia y allí el médico ocupa uno de los puestos más altos en la pirámide de poder siendo capaz de hacer decisiones de vida y muerte a diario. Durante la mayoría del argumento cinematográfico, él conserva su posición de liderazgo por estar rodeado de una comunidad alemana en las montañas de Bariloche que lo adora y que quince años después del fin de la Segunda Guerra Mundial sigue esperando la vuelta milagrosa del Führer sin temer mostrar sus simpatías hacia el régimen nazi y su ideología xenófoba.

A pesar de su posición de poder elevada, no obstante, el control hegemónico que el doctor ejerce sobre su medio ambiente social inmediato empieza a desmoronarse en un proceso paulatino desde el momento en que él llega a la ciudad andina. La fuente principal de esta desestabilización del control de la figura masculina es Nora, quien observa cada movimiento suyo en su rol de maestra en la escuela alemana, fotógrafa profesional e informante israelí. A través de su conocimiento previo de Mengele (ella es una de las pocas víctimas suyas de Auschwitz que sobreviven sus experimentos monstruosos) y de la cámara fotográfica, ella se apropia del control sobre la mirada tradicionalmente masculina. Si el film comienza con un enfoque a través de los ojos del alemán, quien observa a Lilith en el pequeño pueblo en camino a las montañas donde la conoce por primera vez, desde las primeras escenas en Bariloche, en la escuela alemana, Nora aparece con su cámara sacando fotos con el propósito de juntar suficiente material para impulsar una operación de extracción semejante a aquella que en un momento crucial del argumento de *Wakolda* traslada a otro criminal nazi infame, Adolf Eichmann, de Buenos Aires a un juicio de crímenes contra la Humanidad en Jerusalén. A pesar de todo el poder de que Mengele dispone en la aldea serrana, Nora exitosamente comprueba a sus colegas de Mosad que él no ha escapado a Paraguay, sino que todavía se ubica en Argentina y en las escenas finales del film los agentes israelíes llegan a Bariloche buscándolo.

En estos momentos finales el alemán logra escapar y reconoce que la maestra es aquella que lo ha traicionado, un acto por el cual ella pagará con su vida, como lo informan los créditos finales: "Nora Eldoc fue asesinada al día siguiente. Dos días después encontraron su cuerpo debajo de la nieve, con los ojos abiertos." Lo que importa, no obstante, es que ella logra amenazar la masculinidad hegemónica y la compele a abandonar su posición de control dominante. El alemán no puede terminar sus experimentos

con los hijos de la familia de Enzo y se ve obligado a abandonar su refugio montañoso. Como en las otras películas analizadas, la figura que encarna la masculinidad hegemónica acaba expulsada y desplazada por fuerzas que desafían su poder. A pesar de su muerte, el film indica que Nora resulta instrumental porque su asesinato no significa que Mengele podrá vivir en paz en el futuro, ya que habrá otras Noras que lo transformarán en lo que los créditos finales definen como un “eterno fugitivo” que tarde o temprano encontrará la muerte o la captura. De tal modo, el film promete un desplazamiento y desestabilización constante de la masculinidad hegemónica que nunca más podrá encontrar un espacio seguro donde solidificar su poder.

En conclusión, se puede recapitular que los tres largometrajes de Lucía Puenzo presentan un cuadro claro de las masculinidades hegemónicas en su país. Hombres como Ramiro, el juez Bronté y Mengele, entre otros, revelan las estructuras de poder patriarcal que existen dentro del país y que nutren varias generaciones de varones que entienden y manejan su realidad a través de un acceso casi ilimitado a diferentes privilegios sociales vinculados con su género. Al mismo tiempo, los tres films deconstruyen la idea de una masculinidad argentina única y estable, demostrando la pluralidad de masculinidades en un país donde la clase, etnia, edad y orientación sexual de cada sujeto masculino determinan su posición dentro de una jerarquía de género rígida e inflexible. Finalmente, las películas de la directora sugieren que a fines de la primera década del siglo XXI en su país de origen comienza a brotar un número de desarrollos que amenazan las masculinidades hegemónicas. Estos se pueden vincular con las ideas de algunos críticos culturales, tales

como Rocha y Rehling, que señalan que a nivel local y global hay procesos que aprietan los modelos de masculinidad predominantes del siglo pasado. Los largometrajes bajo consideración ejemplifican estas ideas dentro del ámbito cultural y representan dichos modelos como entes amenazados que necesitan recurrir a la violencia para preservar el estatus quo. No obstante, Puenzo señala que dicha preservación resulta imposible y por lo tanto sus obras desestabilizan, desplazan y desaparecen aquellas figuras masculinas que encarnan los credos más anquilosados y dañinos de las masculinidades hegemónicas en un claro desafío al tradicional sistema patriarcal impuesto en Argentina desde la época colonial.

Notas

¹Cabe notar que las tres obras filmicas son adaptaciones cinematográficas de textos literarios. *El niño pez* y *Wakolda* llevan a la pantalla las dos novelas homónimas de Puenzo, mientras que *XXY* adapta el cuento “Cinismo” publicado por el marido de Puenzo, Sergio Bizzio, en su colección *Chicos* (2004).

²Para ejemplos específicos, véase los trabajos de Zoila Clark, Traci Roberts-Camps y Deborah Shaw.

³En estudios anteriores ya hemos señalado que la estructura gramatical de la lengua española, así como la de muchos otros idiomas, es incapaz de captar la complejidad de la identidad y de la expresión de género y sexualidad de un personaje como Alex (Kokalov 112; 148). Con propósitos puramente prácticos en este trabajo optaremos por utilizar el pronombre femenino, ya que dentro de la estructura patriarcal Alex está encasillada en una posición subyugada que de cierto modo se aproxima a la condición típicamente asociada con el sujeto femenino.

⁴El personaje de Lala es interpretado por la misma actriz, Inés Efron, que interpreta el personaje de Alex en *XXY*.

⁵Las dos obras en cuestión que Rocha analiza en su trabajo son *Cenizas del paraíso* (1997) y *La furia* (1997).

⁶Clasificar a Mengele como doctor es obviamente una propuesta problemática, ya que se trata de un hombre que utilizó sus conocimientos científicos con fines exclusivamente genocidas. Sin embargo, el film lo clasifica como tal en el título de la producción en inglés. Además, el archivo histórico señala que él fue asignado como oficial médico de batallón al inicio de la Segunda Guerra Mundial por lo cual este estudio hará uso del título “doctor” para referirse a él.

Obras Citadas

- Balzina, Christopher. *The Cultural Myth of Masculinity*. Westport: Praeger Publishers, 2003. Print.
- Beynon, John. *Masculinities and Culture*. Buckingham: Open UP, 2002. Print.
- Biron, Rebecca E. *Murder and Masculinity: Violent Fictions of the Twentieth Century*. Nashville: Vanderbilt UP, 2000. Print.
- Chamberlain, Houston Stewart. *Foundations of the Nineteenth Century*. Trad. John Lees. Vol. 1. New York: Howard Fertig, 2006. Print.
- Clark, Zoila. “Our Monstrous Humanimality in Lucía Puenzo’s *XXY* and *The Fish Child*.” *Hispanet Journal* 5 (2012): 1-24. Web.
- Connell, R.W. *Masculinities*. 2nd Ed. Berkeley: U of California P, 2005. Print.
- Estrada-López, Lourdes. “Deconstrucción sexual e intersexualidad en *XXY* de Lucía Puenzo.” *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* 91:3 (2014): 419-43. Print.
- Forgacs, David. “Fascism, Violence and Modernity.” *The Violent Muse: Violence and the Artistic Imagination in Europe, 1910-1939*. Eds. Jane Howlett y Rod Mengham. Manchester: Manchester UP, 1994. 5-21. Print.
- Frohlich, Margaret. “What of Unnatural Bodies? The Discourse of Nature in Lucía Puenzo’s *XXY* and *El niño pez/The Fish Child*.” *Studies in Hispanic Cinemas* 8.2 (2011): 159-74. Print.
- Gutmann, Matthew C. “Discarding Manly Dichotomies in Latin America.” Introducción. *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Ed. Gutmann. Durham: Duke UP, 2003. 1-26. Print.
- Kokalov, Assen. *Pólvora, sangre, sexo: dialogismos contemporáneos entre la literatura y el cine en América Latina*. Charlotte: Information Age Publishing, 2014. Print.
- El niño pez*. Dir. Lucía Puenzo. Argentina Video Home, 2009. Film.
- Rehling, Nicola. *Extra-Ordinary Men: White Heterosexual Masculinity in Contemporary Popular Cinema*. Lanham: Lexington Books, 2009. Print.
- Roberts-Camps, Traci. “Hijos de Saturno: marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo.” *Espéculo: revista de estudios literarios* 43 (2009-10): s.pág. Web.
- Rocha, Carolina. *Masculinities in Contemporary Argentine Popular Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Print.
- Shaw, Deborah. “Sex, Texts and Money, Funding and Latin American Queer Cinema: The Cases of Martel’s *La niña santa* and Puenzo’s *XXY*.” *Transnational Cinemas* 4.2 (2013): 165-84. Print.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002. Print.
- Viveros Vigoya, Mara. “Contemporary Latin American Perspectives on Masculinity.” *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Ed. Matthew C. Gutmann. Durham: Duke UP, 2003. 27-57. Print.
- Wakolda*. Dir. Lucía Puenzo. Pyramide International, 2013. Film.
- XXY*. Dir. Lucía Puenzo. Argentina Video Home, 2007. Film.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: On Masculinities, Latin America, and the Global Age

TITLE: NarCoMedia: Mexican Masculinities

AUTHOR: Rebecca E. Biron

E-MAIL: rebecca.e.biron@dartmouth.edu

AFFILIATION: Dartmouth College; Department of Spanish and Portuguese; 225 Dartmouth Hall; College St.; Hanover, New Hampshire, 03755

ABSTRACT: Given the political force of how different social sectors conceive of narco-masculinity, what can we make of 21st century Mexican representations that neither fear nor admire narcos? Three post-2007 theatrical release feature films, *Rudo y Cursi* (2008), *El infierno* (2010), and *Salvando al soldado Pérez* (2011), invite viewers to laugh at the link between masculinity and criminality. Their refusal to take narco-masculinity seriously complicates debates regarding Mexican masculinities in general, violence, and the role of the local in the global circulation of goods and images. These comedies suggest that neoliberal policies and discourses cannot digest national class-based histories, while national, class-conscious perspectives cannot metabolize neoliberal economics.

KEYWORDS: Narcocultura, Masculinity, Mexico, Film Comedies, Narco-Masculinity

RESUMEN: Dada la fuerza política con la que diferentes sectores sociales imaginan la narco-masculinidad, ¿cómo podemos concebir las representaciones mexicanas del siglo XXI que ni temen ni admiran a los narcos? Las películas a continuación, estrenadas a partir de 2007, *Rudo y Cursi* (2008), *El infierno* (2010) y *Salvando al soldado Pérez* (2011), invitan a los espectadores a reírse de la conexión entre masculinidad y criminalidad. La negativa, por parte de estas películas, de tomar en serio la narco-masculinidad complica los debates relativos a la masculinidad mexicana en general, la violencia y el papel de la circulación local y global de bienes e imágenes. Estas comedias sugieren, más bien, que las prácticas y discursos neoliberales no podrán digerir las historias nacionales basadas en la conciencia de clase hasta que no metabolicen la economía neoliberal.

PALABRAS CLAVE: narcocultura, masculinidad, México, comedias, narco-masculinidad

BIOGRAPHY: Rebecca E. Biron is a Professor of Spanish and Comparative Literature at Dartmouth College. Her research and teaching interests include Latin American literary and cultural studies, literary theory, gender studies, and Mexican cultural criticism. She is the author of *Elena Garro and Mexico's Modern Dreams* (Bucknell, 2013) and *Murder and Masculinity: Violent Fictions of 20th-Century Latin America* (Vanderbilt, 2000), and editor of *City/Art: The Urban Scene in Latin America* (Duke, 2009)

NarCoMedia: Mexican Masculinities

Rebecca E. Biron, Dartmouth College

Mexican narco-masculinity is serious business. It links certain performances of maleness to the power over life and death. It affects economics, politics, and cultural production. It establishes hierarchy and business practices within the illegal drug industry. It terrorizes vulnerable communities and threatens to break the democratic social contract. It rages against government and law enforcement, while also confronting them with their mirror image. At the same time, outlaw masculinity serves as a foil for politicians and state authorities; they legitimate their hold on power by emphasizing the difference between their own masculinity and that of the stereotypical drug lord. In addition, *narcocultura's* presentation of violent hyper-masculinity as a melodramatic object of consumption and dark pleasure has become big business (*Narcocultura*). The exploits and melodramatic lives of exceptional men involved in the contemporary drug trade and so-called drug wars sell big in blogs, music, film, and *telenovelas* targeted to popular classes in Mexican and Mexican-American communities. Whether citizens and consumers celebrate, fear, or despise narco-masculinity, they buy exciting images and tales about those few men who defy the social constraints meant to domesticate individuals and peripheral nations into a regulated global economy. Within the drug trade, among law enforcement officials, and in the broader context of *narcocultura*, complex affective responses to narco-masculinity reveal tensions regarding

how to define value(s), legitimacy, and the local/global relation.¹

Given the seriousness of narco-masculinity in the contemporary Mexican drug wars and consumer culture, comedic representations of it easily seem morally obtuse or at least inappropriate. Yet three post-2007 theatrical release feature films in particular, *Rudo y cursi* (2008), *El infierno* (2010), and *Salvando al soldado Pérez* (2011), treat narco-masculinity with marked disrespect. They deploy irony, farce, satire, and ridicule in a variety of ways. While it would be productive to parse the differences among these subgenres as they appear in these films, I am more interested in the implications of using any comedic mode to represent narcos.² These three texts play across genres, national borders, and ethical as well as aesthetic codes to make fun of narco-masculinity. Paul Julian Smith (2014) and Ignacio Sánchez Prado (2014) have studied these films in light of contemporary Mexican film history. In different ways, both scholars focus on the evolution of viewing practices and the national film industry in the context of popular consumerism, transnational sensibilities, and the neoliberal privatization of culture. My reading adds to their discussion by foregrounding the question of what it means to laugh at the link between masculinity and criminality. How does refusing to take narco-masculinity seriously complicate debates regarding Mexican masculinities, violence, and the role of the local in the global circulation of goods and images?

Taking narco-masculinity seriously

While acknowledging that masculinity takes many forms and produces different social hierarchies around the world, gender theorist R.W. Connell identifies “transnational business masculinity” as the global hegemonic type of the 21st century. Those individuals who control the dominant financial and political institutions of the current world order express this masculinity. Its most notable characteristics involve “increasing egocentrism, very conditional loyalties (even to the corporation), and a declining sense of responsibility for others (except for purposes of image making)” (Connell 369). Connell notes that this transnational business masculinity “differs from traditional bourgeois masculinity by its increasingly libertarian sexuality, with a growing tendency to commodify relations with women” (369). This set of traits correlates to a particular relation to violence, in which the “transnational business masculinity” of the neoliberal type eschews direct, physical violence while at the same time managing corporate-based global economic systems that often inflict horrific violence from a distance and on increasingly large scales. In contrast to narco-masculinity’s relatively local savagery and high drama, the elegantly suited masculinity of neoliberalism calmly disregards world-wide costs of business such as low-wage and slave labor, deforestation, oil wars, resource-depletion, and air pollution.

Connell addresses two main types of masculinity that compete with transnational business masculinity in “the world gender order.” First, gender instabilities caused by global interconnectedness give rise to anti-internationalist and staunchly masculinist fundamentalisms. Exemplified by such groups as the hard right wing of any number of nations, the Taliban, or ISIL, these fundamentalisms retrench into conservative religious traditions and isolationism or invasion. They seek to stop the cultural liberalization that accompanies economic globalization. As for the

second type, the 20th-century battles over the primacy of either capitalism or communism gave rise to military-style bureaucratic masculinities (think Stalin and Pinochet). These figures, according to Connell, are now “a fading threat, and the more flexible, calculative, egocentric masculinity of the fast capitalist entrepreneur holds the world stage” (371).

Successful narco-traffickers have more in common with the CEO’s of legitimate global corporations than with Taliban or ISIL militants insofar as the illegal drug trade primarily involves business across borders, domination over rival corporations, personal advancement, and avoiding government regulations. The drug trade has no necessary connection to nationalist fundamentalism. Rather, it shares the priorities of corporations: growing transnational consumer markets, lowering business costs, and increasing profits. However, cartel violence has more in common with that of the ‘masculine fundamentalists’ Connell describes (370). It targets local turf wars and compels expressions of loyalty. Rather than hide their destructive side effects, as legal businesses try to do, cartels flaunt them publicly.³

In the absence of the rules that govern the legal economy, as well as the protections provided by legal corporate structures, high-level drug dealers employ aggressive displays of gendered power to set and police the illegal industry’s business standards. They rely on credible performances of ruthlessness and violence to control their industry. Widely referred to with the antiquated terminology of ‘lords,’ ‘barons,’ ‘capos,’ or ‘kingpins,’ male leaders in the illicit drug trade oscillate unpredictably between cruelty and generosity as a way of dominating the social networks on which their profits depend. Inspiring fear and loyalty (or inspiring loyalty through fear) among subordinates protects cartels’ money-making efficiency. Building legends about the outsized masculinity of industry leaders works similarly to branding in the legal corporate world; it gives consumers and potential workers a dynamic, affective attachment to the organizations. Convincing

performances of a simultaneously fearsome and seductive hyper-masculinity exert executive control and discipline in the drug trade and its territories. Thus, both the threat and the largesse of narco-masculinity are a sober, conservative matter of business management.

From the point of view of the legal economy and government officials, however, narco-masculinity connotes rebellion more than control. Its excesses defy the cool, rational image of the masculinity associated with the leaders of legal transnational corporate organizations. Especially for Mexico, the tension between autocratic masculinities and rebel masculinities reflects a long history of regional resistance to federal power. The rural bandits who became major actors in the 1910 Revolution were subsequently memorialized in popular culture as folk heroes. Recognizing that affective connection, official discourse since the founding of the ruling Partido Revolucionario Institucional purposefully mythologizes 20th century outlaw rebels like Pancho Villa in order to appropriate the Revolution's defense of economic and civil rights for the poor, and of indigenous/mestizo identities, into nationalist ideology. Associating rebel masculinities with deep national identity, or imagined *mexicanidad*, though, produces a crisis of legitimacy for Mexico's contemporary relation to neoliberal economic and social policies in the context of globalization.

Narco-traffickers are today's rebel bandits. In the 21st century Mexican drug war, the explosion in violence especially during the Calderón presidency (2006-2012) resulted from transnational pressures on the Mexican government to limit drug trafficking across the border. The United States-sponsored "War on Drugs," in tandem with internal corruption in the Mexican state, sparked new dynamics in the long-standing turf wars among cartels. Government discourse more insistently represented narco-traffickers as hyper-masculine, savage antiheroes, rightly feared

by civil society and hunted by law enforcement. This view appears in sociological and historical studies, public policy documents, and crime fiction.⁴

At the same time, and for the same characteristics, the narco is celebrated within vulnerable communities as a virile popular hero. He embodies the rebellion of communities disadvantaged by uneven modernization and globalization, as well as defiance of governmental authority whether it comes from the United States or Mexico. Narco-masculinity offers an alternative gender ideal through which marginalized groups imagine the possibility of competing with legal global capitalism, even if they do not actively participate in selling or consuming illegal drugs. In answer to the extractive effect of "legitimate" transnational capitalists, the most economically powerful and admired narcos bring money back from the consumer metropole into the peripheral local economies. They fund schools, churches, and cemeteries. In light of such largesse, narco-masculinity's ruthlessness is often represented as the natural result of socio-economic marginalization and stagnation, and therefore not legitimately subject to hegemonic disciplining. Its strength derives from class loyalty and the exemplariness of rags-to-riches success.

Prominent cartels insert representatives from the rural poor into transnational financial life. While no one denies the high cost in social stability, and even lives, the communities benefit from having cartels as a symbolic focus, a rallying cry for relevance. As the protagonist of this type of rebel narrative, the narco figure lives out the tragic irony of achieving business success and yet remaining excluded from hegemonic sociality. In order to fulfill his role as this kind of hero, he must embrace his criminal status, his ostentatious consumption, and his inescapable class identity. The psychological costs of excess and violence define him as a marked man, which is an essential component of his melodramatic

charisma. The expectation that individual narcos will die violently at a young age feeds nationalist and regionalist desires to identify a genuinely Mexican cultural type, however predetermined by tragic defeat he may be.

This ambivalent idealization of narco-masculinity defines *narcocultura* texts like corridos, telenovelas, and *video-homes* (straight-to-DVD films).⁵ Many communities on both sides of the U.S.-Mexico border embrace *narcocultura* out of enjoyment of the nationalist, populist pride that it expresses, as illustrated by the long history of the revolutionary corrido and its evolution into the narco-corrido (Wald; Ramírez-Pimienta). Such enjoyment is based on the equation of deep *mexicanidad* with outlaw status, rural roots, and extreme (both hyper-violent and self-destructive) expressions of masculinity. It would seem that audiences, voracious for cheaply produced *video-homes* about narcos, seek realism and escapism at the same time. On the one hand, the most popular films tell known, real-life stories taken from contemporary news sources and crime and set in real-life locations (northern Mexico's deserts, highways, cantinas, cemeteries).⁶ On the other hand, the transformation of such *realia* into criminal melodrama and aesthetic play transposes the sources of fear and insecurity into the realm of predictability and cliché. This translation of physical danger into viewing pleasure may well work as a kind of vaccine against fear. By actively consuming these serious, sensational narratives, the poorer populations most likely to be affected by *el narco's* real violence turn it into a desirable commodity.⁷ Identifying with and enjoying violent narco-cinema provides an imaginary inoculation against being victimized.

Whether they vilify or venerate the figure of the narco, both *narcocultura* and official discourse foreground masculinity as the battleground on which struggles over class competition and nationalism play out. Real cartel practices have global reach. Certain forms of masculinity become Mexican-identified through iterative, ambivalent engagements

with economic and cultural globalization. Local music, narratives, and icons absorb and respond to transnational economic, political, and cultural networks of signification. Representations of narco-masculinity rely on a double consciousness in which an imagined global audience structures conventional narratives and tropes. The hyper-masculinity in these forms of representation appeals to a global taste for stereotype even when it addresses mainly among Mexican and Mexican-identified audiences. Who plays the role of hero and who plays the role of antihero in fictional as well as nonfictional texts about drug dealers depends on the genre and target audience of each narrative. In spite of their different ideological investments, both populist discourse that praises narcos and official discourse that fears or attacks them treat the category of masculinity with sober respect. Given the political force of how different social sectors conceive of narco-masculinity, what can we make of 21st century Mexican representations that neither fear nor admire narcos for their expression of masculinity?

Funny business

When read together, *Rudo y cursi*, *El infierno*, and *Salvando al soldado Pérez* critique the intersection of nationalism, global drug trafficking, and masculinity. They parodically cite images of hyper-masculine Mexican narcos that are transnationally produced and circulated. They expose the similarities of the drug trade with legal global economic practices. They make visible the fantasy that narco-masculinity is somehow authentically Mexican as opposed to the sanitized, non-located hegemonic masculinity associated with legal global capitalism. In these films, transnational business is serious while its uncritical association with masculinity is funny.

Written and directed by Carlos Cuarón, *Rudo y cursi* was produced by Cuarón's brother Alfonso along with Guillermo del Toro and Alejandro González Iñárritu. It

stars Gael García Bernal as Tato ("Cursi") and Diego Luna as Beto ("Rudo"). The actors reprise aspects of the adolescent rivalry they portrayed in *Y tu mamá también* (2001, co-written by the Cuarón brothers and directed by Alfonso Cuarón). *Rudo y cursi* is not a film about narco-trafficking; rather, it follows a conventional story of the rise and fall of two naïve brothers seeking success as professional soccer players.

Billed in the United States by *Rolling Stone* as "Good-natured fun! A rowdy, ramshackle comedy" (DVD jacket), this film depicts the relationship between masculinity and legitimacy as impossibly fraught. The humor of the film derives from the irony of audiences' awareness of this relationship while the protagonists are surprised by it over and over again. The brothers' innocent primary motivation is to honor their impoverished mother by becoming successful enough to build her a house. Sons of different fathers who are both absent, the young men engage in a mutually supportive rivalry to establish themselves as manly protectors of their mother and sister. Beto's and Tato's rural upbringing, however, has hardly prepared them for the unscrupulous world they encounter when they begin to make money and seek celebrity status.

Through the efforts of a shady Argentine agent, Batuta (played by Guillermo Francella), the brothers do achieve success on national professional teams, only to succumb to the typical pitfalls of quick riches and absurd overreach. Tato falls in love with a model on whom he lavishes gifts before she dumps him for another up-and-coming player. Focusing on his ridiculous desire to become a singer, he loses his goal-scoring mojo. For his part, Beto develops a gambling problem, and his creditors have him shot; he loses a leg, and thereby his soccer career. These clichéd personal trajectories complement the film's portrayal of the rivalry between the two brothers. They share the same rags-to-riches trajectory, although their failures take different forms. Cursi, the kicker, cannot score with his lover or with his singing career. Rudo, the goalie,

cannot block the gunshot that maims him.

The humor here derives from the protagonists' unsophistication regarding their chances of achieving manliness through honest effort. This film demonstrates the castrated irrelevance of men who try to play by moral rules in a context of ubiquitous corruption. Tonally the lightest film of the three under consideration here, *Rudo y cursi* is nonetheless the saddest. It suggests that, given the contemporary predominance of mediated value and organized crime, convincing masculinity (implicitly defined by the protagonists as non-violent, family-oriented, and self-sufficient) has become unattainable by legitimate means. The protagonists' bumbling triumphs and dramatic failures are put into stark relief against an undeveloped secondary character, the local narco whose dominance they are forced to accept in the end.

The young men had intended to take their fathers' places in their familial roles, but the conclusion of the film finds them outmaneuvered by a new father figure who bests them at their own goal. While Beto and Tato are away in Mexico City pursuing their soccer dreams, Don Casimiro buys the nearby ranches, builds a highway to develop the rural area, marries their sister and builds the house the boys had wanted to build for their mother. Don Casimiro appears onscreen during the wedding reception for the sister, where both she and her mother fawn over him. The women enjoy his beneficence in the absence of other reliable men in their community. While Beto and Tato had protested the family's having anything to do with the narco because of his violence and criminality, in the end they have no way to argue for the superiority of law-abiding masculinity. They must subordinate their egos and their manliness to Don Casimiro.

The narco is a secondary character in relation to Beto's and Tato's adventure in the big city, but he looms large in the film's thesis regarding masculinity. The film's protagonists are clownish rubes, while the narco plays the straight man. The lack of character

development for Don Casimiro demonstrates the pervasiveness of “what everyone knows” about narcos; he barely needs to be represented at all, much less as a stereotype. In *Rudo y cursi*, the narco is taken as the only uncontested type of masculine figure. The conclusion invites viewers to enjoy the irony of Don Casimiro’s stabilizing effect on the family in contrast to Beto’s and Tato’s drama. To see the humor in the conclusion we must have already assumed that a narco is not an appropriate father figure or a legitimate competitor with loving sons for their mother’s respect. At the same time, we must acknowledge that Don Casimiro, in fact, has succeeded exactly in the way that Tato and Beto had defined their own noble goal. The figure of the narco here is neither heroic nor evil. He is an empty cypher for the socio-economic reality within which the brothers cannot win. In the end, their simple dream looks ridiculous because it never had a chance to overcome the infiltration of drug money and narco-masculinity into local, domestic arrangements.

Whereas the protagonists in *Rudo y cursi* learn over the course of the film that nice guys will always finish last in the current economy, *El infierno* takes that idea as a given and then explores its effects on men who want to think of themselves as heroic rather than criminal. The third film in Luis Estrada’s trilogy of cultural-political satires (with *La ley de Herodes* of 1999 and *Un mundo maravilloso* of 2006), *El infierno* was commissioned in 2010 for the bicentennial celebration of Mexican Independence. This dark comedy depicts the rise of a hapless everyman, a migrant laborer named Benny (played by Damián Alcázar), in the ranks of the local drug industry in the deserts of northern Mexico.⁸ Benny’s motive for becoming a hitman was simply to earn enough money to extract his lover and her son from the drug war and move back to the United States with them. His plan reflects an earlier version of the same goal; the opening scene of the film flashes back to twenty years

earlier, when he had first left his mother and younger brother to seek work in the United States.

In the story’s present, Benny returns home after twenty years away, with nothing to show for his honest labor. His journey from the border quickly introduces him to the new ubiquity of *el narco* and the social devastation it has wrought. He learns that in his absence his brother, “El Diablo,” became a violent, powerful player in the local drug scene before being murdered. Hoping to protect what is left of his family, Benny takes up with Lupita, the woman who had born his brother’s child. In order to protect Lupita and his nephew, Benny succumbs to the manipulation of his childhood friend, El Cochiloco (played by Joaquín Cosío). El Cochiloco methodically grooms Benny to become more and more enmeshed in the competition for the regional *plaza* that is being waged between the local drug lords, the Reyes brothers. Predictably, Benny begins to perform all the clichés of narco-masculinity when he starts working for the cartel. He quickly learns to enjoy the cash, prostitutes, and cocaine that serve as payment for his new line of work. The film mockingly depicts Benny as an ignorant dupe when he begins to imitate his bosses’ sartorial style. Viewers clearly see the irony of his remaining blind to the contradiction between his own violent actions and his sense of self as both victim (in relation to *el narco*) and hero (in relation to his family).

One of *El infierno*’s most memorable and funny montages depicts Benny’s and El Cochiloco’s adventures in terrorizing local residents in the style of a goofy buddy film sequence rather than the dramatic exposition of criminal savagery. Through the careful staging of scenes that display diverse methods of killing used by real-life contemporary hit-men (shootings, beheadings, acid baths, the posing of bodies as *narcomantas*, etc.) the montage visually cites well-known crime scenes from the Mexican drug war since

2007. This parade of horrors is accompanied on-screen by cheerful nortea music. The humor depends on an assumption that the film's viewers will find both the music and the chilling murder scenes familiar to the point of cliché (Biron 827).

This playful deployment of image saturation turns more profoundly parodic in the film's conclusion. After both Lupita and El Cochiloco are killed by Reyes's henchmen, Benny finally discovers the collusion among government officials at all levels with local cartels. Left for dead after having been shot for informing on the Reyes brothers, Benny spends time in the desert contemplating what he has learned. Finally, he returns for the local celebration of two hundred years of Mexican independence, and one hundred years of the Mexican Revolution. Like a vengeful Messiah, Benny unleashes apocalyptic violence against the narcos, the police, the church, and the government. He shoots everyone on the dais as the patriotic fireworks explode in the night sky.

Estrada's meta-cinematic gesture in this famous scene repurposes icons and emblems of Mexican national history and identity. The flag, the lectern, and the dais covered in patriotic bunting, for example, no longer connote positive national aspirations based on a glorious history. Here they represent the profiteers of drug violence and are also themselves the bloodied victims of it. Estrada presents this mordant critique of endemic corruption, however, through such hyperbolic visual satire that he underscores the fantastic nature of Benny's final act. The scene privileges the desecration of nationalist symbols from the point of view of the film's audience rather than from any diegetic perspective. In fact, the subsequent scenes return to a more soberly realist style and show Benny's nephew, El Diablito, as he continues the cycle of destruction. Now he seeks to avenge the death of his mother as well as that of his uncle and

father, two men whose extreme violence he admires and imitates.

The humor in *El infierno*, then, does not stem from the plot about cycles of revenge and violence, which foregrounds tragedy and critique. Rather, the humor emerges in Estrada's juxtaposition and exaggeration of two kinds of image saturation. The film plays with its viewers' affective relationship to violence by having Benny and El Cochiloco imitate scenarios pulled from contemporary news headlines and websites like *El blog del narco*. These images in journalistic form frighten, outrage, and eventually numb the public, but the controlled frame of *El infierno* domesticates such images of murder and mayhem. Through repetition, emphasis on absurdity and pointlessness, and the relatively sympathetic character of Benny, the film ridicules this violence as nothing more than a set of imitative behaviors enacted by men who experience narco-masculinity as a dissociative performance rather than an identity.

The tragedy, as the film's conclusion points out, is that some people take narco-masculinity so seriously that they imitate it for real, thus inflicting explosive destruction on local communities in ever-shorter cycles. *El infierno* signals early on its metatextual awareness of the grave risks of this role-playing. In one of the first scenes of the film, Benny asks his *padrino*, an honest car mechanic, about the region's recent history. He tells Benny (and us) of how the rivalry between the Reyes brothers for the *plaza* has exponentially increased prostitution, kidnappings, and murders. Because the older Reyes wants to bring his son into the business, the younger Reyes has begun a war to defend his own interests. Listening to this account, Benny exclaims "¡Está buena la película!" His *padrino* answers, "¡Qué película y qué hijo de la chingada, ahijado!" Thus, *El infierno* emphasizes the indistinction between its own fictionality and the socio-economic reality

that surrounds it: you can't make this stuff up, but it clearly follows a compellingly melodramatic script.

Unlike *Rudo y cursi* and *El infierno*, whose protagonists are victimized by their relationship to narco-masculinity, *Salvando al soldado Pérez* features as its main character a powerful, confident drug lord named Julián Pérez (played by Miguel Rodarte). "El soldado Pérez" refers to Julián's younger brother Juan, who, before enlisting in the army, had emigrated to the United States with their mother in order to escape the violence of *el narco* in Sinaloa. This 2011 film parodies the plot of Steven Spielberg's *Saving Private Ryan* (1998, screenplay by Robert Rodat). Director Beto Gómez (with co-writer Francisco Payó González) updates the story by placing it in the Iraq War and by having a private group led by a Mexican narco save one young U.S. soldier who has been taken prisoner by the Iraqi army. *Salvando al soldado Pérez* plays with a wide variety of tropes from Hollywood action and crime films as well as Mexican *video homes*. A number of scenes and sequences, for example, recall iconic shots from *Rambo*, *Scarface*, *The Godfather*, the James Bond series, and U.S. westerns. Unlike those films, however, *Salvando al soldado Pérez* takes neither its subject matter nor itself very seriously. It blends smooth, special effects-based montage with amateurish scenery and visuals. It inaccurately represents Middle Eastern geography and languages. It exaggerates racial and ethnic stereotypes. In direct response to the dedication to war realism in Spielberg's movie, this film's unevenness posits representation itself as a field of ideological battle between competing forms of masculinity.

The humor in *Salvando al soldado Pérez* targets three main issues, which can be correlated to the film's plot, style, and character development. In the plot, the joke is on the arrogance and futility of the United States's global war on terror. A gang of five fearless Mexicans outperforms and then escapes from the most expensive army in the world. This feat echoes the 9/11 attack on New York City

by a tiny group of terrorists who produced large-scale violence in the geographic center of political and economic hegemony. The twist in Gómez's film, however, is that a small group of Mexican thugs, led by a notorious narco, plays the role of hero. In contrast to the logic of *narcocultura*, in which criminal rebellion is equated to heroism, *Salvando al soldado Pérez* upholds the definition of heroism as positive self-sacrifice on behalf of victims of violence. Saving a U.S. soldier from both his Iraqi captors and his own failing military leaders, Julián and his men triumph morally and well as militarily.

The second joke develops around the importance of style over substance in projecting narco-masculinity as superior to both military and hegemonic business masculinity. The film includes numerous shots of Julián's gang posing or strutting in their ostrich leather boots, *piteado* belts, Rolex watches, Versace-style norteño shirts, skin-tight wrangler jeans, and Stetsons. These costumes imitate the ostentatious style of musicians like Los Tigres del Norte rather than the sedate clothing of many real-life 21st century narcos who send their children to private schools and socialize with high society. Each of the modeling breaks in the film occurs in a moment of preparation for battle, when the main characters gather their courage and inspiration for their mission. These pauses in the action provide comic relief from the shooting and chasing scenes. They imply that narco-style provides the manliness its wearers seek, rather than that the style is a mere sign of inherent identity, or of something already achieved. The film's subtitle emphasizes the preening poseur status of Julián's gang: "Pueden perder la vida, pero no el estilo."

A third type of humor in the film concerns the character development of the protagonist, Julián Pérez. He is a hyperbolic caricature of "el jefe de los jefes," the most powerful of vicious and tragic drug lords from near Culiacán in Sinaloa. Julián deploys all the mythical abilities of shadowy capos to serve the simplest and most innocent of goals:

to please his mother. Through flashbacks interspersed with the contemporary rescue mission, we learn that Julián first killed a man when he was still a child. In the diegetic present, he is a widower with a pampered, gluttonous son. He surrounds himself with crude henchmen and a metrosexual super-assistant, Eladio. Julián lives in a mansion stocked with high-tech surveillance and information systems on an estate that features a swimming pool shaped like a marijuana leaf, a personal chef, a fleet of golf carts for travel around the grounds, and a private zoo of exotic animals (a nod to Pablo Escobar, Jesús Zambada, and Scarface, among others). He casually executes his own employees for oversights in their work. Like a consummate professional, once he accepts the mission of saving his younger brother in Iraq, he devotes all of his managerial prowess, government connections, and laser beam concentration to the task.

On the other hand, Julián's motivation for this mission is entirely romantic and sentimental, which would seem to contradict his ruthless, amoral persona. In the second flashback to his childhood, we learn that his first murder was in defense of his mother's honor; with a slingshot, he killed a messenger who had tossed money on the floor disrespectfully in compensation for his father's death in the cartel's service. Julián impresses the local narco with his coolness under pressure. His new mentor tells him, "Todos necesitamos una familia para sobrevivir. Para eso somos hombres, para cuidar lo que queremos... Estás con nosotros o simplemente no estás. Esta bala era para ti." This speech equates the cartel with family, and does so under the threat of death. Thus, young Julián associates the trauma of his father's murder with his own first kill. He associates manliness with protecting family in the very moment that he (prematurely) leaves his mother's house. Finally, he accepts the replacement of his nuclear family by the cartel. But he never really had any choice.

The first scene in the filmic present features Julián's arrival at a hospital in Los Angeles to seek his estranged mother twenty-five

years later. Having reached the pinnacle of power he now has the freedom to reconcile with his original family. His mother promises to forgive Julián for his criminal life only if he brings Juan home alive. Thus, while the film's farcical plot centers on the themes of mindless war, accidental military success, initiation rites among men, and national as well as racial stereotypes (the Mexican gang uses chile sauce as a torture/interrogation tool, for example), the sincere motive at the heart of things is Julián's search for salvation through his mother's blessing.

He obtains it in the end. The last scene in the film features Julián dancing with his mother at his estate back in Mexico, where the family and the warriors all celebrate the success of their mission to save Juan. In the soundtrack that accompanies the scene, Chavela Vargas sings "Corazón negro," a ballad that narrates Julián's exploits and his redemption in heroic terms: "Hoy es un gran guerrero. The same story is repeated over the closing credits in a fast-paced corrido titled "Soldado Pérez" by Los Tucanes de Tijuana. These musical gestures underscore the fictionality of narco-corridos that contemporary narcos commission to be written about themselves, hoping to buy their way into becoming popular legends. Here, the filmmaker engages Los Tucanes in this enterprise as a wink to his audience in relation to the self-regard of narcos in general, and his protagonist in particular. Of course, the very last piece of text before the credits tells us that "Julián Pérez murió tres meses después en una emboscada." All these efforts to immortalize the narco as a liberating warrior actually depend on our foreknowledge of his early death, a death that no mother's blessing can forestall.

Mothers, brothers, and fatherless boys

In spite of their darkly comedic nature, *Rudo y cursi*, *El infierno*, and *Salvando al soldado Pérez* share in common two forms of sincerity: familial loyalty and the search for

masculine role models. The protagonists of all three films are motivated by their desire to please and care for their mothers. All three films also explore how brotherly love eventually overcomes fraternal rivalry for mothers' love and for worldly success. The stories all begin with an early scene featuring two brothers, in which the dynamics of competition and connection are clearly signaled. *Rudo y cursi* opens in the banana orchard where Beto and Tato labor together before being discovered by their agent. Later, they literally face off against each other on opposite teams in the climactic soccer match. When they both lose, in different ways, however, they end up in the final scene of the film together on a beach ruefully commiserating about their failures. *El infierno* opens with a scene set twenty years before the principal action of the film. It depicts Benny's original departure for the United States in an effort to earn money to send back to his mother and younger brother. In a reversal of roles, and after El Diablo's death, Benny becomes the one who tries to live up to his brother's violent reputation after returning home. The murderous Reyes brothers, the antagonists in *El infierno*, provide the counter-model to this fraternal ideal. As for *Salvando al soldado Pérez*, its first scene establishes the archetypal relationships among Juan (as younger brother needing protection), Julián (as fearless and skilled older brother), and Julián's lifelong friend, Carmelo. The boys engage in a slingshot competition at the end of which Carmelo acknowledges Julián's worthiness as an unbeatable opponent. These opening scenes indicate that being boys together in a certain way determines how men will challenge and yet also depend on one another, in mutually supportive rivalry for their mothers' approval. Childhood loyalties carry over into adulthood, and the absence of fathers seems to make them stronger.

The search for masculine role models provides another type of thematic coherence and sober reflection when these films are

read together. A curious consistency among them traces assumptions and values about everyday Mexican masculinity and how role models for it change over time. Joaquín Cosío acts in all three films. In *Rudo y cursi*, Cosío plays the abusive stepfather figure, Arnulfo, for whom Beto and Tato's mother settles in the absence of other options for adult male companionship. He comes off as lazy and ignorant. He insults the boys as well as their mother. When the boys return from Mexico City, they see their mother's bruises from his beatings, but feel powerless to intervene. In the hierarchy of options for masculinity in this film, Cosío's character represents the increasingly irrelevant, backward machismo of the poor. In contrast to him, the younger men eschew violence and show emotional vulnerability in their relations with women. In comparison to Arnulfo, Don Casimiro represents a new kind of villain. He lavishes women with gifts and provides the economic benefits to which honest working class men have no access. The new illegitimate father, the film implies, retains patriarchal power, keeping it beyond the reach of honest young men with more egalitarian ideas about gender. This dubious improvement in terms of the threat of domestic violence comes at the agonizingly high price of the increased social instability, crime, and violence that accompany *el narco* and its wealth.

In *El infierno*, Cosío plays the deliciously layered role of El Cochiloco. He hopes to achieve upper middle-class respectability by selling his services as a vicious hitman. In public, he is a manipulative, violent, threatening stereotype of a henchman for narcos. In private, he is an attentive husband, father, and provider. When his son is killed in revenge for a death in a rival gang, the barrier between his profession and his family life is breached; his careful distinctions dissolve, and his own death ensues. Cosío's character tries to teach Benny how to control this situation and play the system against itself. Unlike Benny, who symbolically takes down the entire system in

the end, however, El Cochiloco succumbs to the logic of revenge that imprisons most narcos in a cycle of deadly violence.

Finally, in *Salvando al soldado* Pérez, Cosío plays one of the senior members of Julian's gang. When we first meet his character, Rosalío Mendoza, he is hosting his goddaughter's lavish birthday party while dressed in a ridiculous prawn costume. This clownish image humanizes the character who has been billed to Julián as an expert pilot, drug smuggler, and successful liaison between Mexican cartels and U.S. markets. As the plot unfolds, he represents the accidental successes that bumbling 'experts' can achieve simply for being loyal, energetic, and fearless. Rosalío's role in the rescue mission implies that whoever survives *el narco* into middle age or beyond offers a wealth of knowledge about the military, business, psychology, and masculinity. He has no need to prove himself, and so he willingly turns his skills to a deeper purpose than profit: to helping Julián save his younger brother. The whole gang's improbable success in rescuing Juan from Iraq celebrates this change in purpose, but it is Rosalío who dramatically pilots the rescue helicopter that takes all the heroes and Juan to safety when they are under fire from both the U.S. and Iraqi armies. At the same time, however, the film's farcical representation of that triumphant moment (the sequence features slapstick gags, deliberate close-ups of the gangs' belt buckles, and long shots of the helicopter wobbling in the air past minarets while clotheslines dangle from its sides) signals that even the 'pure' motive of saving Private Pérez is inseparable from the prescripts of melodrama and the inane conventions of war/action/spy/gangster/western blockbuster films. The clichéd hyper-masculinity evident in these forms of representation appeals to a global taste for stereotype and also slyly deconstructs the notion of the Mexican macho ideal.

Tracing Cosío's roles in these three films reveals the comic actor's function as the malleable face of generic Mexican manhood. He

seems able to occupy almost any role except that of wealthy, hegemonic corporate masculinity. This exception proves the rule that for nationalist purposes, Mexican masculinity can only be coded as rebellious and violent, even if it may occasionally also be heroic. In this sense, narco-masculinity is just everyman masculinity dressed up in rebellious costume in order to revel in its difference from global hegemonic masculinity. The costuming involves clothes, but also plotlines. Pleasure, whether that of those who enjoy the temporary powers attained at the highest levels of *el narco* or that of the consumers of these images, depends on the self-consciously futile pursuit of imaginary self-determination in an over determined socio-economic sphere.

Narcos get their ideas about masculinity from the mediatized sacrificial caricatures that fuel "gore capitalism" in the era in which legal globalization and the illegal drug trade are inextricably bound together. As Sayak Valencia Triana puts it,

Con el advenimiento, aceptación y normalización del capitalismo gore, ¿seguirán siendo válidas las categorías de *legitimidad* e *ilegitimidad* para describir la aplicación de la violencia?, ¿qué convertirá a la violencia en algo legítimo?, ¿el precio que se nos cobre por ejercerla? El monopolio de la violencia ya no es propiedad exclusiva del Estado-Nación sino del Mercado-Nación. El monopolio de la violencia se ha puesto a subasta y la puja más alta en México la está haciendo el crimen organizado. (n.p.)

As we have seen in the most deeply held motives of the protagonists in *Rudo y cursi*, *El infierno*, and *Salvando al soldado* Pérez, there is nothing funny about the situation in which people cannot escape the necropolitical logic of *lo narco*; there is only pathos in that lack of choice.⁹

But there is something hilarious about the whole constellation of imbalances and forms of (self)exploitation when in *Salvando*

al soldado Pérez, for example, the Mexican news media reports the story of how a small group of *pistoleros* saved a large number of U.S. soldiers from captivity in Iraq. Admitting that few details about the rescue have been independently confirmed, a reporter announces, “Pero de lo que no hay duda es que se trata de mexicanos.” Against all odds, this blind national pride reasserts an exuberant desire to claim for *mexicanidad* a special relationship to out-of-scale, outrageous, out-law masculinity.

The expression of this desire might not have gotten laughs in a Mexican film before the advent of what Ignacio Sánchez Prado calls “the Second Reinvention of Mexican Cinema,” best represented by Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también* (2001). This reinvention entails “the construction of a national cinema thoroughly uninterested in engaging with the nation as such” (92). “It does not pose a homogenous national discourse, as the inherent contradictions of the nation are central to its narrative construction [...]. Rather, we are confronted with a complex spectrum of different social strata that constantly interact and problematize each other” (193). The collapse of Mexicanism in the age of neoliberalism and “Americanized frameworks of meaning” fundamentally alters the calculus for the Mexican film industry. As Sánchez Prado shows, in contemporary films that do not necessarily deal with *lo narco*, the identity politics of race, class, and gender supersede national concerns. However, when feature films targeted to both popular and middle-class audiences represent narcos, the self-conscious use of parody resists both identity politics and nationalist ideology. The use of intertextuality, trans-genre pastiche, and transnational citations of multiple types of representations of narco-masculinity not only destabilizes any particular notion of ‘real Mexican masculinity,’ but it also makes a joke out of even wanting to define such a thing in the first place.

In the three comedies I have examined here, Joaquín Cosío stands in as the relatively

unexamined background figure against which the protagonists experiment with different options for contemporary masculinity. The young men in *Rudo y cursi* find themselves stuck between the outdated, small-time *machismo* represented by Cosío’s abusive character and the more charming and seductive patriarchal stance of the narco who replaces him. For his part, Benny in *El infierno* has no way out of the pervasive culture of narco-violence other than self-immolation. Finally, *Salvando al soldado Pérez* rejects the notion of realistic character development altogether, presenting all five members of Julián’s gang as cartoonish exaggerations of fictional archetypes. This exaggeration, in concert with the appeal to a hyper-personal moral code in relation to honoring one’s mother, renders meaningless all the binaries on which serious discourse about narco-masculinities depends: good/evil, conservative/rebel, legitimate/illegitimate, authentic/mediatized, local/global. *Salvando al soldado Pérez* plays with the silliness of its own characters and situations. It also indicts these binaries for being equally meaningless when they are used to classify real people who try to participate in the contemporary global trade of goods, images, and (national) identities.

These comedies make visible how Mexican narco-masculinity both resists and is constructed by the irresolvable tension between global economics and local identifications. They home in on the intersection of two non-coterminous facts: that neoliberal policies and discourses cannot digest national, class-based histories; and that national, class-conscious perspectives cannot metabolize neoliberal economics. Both axes of this intersection fixate on narco-masculinity as the crux of the issue, whether they vilify it or celebrate it. Texts that refuse to take narco-masculinity itself seriously may not motivate viewers into direct political action; in fact, they may depress political energy by mocking identitarian impulses. Still, given the aura that narco-masculinity exudes for those who fear and/or revere it, some demystification just

might allow for more effective accounting of the globalized, neoliberal nature of *lo narco*, and perhaps thereby of intervention into the more nefarious effects of both the drug trade and the war on drugs. The complex, ambivalent deployment of humor deflates the outsized symbolic power of narco-masculinity, whether it is imagined as inevitable, heroic, or malign. Maybe narco-masculinity dies when we're all laughing.

Notes

¹Masculinity's symbolic relation to national identity, dominant ideologies, and power is, of course, not particular to the illegal drug industry, Mexico, film, or the present. This relation is, rather, worldwide, and across time. For a concise account of its contours in modern Mexico, however, see the introduction to Robert McKee Irwin's *Mexican Masculinities*. For an elegant treatment of the connection between masculinity and 20th-century Mexican film, see Sergio de la Mora's *Cinemachismo: Masculinity and Sexuality in Mexican Film*.

²I draw from Martha Elena Munguía's treatment of "la risa como un fenómeno multifacético, complejo, ligado a la heteroglosia, con una infinita capacidad de transmutación de voces y acentos. Detrás de la risa puede acechar la garra del llanto, puede estar la alegre burla del que desenmascara verdades oficiales, la ironía mordaz" (Munguía 31).

³See *El Blog del Narco* for reports of the very public atrocities committed by rival cartels: beheadings, hangings, dismemberment, video messaging, kidnappings, *narcomantas*, etc.

⁴For in-depth historical and sociological accounts that focuses on narco-masculinity as sociopathic, see Poppa; Grillo; Molloy and Bowdon; Rodríguez Castaneda; and Reguillo. For public policy documents and rhetoric, see Archibold, Cave, and Malkin; "Plan Mérida;" and Witness for Peace. For crime literature and literary/cultural criticism regarding the serious denunciation of narco-masculinity, see Mendoza; Pérez-Reverte; Polit Dueñas; Maihold and Maihold.

⁵Mexican narco-cinema is dominated by the straight-to-video industry and sold primarily in the United States. Shane Smith's 2009 documentary about this phenomenon, *Mexican Narco Cinema*, explores the curiously nonchalant yet also obsessive way in which such low budget crime films

celebrate local drug dealers as an endless source of cheap home entertainment. They formulaically rehearse stories of revenge and passion drawn from daily news reports about murders and corruption among drug cartels and corrupt law enforcement agencies. They typically cost only forty to fifty thousand dollars to produce because they are shot on location, mostly in Tijuana, with few special effects (actors fire blanks from real guns while crew off-camera shoot victims with paintball guns to simulate wounds). Filming usually takes just two or three weeks, and the directors use actors drawn from the real milieu in which they are filmed. A few professional actors, such as Mario Almada and Jorge Reynoso appear in hundreds of these films. Scripts for this type of cinema can be prepared very quickly (3-4 days), because much of the action and dialogue is improvised based on the plots of successful narcocorridos.

⁶One particularly popular example is the 1978 film *La banda del carro rojo*, based on a corrido by Los Tigres del Norte (Shane Smith).

⁷*El narco* refers to the illicit drug trade in general, including the collateral damage it causes by widely distributing cocaine, heroin, and methamphetamine, by promoting direct violence as a business practice, and by attracting violent law enforcement to embattled communities. *Un narco* refers to a single drug dealer, usually a higher-up in cartel organization.

⁸See Biron "It's a Living: Hit Men in the Mexican Narco War" on the film's treatment of *sicarios* as laborers in the global economy.

⁹I am referring here to Achille Mbembe's definition of "death-worlds, new and unique forms of social existence in which vast populations are subjected to conditions of life conferring upon them the status of *living dead*...[U]nder conditions of necropower, the lines between resistance and suicide, sacrifice and redemption, martyrdom and freedom are blurred" ("Necropolitics" 40).

Works Cited

- Archibold, Randal C., Damien Cave, and Elizabeth Malkin. "Mexican Leader Wants Drug War Set in Law." *New York Times*, 16 Oct. 2011: A5+. Print.
- Biron, Rebecca E. "It's a Living: Hit Men in the Mexican Narco War." *PMLA* 127.4 (2012): 820-34. Print.
- El Blog del Narco*. Web. 02 Jan. 2015.

- Connell, R.W. "Masculinity Politics on a World Scale." *The Masculinities Reader*. Eds. Stephen M. Whitehead and Frank J. Barrett. Cambridge: Polity, 2001: 369-74. Print.
- De la Mora, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: U of Texas P, 2006. Print.
- Grillo, Ioan. *El narco: Inside Mexico's Criminal Insurgency*. New York: Bloomsbury, 2011. Print.
- El infierno*. Dir. Luis Estrada. Bandidos, 2010. DVD.
- Irwin, Robert McKee. *Mexican Masculinities*. Minneapolis and London: U of Minnesota P, 2003. Print.
- Lewis, Vek. "When "macho" bodies fail: spectacles of corporeality and the limits of homosocial/sexual in Mexican Cinema." *Mysterious skin: male bodies in contemporary cinema*. Ed. Santiago Fouz-Hernández. London: I.B. Tauris, 2009: 177-92. Print.
- Maihold, Günther and Rosa María Sauter de Maihold. "Capos, reinas y santos: la narcocultura en México." *iMex. México Interdisciplinario* 2.3 (2012): 64-96. Print.
- Mbembé, J.A. "Necropolitics." *Public Culture* 15.1 (2003): 11-40. Print.
- Mendoza, Elmer. *Un asesino solitario*. México: Tusquets, 1999. Print.
- . *Balas de plata*. México: Tusquets, 2008. Print.
- . *Efecto tequila*. México: Tusquets, 2004. Print.
- Molloy, Molly, and Charles Bowden, eds. *El Sicario: The Autobiography of a Mexican Assassin*. New York: Nation, 2011. Print.
- Munguía, Martha Elena. *La risa en la literatura mexicana*. México: Bonilla Artigas, 2012. Print.
- Narcocultura*. Dir. Schwarz, Shaul. Ocean Size Pictures, Parts and Labor, 2013. DVD.
- Pérez-Reverte, Arturo. *La reina del sur*. Madrid: Alfaguara, 2002. Print.
- "Plan Mérida." Redacción. *Proceso.com.mx*. 24 de mayo 2008. Web. 12 October 2014.
- Polit Dueñas, Gabriela. *Narrating Narcos: Culiacán and Medellín*. U of Pittsburgh P, 2013. Print.
- Poppa, Terrence E. *Drug Lord: The Life and Death of a Mexican Kingpin*. El Paso: Cinco Puntos, 2010. Print.
- Rudo y cursi*. Dir. Carlos Cuarón. Cha Cha Chá Films, 2008. DVD.
- Salvando al soldado Pérez*. Dir. Beto Gómez. Lionsgate, Televisa, Pantelion, 2011. DVD.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. "Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: orígenes y desarrollo del canto a los traficantes." *Narcocorrido*. 6 June 2008. Web. 30 April 2014.
- Reguillo, Rossana. *Los jóvenes en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Print.
- Rincón, Omar. "Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia." *Nueva Sociedad* 222 (julio-agosto 2009): 147-63.
- Rodríguez Castaneda, Rafael, ed. *El México narco: La geografía del narcotráfico, región por región, estado por estado, ciudad por ciudad*. . México, D.F.: Planeta Mexicana, 2009. Print.
- Sánchez Prado, Ignacio. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt UP, 2014. Print.
- Smith, Paul Julian. *Mexican Screen Fiction: Between Cinema and Television*. Hoboken: Wiley, 2014. Print.
- Smith, Shane. "Mexican Narco Cinema." *Vice Guide*. 2009. Web. 3 December 2014.
- Valencia Triana, Sayak. "Capitalismo gore: narcotráfico y performance de género." *E-misférica* 8.2, *Narcomachine*. Web. 15 December 2014.
- Villalobos, José Pablo and Juan Carlos Ramírez-Pimienta. "Corridos and la pura verdad: Myths and Realities of the Mexican Ballad." *South Central Review* 21.3 (2004): 129-49. Print.
- Wald, Elijah. *Narcocorrido: A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrillas*. New York: Rayo, HarperCollins, 2001. Print.
- Witness for Peace.org. "Mérida Initiative 'Plan México' Fact Sheet." 2009. Web. 10 December 2014.

Letras Hispanas
Volume 11, 2015
Special Section

**Paperless Text: Digital Storytelling
in Latin America and Spain
(1976-2016)**

Guest Editors:
Osvaldo Cleger
Phillip Penix-Tadsen

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: Paperless Text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

TITLE: Paperless Text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

EDITORS: Osvaldo Cleger & Phillip Penix-Tadsen

E-MAIL: ocleger3@mail.gatech.edu / ptpt@udel.edu

AFFILIATION: Georgia Tech; School of Modern Languages; Swann Building 214; 613 Cherry St, Atlanta, GA, 30332; University of Delaware / Department of Languages, Literatures and Cultures; 219 Jastak-Burgess Hall; 30 East Main Street; Newark, Delaware 19711

ABSTRACT: In this special issue of *Letras Hispanas* we bring together a collection of interventions that illustrate a variety of ways of approaching digital storytelling, from multidisciplinary perspectives, by a new generation of scholars working on this field. While the contributions to this special issue vary considerably in terms of the primary materials they analyze and the critical approaches they employ, there are several identifiable tendencies that allow us to divide these interventions into three major trajectories. A first set of articles deals with the evolving relationship between electronic narrative and print media, analyzing examples of crossover between the two spheres. A second trajectory among the contributions to this volume examines specific digital media technologies and the new genres and modes of expression they have engendered. The third and final set of contributions focuses on the ways digital communities and social networks have impacted literary practice and creative expression in the Spanish-speaking world.

KEYWORDS: Digital Storytelling, Digital Media, E-Literature, E-Genres, Social Networks, Latin America, Spain

RESUMEN: Este número especial de *Letras Hispanas* recoge un conjunto de contribuciones que sirven para ilustrar una variedad de acercamientos a la narrativa en formato digital, desde perspectivas multidisciplinares, por una nueva generación de investigadores que se desempeñan dentro de este campo. Si bien es cierto que los aportes aquí incluidos difieren considerablemente en lo que respecta a los materiales analizados y las metodologías empleadas en cada estudio, es asimismo posible identificar varias tendencias que nos permiten dividir estas contribuciones en tres trayectorias fundamentales. Un primer conjunto de artículos se ocupa de examinar la relación siempre cambiante entre la narrativa electrónica y los medios de comunicación impresos, analizando ejemplos de cruce entre las dos esferas. Una segunda trayectoria examina algunas TICs específicas y los nuevos géneros y modos de expresión que las mismas han engendrado. El tercer y último conjunto de contribuciones se centra en explorar la manera en que las comunidades digitales y las redes sociales han impactado las prácticas literarias y el trabajo creativo en el mundo de habla española.

PALABRAS CLAVE: narrativa digital, medios digitales de comunicación, literatura electrónica, géneros, redes sociales, América Latina, España

BIOGRAPHY: Osvaldo Cleger is Assistant Professor of Spanish in the School of Modern Languages at the Georgia Institute of Technology. His current research focuses on the impact that recent technological developments have on the cultural, pedagogical and literary fields. His book *Narrar en la era de las blogoficciones: literatura, cultura y sociedad de las redes en el siglo XXI (The Art of Narrating in the Age of Blog-fictions)* offers a systematic approach to blog-narratives written by Hispanic authors. He has also co-edited two collective volumes on Hypertext theory and pedagogy in the Hispanic world: *Redes hipertextuales en el aula*, Octaedro 2015, and *Formación literaria, hipertextos y Web 2.0 en el marco educativo*, Editorial Universidad de Almería, 2015.

Phillip Penix-Tadsen (PhD, Columbia University) is a specialist in contemporary Latin American cultural studies. His first book, *Cultural Code: Video Games and Latin America* (MIT Press, 2016), brings together the critical vocabularies of game studies and Latin American cultural studies to offer a synthetic theorization of the relationship between video games and culture, based on analysis of both in-game cultural representation and the real-life economic, political and societal effects of games.

Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

Osvaldo Celger, Georgia Tech

Phillip Penix-Tadsen, University of Delaware

Digital storytelling takes on many forms in Spain and Latin America. Starting from the very advent of electronic media, the regions' hackers, programmers, authors and artists have created a spectrum of multimedia literary and poetic projects that represent a diverse array of approaches, concerns, traditions, and innovations. Currently, as countries on both sides of the Atlantic report triple-digit annual growth in e-book sales and increased time spent interacting with online media (Wischenbart et al., 2014), the populations of Latin America and Spain are investing more time and energy into consuming and creating content for tablets and other digital devices, from personal computers to smartphones to video game consoles. As texts go paperless and digital storytelling gains prominence, our concepts regarding the nature of narrative discourse are being challenged in fundamental ways, from our notions of what constitutes a *text*, to the contextual meaning of semiotic or literary devices, to models of narrative structure and authorship, to concepts of readership, distribution, and consumption of literary works.

While the hastening spread of new media technology throughout Latin America and Spain is a relatively recent phenomenon, e-reading and digital storytelling are as old as the first personal computers that entered global markets in the mid-1970s. Scholars commonly refer to the late 1980s and early 1990s as the dawn of digital storytelling, with the publication of some of the earliest works of hypertext fiction, such as Michael Joyce's *afternoon, a story* (1987) or Colombian-born author Juan B. Gutiérrez's earliest versions of *Extreme Conditions* (1996). However taking

into account that interactive fiction had preceded hypertext fiction by at least a decade, with the earliest example, William Crowther's *Colossal Cave Adventure*, appearing in 1976, and *Don Quijote, La Aventura* being released in Spain by Dinamic Software in 1987, it is possible to conclude that digital storytelling has in fact been present for even longer.

Since 2000, the proliferation of social networks, online literary and cultural publications, blogs, and e-books—along with the mobile devices that make all of these products legible—have made digital storytelling even more ubiquitous. Likewise, these new media bring with them new mechanisms of expression that open up a wide range of possibilities for experimenting with stories that not only combine text with sound and moving images, but that also incorporate such technologies as Google Maps, touch screens used for navigation or for triggering animation and effects, or tablets' GPS, camera, and audio capabilities to display an augmented reality layer embedded in the story. These and other contemporary transformations to the practices of reading and writing are expanding what authors can do—and what readers can experience—when it comes to digital storytelling.

In this special issue of *Letras Hispanas* we bring together a collection of interventions that illustrate a variety of ways of approaching digital storytelling, from multidisciplinary perspectives, by a new generation of scholars working on this field. Since the publication of what is possibly one of the earliest examples of scholarship on digital storytelling ever written, Jay David Bolter and Michael Joyce's conference paper "Hypertext

and Creative Writing,” presented at the first Association for Computing Machinery Conference on Hypertext (Chapel Hill 1987), much progress has been made in this emerging field. Research on digital storytelling and digital culture has gone from being an area mostly dominated by Anglo-American voices to becoming a more inclusive area of research, in which the contributions made by Latin Americanists and Hispanists, as well as by Spanish-speaking online communities, are playing an increasingly crucial role. Since early 2000, the collaboration between research institutions across the Atlantic has helped to broaden the approach to digital media. More specifically, the creation of the Barcelona-based research group Hermeneia and their active involvement with the Electronic Literature Organization in recent years has been crucial in bringing a more international perspective to digital media studies, as reflected in the inclusion of several Latin American and Spanish authors in the *Electronic Literature Collection*, Volume 2, published by ELO in 2011. In the UK, the Digital Latin American Cultures Network (previously known as the Latin_American Cybercultural Studies project) has significantly contributed to the promotion of research in this field, both by hosting international conferences and editing collected anthologies and monographic publications on the topic, as well as by maintaining a constant exchange with other international scholars through their latamcyber mailing list. Through their *Hybrid Storyspaces* project, Christine Henseler and Debra Castillo have also furthered the interest in Latin American and Spanish digital cultures and literatures, at the same time they have managed to bring into the discussion the voices of several digital artists and practitioners from the region, including Edmundo Paz Soldán, Rosina Conde, Doménico Chappe, and Fran Illich, among others. South of the US-Mexico border, several Latin American institutions are becoming major hubs for innovation and

research in the broader field of digital humanities. Particularly noteworthy in this regard is the work conducted at the Universidad Javeriana in Bogotá under the leadership of Jaime Alejandro Rodríguez, who has not only been a pioneer when it comes to authoring narratives in digital format, but has also played a mayor role in furthering our understanding of digital storytelling through his scholarly contributions (Rodríguez Ruiz 1999).

More recent initiatives, such as the launching of a Latin American and Latino Digital Humanities/Cyberculture project at the University of Georgia, Athens, the Locative Media Learning Initiative at Georgia Tech, as well as currently ongoing talks about the creation of a Red de Literatura Electrónica Latinoamericana are equally promising developments in this regard. Finally, we would like to acknowledge the many valuable contributions made by the Spain-based research group FRAC (Formación Receptora y Análisis de Competencias), whose annual conferences on hypertext pedagogy and very active research track record on this topic (Mendoza Fillola 2012, Amo, Cleger & Mendoza Fillola 2015) have contributed to increased interest in digital storytelling, and its inclusion in curricular activities, not only among university professors and scholars, but also among K-12 teachers, educational policy makers and curriculum designers.

In terms of published research, the past decade has seen a veritable boom in scholarly production regarding digital media and culture in Latin America and Spain. Several notable examples focus specifically on the relationship between electronic media and creative expression, including Thea Pitman and Claire Taylor's book *Latin American Identity in Online Cultural Production*, Matthew Bush and Tania Gentic's edited anthology *Technology, Literature, and Digital Culture in Latin America: Mediatized Sensibilities in a Globalized Era*, Claire Taylor's *Place and Politics in Latin American Digital Culture: Location and*

Latin American Net Art, Christine Henseler's book *Spanish Fiction in the Digital Age: Generation X Remixed*, or the special issues "Literatura latinoamericana, española, portuguesa en la era digital (Nuevas tecnologías y lo literario)" published by the *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (2010) and "Narrar en la era digital" recently published in *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (2015). Others have examined the contexts of production, circulation, and consumption of computer hardware and software in different contexts throughout Latin America, including studies like Eden Medina's *Cybernetic Revolutionaries: Technology and Politics in Allende's Chile*, Cristina Venegas's *Digital Dilemmas: The State, the Individual, and Digital Media in Cuba*, Yuri Takhteyev's *Coding Places: Software Practice in a South American City*, and Anita Chan's *Networking Peripheries: Technological Futures and the Myth of Digital Universalism*. A number of recent scholarly anthologies have also shed light on the relationship between new media and culture in Latin America and Spain, including *Beyond Imported Magic: Essays on Science, Technology, and Society in Latin America*, edited by Eden Medina and Ivan da Costa Marques, as well as Mark J. P. Wolf's *Video Games Around the World*, which includes chapters on Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Mexico, Peru, Spain, Uruguay, and Venezuela. Given this expansion in the number of works focusing on new media and culture in Latin America and Spain, most of which focus on the social and technological aspects of digital culture, the time is ripe to deepen our discussions of the relationship between new media and production in poetry, fiction, and other narrative forms. The aim of this special issue is to add to discussions of electronic media and culture in Spain and Latin America by providing a varied spectrum of cultural contexts, critical methodologies, and historical

and contemporary case studies that together help diversify and expand our understanding of the intersections between storytelling and digital media.

As the contributions to this volume demonstrate, the manifestations of the relationship between electronic media and the narrative tradition are multivalent, wide-ranging, and highly varied. Not only have technological advances enabled new types of expression shaped by the parameters of evolving platforms and media, these technologies have simultaneously had a profound impact on the world of print literature. Likewise, social networks and online interactions have affected the way narrative is produced, circulated, consumed, and critiqued over the course of the past several decades, contributing to a continuing evolution in the relationship between authors and their audiences. The articles collected in this special issue give testimony to the many intersections between narrative and digital media in the Spanish-speaking world, offering insight into the cultural impact of new media in diverse contexts throughout Latin America and Spain.

While the contributions to this special issue vary considerably in terms of the primary materials they analyze and the critical approaches they employ, there are several identifiable tendencies that allow us to divide these interventions into three major trajectories. A first set of articles deals with the evolving relationship between electronic narrative and print media, analyzing examples of cross-over between the two spheres. For example, Sarah Gretter examines how transformations in narrative and fictional conventions have historically been tied to evolutions in communication media. Gretter offers a comparative analysis between the advent of digital narrative and the emergence of the early modern novel during the Golden Age in Spain, using Mikhail Bakhtin's concept of dialogism as a

framework for exploring the relationship between communication, identity, and self-realization in narratives across the ages. For her part, Carolina Gainza examines the establishment of a “digital aesthetic” identifiable in the works of two contemporary Chilean authors, exploring the ways Carlos Labbé’s hypertextual narratives and Jorge Baradit’s print publications both respond to the contemporary mediascape. Gainza demonstrates the ways in which these authors’ creative practices, along with the circulation and consumption of their works, has been transformed by their relationship to digital media and social networks. In a final contribution to this focus on the relationship between print and electronic media, Alexandra Saum-Pascual examines two manifestations of computational practices and electronic literature in print form from Spain in an analysis that advocates for an expanded definition of electronic literature to include not only “born-digital” works but also those that incorporate the aesthetic and procedural practices of digital media into texts published in print. Saum-Pascual’s examination of Vicente Luis Mora’s *Alba Cromm* and Javier Fernández’s *Cero absoluto* demonstrates the ways in which their media-informed literary practices constitute a rejection of the literary canon. Together, these contributions demonstrate the ways that transformations in narrative conventions and literary practices have traditionally been tied to successive waves of technology, offering much-needed historical perspective for the analysis of more recent intersections between literature and media.

A second trajectory among the contributions to this volume examines specific digital media technologies and the new genres and modes of expression they have engendered. Osvaldo Cleger delivers a thorough review of four decades of cyberliterature in Latin America, analyzing how literary genres and practices have been transformed by the expansion in textual forms and hybrid means of expression. Cleger goes on to review and categorize many of the major genres of electronic poetry and narrative that have emerged

in the region from the 1970s to the present, offering a nuanced overview of a wide range of digital literary works. Focusing on yet another electronic medium of expression, Phillip Penix-Tadsen discusses the role of written text in contemporary video games designed in Latin America, showing that in spite of the necessity to examine electronic media in terms of their uniqueness and specificity, textual and narrative analytical frameworks retain an important role in our understanding of the products of digital culture. Looking at a number of recent examples from game designers throughout the region, Penix-Tadsen shows a broad array of reactions and responses to narrative conventions and textual modes of expression in contemporary Latin American video games. Contributions like these help explain how the mechanics and technical specifications of different media forms contribute to their meaning in processes that are related to and intertwined with narrative expression, but whose meaning cannot be deduced from a narrative interpretation alone.

The third and final set of contributions focuses on the ways digital communities and social networks have impacted literary practice and creative expression in the Spanish-speaking world. Sarah Lowman and Luis Correa-Díaz offer an examination of how the phenomenon known as “Twitter Fiction” has been developed by Spanish and Latin American authors working within the narrative confines of a 140-character limit. Correa-Díaz and Lowman’s analysis focuses on both works published on electronic platforms like Twitter as well as print works composed of tweeted text, offering crucial insight into the development of a new literary genre spawned from the social media technologies of our time. In his article, Marcos Wasem discusses the project *Ya te conté. Encuentros sobre narrativas recientes del Río de la Plata*, a program supported by the Uruguayan Ministry of Education and Culture that involved a collaboration between contemporary writers from Uruguay and Argentina in a series of open encounters aimed at nurturing critical

reflection on contemporary narrative. Wasem analyzes this “incipient and local digital humanities practice” as a way of connecting with the broader public and breaking with a view of literature as a sacred and elite realm, offering insights into the ways electronic media affect the environment for critical reflection on literary works and authors. Finally, Ana Patricia Rodríguez explores the relationship between digital media, the migrant experience, and pedagogy in an article based on her project “Entre Mundos / Between Worlds: Digital Stories of Salvadoran Transnational Migration,” which was exhibited in 2014 at the Smithsonian National Museum of the American Indian. In this project, Rodríguez had students compile images, sounds, and oral narratives from thirty-five Salvadoran migrant families, in a demonstration of the ways the tools of digital storytelling can be used to highlight stories of transnationality and the experiences of migration. Together, these three articles demonstrate the different ways in which digital media can function as a democratizing force for culture, bringing new communities and practices to bear on the literary canon and developing ways of telling stories that were previously unheard.

About a decade ago, when many of the scholars included or mentioned in this collection were exploring the field of Hispanic digital culture and literature for the first time, their interest was often met with skepticism by other colleagues and peers from their institutions. Academic journals at the time very rarely published articles on the subject; books on digital culture from Spain and Latin America were rare, and academic conference organizers would often raise their eyebrows when they were presented with a panel proposal focused on the growing corpus of artistic and literary forms created by digital artists and writers from the region. Thankfully, nowadays that perception has changed dramatically. The corpus of research on digital media production in Latin America and Spain has grown exponentially, to the point that the challenge for scholars conducting research

in this field is not anymore to find valuable information on any particular topic, but to be able to keep up with everything that is being published at an increasingly rapid rate. This year alone, at least two peer-edited journals have dedicated a special issue to digital storytelling in the Spanish-speaking world. As a clear sign of a healthy growth within the field, in every new published collection of essays readers can usually find both some of the names already established through their previous work and some new refreshing voices that have recently joined this ongoing conversation.

In this regard, this special issue of *Letras Hispanas* is representative of the current state of research on digital storytelling in the Hispanic world. It includes contributions made by established as well as emerging voices; it deals with some mostly unexplored topics (such as Latin American videogames or geolocate narratives) at the same time it revisits more traditional ones (such as Hypertext fiction and online literary production) with the hope of shedding new light on them; it looks at digital storytelling from a scholarly perspective as well as a pedagogical one, offering insights that are relevant to research and teaching in this area.

The positive reception of the articles here included by their intended audience will depend first and foremost on their ability to find a way into the hands of readers whose must-read lists have become increasingly saturated with interesting and relevant materials. As editors of this special volume, we have done everything in our power to earn a worthy place in that list. We would like to thank the editorial staff of *Letras Hispanas* for offering this opportunity to promote the interest in a subject about which we are passionate; as well as all those who contributed to this collective endeavor, either by submitting their work to the consideration of our external reviewers or by offering their time and expertise to review and provide feedback on such works. Thanks to multiple efforts from a wide range of collaborators, we are proud to

present this varied and interdisciplinary selection of current research on four decades of digital cultural production in Spain and Latin America.

Works Cited

- Aguirre, Joaquín M., ed. "Narrar en la era digital." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2015. Web. Dec. 2015.
- Amo, José Manuel de, Osvaldo Cleger & Antonio Mendoza Fillola. *Redes hipertextuales en el aula: literatura, hipertextos y cultura digital*. Barcelona: Octaedro, 2015.
- Bolter, Jay D. & Michael Joyce. "Hypertext and Creative Writing." *Hypertext '87. Proceedings of the ACM Conference on Hypertext*. New York: ACM, 1987. 41-50. Web. Dec. 2015.
- Borràs, Laura et al., eds. *Electronic Literature Collection, Volume 2*. Electronic Literature Organization, 2011. Web. 14 Dec. 2015.
- Bush, Matthew, and Tania Gentic, eds. *Technology, Literature, and Digital Culture in Latin America: Mediatized Sensibilities in a Globalized Era*. New York and London: Routledge, 2015. Print.
- Chan, Anita Say. *Networking Peripheries: Technological Futures and the Myth of Digital Universalism*. Cambridge, MA: The MIT P, 2014. Print.
- Correa Díaz, Luis & Scott Weintraub, eds. *Literatura latinoamericana, española, portuguesa en la era digital (Nuevas tecnologías y lo literario)*. *AJHCS* 14 (2010). The University of Arizona. Print.
- Henseler, Christine. *Spanish Fiction in the Digital Age: Generation X Remixed*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Print.
- Henseler, Christine & Debra Castillo. "Introduction. Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century." *Hispanic Issues On Line* 9 (2012). University of Minnesota. Web. Dec. 2015.
- The Hybrid Storyspaces Project*. 2012. Web. Dec. 2015.
- Medina, Eden. *Cybernetic revolutionaries: technology and politics in Allende's Chile*. Cambridge, MA: The MIT P, 2011. Print.
- Medina, Eden, et al. *Beyond Imported Magic: Essays on Science, Technology, and Society in Latin America*. Cambridge, MA: The MIT P, 2014. Print.
- Mendoza Fillola, Antonio. *Leer hipertextos: del marco hipertextual a la formación del lector literario*. Barcelona: Octaedro, 2012. Print.
- Pitman, Thea, and Claire Taylor. *Latin American Identity in Online Cultural Production*. London and New York: Routledge, 2013. Print.
- Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro. *Hipertexto y literatura: una batalla por el signo en tiempos modernos*. Santa Fe de Bogotá: CEJA, 1999. Print.
- Takhteyev, Yuri. *Coding places: Software practice in a South American city*. Cambridge, MA: The MIT P, 2012. Print.
- Venegas, Cristina. *Digital dilemmas: the state, the individual, and digital media in Cuba*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2010. Print.
- Wischenbart, Rüdiger et al. *Global E-book: A Report on Market Trends and Developments*. O'Reilly Media, 2014. Web. Dec. 2015.
- Wolf, Mark J. P., ed. *Video Games Around the World*. Cambridge, MA: MIT P, 2015. Print.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: Paperless text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

TITLE: From the Novel to Digital Storytelling: Dialogue, Identity, and the Fictionalization of Reality

AUTHOR: Sarah Gretter

E-MAIL: sgretter@msu.edu

AFFILIATION: Michigan State University; Department of Educational Psychology & Educational Technology; 146 Erickson Hall; 620 Farm lane; East Lansing, Michigan, 48825

ABSTRACT: Throughout history, societies have been compelled to narrate and fictionalize their life experiences; and over the centuries, technological advances have evolved alongside developments in narrative communication. By situating the relevance of today's digital media in light of the emergence of the early modern novel during the Spanish Golden Age, this article offers a historical perspective on the effects of media technologies on storytelling. Through Mikhail Bakhtin's concept of dialogism, we can situate Miguel de Cervantes's experimentations with the novelistic discourse within a framework that helps us explore issues of identity, communication, and self-realization in narrative forms. This process, in turn, helps us to understand how today's media have transformed the way reality is communicated through storytelling and how its affordances allow us to be immersed in infinite dialogues with others.

KEYWORDS: Miguel de Cervantes, Novel, Mikhail Bakhtin, Dialogism, Digital Storytelling, Identity

RESUMEN: A lo largo de la historia, las sociedades han manifestado una inclinación a narrar y novelar sus experiencias de vida; y durante siglos, los avances tecnológicos han ido mano a mano con el desarrollo de la comunicación narrativa. Este artículo se propone ofrecer una perspectiva histórica sobre los efectos que las tecnologías de la comunicación mediática han tenido en el terreno de la narración; con este objetivo se realiza un contraste entre el papel que los medios de comunicación digital están teniendo actualmente en relación con la emergencia de nuevas formas de narración, y el rol que la prensa moderna tuvo en la aparición de la novela moderna temprana durante el Siglo de Oro español. Apoyándome en el concepto de dialogismo de Mijail Bajtín, me propongo situar las experimentaciones de Miguel de Cervantes con el discurso novelesco dentro de un marco que nos ayude a explorar cuestiones relacionadas con la identidad, la comunicación y la autorrealización dentro del discurso narrativo. Este proceso, a su vez, nos ayudará a entender cómo los medios de comunicación de hoy en día han transformado la forma en que la realidad es representada a través del arte narrativo y cómo los recursos ofrecidos por la comunicación digital nos permiten participar en ambientes más inmersivos, que facilitan la articulación de diálogos infinitos con otros usuarios.

PALABRAS CLAVE: Miguel de Cervantes, novela, Mikhail Bakhtin, dialogismo, narrativa digital, identidad

BIOGRAPHY: Sarah Gretter is a Ph.D. candidate in the department of Educational Psychology & Educational Technology at Michigan State University. Her research focuses on Media & information literacy, and more particularly on the competencies that individuals should acquire to successfully understand the functions of media and digital storytelling in our 21st century lives. Her work is informed by her background in education as well as in literary studies.

From the Novel to Digital Storytelling: Dialogue, Identity, and the Fictionalization of Reality

Sarah Gretter, Michigan State University

"Study the past if you would define the future"
Confucius

From cave paintings to today's digital media, human cultures have been compelled to narrate their life experiences. Over the centuries, technological advances have paralleled the expansion of communication and the evolution of narrative genres, as well as the ways we conceptualize the world around us (Boyd 123). By situating the relevance of today's online communication systems (i.e. blogs, digital media, social networks) in light of the emergence of the novel during the Spanish Golden Age, we can shed light on the affordances of media technologies for 21st century storytelling. Throughout this essay, the terms digital media, new media, and online storytelling are used interchangeably with the concept of paperless texts, expressing the affordances of the Internet and technological advances in terms of narratives. Just as Miguel de Cervantes's innovations changed literary traditions, and the mass production of books transformed the definition of readership, the emergence of new modes of expressions in digital worlds has modified our relationship with texts. Of course, many questions arise when looking at storytelling in a hyper-connected world. Can paperless texts like blogs, posts on web sites, or even online comments be recognized as novelistic narratives? Where does the boundary between reality and fiction lie in paperless texts? What makes sharing stories online, reading others' posts, and commenting on pictures so engrossing? And how does our participation in online narratives affect our status as "storytelling animals"? (Gottschall 177).

Undeniably, 21st-century technologies are at the forefront of a new phase in communication, where texts are paperless, "clouds" have become repositories of stories, and anyone has the opportunity to become an author or to portray themselves as characters. But do we, like Cervantes's famous Don Quixote, live at the intersection of reality and fantasy in a world that is constantly reflecting how we perceive ourselves? Cervantes's expertise with the distinction between truth and fiction in the early modern era can reveal much about today's media landscape and about the nature of narrative discourse in our society. The present essay is a collection of thoughts intertwining personal observations on paperless texts with literary analyses on the emergence of the early modern novel.

Like the priest and the barber's comments on Cervantes's work during the *escrutinio* of Don Quixote's library, this essay "propone algo, y no concluye nada" [proposes something and concludes nothing] (Cervantes 164). I propose that while novels are still flourishing under digital forms (i.e. Kindle, tablets), online storytelling in the shape of digital media can be perceived as an organic development—a byproduct, one might say—of novelistic discourse. To explore this idea, I first describe how the Spanish Golden Age context provides a platform for understanding the gripping effects of digital media as narrative support in the 21st century. Then, through Bakhtin's concepts of dialogism, I examine the crucial role that the novel played in making sense of the world in the

early modern period, to finally consider how novelistic discourses can inform the nature of our online interactions with textual information today. In a general sense, I posit that the diversity of voices that entered the novel through Cervantes's novelistic ventures and that organized itself into a literary structured system through time is also what makes today's online storytelling alive. Because paperless storytelling makes it more difficult to distinguish between what is reality and what is fiction, the multiplicity of dialogues existing on the Internet continues to fuel our relationship with narratives and propels us to read other's stories whether on blogs, social networks, or forums. Nonetheless, I also argue that our intrinsic interests are not as different as those that fascinated 17th-century Spanish readerships.

Cervantes and the early modern novel

Much like Internet communication, the early modern novel emerged at a time of intense cultural and intellectual production, with the printing press facilitating the mass production of books across Europe (Fischer 205). As a product of its cultural and technological environment, the novel showcased features that attracted an increasingly growing readership. According to 20th century Russian philosopher Mikhail Bakhtin, the European Renaissance saw the emergence of new forms and new types of novels that would give rise to the early modern novel in the Baroque period. He argued that those novels "paved the way for the novel's appropriation of that world, a world in which simultaneously America was being discovered, a sea route to India was being opened up, new fields in natural science and mathematics were being established" (*Dialogic* 166). Similar to today's globalization through the digitalization of information, the novel transformed traditional views of texts and familiar definitions of communication. In chapter 62, of *Don Quixote* Book II, the Spanish knight

visits a printing press in Barcelona that is producing the pirated edition of his adventures. This encounter makes him reflect on his existence as character, but also makes him think about the power of technology to disseminate information, as well as the commercial nature of the printing press itself. As a result, this scene is the quintessence of Cervantes's skillful analysis of the contradictory effects of modernity on reality in a world where fiction was produced and distributed on a large scale. Indeed, the scene resonates with the feeling that technology allowed the modern individual to possess an infinite access to knowledge, yet that this sense of freedom was a controlled by how technology and its owners shaped said knowledge before diffusing it to the masses.

Cervantes himself is the epitome of different worldviews, as he witnessed the transition between two historical times, each with its own preoccupations and innovations. His work was thoroughly saturated by his culture and every aspect of it was reflected in his thoughts about the socio-cultural elements that influenced him and his contemporaries (Castro *Pensamiento* 23). For Bakhtin too, the historical era that witnessed the emergence of the novel was one that modeled such genre into a new literary form, contrary to other established genres that were carried over from previous generations as "fixed forms." (*Dialogic* 4). Cervantes's experimentation with those previously-established genres, like the pastoral novel, was a product of both his environment and mindset; and his experiences, in turn, permanently changed story-writing by integrating human psychology, emotions, and social reality in fictional worlds. Building upon his literary inheritance of the pastoral genre, Cervantes learned to manipulate characters' emotions into his unique novelistic technique (Riley 34). Such fictionalization of life was possible thanks to Cervantes's rendition of characters' psyche and their struggles with social reality into readable emotions. From don Quixote to Auristela, from Anselmo to Preciosa and the *viejo celoso*, Cervantes's characters brought life to storytelling by presenting their internal struggles with

others through internal dialogues and public discourses.

As a matter of fact, Bakhtin posits that the main characteristic of the novel is indeed its heteroglossia—its inclusion of others' speeches—along with their socio-ideological implications, voices, styles, and assumptions (*Dialogic* 411). Dialogue, in Bakhtin's views, not only reveals the unique exchange between languages in the novel, but also highlights our intrinsic need for otherness in hybrid narrative forms. For Bakhtin "of such sort is the classic and purest model of the novel as genre—Cervantes' *Don Quixote*, which realizes in itself, in extraordinary depth and breadth, all the artistic possibilities of heteroglot and internally dialogized novelistic discourse" (*Dialogic* 323-324). Cervantes opened existing narrative structures to a multiplicity of voices that each brought their stories to life and resonated with characters and readers alike. Don Quixote discovered his identity as a character through his interactions with other characters in the book, and it is this co-construction of knowledge that allowed him to question his existence in relation to the readership that brought him to life. And by becoming observers of characters' internal dilemmas and interactions with others, Cervantes's readers also added their voices to this interconnected system of discourse.

Lisa Zunshine explains that it is our Theory of Mind that helps us as readers to discover the ways individuals interact" (24). Theory of Mind is the ability to recognize that people other than ourselves also have mental states such as thoughts, desires and beliefs about the world. Such interaction is essential to the conduct of everyday life in social contexts: for instance, when one predicts what someone will do, or explains why they have done something, one demonstrates Theory of Mind processes (Frith 644). When we read different types of texts, we apply our capacity to attribute mental states to either literary characters, real persons or represented agents; we bring them to life, we mentally

create them and give them opportunities to express themselves while activating and practicing important cognitive aptitudes. According to Zunshine, reading is actually a mind-reading game where the reader learns from the characters' mistakes, emotions, and preoccupations (24). She describes how "our Theory of Mind makes it possible for us to invest literary characters with a potential for a broad array of thoughts, desires, intentions, and feelings [...] and predict their behavior" (60). This capacity is one that Cervantes infused in his craft by describing characters that felt human, like us. In fact, Alban Forcione demonstrated that:

Cervantes's fascination with the effects of literature on behavior is evident throughout his works, and, while he can deplore the disruptive and debasing power of bad fiction, he was plainly far more interested in its victims than in those who would shy away from any experience of the alluring world of the literary imagination. There is a lifelessness in his non-readers and in his fastidious selective readers that clearly suggests that for him the act of reading or listening to literature is a sign of vitality and openness to development as a human being. As Américo Castro has shown in various illuminating studies of the *Quixote*, the 'reader' for Cervantes is, like the lover, a person who is willing to endure the excitement and the perils of seeing beyond, and perhaps stepping beyond the world of habit, ritual, and mechanism that accounts for so much of our daily experience. (90-91)

Cervantes's readers are invited to decide what to think of his stories and characters, and it is once the readers fill the gaps of his narrative that communication is fully achieved. As Wolfgang Iser pointed out, textual communication is not a regulated process but rather an interaction between what is implicit in the

text and how the reader responds to it to create meaning (111). The emergence of the novel as reflected through Cervantes's depiction of characters' minds opened a dialogue with readers, which was unprecedented. Along with the mass production and diffusion of books throughout Europe, Cervantes's innovations therefore shaped both the content and the form of his narratives. This combination of technological and artistic advances consequently transformed the ways readers perceived and connected with texts; an evolution that altered traditional views of readers' role in the narrative process, one that is still in motion today.

Reading through the centuries

Steven R. Fischer, in *A History of Reading*, reminds us that medieval dogmatic reading was two-dimensional, composed only of the acts of listening and reading. However, the invention of the printing press, considered by Fischer "one of the world's greatest social and intellectual ruptures" (205), created not only a transformation of reading practices but also of European society itself. Although the hierarchy continued to be one of *author-commentator-bishop-teacher-pupil* until the end of the fifteenth century where the reader was a passive listener who was given an interpretation to follow, the second half of the fifteenth century witnessed readers becoming more responsible for their reading, thus evolving into more active respondents in the process (Fischer 205). The teaching that was explicitly given through oral literacy to audiences slowly became internal to each individual reader; and with independent reading also came a certain independence of thought. Fischer adds that as a consequence, the concept of books also changed. There was not a "correct" way of reading anymore, but a plurality of individual interpretations. He states that "the reader, no longer the text, was the fulcrum of knowledge" (219). Readers' voices

thus became an essential part of the construction of the narrative experience, as they became responsible for independently creating meaning simply from words on a page.

Concordantly, Bakhtin agrees that the era of the Renaissance opened up the closed up and centralized structure of the Middle Ages due to discoveries in many domains of knowledge (*Dialogic* 415). Such transitions shifted many boundaries, and for him, this expression of change could only surface through the novelistic discourse. The new discoveries and inventions of that period set the background for understanding Cervantes's ability to express contemporary concerns from his unique perspective on individual struggles in an increasingly expanding society. Indeed, Cervantes's characters fully express themselves along with the preoccupations of their time, disclosing that "what was particularly needed for the growth of literary 'self-consciousness' as we find it in Cervantes's novels was for writers to make their characters detach themselves from, and comment on, stories or verses included in the same book," argues Edward Riley (33). As characters became more independent within their story worlds, readers also became more independent to interpret and read those worlds as their own. This process, in turn, is what made the second half of the seventeenth century see the act of reading as "society's most important medium for accessing knowledge" (Fischer 251). Being able, as readers, to see how society was changing under their own eyes, would allow them to see how the distortion of reality could impact characters. By offering alternatives to reality in his writings, Cervantes forced readers to think about their own reality as well.

But Cervantes did not only write his novels for a consumer audience, he also actively explored "the implicit constraints on literary representations of subjectivity in ways that reveal a much deeper awareness of the existential predicament of the modern individual" (Gilbert-Santamaría 151). In

other words, Cervantes simultaneously created characters that the reader could judge, and characters that possessed that same self-consciousness as well. By reflecting on the human condition, subjectivity therefore entered his fictional worlds as much as it pervaded the readers' own realities. Iser's work sheds light on what happens between a text and a reader when such phenomenon occurs. According to him, a text becomes a story only when a reader is making sense of it (3). He explains in more detail that:

A text that lays things out before the reader in such a way that he can either accept or reject them will lessen the degree of participation, as it allows him nothing but a yes or no. Texts with such minimal indeterminacy tend to be tedious, for it is only when the reader is given the chance to participate actively that he will regard the text whose intention he himself has helped to compose, as real. For we generally tend to regard things that we have made ourselves as being real. (*Prospecting* 10)

By becoming an active participant in the meaning-making process, the reader therefore holds the final outcome of the text, whether fictional or not. This open-endedness is only possible thanks to the presence of the multiple voices that compose it and the dialogue that happens in and out the story world, much like the micro-network of stories that we experience with today's proliferation of interconnected narratives on the online stage.

Certainly, digital media have transformed the way reality is communicated through narratives and how audiences respond to what they read and how they interpret others' minds. In addition, recent technologies have merged the visual with the auditory and the textual, giving individuals the agency to become their own author—or

even character—in multimodal environments. Much as in the 17th century, readers are still enthralled by looking into other people's minds, their thoughts, their emotions, their struggles, their opinions, as well as their life experiences. Whether on Facebook, Twitter, Pinterest, or LinkedIn, we are curious about others' whereabouts, we read about new experiences, and seek to align our understanding of the world with other perspectives. Looking at the elements that propelled the novel on the forefront of the literary scene therefore helps us to understand the nature of digital media as readable narratives on a globalized scale. The independence of thought that was introduced to readers through the novelistic genre has now stretched to readers' purposeful inclusion in the process. Readers can now be writers, commentators, critics, or simple observers. Henry Jenkins reminds us that in today's culture, consumers' participation in media diffusion is the most active part of narratives' constructions, as they shape the convergence of narrative interests online (4). Indeed, when we are online, we are free to decide what to read, where and when to share stories, and we can be as passive or active as we wish. This freedom in our interaction with online narratives is unique to our contemporary context, and it is expanding our notion of readership to new ways of responding to information in multimodal ways. According to J. David Bolter and Richard Grusin, we, as readers of paperless texts, use media to define our individual and cultural identity alike (231). Like Cervantes, we are now the ones standing in the middle of the printing house (i.e. the Internet), wondering about how others perceive us, how words can define who we are, and how modernity is shaping our reality in a digital world that merges the factual with the fictional on a daily basis. As we contemplate our identity in this online profusion of stories, we need to remember, like Don Quixote, that those texts only exist because we infuse meaning into them.

Dialogism and new media

Together, the author, the characters and the readers form a unity that brings a text to life. In other words, it is mostly through others' voices and dialogues that we can understand intentions and meanings hidden between the lines of a text. In *The Problems of Dostoevsky's Poetics*, Bakhtin attributes one of the characteristics of the early modern novel to the importance of voices carried by characters as fully autonomous entities, in opposition to traditional works where the hero's views were an objectified whole. As a result, Bakhtin noticed that the latter approach is incapable of projecting the world of other people's consciousnesses, and therefore represents a single worldview, a monologic framework without concrete consciousness of characters and interactions between them (9). In a more polyphonic world with a diversity of point of views, however, characters' voices are extended to the readers, who complete the story by interjecting their own voice. And this is what Cervantes does best; he leaves the last word to the reader by keeping his stories open-ended and by obscuring the boundary between reading for entertainment and reading for self-development. For Dominick Finello, this combination of leisure and literacy in the time of Cervantes:

gives rise to a progressively stepped-up exercise of telling and learning, a pastime that makes *Don Quijote* possible and plays a pivotal role in the development of the modern novel: people now want not only to enjoy intriguing tales but wish, further, to acquaint themselves with the figures in them or narrating them. As a result, psychological awareness sharpens in genres like the pastoral, where it eventually rises to a level comparable with that of the *Quijote*. Perhaps the arrival of the mass production of books is indirectly responsible for the elevated level of self-consciousness in the *Quijote* and other sixteenth-century genres. (20)

The production of texts for a large market, along with the emergence of novelistic discourse therefore bolstered a newly acquired awareness in reading processes. As readers became more active in their interpretation of widely distributed texts, they could discuss and share opinions about their reading experiences with, through, and about texts.

Though different in purpose, paperless texts replicate the interiority of that novelistic discourse, and today's technology makes it easy to access a wide variety of texts. In this essay, paperless texts refer to any digital communication allowing users to share their personal stories, thoughts, or ideas through various forms of media including but not limited to text, video, sounds, animations and photographs. Following N. Katherine Hayles's reflections on new media, paperless texts can be considered hybrid in nature, while encompassing many narrative genres (4). With a click, we have access to other people's minds; we can share stories and participate in online narratives of culture. We can also express our emotions with emoticons, and can choose the length and type of communication we desire to use. Certainly, one could argue that today's digital storytelling is a far stretch from Cervantes's art; yet, if we approach the novel like Bakhtin does, that is, as a "genre-in-the-making," we can look at online popular stories, networking, and blogging under those principles. Indeed, Bakhtin defined the novel as a genre that always continues to develop, in comparison to other literary genres that are already completely formed (*Dialogic* 11). For him, novelized texts,

become more free and flexible, their language renews itself by incorporating extraliterary heteroglossia and the "novelistic" layers of literary language, they become dialogized, permeated with laughter, irony, humor, elements of self-parody and finally—this is the most important thing—the novel inserts into these other genres an indeterminacy, a certain semantic openendedness, a living contact with unfinished, still evolving contemporary reality. (*Dialogic* 7)

Could it be that digital storytelling is an after-effect of the novelization of genres? That the openendedness of the Internet has created a new platform for an incredible multiplicity of voices, fostering a heteroglossia specific only to the 21st century? Aren't the dialogues we see online composed of laughter, self-parody, and reflections on our continually evolving reality, like the examples Bakhtin describes? Paperless narratives are hybrid forms of narratives that can sometimes blur the boundaries between facts and fiction; as we can share stories using different profiles, present only one side of our personality, or altogether write under different aliases. The Internet allows us to filter how we act, what we tell, and how we respond to what we see online. Not only have texts become paperless, but they have also become multimodal, allowing for even more voices to join the polyphony of the World Wide Web. However, while the medium changes, I believe that what draws us to digital stories still is our fascination with real people and their characterization. What paperless texts allow—particularly thanks to the Internet—is for the proliferation of “self-representational stories” which allow users to take advantage of the narrative affordances of technology to express themselves and read others' narratives (Lundby 105). Cervantes created human-like characters that drew readers to them, and today we fictionalize ourselves to interact with others. Paperless narratives have opened dialogic discourse to its uttermost possibility, and are challenging our perceptions of individual identity in a society where our online stories define how others view our offline personality.

Technology, modernity, and identity

Osvaldo Cleger states that the performative and dramaturgic act of our online participation with texts is due to the mediated nature of online interactions and the

availability of manipulation tools (i.e. Photoshop, avatars, text edits, etc.) (131-132). In this performance lies a fascinating collinearity between modernity and identity; it is as if technology is simultaneously a tool that we master and employ to present ourselves, and a controlling device that is shaping our identity at the same time. Don Quixote embodied those contradictions: he was a character that fought modernity, he was a product of its technological advances, and he acquired self-awareness while reading books produced by the printing press the he despised at the same time (Jaksic 77). Don Quixote was against modernity and yet needed it to construct his identity. Throughout *Don Quixote*, Cervantes highlighted these effects of the printing press on society and on human subjectivity. As Ivan Jaksic has noted:

The numerous references to books in general, and romances of chivalry in particular, reveal Cervantes' awareness of the impact of technology on human sensibility. He created a character that became paradigmatic of the transition from *Reconquista* to modern times in Spain, and in the process commented on the shock of the new as represented by the technology of print. The presence of the book is so pervasive in *Don Quijote* that without it one cannot understand either the motivations of the character, or the purpose of the novel. (87)

The mutual influence between technology, modernity, and individual development is seen throughout Cervantes's novel and is essential to the creation of his characters' identities. This idea of self-construction through others is echoed by Bakhtin, who explains in *Problems of Speech Genres* that one realizes himself through the interaction with others, and that others help building one's personal identity (138). Others' voices and the dialogue between them help make sense of one's existence. To Bakhtin, “to be means to communicate” (*Dostoevsky* 287). One becomes

oneself through the interaction with others; without such response, one can feel empty and without purpose. Additionally, in *Toward a Philosophy of the Act*, Bakhtin also referred to a model of the human mind based on “I-for-myself,” “I-for-the-other” and “other-for-me.” Bakhtin argued there that it is mainly through the “I-for-the-other” that we build an identity, through the ways others view us (16). This need for others is of even greater importance when considering the effect of online communication on identity construction in the parallel between novelistic and digital discourse.

Hubert Hermans’ theory of the dialogical self was informed by Bakhtin’s literary analysis along with William James’ psychology theories. The dialogical self, for Herman, represents the tension between internal and external dialogues in and with the self. He argues that globalization is a causal factor in the way we consider relationships between individuals, groups and cultures along with relationships within the multiple voices of the self (22). The presence of both the local and the global in modern societies is what fosters a “multi-voiced and dialogical self” as modernity exposes us more to others and to our own self at the same time (Herman 29). The self parallels the world in which it evolves, therefore the more globalized it is on the outside, the more globalized it will be on the inside as well (31). The concept of self that Herman puts forward aligns with our discussion of modernity and identity, both in how Don Quixote experienced it with the printing press, and in how we are witnessing it with digital media. The self-awareness developed by the Spanish knight is the embodiment of our interaction with new media. Don Quixote famously stated “sé quién soy” [I know who I am] (Cervantes 162), and like him, we construct our identity by interacting with others’ words and by shaping our own life stories. Interestingly, in chapter 3 of Book II of *Don Quixote*, the Úbeda painter illustrates this point, by saying that “así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento

para entenderla” [and that must be how my history is: a commentary will be necessary in order to understand it] (Cervantes 334). And such are our own stories, constantly created, shared, and commented upon through different media.

Concluding thoughts

Jonathan Gottschall refers to human beings as “storytelling animals,” reminding us that no matter the era or the medium, our lives are always saturated with narratives (xvii). From television to books and social media, we crave a sense of connection in a hyperlinked world. Our intrinsic need for stories is driving technology as much as technology is shaping it, thus constantly changing our definitions of narratives, authorship, and literacy. According to the Digital Storytelling Association,

digital storytelling is the modern expression of the ancient art of storytelling. Throughout history, storytelling has been used to share knowledge, wisdom, and values. Stories have taken many different forms. Stories have been adapted to each successive medium that has emerged, from the circle of the campfire to the silver screen, and now the computer screen. (para. 1)

Contemporary scholarship in various fields is looking at new media, online narratives and digital literacies as venues to explore the ways we learn, read and write through multimodal stories. To respond to this new reality, both Cleger and Gottschall have called for interdisciplinary work in the study of multi-literacies in order to provide an in-depth understanding of our interaction with ever-evolving media. Along the same line, media specialist Renee Hobbs asserted that digital literacy comprises the cognitive, emotional and social abilities that users display when interaction with a variety of digital narratives,

while demonstrating creativity, critical thinking, and collaboration (17).

I propose here that in the current context of the crisis of the humanities in a technological era, literature actually has an essential role to play in understanding how and why digital storytelling is prevalent in our culture. Digital literacy is an extension of literary discourses as well as a natural progression in the evolution of literary genres. The image of Don Quixote is cyclically relevant to make sense of the nature of our synergy with reality and fiction. De facto, Bakhtin explained this phenomenon as “re-accentuation,” the continuous exploration of symbols, concepts, ideas and structures through the evolution of literary genres. He believed that:

The list of subsequent re-accentuation of images in a given novel—say, the image of Don Quixote—takes on an enormous heuristic significance, deepening and broadening our artistic and ideological understanding of them. For, we repeat, great novelistic images continue to grow and develop even after the moment of their creation; they are capable of being creatively transformed in different eras, far distant from the day and hour of their original birth. (*Dialogic* 422)

For the Russian philosopher, re-accentuations are fundamental in the history of narratives; and every era re-accentuates its most immediate and significant works. Thanks to this process, literary works continue to grow, and to re-create themselves.

The image of Don Quixote and his story thus continues to inform us about the nature of fiction and the essence of dialogue in the novel even today. Teaching Spanish literature in the 21st century helps us to not only make sense of our literary past, but also to understand our narrative present. Teaching literature allows us to open the dialogue around texts and to act on their open-endedness. If

we view the role of teaching literature as a way to help students understand how narratives shape the self, then, the processes that emerge from the relation between technology, narratives, identity, and dialogue could enhance students’ capacities for communication both in academic and social settings. This process, in turn, could allow for the emergence of new identities and forms of expressions, as advocated by Claire Taylor and Thea Pitman (266). Communication and dialogue are essential competences in a world of socio-cultural contexts that are far more open and global than they used to be. Being flexible, empathetic, and open to other perspectives are skills that students need if they wish to succeed in today’s hyper-connected society. As literary animals, studying the past to understand the future is not just a matter of reading anymore, but a way to incorporate one additional voice, one new tale, in the long history of our vivid relationship with storytelling.

Works Cited

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin; U of Texas P, 1981. Print.
- Bolter, J. David, Richard Grusin, and Richard A. Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- Boyd, Brian. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009. Print.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer, 1972. Print.
- Cervantes, Miguel de. *Obras completas*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Madrid: Castalia, 1999. Print.
- Cleger, Osvaldo. *Narrar en la era de las blogoficciones: literatura cultura y sociedad de las redes en el siglo XXI*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2010. Print.
- Digital Storytelling Association (n.d.). Digital Storytelling. Retrieved March 20, 2014, from <http://electronicportfolios.com/digistory>. Web.

- Fischer, Steven R. *A History of Reading*. London: Reaktion, 2003. Print.
- Finello, Dominick. *Pastoral Themes and Forms in Cervantes's Fiction*. London: Associated UP, 1994. Print.
- Forcione, Alban K. *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*. Princeton: Princeton UP, 1982. Print.
- Frith, Chris, and Uta Frith. "Theory of Mind." *Current Biology* 15.17 (2005): 644-645. Print.
- Gottschall, Jonathan. *The Storytelling Animal: How Stories Make us Human*. New York, NY: Houghton Mifflin Harcourt, 2012. Print.
- Gilbert-Santamaría, Donald. *Writers on the Market: Consuming Literature in Early Seventeenth Century Spain*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2005. Print.
- Hayles, N. Katherine. *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. U of Notre Dame P, 2008. Print.
- Hermans, Hubert, and Agnieszka Hermans-Konopka. *Dialogical Self Theory: Positioning and Counter-positioning in a Globalizing Society*. Cambridge, England: Cambridge UP, 2010. Print.
- Hobbs, Renee. "Multiple Visions of Multimedia Literacy: Emerging Areas of Synthesis." *International Handbook of Literacy and Technology* (Vol. 2). Ed. M. C. McKenna. Mahwah, NJ: Erlbaum, 2006. 15-28. Print.
- Iser, Wolfgang. "Interaction Between Text and Reader." *The Reader in the Text*. Eds. Susan R. Suleiman and Inge Crosman. Princeton: Princeton UP, 1980. 106-19. Print.
- Jaksic, Iván. "Don Quijote's Encounter with Technology." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 14.1 (1994): 75-96. Print.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York UP, 2006. Print.
- Lundby, Knut. *Digital Storytelling, Mediatized Stories: Self-representations in New Media*. Vol. 52. New York, NY: Peter Lang, 2008.
- Riley, Edward C. *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon P, 1962. Print.
- Taylor, Claire and Thea Pitman. *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*. Liverpool UP, 2007.
- Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction*. Columbus: Ohio State UP, 2006. Print.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: Paperless text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

TITLE: Estéticas digitales y cibercultura: un análisis a partir de dos casos de literatura digital en Chile

AUTHOR: Carolina Gainza

E-MAIL: carolina.gainza@udp.cl

AFFILIATION: Universidad Diego Portales; Escuela de Literatura Creativa, Facultad de Comunicación y Letras; Vergara 240; Piso 6; Santiago, Chile

ABSTRACT: The article's aim is to explore the existence of a digital aesthetic and identify its characteristics. In order to do that, we will analyze two contemporary works from Chilean literary production, highlighting their relation to the uses of digital technologies. The first work that I will present is *Pentagonal: incluidos tú y yo* by Carlos Labbé, a digital hypertext meant to be read in an electronic device. The second work corresponds to *Synco* by Jorge Baradit, published in print, where the relation to the digital is in its thematic as well as in the circulation networks that are connected to the process of production and promotion of the literary work. In the last process described, a creative-interactive community is formed through social networks such as Facebook, Twitter and Youtube. Through the revision of the transformations in the practices of creation, circulation and reading that we can observe in this two literary experiences we will discuss the existence of a digital aesthetics and its characteristics.

KEYWORDS: Digital Literature, Chilean Literature, Digital Technologies, *Pentagonal*, *Synco*, Aesthetics, Cultural Practices

RESUMEN: El artículo busca identificar elementos que permitan caracterizar una estética de lo digital a partir del estudio de dos obras literarias chilenas contemporáneas y su relación con los usos de las tecnologías digitales. La primera obra a analizar es *Pentagonal: incluidos tú y yo* de Carlos Labbé, un hipertexto digital pensado para ser leído en un dispositivo electrónico. La segunda obra corresponde a *Synco* de Jorge Baradit, publicada en formato impreso, donde la relación con lo digital está presente tanto en la temática del relato, como en las redes de circulación que se conectan con el texto impreso y que buscan conformar una comunidad creativa-interactiva a través del uso de redes sociales como youtube, facebook y twitter. Las transformaciones en las prácticas de creación, circulación y lectura que podemos observar en estas dos experiencias literarias nos permitirán discutir la existencia de una *estética digital* y sus características.

PALABRAS CLAVE: literatura digital, literatura chilena, tecnologías digitales, *Pentagonal*, *Synco*, estéticas, prácticas culturales

BIOGRAPHY: PhD in Hispanic Languages and Literatures from the University of Pittsburgh, Sociologist and MA in Latin American Studies from University of Chile. Currently, she works as assistant professor at the Escuela de Literatura Creativa, Universidad Diego Portales (Santiago, Chile), and is the editor in chief of *Revista Laboratorio* (revistalaboratorio.udp.cl) and *Laboratorio de Escrituras* (www.laboratoriodeescrituras.cl). Her research interests are related to digital culture and digital literature in Latin America, cultural studies, postproduction, posthumanism, and networks and subjectivities in the digital era. She is currently doing research on digital culture in Chile, focusing on music, cinema and literature.

Estéticas digitales y cibercultura: un análisis a partir de dos casos de literatura digital en Chile

Carolina Gainza, Universidad Diego Portales

Los usos de las tecnologías digitales en diversos ámbitos de la producción artística han generado cambios profundos en las materialidades, la circulación de las obras, su producción y su recepción (Chartier 2012). En la literatura, estos cambios se materializan en la instalación de lo digital en diferentes momentos del proceso creativo, lo cual es visible en la existencia de obras que dialogan con lo digital en distintos ámbitos de su producción, aun cuando el resultado sea, en algunos casos, su distribución en formato impreso. Frente a esta entrada de lo digital en la literatura, nos preguntamos en el artículo por la existencia de una “estética digital” y sus características, a través del análisis de dos obras vinculadas a la literatura digital.

La producción literaria digital en Chile será el contexto dónde se desarrollará la presente discusión.¹ En el artículo se trabajará con las obras de dos autores chilenos, las cuales están vinculadas a lo digital de distinta manera. El objetivo del trabajo es identificar prácticas relacionadas con los usos de las tecnologías digitales en estas obras, lo cual nos permitirá establecer ciertas características relacionadas con una experiencia estética marcada por un potencial participativo que sobrepasa el papel activo del lector propuesto por los teóricos de la recepción. Nos referimos a una experiencia marcada por la posibilidad de una intervención en el “hacer” de la obra, en su materialidad, lo cual se suma a la construcción de su sentido.

La novela hipertextual *Pentagonal: Incluidos tu y yo* de Carlos Labbé, publicada en el año 2001 es una de las obras seleccionadas para el análisis. Labbé es un escritor, crítico literario, guionista y músico chileno. Ha publicado novelas, cuentos y poemas. Entre sus novelas, además de *Pentagonal*, destacan *Libro de plumas* (2004), *Navidad y matanza* (2007, con edición en alemán en el 2010) y *Locuela* (2009). Su novela *Pentagonal* es un texto pensado para ser leído en la pantalla de un computador y presenta características relacionadas con la interactividad, uso de hipervínculos, fragmentariedad, conexiones e inmaterialidad. Además, su circulación ocurre únicamente a través de Internet, lo cual refiere a las nuevas formas de circulación de la producción cultural. La interactividad inherente a esta práctica de escritura y lectura convierte a las obras en “relacionales” (Bourriaud, *Relational Aesthetics* 2009), en cuanto es necesario que el lector active códigos y juegue con las distintas posibilidades de lectura que la obra presenta, generando un sentido de participación y colaboración.

La otra novela seleccionada es *SYNCO*, de Jorge Baradit, publicada en el año 2008 de forma impresa y que pone de manifiesto los vínculos que se han ido generando entre este formato y el digital. La novela construye una distopía afterpunk relacionada con el golpe militar de Augusto Pinochet contra el presidente Salvador Allende. En la novela, el golpe militar es anulado por fuerzas leales al

ejército, lo que permite poner en marcha el proyecto SYNCO—proyecto cibernético del gobierno de Allende que tuvo existencia real y que no se realizó—y convertir a Chile en una potencia tecnológica a nivel mundial, al mismo tiempo que este desarrollo involucra nuevas fuerzas opresivas. Además de presentar una temática central asociada a las tecnologías digitales en la novela, el autor utiliza estas tecnologías para producir un contacto directo con sus lectores y hacer circular material multimedia relacionado con la obra en youtube, facebook, twitter y en la web de la novela.

Luego de presentar las principales características de las obras a analizar, en relación con la experiencia que se genera en el sujeto y con un modo de producción donde la creación, la circulación y la recepción de los textos adquieren características particulares, se discutirá la existencia de una *estética digital*, resaltando sus principales características.

Pentagonal: incluidos tú y yo: El placer de navegar

En una entrevista realizada en el año 2010, Carlos Labbé señalaba lo siguiente respecto a la literatura hipertextual: “La narración hipertextual, en mi caso, tiene como punto de partida consciente para mí la imagen imposible de la multiplicidad, de la infinitud, de la eternidad, de la ubicuidad y de la simultaneidad” (*Entrevista* 2010). Como señala el autor, el hipertexto remite a una red de textualidades, cuya potencialidad pareciera hacerse manifiesta en el uso de los medios digitales. La literatura hipertextual creada

para ser leída en formato digital no solamente establece conexiones dentro de una narrativa particular, sino que es posible extender sus redes más allá del texto, hacia otros textualidades y actores. Si bien esto también es posible en el formato impreso, la diferencia es que en el formato digital es posible visualizar esas redes, experimentarlas materialmente y no sólo en términos interpretativos o contemplativos. Así, el sentido de lo múltiple y lo infinito se manifiestan en cada *clic* que nos abre diversas opciones de lectura y caminos textuales por donde transitar.

En efecto, en *Pentagonal: Incluidos tú y yo* encontramos la potencialidad de lo múltiple, el caos de una narrativa inaprensible en su variedad de caminos posibles de lectura, el sentido de la infinitud. Un laberinto donde la salida nunca es la misma. Su nombre, *Pentagonal*, hace referencia a la figura del pentágono, polígono de cinco lados y cinco vértices. Las conexiones entre estos vértices pueden multiplicarse si dibujamos un pentagrama dentro de él, donde obtenemos cinco líneas. Estas líneas se conectan a través de los cinco vértices del pentágono. De esta forma, *Pentagonal* es una historia que contiene cinco vértices que corresponden a las noticias presentadas en la interfaz inicial. Al pinchar sobre ellas, se abren líneas narrativas que si bien contienen relatos independientes, al mismo tiempo se encuentran conectadas a través de los vértices producto del accidente al que se hace referencia en la noticia principal. Así, la figura del pentágono funciona como metáfora de este hipertexto compuesto por cinco historias que podemos ver entrelazadas desde el comienzo, en la interfaz principal de esta hipernovela, como muestra la siguiente figura:

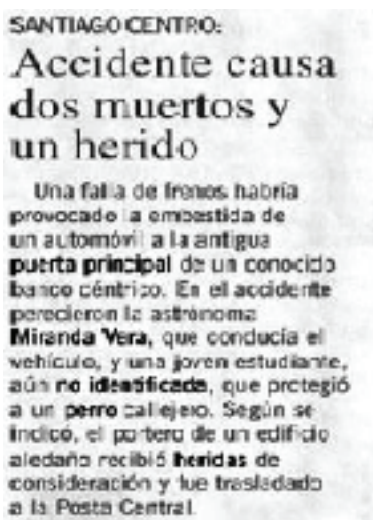


Imagen 1. Captura de pantalla *Pentagonal: inculcidos tú y yo*.

El relato se inicia en la página de un diario, en cuyo extremo inferior derecho se lee “accidente causa dos heridos y un muerto.” En el texto de la noticia vemos resaltadas cinco palabras, donde el lector debe elegir por dónde comenzar. El corte de los frenos de un auto provoca un accidente de magnitudes: el auto choca con la puerta principal de un banco, lo cual corresponde al primer enlace que el lector va a encontrar en la noticia. Dos personas han muerto en el accidente automovilístico: la astrónoma Miranda Vera que conducía el vehículo, quién atropella a una estudiante que se lanzó a la calle para proteger a un perro de ser atropellado. Hay un herido, el portero de un edificio cercano. Los enlaces textuales nos permiten seguir los trazos que vinculan la vida de estos personajes.

Quizás porque la tendencia del lector es comenzar por el primer enlace, en este caso “puerta principal,” el texto que se abre al *click* sobre el mismo reflexiona sobre la relatividad de los puntos de partida y la aleatoriedad de los enlaces hipertextuales:

Qué ocurre cuando la puerta no es entrada ni salida. Una estrella que

veíamos cuando éramos chicos y estábamos acostados en el pasto de tu jardín mirando la noche, nos queríamos tocar pero sobre todo queríamos [tener eso](#) que está tan lejos y que el dedo no puede alcanzar. La estrella. Su luz, me dijiste, su luz algo tiene que indicar, que hay un [sistema](#) alrededor, dice la astrónoma, que hay [vida](#), me dices, acaso hay vida en la luz, en lo que no podemos tocar ni nos puede tocar. ¿Está vivo Dios como nosotros estamos [vivos](#)?, te pregunté después de la Iglesia. ¿Es puerta aquella, que no se abre ni se cierra? Creo en tu réplica: no sé, todos la llamamos puerta. (Pentagonal, S/N)

En este sentido, esta puerta no es la principal, sino que los diferentes enlaces y sus diferentes historias permiten que podamos comenzar por cualquier parte y que se genere el efecto de la inexistencia de principio o fin.² Corriendo el riesgo de perderse en la narrativa—y nos preguntamos si no es ese el objetivo de todo hipertexto—el lector puede entrar una y otra vez a los mismos enlaces y seguir caminos de lectura distintos. El lector puede vincular una o más historias o no llegar a vincularlas nunca. Muchas veces nos encontramos, como lectores, dando vueltas en círculos, lo que da la idea de estar inmersos en un laberinto textual, siendo interpelados a buscar una salida, al mismo tiempo que vamos configurando significados e interpretaciones diversas.

George Landow (2006) define el hipertexto como un texto compuesto por bloques de texto interconectados a través de enlaces electrónicos. Esta definición, tal como lo establece Landow, proviene de la tradición crítica post-estructuralista: Barthes, Derrida y Foucault conciben el texto en términos de una red de conexiones textuales y semánticas (Landow 2006). En el formato impreso, el libro contiene enlaces a otros textos que permiten generar un diálogo intertextual, los cuales pueden ser descubiertos por un lector entrenado o que posee cierta experticia. Sin embargo, esos enlaces funcionan como referencias y

no forman parte de la estructura material del libro como objeto. O, como en el caso de *Ra-yuela* (2006), una novela hipertextual en formato impreso no permite que, si un capítulo referencia a otro dentro del texto, éste pueda aparecer inmediatamente ante nuestros ojos. En este sentido, el formato impreso establece otro tipo de redes textuales, que demandan un tipo de acciones diferentes del lector y que se desarrollan en otro espacio-tiempo: pasar de una página a otra, consultar los textos referenciados en un espacio concreto llamado biblioteca, dialogar interpretativamente con el texto. En este sentido, el objeto libro y su contenido produce una experiencia estética vinculada principalmente a la interpretación, y, aunque en las vanguardias se realizaron ejercicios experimentales que buscaban involucrar al lector en la producción de la obra para producir una experiencia interactiva y lúdica, los ejercicios estaban limitados por la materialidad del libro. Como señala Douglas: “If the book is a highly refined example of a primitive technology, hypertext is a primate example of a highly refined technology, a technology still at the icebox stage” (15).

En este sentido, un hipertexto digital amplía la experiencia estética del hipertexto—que ya se había ensayado en el formato libro—hacia otros espacios y textualidades; se estructura como una red, donde cada bloque de texto es un nodo de aquella red que se conecta con otro o con varios otros, permitiendo múltiples combinaciones, en un espacio-tiempo que se ha llamado virtual, donde las conexiones se realizan de forma inmediata ante los ojos del lector. En este sentido, el hipertexto digital se asemeja más a la estructura rizomática descrita por G. Deleuze y F. Guattari (2009), donde no existe un centro que opera las conexiones, sino que los enlaces entre textos, sujetos, cosas, existen en un plano inmanente que produce relaciones de multiplicidad. Lo anterior unido a las redes tecnológicas que transmiten información entre distintos artefactos electrónicos (computadores, celulares, video-juegos, e-readers, entre otros), hacen de las redes el paradigma

de nuestra época. La literatura electrónica, al incorporar (se) a las redes y experimentar en la relación con ellas, da cuenta de este cambio de época.

Este entretejido de conexiones textuales, esta red textual llamada hipertexto digital, configura una estética particular. De acuerdo al análisis de Espen Aarseth, un cibertexto es un texto dinámico, donde:

Trying to know a cybertext is an investment of personal improvisation that can result in either intimacy or failure [...]. The cybertext reader is a player, a gambler; the cybertext is a game-world or a world-game; it is possible to explore, get lost, and discover secret paths in these texts, not metaphorically, but through the topological structures of the textual machinery. (4)

Pentagonal posee esta estructura dinámica, donde el lector es invitado a operar el texto, a manipularlo. Para que las conexiones textuales se desplieguen ante el lector, es necesario que éste las active, las navegue, interactúe con ellas. Es así como el texto digital cobra sentido. El lector de textos electrónicos debe saber jugar con el texto, explorarlo y ejecutar sus códigos. Lo anterior no es exclusivo de la literatura electrónica y, al decir esto, queremos dejar claro que no estamos diciendo que el lector de literatura impresa es pasivo y aquel que lee literatura electrónica es activo. Roland Barthes (1987) señala que el acto de leer no puede ser entendido como consumo, sino como una acción de interpretación activa, un proceso de apropiación donde el lector “pone en marcha” el texto y, en este proceso, lo produce. En este sentido, el autor señala:

De hecho, *leer*, en el sentido de *consumir*, no es *jugar* con el texto. Hay que tomar la palabra “jugar” en toda su polisemia, en este caso: el texto en sí mismo “juega” (como una puerta, como cualquier aparato en el que haya un “juego”); y el lector juega por

su parte dos veces : “juega” al texto (sentido lúdico), busca una práctica que le re-produzca; pero para que esta práctica no se reduzca a una *mímesis* pasiva, interior (el texto es precisamente lo que se resiste a esta reducción), *ejecuta* el texto[...]. (80)

Sin embargo, la materialidad de los textos electrónicos requiere de manera más inmediata y concreta de un lector-jugador como un imperativo práctico. Cuando Barthes habla de la ejecución, se refiere al acto de interpretación y a los procesos de re-significación de los textos, lo cual ocurre a través de las prácticas de apropiación que están asociados al proceso de lectura. En una narrativa hipertextual, el lector está obligado a jugar con la obra, a afectarla materialmente. Esta característica de manipulabilidad que obedece, en términos de la caracterización de Manovich (2005), a su reproductibilidad numérica, refiere a un proceso que, según el autor, tiene que ver con la forma en que la capa informática y la capa cultural se influyen mutuamente “en su organización, en sus géneros emergentes y en sus contenidos” (93). En este sentido, *Pentagonal* ha sido producida en la interacción de dos lenguajes: el de códigos, que permite producir redes semánticas, y el lenguaje de signos tradicional, que nos permite leer e interpretar la obra. El lector es interpelado a activar el lenguaje de códigos para poder leer el texto. Sin esta forma de interacción no hay interpretación ni construcción de significado.

La estética que podemos observar en *Pentagonal*, entonces, está vinculada estrechamente a lo interactivo y, como consecuencia de la disponibilidad inmediata y manipulación de lo digital, a la cultura del remix. Si bien en *Pentagonal* hay un autor que ha determinado los caminos de lectura a través del diseño del hipertexto, las múltiples combinaciones que se presentan al lector funcionan como una analogía de lo que los sujetos pueden hacer con las redes en general: no sólo combinarlas, navegarlas y armar sus propias trayectorias, sino además crear nuevas redes interpretativas y subvertir las

redes ya creadas. La mayoría de los contenidos presentes en las redes son susceptibles de ser manipulados, remezclados, utilizados, transformados. Las redes textuales de esta hipernovela funcionan de esa manera, es decir, invitan al lector a armar, conectar, navegar y construir significados. Las cinco historias que nos presenta *Pentagonal* se multiplican a través no solo de sus múltiples conexiones y de las interpretaciones de los lectores, sino que también existe una potencialidad de que sean mezcladas con otros textos, de que sean re-escritas, de que este hipertexto sea vinculado con otras historias. En este sentido, la *virilidad* intrínseca a las redes digitales está presente en esta novela como una potencialidad.

La importancia que adquiere el lector en esta estética digital no significa que el autor ha desaparecido, sino más bien que ambos roles se reconfiguran. El lector es un lector participante, jugador. Como señala Doménico Chiappe, “el lector se transforma en un DJ” (223), que mezcla no sólo textos, sino que crea significados, así como también obras, a través de “remixear” la cultura. El autor funciona como un facilitador, diseña un recorrido que luego el lector armará a su manera y que incluso puede modificar, ya sea dentro de la obra (obras abiertas que permiten modificar el relato) o fuera de ella (remix, reescritura). Al respecto, Labbé señala en una entrevista donde se le pregunta si conoce todos los caminos de lectura de la novela:

No. Me gusta perderme yo mismo en la potencialidad, que es otra manera de hablar de sentido literario. Desde un punto de vista numérico *Pentagonal*: incluidos tú y yo tiene exactamente 307.010.375 x 10234 posibles caminos de lectura, si consideramos que la sola relación entre dos bloques textuales ya es una lectura. (Entrevista 2010)

El hipertexto funciona, entonces, como un “modelo para armar,” como dice el título de la novela de Julio Cortázar. Es un rompecabezas compuesto de múltiples entradas, y carece de una forma correcta de armarlo. La forma la

entregan las combinaciones que los lectores/jugadores realizan a través de su lectura. En *Pentagonal* es posible observar una estética que tiene como una de sus principales características la hipertextualidad. Sin embargo, esta hipertextualidad no sólo tiene que ver con la existencia de múltiples caminos de lectura, sino que más allá de eso, expresa el tipo de relaciones sociales que establecemos en esta época: interacciones extendidas y multiplicadas por las características materiales de las nuevas tecnologías y las redes sociales. En efecto, las características interactivas y, en algunos casos, participativas de las obras digitales son conceptualizadas por Nicolás Bourriaud (*Relational Aesthetics* 2009), en el contexto del arte, como “estéticas relacionales,” en cuanto estas obras no solo reflejan, sino que crean relaciones sociales, entre los espectadores, la obra, los creadores y entre los espectadores mismos. En las obras literarias digitales podemos identificar una estética y una práctica creativa que afecta las subjetividades tanto del autor y del lector, así como también hay una resignificación de la tecnología. El lector se convierte en un operador de códigos, el autor se aleja cada vez más del genio creador y deja su obra en manos del lector, y la tecnología adquiere otros significados culturales en el contexto de la experiencia del texto digital y los usos que la tecnología adquiere en términos de estructura que facilita la comunicación, la colaboración y la interacción.

Pentagonal, en este sentido, da cuenta de la forma en que se producen y circulan los textos en la era digital. Kenneth Goldsmith ha acuñado el concepto de “uncreative writing” en relación con las escrituras digitales, el cual se vincula a “the composition of texts based on rules that force the writer to swerve from the authenticity of self-evaluation and/or self-justification, the mystery of beauty and truth, and the aura of creative genius and timeless masterpieces” (Citado en Morris and Thomas 24). Lo hipertextual no solamente estructura los textos digitales, donde el texto se extiende, se recicla información, se enlaza con

otras obras, etc., sino que además, estas redes hipertextuales conforman una estética particular de lo digital relacionada con formas de colaboración, participación e interacción entre las obras, la máquina, los autores y los lectores, a lo cual volveremos en la última parte de este artículo.

En este sentido, el placer del texto se encuentra más en el acto de crear, participar e interactuar, que en la lectura individual y contemplativa. La lectura en sí misma es transformada por estas prácticas interactivas y participativas, convirtiéndose en un acto que requiere un operador, un lector en movimiento, una lectura performativa. En este sentido, el hipertexto funciona como la estructura textual que refiere a la viralidad y la multiplicidad de prácticas de producción, circulación y recepción de la cultura, donde las relaciones explotan, se hacen visibles y al mismo tiempo inaprehensibles.

Estrategias de circulación y recepción alternativas en *SYNCO* de Jorge Baradit

Esta forma de lectura y la estética interactiva a los que se ha hecho referencia en el análisis de *Pentagonal* están también presentes en el trabajo literario del escritor chileno Jorge Baradit. Baradit ha publicado varias novelas, entre las cuales cabe destacar: *Ygdrasil* (2005), *SYNCO* (2008), *Policía del Karma* (2011) y *Lluscuma* (2013). El género más trabajado por Baradit es el de la ciencia ficción, lo cual lo ha convertido en uno de los representantes más conocidos de este género en el país. Si bien todas sus novelas han sido publicadas y han circulado principalmente en formato impreso, lo digital está presente no sólo como temática en algunas de sus novelas (*SYNCO*, *Policía del Karma*, *Ygdrasil*), sino que las redes sociales se han convertido en un elemento fundamental en las formas de composición y circulación de su obra. Internet y las redes sociales constituyen un espacio que

permite la interacción con los lectores, donde si bien estos no intervienen en el relato presente en el producto final—la novela impresa—si se relacionan con el proceso creativo a través de blogs, facebook, youtube y twitter, las cuales permiten que los lectores se involucren en el proceso creativo.

La novela *SYNCO* es una ucronía en la cual el golpe de estado de 1973 es detenido gracias a la intervención de Augusto Pinochet quien lidera la ofensiva de las Fuerzas Armadas para detener a los golpistas. Así, el Gobierno de Allende logra continuar su proyecto socialista en Chile, ahora convertido en un cibernacionalismo—o “cyberbolivarismo” como lo define el personaje de Fernando Flores en la novela (85)—gracias a la implementación del proyecto tecnológico *SYNCO*. Este proyecto es un elemento gravitante en el relato: su implementación y desarrollo es lo que permite que Chile se convierta en una potencia cibernacionalista.

El proyecto fue conocido con dos nombres: *CYBERSYN* (sinergia cibernética) y *SYNCO* (sistema de información y control). Fue un proyecto ambicioso, desarrollado entre 1971 y 1973, que buscaba transmitir información en tiempo real entre las empresas del Estado y el gobierno central, y así coordinar todas las empresas que habían sido estatizadas.³ La información era procesada en la “sala de operaciones,” la cual era hexagonal y estaba compuesta por siete sillas giratorias, que contaban con una pantalla y diversos dispositivos para procesar información. Toda esta estructura fue destruida por el golpe militar de 1973, lo cual intervino el desarrollo de uno de los proyectos cibernéticos más prometedores de esa época a nivel mundial.

Los encargados de *SYNCO* y el mismo Allende estaban conscientes de las implicancias que podría tener el proyecto. A pesar de que el sistema nunca logró implementarse completamente, si se demostró eficaz en su primera y única utilización, al coordinar el transporte de alimentos ante el paro de camioneros ocurrido en el país en octubre de 1972. En el discurso que pronunciaría Stafford Beer—director científico del proyecto y considerado uno de los

padres de la cibernética—en la inauguración que nunca llegó a realizarse, señalaba:

Hemos encontrado que en los llamados países avanzados, el poder de la ciencia no ha sido utilizado aún. Hemos desarrollado un sistema con nuestro propio espíritu. Lo que escucharan hoy día es revolucionario—no simplemente porque esto es la primera vez que se realiza en el mundo. Es revolucionario porque estamos ante un esfuerzo deliberado para darle a la gente el poder que la ciencia nos da, en una forma en la cual la gente podrá usarla libremente (citado en Rivera, Ossa et al. S/N).

Es quizás en este discurso acerca del poder que significaba la implementación del proyecto y, por extensión, el uso de la ciencia y el desarrollo de tecnologías, que Baradit se apoyó para desarrollar un relato distópico acerca de *SYNCO* en el contexto del proyecto socialista de Allende. En la novela, el proyecto se concibe como la base que ha hecho posible que Chile se convierta en potencia mundial, lo cual permitiría finalmente la liberación de América Latina de la dependencia económica. En eso consiste el Cyberbolivarismo que se describe en la novela: una red interconectada que permite coordinar la producción, borrar fronteras y distribuir mejor los servicios, tanto en Chile como en América Latina.

El milagro político y económico que representaba el proyecto cibernacionalista provoca que otros países quieran analizar su desarrollo y replicarlo. En este contexto, Martina, hija de un general del Ejército chileno que había abandonado el país cuando asciende la UP al poder, es enviada a Chile por el gobierno de Venezuela a entrevistar a Fernando Flores—quien tuvo el cargo de director político de *SYNCO* durante el gobierno de Allende—y otros personeros de gobierno sobre el proyecto cibernético implementado en Chile, para ver la posibilidad de replicar el modelo en su país. En esa tarea, Martina va descubriendo cómo el proyecto esconde un sistema de control sobre los ciudadanos, que incluye

entre otras cosas, muertes, trabajos forzados, vigilancia extrema y la creación de cyborgs y niños-soldados programados y controlados por el sistema tecnológico. Así, la promesa de progreso que promete un sistema político y económico avanzado tecnológicamente se convierte en una pesadilla para quienes intentan develarlo, al ser utilizado para manipular la historia, suplantar identidades y borrar todo rastro de memoria.

Más allá de las implicancias políticas de la ucronía de Baradit, en cuanto distopía tecnológica y política, está el control biopolítico que ejerce la tecnología. Baradit da cuenta del control que las tecnologías de la información y la comunicación ejercen sobre el cuerpo y la mente de los sujetos.⁴ En la novela, el sistema de dominación convierte a los cuerpos en elementos de un solo cuerpo correspondiente al sistema tecnológico que ahora los controla: “Chile existe no como una abstracción: ahora tiene un cuerpo que respira algoritmos y produce como la naturaleza produce. Hemos creado el paraíso socialista, la cumbre de la revolución industrial. La historia termina aquí, compañera Aguablanca, lo que resta es que el mundo se sume” (SYNCO 84).

Aunque en la novela las tecnologías digitales son tratadas como sistema de control biopolítico en manos del poder, un poco en la línea de 1984 de Orwell, en la forma de producción de la novela y su circulación, las tecnologías juegan un papel diferente, que contribuyen a acercar a los lectores al proceso creativo. De esta forma, podemos apreciar ese doble estatus de la tecnología, donde los significados que adquiere dependen de los usos que se hacen de ella. Tal como planteamos respecto a Pentagonal, la interactividad es un componente definitorio de las prácticas que ocurren en la cultura digital y en la literatura que utiliza estas tecnologías. Baradit aprovecha el potencial interactivo de lo digital en la producción de sus novelas, utilizando una estrategia que busca involucrar a sus lectores en la creación y circulación de sus obras. Los blogs, páginas web y, sobre todo, las redes

sociales han sido fundamentales en esto. La multimedialidad se transforma en una característica del aparataje de producción y circulación de las novelas de Baradit, donde el autor incorpora lo visual y lo sonoro a las prácticas de lectura tradicional, a través de la generación de una red de lectura que va más allá del libro impreso y se extiende por youtube, facebook, twitter, blogs y las webs de cada una de sus producciones.

La red de recursos asociados a la novela impresa consisten en una página web, un grupo en facebook, tres trailers de la novela en Youtube, un soundtrack descargable en el sitio web del netlabel⁵ *Pueblo Nuevo* y la cuenta de Twitter de Baradit. Para el autor, esta red de comunicación constituye un elemento importante en su proceso creativo, en cuanto le permite formar una “comunidad creativa” en la que participan los lectores. El relato se nutre de las opiniones, críticas y diferentes intervenciones de quienes siguen al autor en Twitter, aquellos que forman parte del grupo en Facebook y quienes opinan en los videos en Youtube. La opinión del autor respecto al uso de las redes sociales es que éstas permiten generar una inteligencia colectiva, donde surge una comunidad en torno al proceso creativo:

Para mí ha resultado una vía perfecta para alcanzar un objetivo personal de siempre: involucrar a los lectores en el proceso creativo de la obra. Hacerlos parte de manera que hagan suyos los contenidos y generar de esa manera comunidad. Producir vida comunitaria en torno a la etapa creativa, generar inteligencia colectiva en múltiples estadios y formatos de la obra. A través de twitter se me han integrado escritores, audiovisualistas, músicos y artistas plásticos a la creación de los mundos que produzco en etapas tempranas. Luego el mismo twitter sirve como campana de resonancia y feedback directo, nuevamente todo en tiempo real, ‘surfeando la ola’ como me encanta decir. (Entrevista 2012)

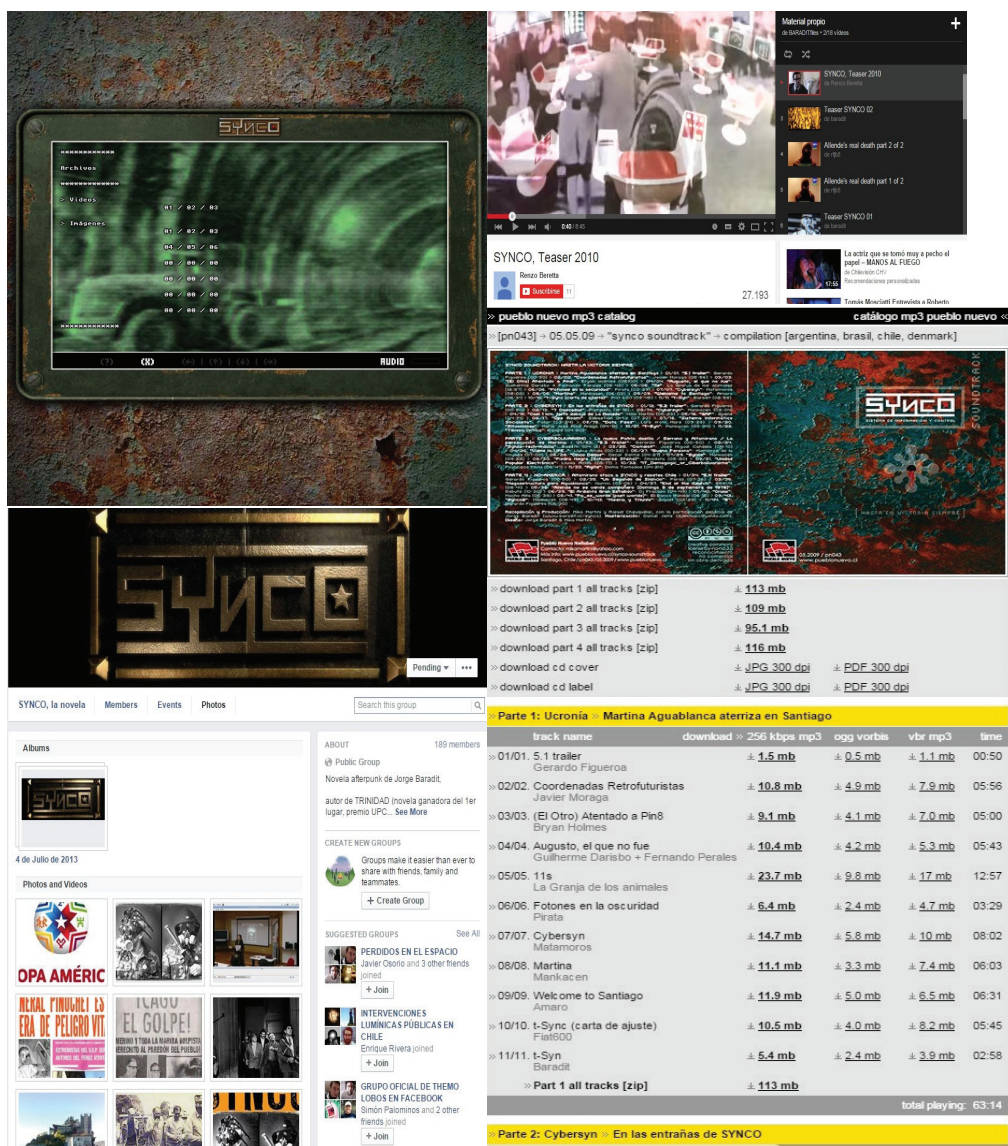


Imagen 3. Captura de pantalla: Facebook, Netlabel, Web, Youtube de SYNCO.

La estrategia multimedia que vemos no solo en SYNCO es una muestra no sólo de la creación de espacios alternativos de circulación y creación literaria, sino que, además, lo multimedia evidencia una forma distinta de experiencia lectora. En la literatura digital es cada vez más patente que la lectura, los libros y la escritura están asociados estrechamente a la imagen, la pantalla, la oralidad y lo sonoro.

En este contexto, las tecnologías digitales —y sus plataformas narrativas y de creación— están marcando nuestras experiencias de lectura al encontramos enfrentados a diversas formas de escritura, lenguajes y textualidades que circulan y se producen en circuitos culturales alternativos a los tradicionales.

De esta forma, las estrategias de producción y circulación utilizadas por Baradit,

tanto en *SYNCO* como en otras novelas de su autoría, dan cuenta que las tecnologías digitales no son solo técnicas de consumo, sino que materialidades que se traducen en nuevos soportes de escritura que afectan la reproducción, circulación y recepción de los textos, modificando la experiencia y la construcción de las subjetividades del autor y del lector.

Estéticas digitales: redes, interacciones y políticas

Así como la producción industrial marcó un quiebre en la experiencia estética del sujeto,⁶ queremos sostener aquí, y en relación con las obras analizadas, que el modo de producción cultural asociado a lo digital—donde las distinciones entre producción, circulación y recepción se vuelven borrosas—y las maneras en que los sujetos se apropian de las tecnologías, marcan una experiencia estética vinculada con la interacción y la participación. Walter Benjamin es uno de los teóricos más importantes dentro del análisis de la experiencia estética durante el siglo XX pues logra registrar un cambio en los modos de percepción que afectan la experiencia del sujeto en relación con el arte: las nacientes tecnologías de la imagen, como el cine y la fotografía, modifican las formas de representación y las maneras en que el sujeto “aprecia” y significa la obra de arte.

En “la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1989), Benjamin analiza el paso de una estética de la contemplación a una estética de la reproducción, provocada por el desarrollo de tecnologías como el cine y la fotografía. En la primera, el sujeto se construye como espectador de un fenómeno artístico, el cual se presenta ante él con una autoridad dada por la tradición, lo que permite afirmar su autenticidad. Por su parte, en la estética de la reproducción la obra de arte pierde su aura al interpelar al sujeto a vincularse con ella de forma más participativa por medio de una intervención del original, proceso en el cual la obra de arte se sumerge en la colectividad y es apropiada.⁷ Es el

paso de una estética donde la experiencia está marcada por la contemplación de un objeto en que el sujeto se sumerge, a una experiencia estética relacionada con el uso, donde el sujeto absorbe la obra y es capaz de manipularla.

La experiencia estética “tradicional” a la cual refiere Benjamin está relacionada con lo íntimo y lo privado. Mientras que las tecnologías de la reproducción generan en el espectador una experiencia de la colectividad que no existía antes de la época industrial ni del surgimiento de las tecnologías de la imagen. Al respecto, el autor señala:

Un cuadro ha tenido siempre la aspiración eminente a ser contemplado por uno o por pocos. La contemplación simultánea de cuadros por parte de un gran público, tal y como se generaliza en el siglo XIX, es un síntoma temprano de la crisis de la pintura, que en modo alguno desató solamente la fotografía, sino que con relativa independencia de ésta fue provocada por la pretensión por parte de la obra de arte de llegar a las masas. (45)

La experiencia de la cual nos habla Benjamin está en estrecha relación con las vanguardias, donde se busca interpelar al sujeto a participar y a jugar con la obra, una obra que busca provocar al espectador y hacerlo partícipe de un proceso de creación de significado colectivo. Benjamin es capaz de ver el potencial político que esta experiencia representa, el cual pasa por la apropiación por parte de las “masas” de estas nuevas tecnologías, subvirtiéndolo sus significados dentro del proceso de producción industrial y cultural.

Volvemos a Benjamin para hablar de la experiencia estética en lo digital porque lo que observamos en las obras digitales es un cambio en los modos de percepción que afectan la experiencia del sujeto, lo cual es especialmente aplicable a la literatura y sus prácticas contemporáneas. La experiencia estética descrita por Benjamin en la época de reproductibilidad técnica se radicaliza en lo digital porque, como mencionamos páginas atrás en el análisis de las obras literarias

digitales, la materialidad de lo digital vuelve más manipulables las distintas textualidades. Esto conlleva que los sujetos no sólo se relacionen con el texto escrito, sino también con imágenes estáticas y en movimiento, con elementos sonoros y orales, entre otros, los cuales se entrelazan en una red textual que exige del lector si es que aún podemos llamarlo así explorar y jugar con la obra, en otras palabras, manipularla. Por otra parte, no sólo estamos ante un cambio en la materialidad de la tecnología que acoge al texto literario, sino también en sus modos de producción, circulación y recepción. Las nuevas tecnologías y sus lenguajes permiten crear textos-red, una red que se expresa tanto en sus textualidades (hipertextos e hipermedias), como en la forma en que circulan y en la manera en que el receptor los manipula y los experimenta.

De esta forma, el placer del texto ya no se encuentra en una actitud contemplativa o en su interpretación. Tampoco en buscar sus significados escondidos o en descifrar sus juegos semánticos. El placer del texto, la manera en que experimentamos estas hipertextualidades, está relacionado con la posibilidad de hacer efectivo un deseo de escritura y participación que las tecnologías digitales permiten realizar. El lector como escritor del que hablaba Benjamin ronda más que nunca en estas obras.

En la cultura digital todas las obras son potencialmente hackeables. El hipertexto representa la posibilidad de la extensión y de la modificación de las obras. *Pentagonal* genera en el lector la experiencia de creación, donde cada lector deja su marca al armar su propio camino de lectura. Esto es algo que en otras experiencias literarias en la red se concretiza, como en el fenómeno del *fanfiction*,⁸ donde se borran las distinciones entre productor y receptor, y donde no existen intermediarios que dominen la circulación de textos,⁹ papel ejercido por las industrias culturales por más de medio siglo. Synco busca generar esta experiencia en el lector también, al acercarlo al proceso creativo a través de los usos de las redes sociales.

La infinitud de conexiones presente en una obra como *Pentagonal* representa la posibilidad latente que podemos encontrar en las redes digitales: la de la extensión de los textos hasta el punto que tratar de ejercer un acto de propiedad sobre las obras que circulan por la red es prácticamente imposible. Todo el material disponible es potencialmente sujeto de transformación y material de producción de nuevas escrituras. En este sentido, los usos de las nuevas tecnologías en la creación literaria modifican la experiencia del sujeto al hacerlo sentirse/ser partícipe del proceso de producción. Incluso en aquellas obras en que el sujeto sólo interactúa, como en las obras que analizamos acá, se produce en éste la experiencia de la participación. El deseo que se alimenta en el sujeto no debe ser subestimado: la interacción con la obra produce/activa un deseo de participar e intervenir la obra. El remix, la copia y las diversas técnicas de apropiación y reescritura, junto a la demanda del sujeto actual por una mayor interacción, son expresión de ese deseo. En este sentido, estas prácticas representan un cambio en los modos de producción de la cultura.¹⁰

A través del análisis de *Pentagonal* y *SYNCO*, en relación con las maneras en que éstas han sido producidas, sus estrategias de creación, la estructura de sus relatos y sus formas de circulación, podemos afirmar la instalación de una estética asociada a los usos de las nuevas tecnologías. La estética de lo digital está estrechamente vinculada a la interacción posibilitada por la materialidad de las nuevas tecnologías. Esta interacción ocurre en diversos momentos: en el de la creación, la circulación y las diversas prácticas de recepción-lectura relacionadas con una forma de leer que involucra no solo la palabra escrita, sino también lo sonoro, lo visual y la activación de códigos.

En *Pentagonal* la interacción con el código informático es evidente, como elemento a activar para hacer posible la lectura como forma de navegación en el texto. En tanto, en *SYNCO*, la recepción del texto se relaciona con una práctica de participación que ocurre

en las redes sociales, durante el proceso de creación, donde los lectores pueden opinar sobre algunos aspectos en el desarrollo del relato y se les involucra en juegos, por ejemplo, buscar pistas. Sin embargo, el resultado final es una novela impresa, un producto cerrado que no pueden intervenir materialmente. Se trata de dos formas diferentes de interacción posibilitada por las nuevas tecnologías, no exentas de conflictos, siendo el principal el participar de una intervención “imaginaria” del proceso creativo, el que finalmente ha sido programado por el autor en todas sus facetas. La verdadera transgresión ocurre en relación con la posibilidad que ofrece lo digital para transgredir la propiedad intelectual, donde las redes de participación abiertas por los autores pueden ser extendidas por los lectores en diversos procesos de reescritura, copia, piratería, repetición y remix.

En ambos textos, la estética digital refiere al placer de crear, participar, activar, jugar con una textualidad que ofrece diversas posibilidades. La llamamos *estética digital* para enfatizar que se trata de un fenómeno propio de la cultura digital, en relación con sus materialidades y modos de producción, relacionado con una experiencia de afectar materialmente el texto o su proceso de creación. En este sentido, si bien encuentra muchas similitudes con otras conceptualizaciones sobre la estética en la época contemporánea, como la estética relacional de Nicolás Bourriaud (2009) o la estética de la emergencia de Reinoldo Laddaga (2010),¹¹ nuestro intento es poner énfasis en la existencia de una materialidad, la digital, que provoca estos cambios, la cual es apropiada y resignificada en las prácticas literarias que aquí hemos mencionado y analizado. La materialidad de las tecnologías digitales permite radicalizar la experiencia de la interacción, la posibilidad de una relación inmediata, la potencialidad de la participación y la intervención sin mediadores.

El análisis presentado apunta a la existencia de un potencial político en esta *estética digital*, fuertemente vinculado a la posibilidad de transgredir la propiedad intelectual. En las

dos experiencias literarias analizadas, tanto en el terreno de la producción como en el de la circulación, se puede observar una subversión de los significados de las tecnologías digitales vinculada a formas de participación, interacción, intercambio y colaboración. Esto se da en el terreno de la creación y en el de las relaciones sociales que se establecen a través de estas obras, por medio de formas de recepción que se generan a partir del uso de las redes sociales e internet. Estas estéticas-políticas de lo digital permiten visualizar un modo de producción cultural—que Nicolás Bourriaud ha llamado *postproducción*¹² (2009)—que transgrede las formas de producción del capitalismo informacional, al abrir espacios para el surgimiento de mundos, éticas, estéticas y relaciones sociales alternativas.

Notas

¹El análisis presentado en este artículo es parte de los resultados del proyecto de investigación desarrollado por la autora de este artículo, titulado “Estéticas digitales: análisis de literatura digital chilena,” financiado por la Universidad Diego Portales, años 2014-2015.

²La experiencia del hipertexto como un relato sin principio ni fin que desconcierta al lector ha sido analizada por varios teóricos. Algunos de los autores que analizan esta experiencia estética desde distintas perspectivas son David Bolter en su ya clásico *Writing space* (1991), Espen Aarseth en *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* (1997) y Jane Yellowlees Douglas en *The end of books—or books without end?* (2000).

³Fernando Flores, director General de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) junto a Raúl Espejo, quién también trabajaba en CORFO, se contactaron con Stafford Beer, a quién se le encargó el diseño e implementación del sistema entre los años 1972 y 1973. Más información sobre el proyecto Synco en el libro de Edén Medina, *Revolucionarios cibernéticos. Tecnología y política en el Chile de Salvador Allende*, y en la web que contiene los resultados del proyecto desarrollado por Enrique Rivera, Catalina Ossa et al: <http://www.cybersyn.cl/castellano/cybersyn/index.html>

⁴La relación entre las tecnologías digitales y el desarrollo de nuevos mecanismos de control

ha sido discutido ampliamente por autores como Michael Hardt y Antonio Negri, quienes toman como punto de partida las sociedades de control descritas por M. Foucault. Si bien en este artículo nos interesan las implicancias políticas de las tecnologías, entendemos que éstas abarcan diversos aspectos relacionados con la producción literaria contemporánea. El aspecto al que hacemos referencia en este artículo refiere al relato elaborado en la narrativa de Baradit, el cual es interesante para comprender cómo las tecnologías digitales han sido utilizadas por los poderes con fines de vigilancia, donde en el último tiempo se han revelado varios casos al respecto (por ejemplo, el caso wikileaks y el de Edward Snowden). Sin embargo, y sin quitar importancia a este tópico, en el artículo queremos enfatizar el aspecto político de las prácticas culturales relacionadas con la experiencia estética de la interacción y la participación, contexto en el cual las tecnologías digitales constituyen materialidades manipulables por los sujetos, con un potencial de apropiación y creación que afecta el modo de producción cultural, lo que será desarrollado en la tercera parte del artículo.

⁵Los netlabels son espacios de difusión musical en internet utilizados generalmente por artistas emergentes. Se trata de formas de organización sin fines de lucro donde se congregan músicos que encuentran en estos espacios una plataforma para dar a conocer y difundir su música.

⁶Si bien existen múltiples interpretaciones respecto a la experiencia estética en la época contemporánea, consideramos que la propuesta Benjaminiana es la que más se acerca a la propuesta que queremos presentar en este artículo, dado que vincula el modo de producción cultural con una experiencia estética, como se argumentará en este capítulo.

⁷En efecto, Benjamin señala: “quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística” (53)

⁸El fanfiction es un fenómeno de escritura relacionado con el deseo de los fans de extender o modificar ciertos aspectos relacionados con sus obras literarias, películas, series de televisión o artistas favoritos. En el caso de específico de la literatura, no se trata de un fenómeno nuevo, dado que, por ejemplo, los fanzines han existido con anterioridad a lo digital, o la existencia de obras apócrifas es tan antigua como la literatura misma.

Sin embargo, la materialidad digital ha permitido potenciar el fenómeno de reescritura y su masificación. En el fanfic, el lector es también escritor, al mismo tiempo que realiza su propia labor de difusión de sus obras y se relaciona directamente con sus lectores sin intermediarios. En este sentido, la figura del lector y escritor por separado da paso a la figura del “prosumidor,” es decir, aquel que concentra ambas figuras. La práctica puede ser definida como un fenómeno de “hackeo,” por parte de los fans, de sus obras favoritas, donde subvierten en la red los derechos de propiedad intelectual que no les permiten realizar este ejercicio en papel. La masividad del fenómeno en internet es impresionante. Los sitios de fanfiction más importantes son fanfiction.net y wattpad, donde se calcula que existen varios millones de fanfic (aún no existen datos exactos) y los niveles de lectura de fanfics no son menos impresionantes. El éxito de ventas “50 sombras de Grey” es el resultado de un fanfiction proveniente de la saga de libros de vampiros “Crepúsculo.”

⁹El fenómeno de las comunidades de fans (fandoms) y el fanfiction, ha sido profundamente estudiado por Henry Jenkins en diversos libros y artículos, tales como *Piratas de textos* (2010), *Fans, blogueros y videojuegos* (2009), y en su libro más conocido, *Convergence culture* (2006).

¹⁰Este tema fue analizado en mi tesis doctoral *Escrituras electrónicas en América Latina. Producción literaria en el capitalismo informacional* (2012), donde propongo la tesis de que existe una relación entre el modo de producción capitalista informacional y las formas de creación literarias digitales, donde éstas últimas son afectadas profundamente por ese modo de producción y al mismo tiempo se generan formas de apropiación de las nuevas tecnologías en la generación de obras interactivas, participativas y colaborativas, donde se produce una resignificación de las redes. Por supuesto hay fenómenos más radicales que otros. Hay una diferencia entre la experiencia de “completar la historia” que tiene los lectores al interactuar con una obra hipertextual y efectivamente afectar el proceso creativo. Actualmente, en la investigación sobre cultura digital en Chile que estoy desarrollando (Fondecyt de iniciación 2015-2017), hemos observado que existen fenómenos como el fanfiction donde la línea divisoria entre autor y lector se difumina, y no existen intermediarios que manejen la circulación de los textos. En las obras que analizamos en este trabajo esto ocurre como potencialidad, es decir, se genera en el lector una

experiencia relacionada con la posibilidad de intervención, pero que en realidad ocurre de forma limitada. El caso de la música es otro ejemplo de cambio importante. La materialidad de las nuevas tecnologías permitió que se generaran nuevos circuitos culturales, como el sistema de compartir archivos P2P y el streaming, donde la gente puede bajar música libremente, fenómeno que llevó a muchas disqueras a la quiebra. Por otra parte, esta misma materialidad digital ha permitido que la gente pueda hacer sus propias mezclas, producir música fácilmente y subirlas a la red haciendo su propia difusión, lo cual ha dado paso a la proliferación de músicos y bandas emergentes en distintos sitios de internet.

¹¹Ambos autores intentan identificar el componente colectivo y colaborativo en la producción artística actual, la sensibilidad de una época, pero no discuten suficientemente el papel que juegan las tecnologías digitales en hacer posible una potencialidad que existía en la producción artística y literaria mucho antes del advenimiento de las tecnologías digitales.

¹²En efecto, uno de los elementos más subversivos de esta estética es lo que he llamado “hackeo cultural,” el cual apunta principalmente a la subversión de los derechos de propiedad intelectual por medio de prácticas creativas que incluyen la reescritura, el remix y la apropiación, entre otras. Nicolás Bourriaud señala que la postproducción, o el modo de producción característico de la cultura digital, se refiere justamente a esto: “(la postproducción) se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Aprender a servirse de las formas, a la cual nos invitan los artistas de los que hablaremos, es ante todo saber *apropiárselas y habitarlas*” (14). En este sentido, quisimos expresar que en el modo de producción cultural digital, la literatura se convierte en un nodo en el marco de un contexto más amplio relacionado con diversas experiencias creativas colaborativas, lo cual es representado en los bloques textuales conectados por las redes hipertextuales de *Pentagonal*.

Bibliografía

- Aarseth, Espen. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1997. Impreso.
- Baradit, Jorge. *SYNCO*. Santiago: Ediciones B, 2008. Impreso.
- . Entrevista. *Twitter y los escritores latinoamericanos: una fiebre que crece*. Por Francisca Allende. El Mercurio online, 2012. Web, enero 2015, <<http://www.baradit.cl/blog/2012/02/el-escriptor-y-twitter/>>
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 1987. Impreso.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Argentina: Taurus, 1989. Impreso.
- Bolter, David. *Writing Space. The computer, hypertext, and the history of writing*. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 2001. Impreso.
- Bourriaud, Nicolás. *Post producción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009. Impreso.
- . *Relational Aesthetics*. France: Les presses du réel, 2009. Impreso.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Suma de letras S.A., 2006. Impreso.
- Chartier, Roger. “Leer la lectura.” En: Plan Nacional de Fomento de la Lectura. *Actas del seminario Internacional, ¿Qué leer? ¿Cómo leer? Perspectivas sobre lectura en la infancia*. Santiago: Ministerio de Educación, 2013. Impreso.
- Chiappe, Doménico. “Creative Processes in Hypermedia Literature: Single Purpose, Multiple Authors.” Pitman, Thea y Claire Taylor. *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*. Liverpool: Liverpool UP, 2006. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. Impreso.
- Douglas, Jane Yellowlees. *The end of books—or books without end?* Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 2000. Impreso.
- Gainza, Carolina. *Escrituras Electrónicas en América Latina. Producción Literaria en el Capitalismo Informacional*. Tesis para optar al grado de Phd en Hispanic Languages and Literatures. University of Pittsburgh, 2012. Web, junio 2015. <<http://d-scholarship.pitt.edu/16833/>>
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Impreso.

- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2010. Impreso.
- Landow, George. *Hipertext 3.0. Critical Theory and New media in an Era of Globalization*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006. Impreso.
- Labbé, Carlos. *Pentagonal*. Web, Octubre 2014, <<http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/pentagonal/>>
- . Entrevista. *No existe una manera correcta de leer una hipernovela*. Por Irene Serrano. Letras.S5, 2010. Web, Enero 2015, <<http://letras.s5.com/cl251010.html>>
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2005. Impreso.
- Medina, Edén. *Revolucionarios cibernéticos. Tecnología y Política en el Chile de Salvador Allende*. Santiago: LOM ediciones, 2013. Impreso.
- Morris, Adalaide y Thomas Swiss. *New Media Poetics. Contexts, Technotexts and Theories*. Cambridge: MIT press, 2006. Impreso.
- Rivera, Enrique, Catalina Ossa, et al. *CYBERSYN, Sinergia cibernética*. Investigación desarrollada con Fondos del FONDART y CORFO. Santiago, 2006. Web, enero 2015. <<http://www.cybersyn.cl/castellano/home.html>>

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: Paperless text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

TITLE: Alternativas a la (ciencia) ficción en España: dos ejemplos de literatura electrónica en formato impreso

AUTHOR: Alexandra Saum-Pascual

E-MAIL: saum-pascual@berkeley.edu

AFFILIATION: University of California, Berkeley; Department of Spanish and Portuguese; 5224 Dwinelle Hall; Berkeley, CA 94720-2590

ABSTRACT: This essay delineates the digital origin of some manifestation of contemporary print literature, exploring two similar cases that illustrate how computational practices have helped shape the structure of two literary works published in print format from Spain: the science fiction novels *Alba Cromm* (2010) by Vicente Luis Mora and *Cero absoluto* (2005) by Javier Fernández. The first part of this essay conceptualizes these two Spanish novels as material embodiments of digital fiction, redefining the concept of “electronic literature” as independent from the platform in which it is consumed—looking at this phenomenon as something that can be manifested beyond “born-digital” narrative works—to include instances of printed text. The second part of the essay contextualizes these new material writing practices within their immediate Spanish context, proposing them as a rejection of the prevalent literary canon in Spain.

KEYWORDS: Electronic Literature, Science Fiction, Print, Crisis, Canon, Spain

RESUMEN: El presente ensayo delinea el origen digital de la literatura impresa, explorando dos manifestaciones de prácticas computacionales y literatura electrónica en formato impreso publicadas en España: las novelas de ciencia ficción *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora y *Cero absoluto* (2005) de Javier Fernández. La primera parte del ensayo conceptualiza estas novelas como encarnaciones materiales de ficción digital, redefiniendo el concepto de “literatura electrónica” como uno independiente de la plataforma desde la que se consume—más allá de la producción born-digital—incluyendo, por tanto, instancias de texto impreso. La segunda parte contextualiza estas prácticas narrativas dentro de su entorno español inmediato, proponiéndolas como rechazo del canon literario.

PALABRAS CLAVE: literatura electrónica, ciencia ficción, formato impreso, crisis, canon, España

BIOGRAPHY: Alex Saum-Pascual is Assistant Professor of Spanish at the University of California, Berkeley, where she teaches Post Civil-War and Contemporary Peninsular Literature and Culture, with an emphasis in New Media and Digital Humanities. She is also part of the Executive Committee of the Berkeley Center for New Media. She received her Ph.D in Hispanic Studies at the University of California, Riverside and completed a Masters of Spanish and Foreign Language Pedagogy at the University of Delaware. Professor Saum-Pascual’s work has been published in the United States, Mexico and Spain, in venues such as *The Journal of Spanish Cultural Studies*, *The Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, and *Caracteres: Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, among others. Her research expands on the relationship between literature and digital technologies, and she is currently completing her first monograph, exploring what this means for contemporary literary experimentalism.

Alternativas a la (ciencia) ficción en España: dos ejemplos de literatura electrónica en formato impreso

Alexandra Saum-Pascual, University of California, Berkeley

Introducción: Literatura electrónica y ciencia ficción en España

A pesar del desarrollo en los últimos años de la lectura y escritura en formato digital, cuando pensamos en obras literarias, muchos de nosotros imaginamos *libros*. Y la imagen que nos viene inmediatamente a la mente es la de un objeto impreso, de papel y/o cartón, con páginas numeradas sobre las que se inscriben líneas paralelas de texto más o menos homogéneamente distribuido sobre una superficie blanca. Frente a esta imagen, se contraponen la existencia de obras literarias que, sin tratarse de *e-books*, se desarrollan plenamente en forma electrónica sin haber sido nunca un libro impreso ahora digitalizado para su consumición en esos famosos *e-readers*. Este tipo de *literatura electrónica* que comprendería novelas hipertextuales, bots para Twitter, o poesía en formato Flash, como ejemplos paradigmáticos, ha sido definida por la Organización de Literatura Electrónica (Electronic Literature Organization) como un tipo de escritura que presenta “an important literary aspect that takes advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer” (Hayles “Electronic” 4). Dicha definición, por su parte, ha sido mayoritariamente aplicada al tipo de literatura conocida como *born-digital*, entendiéndose que para ser “electrónica” esta literatura debe componerse y consumirse en plataformas propiamente digitales. Sin

embargo, leyendo la definición con atención, nada se dice del formato final de la obra, y su aplicación podría extenderse también a objetos que, *siendo electrónicos en su concepción original y sirviéndose de manera creativa de las capacidades y el contexto electrónico del ordenador*, estén destinados para su consumo en forma impresa. Es decir, obras que habiendo sido concebidas en un ordenador e integrando de manera productiva la funcionalidad de éste, sean, finalmente, objetos de papel.

Según esta propuesta, la literatura electrónica, al igual que cualquier otro tipo de literatura, sería susceptible a desarrollarse en cualquier idioma, y se dividiría en distintos géneros y otras categorías (que dependerían, a su vez, de variables lingüísticas y nacionales), existiendo de manera independiente a la plataforma final de consumo. Aquello que clasificaría una obra como “electrónica,” por tanto, estaría ubicado en el campo de la retórica o la estética, por ejemplo, y no en la plataforma o el formato físico. Sin obviar las investigaciones cada vez más numerosas sobre literatura electrónica “*born-digital*,” el estudio que aquí presento nos desviará de la pantalla del ordenador para mirar hacia otro tipo de objetos electrónicos, en concreto, dos libros impresos en español: *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora y *Cero absoluto* (2005) de Javier Fernández.

Teniendo en cuenta lo precedente, y considerando que la mayor parte de la literatura del siglo XXI es computacional, es decir, que está escrita desde un ordenador (Hayles *Electronic* 43), el objetivo de este ensayo tiene

dos vertientes.¹ En primer lugar, el de redefinir el concepto de literatura electrónica de forma independiente a la plataforma desde la que se consume (más allá de la producción “*born-digital*”) incluyendo instancias de texto impreso. Para ello, estas dos novelas españolas serán conceptualizadas como encarnaciones materiales de ficción digital, en lugar de como meros objetos simbólicos. Esto, a su vez, supondrá una readaptación de la reconocida definición de N. Katherine Hayles de materialidad textual como producto de la sólida interacción entre el código y las nuevas formas de publicación impresa (*Writing* 33).

En segundo lugar, estas prácticas de escritura material serán reconceptualizadas dentro del contexto español más inmediato para, a continuación, describir el modo en que estas dos novelas electrónicas impresas comparten interesantes objetivos políticos. Por un lado, he observado en ambas un regreso irónico a temas distópicos y de ciencia ficción típicos en la década de los 80, ahora reelaborados para exponer la problemática existente en la relación del escritor con las nuevas tecnologías de escritura y la Web. Esta cuestión, evidentemente, nos permitiría aprovechar la naturaleza política intrínseca de la ciencia ficción distópica.

Por otro lado, la creación de literatura electrónica, así como la escritura de obras de ciencia ficción en general en España, podría entenderse como un acto político en sí mismo en oposición al canon literario actual. El *establishment* cultural presente se presentaría así como resultado directo del período de transición democrática que experimentó el país en los 70 que respondería, a su vez, a un conjunto de aspiraciones neoliberales exacerbadas tras la entrada de España en la Unión Europea en el año 1986. El canon literario que se originó entonces se ha mantenido durante los últimos 30 años sin que se hayan abierto grandes debates al respecto.² A pesar de ello, se puede detectar un aumento de la

experimentación en la literatura contemporánea que coincidiría, productivamente, con el hundimiento de la economía española durante la pasada década. Si bien estos elementos parecen no estar relacionados, el modo en que ciertos escritores contemporáneos, como Mora o Fernández, se comprometen hoy con la canonización literaria (encargada de determinar qué es lo que se considera “cultura establecida” o “válida,” respaldando así la nueva cultura de la España democrática) pondría de manifiesto un anhelo por cambiar dicha sensibilidad literaria. En este ensayo, voy a presentar un análisis de dos textos que constituyen una alternativa a la noción predominante de literatura hegemónica (o institucionalizada) en España, al mismo tiempo que se explorarán las diferentes manifestaciones de su origen digital estructural y de la libertad de expresión promovida aparentemente por la revolución digital.

Mora y Fernández se asocian de forma pertinente al grupo de los Mutantes (también conocido como Generación Nocilla), conjunto de escritores que destaca tanto por su relación con las tecnologías digitales, como por su polémico uso de las herramientas en línea para difundir su obra.³ Además, estos dos escritores han publicado un gran número de obras y artículos relacionados con el tema de las tecnologías digitales.⁴ Sin embargo, lo reseñable, más allá de sus incursiones profesionales en el campo tecnológico, es el hecho de que su interés por el desarrollo de ciencia ficción experimental se produjera durante la primera década del siglo XXI, época en la que vimos confluir la euforia desencadenada por las nuevas tecnologías y el colapso de la economía española. La inestabilidad financiera coincidió con una creciente desconfianza hacia las organizaciones culturales y gubernamentales, instituciones profundamente interconectadas en España desde la década de los 70. Como explica el periodista Ignacio Echevarría tras el ensayo de Manuel Vázquez

Montalbán *La literatura en la construcción de la sociedad democrática*,

...desde mucho antes “se habían creado las condiciones materiales para que el supuesto milagro político de la Transición consistiera simplemente en la adecuación de unas superestructuras de poder a lo que en la base material ya se había dado: la conformación de una sociedad fundamentalmente burguesa, cuya vanguardia militar en la socialdemocracia o en los centros democráticos, había de ser la gran protagonista y beneficiaria de la Transición y la que aportaría cuadros, cargos y dirigentes a casi todas las formaciones políticas y todos los estamentos de poder, que son la verdadera silueta del *establishment* democrático.” Serían los representantes de este *establishment* quienes fijaran, según Vázquez Montalbán, el gusto de lo culturalmente correcto a la par de lo políticamente correcto. (32–33)

Vázquez Montalbán sigue ilustrando cómo durante la década de los 70 y los 80 el *establishment* literario solo aceptó “lo culterano y lo ensimismado, prohibida por implícito decreto una literatura que tratara de forcejear con la realidad y utilizarse a sí misma como propuesta de conocimiento y proyecto” (84). Aunque siempre ha existido, empero, cierto tipo de literatura en oposición a este *establishment*, como puede ser la propia poesía y ficción de Vázquez Montalbán, este panorama general podría explicar por qué la ciencia ficción crítica ha seguido estando marginada, incluso ignorada, por la mayoría de los intelectuales españoles. Si “con la democracia llegó a España la ofensiva cultural neoliberal desacreditadora de la dialéctica y de la crítica, y legitimadora de la fatalidad intrínseca de la realidad y la internacionalización capitalista del sentido de la historia y de la cultura” (Vázquez Montalbán 91), no es difícil estar de acuerdo con investigadores del género como Fernando Ángel Moreno (55–64) o José María Merino, quienes establecen un paralelismo entre la marginalización del género y la

sensibilidad del consenso político. Merino explica cómo “el extremo del realismo social radicalizado desde la izquierda (que, de manera errónea, contempló la ciencia ficción como ‘evasión’) y el extremo nacional-católico (que no contemplaba más fantasías que las suyas)” (10) llevó a la creación de un canon literario que no dejó espacio a la ciencia ficción y sus representaciones distópicas del futuro; el mismo canon que persiste en la actualidad.

Por tanto, la elección temática de las novelas que nos traemos entre manos podría interpretarse a través de una doble lectura. Tal y como explica Pablo Santoro en su ensayo “Science Fiction in Spain: A Sociological Perspective,” lo más destacado en la mayoría de estudios sobre el género es la construcción de una sociología *sobre o acerca de* la ciencia ficción. De este modo, la ciencia ficción podría ofrecer modelos que ayudaran a comprender ciertos aspectos de nuestra sociedad. La famosa cita de Fredric Jameson, según la cual

cyberpunk is ‘the supreme *literary* expression if not of postmodernism, then of late capitalism itself’ (énfasis en el original)—reflects a shared consciousness among social theorists that sf literature—not just cyberpunk, but the whole field—is something to be taken seriously. (Santoro 313)

Por otro lado, una sociología *de o para* el género, es decir, una sociología dedicada al estudio de los escritores y su ecología literaria, en lugar de enfocarse en el estudio *sobre* aquello que tratan las novelas, puede resultar más pertinente para los objetivos que aquí persigo. Convenientemente, la sociología *de* la ciencia ficción que Santoro nos propone examina “the social dynamics of the sf community, the peculiar sociological environment where writers, readers, critics, scholars, and the industry get together and produce sf” (313). La lectura de ciencia ficción a través de la división que hace Bourdieu sobre el mundo social lleva a Santoro a comprender que, en el ámbito literario, el motor que impulsa todas las acciones de escritura y de publicación

debería ser la lucha por el reconocimiento del valor artístico. En el caso concreto de la ciencia ficción, esto debería estar relacionado con su oposición al *establishment* cultural, así como con el empeño de los autores de posicionarse dentro de un *fandom* semiculto que se aleje de la esfera de la cultura institucionalizada. Aunque volveré a esta cuestión más tarde, me gustaría señalar que, según esta lógica, la elección de escribir ciencia ficción distópica en el siglo XXI en España podría entenderse como un posicionamiento político en sí mismo, lo que nos permitiría reflexionar sobre los límites y la poca relevancia de un canon literario que lleva veinte cuarenta años.⁵

Combinar estas dos lecturas sociológicas, *de y sobre* la ciencia ficción, empero, es lo que me permite reafirmar el carácter sociopolítico de estas dos obras en particular, ya que la temática distópica de las novelas recae propiamente en el posicionamiento político del género (es decir, en el lugar que ocuparían dentro del *establishment*). Y este posicionamiento, al igual que ocurre en sus homólogos utópicos, es intrínsecamente político. Pese a todo lo anterior, y volviendo de nuevo a Jameson, es necesario recordar que tanto dicho posicionamiento como la popularidad y el valor literario de la ciencia ficción como género han sido permanentemente cuestionados y considerados ambiguos desde un punto de vista estructural:

[W]hen we formulate the topic in terms of the fate of Utopia, of its future, or better still its relationship to our future, all the old ambiguities of form and content resurface and it is no longer clear whether the future we have in mind is the future of a literary genre, so often pronounced dead

in the course of history, so often miraculously resurrected in moments of need and crisis. (211)

Esta ambigüedad de la forma literaria, su relevancia y popularidad, y su eventual resurrección están relacionadas con el estado actual de crisis socioeconómica por el que atraviesa España. No obstante, el interés de *Alba Cromm* y *Cero absoluto* por la experimentación formal, (en tanto que son obras electrónicas además de pertenecer al género distópico) aborda mejor lo que Samuel R. Delany sugiere sobre la doble lectura de este género popular. La experimentación digital de la forma (de la pantalla a la publicación impresa), es similar al proceso que Delany observa en la ciencia ficción: “inexperienced readers do not see that what appears to be taken-for-granted background (the setting) is actually in sci-fi the foreground (or driving force behind total creation)” (citado en Moylan 5).⁶ En el caso de estos dos libros, el “escenario” en el que se desarrolla la acción principal (Moylan 6) se ha traducido gráficamente a la forma en que se presenta la información en cada página. El mundo distópico no se describe, como suele ocurrir en la ciencia ficción tradicional, sino que queda absorbido por la estructura visual que da acceso al contenido y a la trama de las novelas. En *Cero absoluto* y en *Alba Cromm*, toda suerte de elementos gráficos y materiales externos crean una amalgama contemporánea de imágenes visuales y texto que, si bien fuera concebida digitalmente, se impone en los límites de un libro, prescindiendo del rol del narrador o relator. La distopía, por lo tanto, no sólo se expresa en estas obras a través de mecanismos narrativos, sino que además aparece dentro de la forma visual de estos objetos electrónicos impresos. La distopía surge de la relación

productiva entre el código y los elementos impresos, es decir, a partir de su remix. A su vez, para poder interpretar plenamente esta cuestión dentro de su solidez política, propongo explorar estas novelas desde una perspectiva combinada que tenga en cuenta tanto una perspectiva sociológica amplia sobre la literatura electrónica y la ciencia ficción (es decir, en lo que respecta a la forma y la temática de estas novelas), como su dinámica en el plano del *establishment* cultural.

Distopía formal: Interfaz impresa como metáfora digital

El concepto metafórico de interfaz como pátina estructural que separa el mero “texto de trabajo” del lector puede servirnos para abordar un primer enfoque de estudio que explore la traducción de la pantalla electrónica a la publicación impresa en las novelas *Alba Cromm* y *Cero absoluto*. Esta interfaz metafórica incluye ejemplos de narrativas gráficas que imitan plataformas web y programas de software, trasladándolos al medio de impresión. Por ejemplo, en *Alba Cromm*, una gran parte del texto se presenta como capturas de pantalla de salas de chat y clientes de correo electrónico, mientras que en *Cero absoluto* se reproduce la interfaz digital de un mundo dirigido por máquinas de realidad virtual.

Al analizar la superficie de un libro como interfaz, observamos que la propia publicación impresa se presentaría como un medio, difiriendo en tanto que plataforma de cualquier equivalente digital vinculado a una pantalla. Aunque puede resultar paradójico, este enfoque centrado en el soporte se asemeja al sugerido por N. Katherine Hayles y Jessica Pressman en su reciente antología *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era* (2014). El trabajo de Katherine Hayles sobre literatura electrónica ha configurado el campo tal y como lo concebimos hoy en día, y sus

libros *Writing Machines* (2002), *My Mother Was a Computer* (2005) o *Electronic Literature: New Horizons for the Literary* (2008) son esenciales para entender la dinámica de las obras *born-digital*. Es posible que lo más interesante, no obstante, sea que sus estudios digitales se desarrollan como un diálogo con la publicación impresa. En este sentido, se comprende que la publicación impresa no es un “monolithic or universal term but a word designating many different types of media formats and literary practices” (Hayles y Pressman xiii). Además, hay que señalar que estas prácticas han cambiado en los últimos veinte años. La publicación impresa ya no es la forma más comúnmente utilizada en los países desarrollados para comunicarse o informarse de acontecimientos relevantes, noticias de actualidad o la situación general en la que se encuentra el mundo. Justo por esta razón, Hayles y Pressman insisten en que “print practices remain vitally important in exerting cultural and artistic influence, including contemporary contexts, where their vibrant and robust interplays with digital media are producing new print forms” (xiv). Citan el trabajo de Jonathan Safran Foer, Steven Hall y Mark Z. Danielewski como ejemplos de novelas que emergen de la dialéctica entre formatos. Según sus observaciones, la combinación de soportes digitales e impresos en estos textos debe tenerse en cuenta de manera comparativa para alcanzar la comprensión total de dichas obras.

Si bien la revolución digital ha convertido esto en un fenómeno de dimensiones globales, las manifestaciones impresas de estas novelas sitúan en primer plano “[the] awareness that national, linguistic, and genre categories (typical classifications for text-based disciplines) are always already embedded in particular material and technological practices with broad cultural and social implications” (x). Al margen de su participación en categorías formales universales, el trabajo realizado por Mora y Fernández debe analizarse, por tanto, desde una óptica diferente, tanto nacional como contextual, destacando

las condiciones particulares de la literatura y la cultura hegemónicas en España.

Por otro lado, la naturaleza multimedia de los contenidos alojados en la Web nos obliga a consumir de manera simultánea representaciones de medios diversos, a las que se accede mediante una interfaz sujeta a una única pantalla. Es tentador, como reconoce Kirschenbaum, concebir esta pantalla como sinécdoque principal para las distintas expresiones multimedia que nos ofrece el ordenador, ocultando así sus respectivas especificidades (34–35). *Alba Cromm* y *Cero absoluto*, analizadas como objetos electrónicos impresos, desafiarían esta concepción gracias a su énfasis en la materialidad del libro. El bucle recursivo que se establece en estas obras al comparar las propiedades materiales del medio y su contenido digital, nos permite escapar la pantalla como fuerza de homogeneización al incidir, precisamente, en las particularidades de cada medio.

En un nivel superficial, habría que diferenciar algunos elementos particulares que están presentes en la recontextualización o, para usar el célebre término de Bolter y Grusin, la “re-mediación” de algunas de características digitales al texto impreso. Bolter y Grusin acuñaron el término de *remediación* para referirse a la representación de un medio en otro (45). En este caso, se ha considerado oportuno utilizarlo, de manera más o menos libre, para explorar la idea de la recursión de la pantalla a la publicación impresa, tal y como lo concebimos en este estudio. Si bien ellos defienden que el término *remediación* es una característica que define a todos los nuevos medios digitales en su esfuerzo por acceder o reproducir lo real (45), también se aseguran de evitar cualquier clasificación temporal de “nuevo” vs. “antiguo.” Su propuesta es una

genealogy of affiliations, not a linear history, and in this genealogy, older media can also remediate new ones... No medium, it seems, can now function independently and establish its own separate and purified space of cultural meaning. (55)

La publicación impresa como medio, según lo destacado en este ensayo, debe entenderse como parte de una red cultural más amplia que participaría en un bucle infinito de re-contextualizaciones, nuevas combinaciones y adaptaciones estéticas.

Además de la remediación propiamente digital, no habría que olvidar el giro posmoderno hacia el collage y el fotomontaje, así como el posterior desarrollo de medios mixtos, que aparecieron en primer lugar en las artes visuales del siglo pasado, antes de extenderse a la mayoría de medios hoy predominantes gracias a la cultura de masas. En su obra *Remix Theory*, Eduardo Navas explica cómo el concepto de *sampling* o muestreo habría que vincularlo, en sus orígenes, específicamente a la música de los 70, aunque debido a la generalización del uso de tecnologías informáticas, a finales de los 90, el concepto de remix (como remezcla) ya habría sido adoptado por la totalidad de medios y prácticas artísticas contemporáneas (65).⁷ A objetos de este estudio, definiremos brevemente el término *remix* como obra de arte u objeto mediático que ha sido alterado al añadir, eliminar o modificar sus componentes originales. En un primer momento, una obra de remix habría estado compuesta por “*samples*” o muestras de obras ajenas.⁸ Actualmente, esta práctica está tan extendida que la estética del corta-pegar se ve reproducida incluso cuando el artista presenta la yuxtaposición de elementos de creación propia. Las características funcionales del remix (yuxtaposición, variación, elipsis, etc.) se mantienen incluso cuando las fuentes originales no siguen las apropiaciones tradicionales del remix, siendo así intrínsecas a la adaptación de la retórica digital a la publicación impresa.⁹

Como sucede con la mayoría de las interfaces gráficas digitales, *Alba Cromm* y *Cero absoluto* incluyen una combinación (remix) de texto e imágenes. Laura Borràs ha denominado a este tipo de objetos combinados “*icon-books*” [libros iconos] (171–72), mientras que Vicente Luis Mora se ha referido a estas páginas como “*pant-páginas*,” término

creado por la unión de las palabras pantalla y página (*lectoespectador* 109). Mora ofrece una lectura problemática de estos dos objetos, pantalla y página, pues al considerarlos intercambiables se socavarían las especificidades de cada medio, alterando indudablemente su materialidad y ontología. Borràs, por su parte, al hablar sobre el libro-icono, intenta encontrar una definición de textualidad que se aleje de lo material del libro como objeto (que ella considera una tecnología en sí), apartando el texto presentado como significativo y definiéndolo como “the network of mental representations that an individual reader constructs during the activity of reading: the text as a mental construction (the level of the signified)” (140). El significado de esta construcción mental puede verse alterado por prácticas de lectura colectiva, al referirse al texto como objeto simbólico, en lugar de como encarnación material real, que es lo que propongo en este estudio. No quiero decir con esto que los objetos electrónicos impresos sean exclusivamente materiales, cerrados a múltiples lecturas simbólicas, pero insisto en que cualquier lectura individual (o colectiva) que permitan tiene su origen en la comprensión recursiva de su forma material. En lo referente a la forma de estas novelas en cuanto remediación de interfaces digitales, hay que destacar la emergencia de la distopía a través de una yuxtaposición de ambos medios. Como he propuesto, *Cero absoluto* y *Alba Cromm* no solo tratan sobre temas distópicos: su remediación de la pantalla a la publicación impresa es distópica en sí misma.

Cero absoluto como remix cultural

En 2005 Javier Fernández escribe *Cero absoluto*, un objeto narrativo sobre un mundo dominado por una enigmática empresa encargada de gobernar todas las interacciones humanas, que han pasado del plano físico a

los entornos virtuales gracias al desarrollo de una avanzada tecnología de realidad virtual. En un momento histórico en el que vivimos una verdadera obsesión por la información, la estructura particular de este libro se presenta como una recopilación de artículos de periódico, entrevistas, columnas y folletos, en los que se trata la eclosión de la realidad virtual (RV) y el terrorismo. Curiosamente, en el mundo tecnológicamente avanzado de Fernández, no se representa Internet como un medio de información, a pesar de que una potente red de RV conecta a toda la población del mundo. La información se obtiene a través de medios materiales como las páginas de periódicos, panfletos, imágenes y otros “documentos históricos” que se reproducen en el libro con un realismo asombroso. No obstante, la incredulidad del lector nunca queda suspendida, ya que los materiales impresos (junto con un par de cuentos breves que aparentemente no están relacionados) quedan despojados de sus contextos *originales* y son vinculados a un libro, con cubiertas e impreso en blanco y negro. La lectura conjunta de todos los elementos combinados nos permite comprender la realidad que hay detrás de *Cero absoluto*. Todo el libro es una cuidadosa representación de diseño gráfico insertado en las competencias electrónicas y los contextos que ofrece el ordenador, a la vez que se presenta impreso en una especie de *Konvolut* temático cuya lectura íntegra se interpreta como un universo completo (distópico) de ciencia ficción.

El homenaje de Fernández al género fantástico evidentemente no es nuevo; los temas, los escenarios y los personajes recuerdan a obras de ciencia ficción icónicas, desde el cuento gótico *La araña* de Hanns Heinz Ewers hasta las obras canónicas de J.G. Ballard, H.G. Wells, Philip K. Dick y el cyberpunk de William Gibson.¹⁰ Incluso películas como *Matrix* están incluidas en este remix de historias distópicas clásicas que describen la pérdida de la subjetividad individual en medio del desarrollo incontrolable de las nuevas

tecnologías. Por tanto, para que este remix funcione, el reconocimiento de un texto pre-existente (o código cultural) es esencial. Navas afirma que cualquier “remix will always rely on the authority of the original composition, whether in forms of actual samples, or in form of reference (citation)” (67), ya que el poder de su significante depende de un nivel meta de reconocimiento. “This implies that the originality of the remix is non-existent, therefore it must acknowledge its source of validation self-reflexively” (67). Es necesario que las fuentes sean reconocibles, incluso en los casos en los que el autor de un remix no haya sido capaz de enmarcar su trabajo de tal forma que las fuentes sean reconocibles (lo que posiblemente contradiga ciertos códigos éticos respecto a la propiedad intelectual). A falta de citas o referencias, pero con el uso de fundamentos ajenos explícitamente reconocibles, “the viewer finds the seed of a pre-existing history that is inaccessible” (Navas 118), lo que es esencial para la comprensión global de la obra. Las propiedades del remix son especialmente significativas en los estudios de ciencia ficción porque

what uniquely characterizes this genre is its explicit intertextuality: few other literary forms have so brazenly affirmed themselves as argument and counterargument. Few others have so openly required cross-reference and debate within each new variant: who can read Morris without Bellamy? Or indeed Bellamy without Morris? So it is that the individual text carries with it a whole tradition, reconstructed and modified with each new addition, and threatening to become a mere cipher within an immense hyper-organism... (Jameson 2)

Lo que vemos en *Cero absoluto* puede entenderse como un remix que actúa como ejemplo de “referencia cultural,” reciclando una estructura que resulta familiar en lugar del contenido *per se* (Navas 78). Fernández no corta y pega extractos de *La guerra de los*

mundos o de *Matrix*, sino que hace referencia a ciertas estructuras narrativas, arquetipos literarios, así como a la mirada de los cómics, los periódicos y los panfletos en términos de discurso intertextual, realzando de forma esencial la impronta de la crítica y de la literatura distópica clásica en la novela.

Los estudios sobre distopía señalan que el género tiene “[the] ability to reflect upon the causes of social and ecological evil as systemic. Its very textual machinery invites the creation of alternative worlds in which the historical spacetime of the author can be re-presented in a way that foregrounds the articulation of its economic, political and cultural dimensions” (Moylan xii). Tom Moylan explica que la interrogación distópica comenzó a intensificarse cuando el aparato del Estado moderno (en la Unión Soviética, la Alemania nacionalsocialista, los estados del bienestar socialdemócratas y las oligarquías de derecha) fue señalado como motor principal de alienación y sufrimiento. No obstante, poco a poco los autores comenzaron a considerar la sensibilidad crítica distópica más allá de la tecnología y el Estado autoritario, virando hacia las imbricaciones particulares de la economía y la cultura alcanzadas por el capitalismo, que a la vez reducían el potencial y la complejidad de la humanidad y de la Tierra en sí misma.

Desde una perspectiva sociológica similar, Fredric Jameson considera que la consolidación del mercado mundial emergente es la clave para comprender la evolución de los subgéneros utópicos y distópicos. La pre-ocupación previa con respecto a necesidades materiales esenciales (derechos fundamentales como la alimentación, la vivienda, la medicina, la educación y el trabajo, toda la desigualdad social y económica causada por el capitalismo) y a la naturaleza de la organización infraestructural de la sociedad ha sufrido modificaciones desde la irrupción del capitalismo neoliberal, “whose content seems itself to bifurcate between faceless conspiracies on the one hand (rather than the great dictator of yesteryear) and the cyberspace of

business innovation and its commodification of consumption” (Jameson 210).

Cero absoluto reflexiona sobre estos temas distópicos y demás referencias culturales (remezclados temáticamente) cuando describe cómo la empresa de RV encargada de gestionar la red de comunicaciones más importante del mundo cae en manos de un grupo terrorista, provocando la destrucción material de la Tierra y de su población activa. Al final, descubrimos que este grupo terrorista está formado por una serie de criaturas monstruosas creadas a partir de experimentación biotecnológica descontrolada. Desde una perspectiva extradiegética, la forma experimental de la novela, no obstante, nos obliga a mirar más allá de estos temas para contemplar la forma en que el libro integra los diferentes materiales y fragmentos de la historia. Como he dicho anteriormente, el cuerpo del libro es la única estructura que mantiene unida la novela, lo que constituye un remix formal doble en sí mismo: combina muestras de diferentes materiales y remezcla lo que entendemos como “libro.” Es nuestra lectura de forma conjunta y organizada de estos materiales lo que nos permite descubrir conexiones subterráneas, vínculos cercanos a lo que identificaríamos como argumentales, lo que convertiría esta obra en una narrativa. Sin esta lectura “en forma de libro,” estructurada por nuestra concepción libresca (linear, unificada, secuencial, temporal, etc.), contaríamos únicamente con una recopilación de elementos, una base de datos: es su yuxtaposición y remediación en la publicación *como libro impreso* lo que permite que emerja la historia narrativa.

Alba Cromm como interfaz remediada

De igual forma, dos años después de que explotara la burbuja inmobiliaria que provocase una crisis financiera mundial que dejase al descubierto la dependencia global en economías “virtuales” o sistémicas, *Alba*

Cromm (2010) de Vicente Luis Mora, reproduce, mediante su remediación al libro, la forma de lo que podríamos considerar como una evolución futurística (y degenerada) de la revista Playboy: *Upman: La revista para el hombre de hoy*. El “Dossier especial, caso Alba Cromm” de *Upman* estructura la novela y dentro de él encontramos inquietudes ya familiares sobre la obsolescencia del Estado y de otras instituciones organizativas concebidas para gestionar la vida de los ciudadanos. Más allá del dossier, *Alba Cromm* nos cuenta dos historias. En primer lugar, en lo que podríamos denominar el nivel mimético, la novela narra la historia de la subcomisaria de la Policía Nacional Alba Cromm y su obsesión personal por detener a un peligroso hacker y pederasta que usa Internet para sus delitos. Una vez descubierta su identidad, el supuesto delincuente revela no ser nada más que un niño, lo que parece parodiar ciertas obsesiones enfermizas de hoy en día con respecto a la seguridad en Internet. En segundo lugar, la novela nos presenta el mundo de *Upman*, la revista que se hace eco de este caso criminal. *Upman* no aparece en el plano narrativo del caso Alba Cromm propiamente, sino que se presenta a través de la estructura de la página, integrando su existencia a un nivel extradiegético. En esta compleja jerarquía narrativa, la revista *Upman* se desarrolla en un limbo estructural, intra y extra textual: dentro de la novela *Alba Cromm*, pero fuera de lo que sería el “dossier especial” (aunque éste también sea a su vez parte de la revista). *Upman*, se construye así como marco que abrazaría todo aquello inscrito en las páginas del libro que tenemos en la mano que, una vez dejada atrás la portada, pasarían a ser también páginas de esta curiosa revista. Como obra de ciencia ficción, el marco de lectura en el que se publicaría la futura *Upman* (proyectada sobre un futuro imaginario respecto al presente del lector) se nos presenta como un espacio temporal ambiguo en el que coexisten el “pasado” donde supuestamente se habrían producido los casos de pederastia cubiertos por su reportaje central, y el presente de publicación de

Upman. Ninguno de los dos momentos (el futuro en el que se publica la revista y el pasado sobre el que se reporta) parece corresponder exactamente con el presente del lector. Sobre ellos, además, planeando de manera extradiagética por encima tanto de la voz del dossier de la revista como del resto de periodistas y sus reportajes, nos encontramos una vez más con una última voz (supra)editorial. Invisible como aquella que diera forma al libro en el caso de *Cero absoluto*, aquí vemos una fuerza encargada de dar formato a la revista y a su relación con la estructura del libro que, en última instancia, nos conduce a la comprensión integral de la revista como novela. Es aquí, preciaسته, donde encontramos la fugaz huella distópica de un presente que se desvanece.

A partir de ahí, a nivel de supranarrador o editor, esta novela tiene una estructura similar al texto de Fernández: *Alba Cromm* se despliega como una colección de diferentes materiales (artículos, entrevistas, anuncios publicitarios, etc.), aunque no todos parecen estar relacionados directamente con el dossier de Cromm. El libro combina fotografías y gráficos, con diferentes fuentes y cuadros textuales que imitan la interfaz de blogs y programas de chat, entre otros. Por otra parte, en lugar de reproducir formalmente la apariencia de una revista, *Alba Cromm* incorpora una capa adicional de incredulidad al moldear todos los elementos en un libro, destacando la importancia de la encarnación material del “texto” en el cuerpo de un libro de tamaño cuartilla.¹¹ Nuevamente podemos observar que el alcance total de la historia surge de la lectura combinada de imágenes y texto. Por tanto, su particular distopía emerge, no tanto del mimético “caso Alba Cromm” (cuyos eventos habrían sucedido en un momento pasado frente al futuro distópico en el que se publicaría *Upman*, situando dichos eventos casi en el momento contemporáneo del lector de la novela), sino a través de la supraconstrucción de esta revista de ficción, como sugerí anteriormente, lo que reflejaría el tipo de mundo futuro que produciría este tipo de

publicaciones sensacionalistas y chovinistas. *Upman* abre una ventana al pasado de la novela en la que se produce el caso de Alba Cromm, en el que casi reconocemos nuestro presente como digo, mientras que traslada al lector de la revista a su futuro distópico, un futuro que se vislumbra al nivel supradiagético (y gráfico, pues no es narrativo) que también podemos denominar de forma productiva como “interfaz.” Contemplamos los informes policiales y los casos de abusos sexuales virtuales con la mirada distante del lector de la revista, y somos capaces de reconstruir el punto de vista hegemónico correspondiente uniendo las diferentes secciones que ofrece la interfaz de *Upman* (columnas de opinión, entrevistas, anuncios, etc.).

Tradicionalmente las incursiones de la ciencia ficción en el futuro se han observado como la recreación de “otro lugar,” un mundo distinto al presente empírico del autor. Aunque ambientada en el futuro, sin embargo, “la ciencia-ficción, como toda literatura, trata del presente del autor y del presente del lector, que no siempre están en sintonía” (Moreno 10). La relación entre esta representación del presente en el futuro y viceversa puede explicarse a través del concepto de “huella” (*trace*) de Paul Ricoeur, como propone Jameson, suponiendo que la utopía (y distopía), que tiene una proyección en el futuro o en el plano de lo irrealizable, existiría en el presente solamente como deseo o fantasía. La huella, por tanto, tendría una consistencia híbrida, anfibia:

The aporia of the trace is to belong to past and present all at once, and thus to constitute a mixture of being and not-being quite different from the traditional category of Becoming and thereby mildly scandalous for analytical Reason. (Jameson xv)

Las proyecciones de la ciencia ficción en el futuro, ya sean de naturaleza utópica o distópica, combinan el plano hipotético del futuro con una existencia textual en el presente.¹²

Teresa de Lauretis describe el proceso de trabajo del lector a través de ese “otro lugar” espacial y temporal del texto como una actividad que implica recordar, asociar, oponerse o realizar descubrimientos inesperados (165). Es la lectura, por tanto, que se presenta como “aventura dentro de la mente” y no del texto, la que nos lleva a una revisión de nuestras relaciones sociales, espaciales y temporales. Las andanzas distópicas tradicionales realizan un giro adicional en el caso de *Alba Cromm*, ya que el lector necesita no sólo desplazarse entre el significante del texto y el significado del “otro lugar” del imaginario global del “caso Alba Cromm,” donde Internet y, por tanto, el mundo están controlados por pedófilos y bots de IA, sino además presuponer que es miembro de ese mundo futuro en el que la comunicación escrita participa dentro de esta elaborada distopía gráfica. Este lector asume la subjetividad de alguien preparado para leer las imágenes y el texto presentado en el libro de Mora, a la vez que extrae la huella de la “historia” recogida en esta interfaz impresa.¹³

Narradores interfaz, parte I: Conectando los puntos

Lo que estas dos novelas de principios del siglo XXI exponen en su preocupación por los cambios en las formas de comunicar y transmitir nuestra experiencia humana en la era de Internet es asombrosamente similar a los planteamientos de Walter Benjamin sobre la desaparición de la narración (*storytelling*) a principios del siglo pasado:

One reason for this phenomenon is obvious: experience has fallen in value. And it looks as if it is continuing to fall into bottomlessness. Every glance at a newspaper demonstrates that it has reached a new low, that our picture, not only of the external world but of the moral world as well, overnight has undergone changes which were never thought possible. (84)

Benjamin explicó cómo una creciente clase media de finales del siglo XIX renegaba de la experiencia frente a la búsqueda de “información” gracias a la prensa que se había convertido en uno “of the most important instruments in fully developed capitalism” (88), mientras tomaba control del resto de materiales. Esta crisis de la experiencia está relacionada con un efecto de disminución del poder de la narración retirada de su entorno físico (de la oralidad cara a cara) siendo así desplazada al mundo alejado y estático de la prensa escrita. En otras palabras, la narración se habría perdido en las publicaciones impresas producidas de forma masiva, dónde sólo permanecería ya la información.

Lo que vemos en el trabajo de Fernández y Mora podría explicarse, a su vez, como una radicalización de esta situación, en la que casi un siglo más tarde, la experiencia desaparece del entorno físico en pos de la experiencia mental de Internet (a través de salas de chat y sitios de porno online en el caso de *Alba Cromm*, y la omnipresente realidad virtual de *Cero absoluto*). No obstante, la característica más llamativa de estas dos obras no es lo que nos cuentan de esta situación, sino *cómo* nos la cuentan, ya que la separación de la experiencia parece ir más allá de la propia historia, tomando el control de toda la estructura narrativa mediante la eliminación del papel de “relator” por completo. Ambos objetos se basan en lo que he denominado en este ensayo “narrador interfaz” o supraeditor, ya que los fragmentos de información nunca están unidos entre sí por la voz guía de un narrador que, tradicionalmente, sería el encargado de dar sentido a los datos que se relatan. La información, en forma de párrafos, fotografías y gráficos, se deposita en la página, cortada y pegada en el espacio textual, creando un campo semántico de conocimiento que el lector tiene que volver a recomponer: un remix textual y gráfico de información. Los argumentos y materiales multimedia apropiados por las novelas crean un remix literario que se impone a sí mismo en las fronteras del “libro.” Los cuadros de texto de información

yuxtapuesta sólo son posibles a través de la creación de estos textos electrónicos en un ordenador. La correlación subterránea entre todos los materiales emerge en el primer plano por su desplazamiento en la publicación impresa, gracias a la remediación de sus interfaces digitales.

Una particularidad inmediata de esta remediación superficial explica el modo en que la simulación de estas “interfaces” sobre la página de papel inhibe la profundidad de la literatura electrónica respaldada por código en una pantalla:

Unlike ink on paper, the digital text does not adhere permanently to the screen itself. It is stored as code, and prior to its execution, it is not yet on the screen but rather bound for the screen... [t]he stored files of digital texts are illegible to human readers; on their way to the screen—the interface through which they are written and read—the computer processor interprets these texts and reassembles them into human-readable symbols. (Zuern 260)

Lo que implica la remediación impresa de estos textos es un allanamiento de esta dimensión electrónica, fijando la interfaz como producto final único, accesible e inalterable, mientras que al mismo tiempo se enfatiza la existencia de esta “interfaz de rearmado” que, en el caso de estas dos novelas, adquiere un nuevo significado productivo. Una posible explicación al hecho de buscar un producto “fijo” y controlado puede estar relacionada con la reacción al tratamiento temático de las tecnologías digitales dentro de las propias obras de ficción. *Alba Cromm* culpa a las redes sociales y a otros mecanismos de vigilancia y comunicación en Internet de la proliferación de deseos perversos, mientras que *Cero absoluto* expone los peligros de la dependencia de lo virtual en detrimento de nuestros cuerpos y de la Tierra, entre otros temas. Otra forma de verlo, no obstante, sería leer los libros como una reacción a la escena

literaria española. Retomaré esta idea en la conclusión, pero por ahora me gustaría hacer hincapié en que la remediación digital sitúa a estas novelas en la intersección de dos tipos de cultura (la cultura impresa frente a la cultura de Internet), girando en torno a la figura del autor y al papel de “editor” que el narrador recibe en estas historias.

El tipo de narrador interfaz que describo en este ensayo puede entenderse como un DJ que “samplea” diversos elementos; su mano siempre presente pero nunca visible. El remix, como técnica, debería permitir teóricamente la denominada “muerte del autor” y la consiguiente obliteración de la función de autor. Según Navas, la apropiación del remix, según se ha implementado en el minimalismo, conceptualismo y la performance contemporánea, se basa en discursos de autoría en términos de textualidad (136). Esto explicaría por qué los artistas de los nuevos medios de principios de siglo habrían reivindicado su vinculación con estas mismas prácticas artísticas, a la vez que comparten los conocimientos de las estrategias de remix. “New media practice is, so to speak, a ‘mashup’ of aesthetical approaches in art production that question authorship” (Navas 137). Por tanto, parecería que estos dos libros electrónicos impresos debieran ubicarse dentro de las prácticas culturales del remix que diluyen la figura de autor creativo (o experto). No obstante, como he tratado de explicar, la eliminación del “relator” en estos dos casos de literatura electrónica impresa resulta paradójica. En lugar de eliminarlo, *Alba Cromm* y *Cero absoluto*, en su uso recursivo de técnicas retóricas de remediación y remix, revelan una consideración inquietante acerca de las estructuras invisibles de conocimiento actuales donde una fuerza narrativa, oculta e inaccesible, se esconde detrás de la “interfaz” reconocible y fiable de un libro, o incluso de una revista dentro de un libro.

El papel del lector frente a estos fragmentos organizados mediante estructuras invisibles pero reconocibles a su vez es, en cierto sentido, similar al “principio de parsimonia”

que el poeta Ron Silliman adopta a partir de la lingüística y que

converts the latency of the text and the ideological dimensions of presupposition into actual Envisionment, combining frames always to a maximum of unification with a minimum of effort. (115–16)

En otras palabras, explica que el lector u oyente siempre intenta integrar esquemas que no le son familiares en una estructura conocida más amplia imaginando semejanzas entre ambas. “The Parsimony Principle is the process through which, to adopt the terminology of Alan Davies and Nick Piombino, we ‘connect the dots’” (116). La inquietante revelación de la obra de Mora y Fernández es que el lector no está solo a la hora de conectar los puntos. La paradójica contestación contra la concepción de lectura como “acción” o “interacción” con el texto, que estaría implícita en el principio de parsimonia de Silliman, entraría dentro de una falacia peligrosamente productiva. Nos convencemos de que estamos estableciendo conexiones entre esos “puntos.” Asumimos de forma efectiva el peso del texto a medida que nos sentimos desafiados por una disposición no tradicional de la información en la página. Sin embargo, la narrativa resultante que emerge de las tramas del libro, cohesionada en tanto nos cuenta “una historia,” pone de relieve la existencia de ese poder invisible (tras los esquemas de remediación y remix) sobre el que el lector avezado debe detener su mirada. El papel del narrador invisible como editor o compilador de información se manifiesta a través de la recursión de la pantalla a la publicación impresa, señalando la paradoja que he planteado anteriormente entre alejarse de la narración tradicional como forma de rechazar el *establishment* literario, pero seguir, todavía, respetando inevitablemente las relaciones de poder vigentes y las ideas que versan sobre el autor como experto, que finalmente vuelve al libro como fuente de cultura aceptable al considerar esta “interfaz” como narrador oculto.

Narradores interfaz, parte II: La Red al descubierto

La remediación al papel de pantallas de ordenador en estas novelas pone de manifiesto la forma en la que trabajamos en la Web. Al extraer y añadir información de cualquier fuente, la práctica del remix digital apunta hacia un deseo de democratización de las prácticas de escritura y comunicación, que ahora se ven asociadas a formas de trabajo colaborativo en medios digitales entre personas que no son expertas, así como a movimientos de base y a la defensa del procomún. En su libro más reciente, *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age*, Manuel Castells otorga a la comunicación en Internet una capacidad inherente de democratización y empoderamiento. “By engaging in the production of mass media messages, and by developing autonomous networks of horizontal communication, citizens of the Information Age become able to invent new programs for their lives” (9). Castells considera que, aunque el Estado sigue siendo la red predeterminada para el correcto funcionamiento del resto de conexiones sociales, las redes de Internet son espacios de autonomía en los que la horizontalidad es la norma (129). Esta horizontalidad controla, a su vez, al resto de figuras de autoridad que estructuran dicha red. Al ocupar el medio digital y crear mensajes personales en las redes sociales, Castells cree que los usuarios pueden subvertir las prácticas de comunicación existentes, otrora controladas por el gobierno o las grandes empresas (9). En este sentido, Castells sugiere que la revolución digital ha cambiado nuestras redes de comunicación, y que este cambio está detrás de la aparición de los movimientos de protesta social de 2011, entre los que se incluye el caso especialmente relevante y paradigmático de los *indignados* de España.

De forma similar, Mercedes Bunz retoma el movimiento por la Cultura Libre en Internet que subyace a las prácticas de remix que rechazarían “the exclusivity of the expert as

an effect of a former scarcity of knowledge typically for the printing age” (28). Tradicionalmente, el acceso al conocimiento había recaído en la figura del experto; “experts who take their authority from knowing all the facts by being more exclusively linked to a discourse than others. As the internet makes knowledge and expertise available, the authority of the expert trembles” (28). Visto así, la horizontalidad de la Web y el estado actual de sobresaturación de información restarían prestigio a las anteriores estructuras de conocimiento supuestamente más limitadas. “The formerly exclusive knowledge of ‘expertise’ has become abundant, often thanks to productive online collaborations” (28). Bunz también afirma que “the ‘knowledge gained by repeated trials’ to which the Latin word *experientia* once referred to [sic], can be downloaded from the internet” (28), lo que acaba con la autoridad de los expertos, quienes “are swept away by the ever-expanding wave of knowledge that unfolds with the internet” (28). Esta misma idea podría aplicarse a la figura del autor, pero tal como reconoce la propia Bunz, hoy en día “not only our elite wavers. We all do... [W]e all became experts” (28), lo que desestabiliza de forma desconcertante el equilibrio sobre el que se sostienen nuestras estructuras de conocimiento.

Volviendo a las cuestiones anteriores sobre el canon literario como estructura del saber, resulta importante señalar cómo la revolución digital también ha tenido un impacto significativo en la forma en la que se ha creado la ciencia ficción española. Desde los años 90, Internet ha ocupado el lugar principal de encuentro del género en España, ya que pone a disposición de los fans un sitio de reunión fuera de los emplazamientos culturales oficiales (Santoro 321). Aunque la llegada de la Web ha obligado a los fans a abrirse más al público en general, y la ciencia ficción ha logrado una mayor visibilidad en el mercado global, “in Spain, it is still impossible to be a professional sf writer” (Santoro 324). A pesar de ser un género popular desde los años 50 gracias a las famosas *novelas de a duro* (321),

la ciencia ficción en España ha sido siempre una práctica marginal, excluida “*from legitimate literature*” (324, énfasis en el original): “There’s a feeling that ‘High Culture’ doesn’t accept sf. For people who think of themselves as cultured, sf is just teenage crap” (Barceló en Santoro 324). Pese al perjuicio económico que la exclusión canónica ha causado a algunos de los autores y editores, esta postura marginal también podría verse como algo positivo. Muchos fans (y autores) viven cómodamente en su reducto, “satisfied to belong to an ‘exclusive’ club” (325). A lo que podríamos añadir, que este es un *club* que rechaza, de forma voluntaria, el canon “legítimo” formado por figuras expertas de la hegemonía cultural. De esta forma, el rechazo se convierte en una opción política de abstención en un *establishment* sumamente jerárquico, gracias a las prácticas horizontales que Castells asociaba a las redes digitales.

Así pues, ¿qué relación guarda lo anterior con *Alba Cromm* y *Cero absoluto*? En las dos novelas analizadas en este ensayo, podemos observar una interesante manifestación de desestabilización cultural. En consonancia con las demandas de emancipación del movimiento por la Cultura Libre de Internet, ambas se embarcan en la búsqueda de un género alternativo, no institucionalizado y ajeno a los cánones. Expresan la distopía a través del contenido y la forma, remediando las características funcionales de estas liberadoras tecnologías electrónicas y, a pesar de ello, se publican como libros. En última instancia, estas obras narrativas electrónicas parecen sumarse a la creencia hegemónica del “libro” como fuente de conocimiento, cultura aceptable y estatus en el imaginario social español. Tal como explica Raúl Minichinela, aunque Internet se ha instalado en el estilo de vida español,

La visión oficial del mundo digital se ha anclado, en suma, en las posturas mantenidas desde el principio: la red como tecnología (“Tuenti estrena chat con vídeo”), como dinero (“Google incrementa su beneficio un 36 por ciento”), como complemento

a las prácticas bárbaras (“El asesino tenía un perfil en Facebook”) y donde el único ciudadano de interés es el insigne en visita fugaz (“El Papa escribe su primer mensaje en Twitter”). (156–57)

A este respecto, “Lo digital es un nivel inferior que frecuentan aquellos incapaces de progresar hasta la imprenta” (155), e incluso en el caso excepcional de aquellos “chicos que publicaban canciones en la red y que ahora girarán tutelados por una multinacional...o los blogs que se editan en forma de libro—donde dije disco, digo lomo—La condición de la cultura de internet es que tiene que abandonarla” (156). De este modo, la literatura electrónica en formato impreso, pese a lo innovadora que puede resultar en un primer momento, acaba adaptándose perfectamente a nuestra forma hegemónica de concebir la cultura española.

Como he intentado explicar, tanto *Cero absoluto* como *Alba Cromm* se pueden considerar exploraciones literarias contemporáneas de prácticas de escritura en formato electrónico e impreso. Ambas obras yacen en la frontera entre estos dos espacios e introducen en sus códigos dos estrategias principales de los medios digitales: la remediación y el remix, creando así un nuevo tipo de estética literaria. En lo que respecta a la naturaleza de las historias plasmadas, sería insuficiente hablar de ellas como simples obras de ciencia ficción, a pesar de la imprecisión del propio término. Al referirnos a la clasificación de la ciencia ficción dentro de la literatura española, Luis Núñez sigue la línea de Pablo Capanza en sus conclusiones sobre el género:

entendemos que la s-f no es enteramente una literatura, pues se ha desarrollado al margen de las grandes corrientes literarias, y con metas distintas, aunque puede fecundar a

aquellas, si acepta poner en crisis sus recursos expresivos, aportando temas y enfoques de que aquélla carece. (40)

La situación de la ciencia ficción en los márgenes de la literatura, con esa supuesta capacidad ventajosa de modificar y ser modificada por literatura más “seria,” la convierte en un género ideal para cuestionar no solo temas tradicionales de la literatura (si existe tal cosa), sino también el modo de contarlos en orden alfabético narrativo, lo que abre nuevas posibilidades para relatar historias a través de un tipo diferente de literatura electrónica.

Tal como concluye Tom Moylan en su análisis de la ciencia ficción y la distopía, las historias de este género se han malinterpretado con frecuencia al considerarse que mantienen una relación directa con la realidad empírica del autor, lo que otorga un trasfondo mítico o metafórico al relato de la historia del momento actual. Por la misma razón, la ciencia ficción también se ha conceptualizado, no como una interpretación del momento actual, sino como una forma de análisis del futuro. Como se puede leer en las obras de Mora o Fernández, su forma de satirizar el género y su compleja escritura a través de estructuras narrativas de remediación y remix no se pueden incluir en ninguna de estas interpretaciones. A diferencia de las interacciones sin mediación con el presente, estas dos obras persiguen una compleja implicación dialogística en nuestra concepción de la temporalidad, la historia y las tradiciones literarias.

El análisis de ambas obras nos permite explorar los cambios mencionados anteriormente. Siguiendo el doble análisis propuesto al principio de este ensayo, en términos de contenido, las distopías *Alba Cromm* y *Cero absoluto* nos hablan de la creciente desconfianza hacia la tecnología y el neoliberalismo, junto con el miedo a la pérdida de la subjetividad individual de la clase media, obtenida paradójicamente a través del progreso previo

del capitalismo. En la obra de Fernández, el desarrollo descontrolado de las tecnologías de realidad virtual aliena a la población mundial hasta el punto de su erradicación. En la novela de Mora, la incomprensión entre inmigrantes y nativos digitales acaba en la perversión del deseo sexual. Desde el punto de vista formal, ambas novelas también anticipan un giro muy interesante en nuestro paradigma literario y en lo que consideramos escritura aceptable (o, incluso, en lo que entendemos como “libro”). Al analizar específicamente la posición del “autor” y del narrador dentro de este doble marco electrónico e impreso, ambos defienden la redefinición de su objetivo, a medio camino entre la “gestión de la información” y una narración más tradicional, subrayando asimismo otros aspectos relevantes de la ontología textual y el lugar y la función del “libro” en el futuro de la escritura electrónica. Como es obvio, todo esto aborda en última instancia cuestiones relacionadas con la autoridad y la autoría, que indudablemente han surgido a raíz del movimiento digital y por la Cultura Libre que ha influido en estos escritores. Aunque aparentemente las redes digitales se comportan de forma democrática y carecen de jerarquía, lo que estas dos novelas electrónicas en formato impreso ponen de manifiesto es que en el remix digital existe una estructura subyacente que impone una ideología, al igual que ocurriría en una narración impresa tradicional. De forma más específica, el tratamiento tan paradójico que se le otorga al narrador o relator en estas obras no nos permitiría hablar de una verdadera erradicación de la figura del autor o experto, lo que dejaría los textos de Mora y Fernández a las puertas del movimiento por la Cultura Libre de Internet, pero no dentro de él. Al utilizar una encuadernación y un formato impreso, *Alba Cromm* y *Cero absoluto* socavan irónicamente la apariencia de un mundo utópico digital.

Conclusión: La literatura electrónica y el *establishment* cultural español

Como hemos visto, la remediación impresa de la Web y de otras funciones electrónicas en estas obras, así como su especial uso del remix, conocido por ser el principal discurso estético del movimiento por la Cultura Libre, sirve, en primer lugar, para expresar el rechazo hacia el tipo de literatura institucionalizada (tradicionalmente moderna y posmoderna, culterana según Vázquez Montalbán) que se produce y se elogia en España, al mismo tiempo que funciona como un reflejo recursivo de los tipos de tecnologías de los nuevos medios que se utilizan para practicar esta crítica estética. Esto conduce a una interesante paradoja: “se utilizan” nuevos medios (como un planteamiento estético) para alejarse de la concepción hegemónica de cultura, pero a su vez la remediación impresa pone de manifiesto las formas en las que la cultura legítima reconoce la literatura a través de la figura del autor y del “libro.” Esta recurrencia da lugar a una ironía inevitable que refuerza el papel del autor como voz y dios, cuya presencia está ahora intensificada por su obliteración.

Evidentemente, la forma consensuada de “hacer cultura” en España es directamente opuesta a las prácticas de colaboración horizontal y de emancipación del conocimiento que trae consigo el movimiento por la Cultura Libre de Internet, lo que prepara el escenario para un nuevo tipo de sensibilidad cultural. En lugar de seguir el discurso cohesivo de las instituciones culturales a cargo del “filtrado de lo válido” (León 90), de acuerdo con el proyecto de la España democrática, parecería que los ejemplos que se han propuesto en este ensayo de literatura electrónica innovadora

en España apuntan a nuevas líneas de emancipación alejadas del *establishment*. Aunque el género de ciencia ficción les permita permanecer al margen de lo que se considera cultura válida, según la definición de León, Echevarría o Vázquez Montalbán, la vuelta a una forma reconocida de lectura guiada por el autor y su dependencia del “libro” dejan entrever un fracaso del rechazo al canon español y a su proyecto cultural.

En el anteriormente mencionado ensayo de 1998, Vázquez Montalbán analizaba las dos últimas décadas de escritura democrática y especulaba sobre las entonces vías emergentes del experimentalismo, preguntándose si un nuevo tipo de medio permitiría una profunda revolución formal: “A pesar de intentos experimentales renovadores, la literatura sigue fundamentalmente dependiendo de la estructura material libro, estructura física y a la vez económica” (180). Como estructura material, el libro condiciona la escritura. Como estructura económica, el libro ofrece la literatura como un producto al convertirla en un objeto que depende tanto de la industria como del mercado. Según la opinión de Vázquez Montalbán, ambas condiciones han favorecido la popularización de la literatura, pero también podrían haber puesto en peligro la evolución literaria. “Si la literatura se independizara del vehículo *libro*, ¿podría abordar nuevos códigos? Si el ejercicio literario no dependiera del sí o el no de una industria y del sí o el no de un mercado, ¿se favorecería otra literatura no dependiente de patronos y clientes? A juzgar por el fracaso de vehículos experimentales alternativos de lo literario, parece como si el libro como estructura física fuera una condición literaria indispensable” (180, énfasis en el original).

Veinte años más tarde, tras el auge de la edición en formato electrónico, podemos observar que Vázquez Montalbán se refería simplemente a una transformación de la “plataforma” que estaba abocada al fracaso sin

una verdadera revolución estética. Al limitarse a una serie de directrices estéticas y políticas establecidas por el mercado, los objetivos revolucionarios de cualquier forma de escritura tienen los días contados. La escritura narrativa en una plataforma electrónica que no participa productivamente del contexto horizontal y democratizante que ofrece está tan limitada como la escritura electrónica que vuelve al formato impreso. Lo que podemos observar en el caso de la escritura en España es que el problema retórico supera al medio.

Aunque el experimentalismo de *Alba Cromm* y *Cero absoluto* sugiere una vía de escape formal de la narrativa hegemónica, el hecho de no haber liberado de forma adecuada su retórica “electrónica,” al no haber adoptado por completo las posibilidades de la red digital, pone de manifiesto que ambas obras no son más que intentos frustrados de un verdadero rechazo al *establishment* cultural. Podríamos estar hablando de una evolución de las prácticas de escritura, pero, lamentablemente, no se trataría de una auténtica revolución. No obstante, y a pesar de lo que esto suponga para nuestro futuro más o menos utópico, las obras de Mora y Fernández se deben concebir como osadas investigaciones literarias dentro del entorno virtual y social que nos rodea, parte de una coyuntura interesante en la literatura contemporánea española que merece nuestra atención crítica. Y, aunque se queden sólo en eso, no cabe duda de que ambas son arriesgadas, inteligentes y, por qué no decirlo, bastante divertidas.

Notas

¹“Literature in the twenty-first century is computational... [a]lmost all print books are digital files before they become books; this is the form in which they are composed, edited, composited, and sent to the computerized machines that produced them as books” (Hayles *Electronic* 43).

²Aunque estos estudios son minoritarios, en los últimos años han aparecido trabajos como los de Guillem Martínez con su concepto de la Cultura de la Transición que se unen al trabajo de críticos como Ramón Acín, Eduardo Subirtas, Miguel Cereceda o Manuel Vázquez Montalbán, quien ya en los 80 y los 90 criticaban junto a Gregorio Morán, Teresa Vilarós, Eduardo Subirats, o Jo Labanyi desde la academia norteamericana, el proceso de una transición política que se vendió como modélica a expensas de la despolitización del arte y la literatura.

³Si bien las categorizaciones generacionales suelen ser controvertidas, creo que existen ciertas conexiones biográficas entre estos dos escritores y el grupo *Mutantes*: nacieron en la década de los 70 y, por tanto, son hijos de la Transición española que siguió a la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, y crecieron en los ecos que precedieron al famoso “milagro español” o *desarrollismo*. Este período de crecimiento financiero que situó a España como la novena economía más importante del mundo a principios de la década de los 70 (cuando comenzó la verdadera transición financiera española de la mano de los tecnócratas del Opus Dei), coincidió con la denominada “revolución digital” que, en cierta medida, continúa en la actualidad. A pesar de que el uso generalizado de los ordenadores y de Internet no se produjo en España hasta mediados de los 90, estos escritores han demostrado una sensibilidad innovadora con respecto a las nuevas tecnologías: son la primera generación de españoles que crecieron viendo la televisión y que recibieron la llegada de Internet durante sus años universitarios. Curiosamente, la mayor parte de los miembros del grupo *Mutantes* se han formado en disciplinas como la física, las matemáticas y las ingenierías y exploran en sus obras las fronteras entre la ciencia y la ficción (Sierra 30).

⁴Javier Fernández escribe frecuentemente en *La voz de Córdoba* sobre nuevas tecnologías. Vicente Luis Mora ha publicado extensamente sobre literatura y convergencia de medios; sus libros *Pangea: ciberespacio, blogs y velocidad* (2006) y *El lector espectador* (2013) son sólo dos ejemplos de estas relevantes publicaciones.

⁵Aunque la crisis económica en España parece que ha reducido la venta de libros y el número de títulos publicados, la literatura de ciencia ficción y las novelas de terror están experimentando una notable expansión que empieza a poner de manifiesto el anacronismo del canon actual, tal y como se refleja en “Literatura Fantástica en cifras: estadística

de producción editorial de género fantástico en España durante el año 2013,” un estudio llevado a cabo por *Literatura Fantástica*, el sitio web sobre ciencia ficción más importante y completo de España, respaldado por grandes y pequeñas editoriales. “Pese al contexto de crisis económica, con desafíos y oportunidades cruciales que exigen flexibilidad y adaptación al sector (libro electrónico) y la omnipresente amenaza de la piratería, que se traduce en una notable disminución en el número de novedades, ventas e, incluso, la desaparición de sellos y colecciones especializadas, el mercado es suficientemente dinámico y atractivo para regenerarse y atraer nuevo sellos, colecciones y revistas de género: *Fantasy*, *Fata Libelli*, *Satori Ficción*, *Palabras de agua*, *Cuentos para Algernon* y *Presencia Humana Magazine* nacieron durante el año 2013” (Villarreal n.p.).

⁶“[R]eaders, used to the given world of mundane fiction, tend to overlay the *fabulata*... of science fiction on top of that given world and see only confusion. They do not yet know the particular syntactical rules by which these *fabulata* replace, displace, and reorganize the elements of the mundane world *into new worlds*. All the practice they have had in locating specific areas of the given world that mundane fiction deals with has given them no practice at all in creating imaginative alternatives” (Delany 524–525).

⁷Navas sigue a Lawrence Lessig al reconocer que la cultura contemporánea está determinada por el remix, pero traspasa las consideraciones de Lessig sobre los derechos de autor para fijarse en cómo funciona la estética dentro de esta economía política. Para más información al respecto, se puede consultar *The Future of Ideas and Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*.

⁸Esto difiere ligeramente del collage literario tradicional, como el collage característico de la postmodernidad, que estaría formado de referencias intertextuales a otros medios. El tipo de remix literario que nos interesa en este ensayo incorpora samples o muestras de otros tipos de medios y actos por yuxtaposición, sin necesidad de trasladar diferentes medios al texto mediante referencia o descripción ecfrástica.

⁹A pesar de que el remix, definido como collage o pastiche, existía antes de la revolución digital, la digitalización lo ha convertido en la principal expresión cultural de la era de Internet. La digitalización modifica la ontología de los medios anteriores y, por tanto, requiere un enfoque semiótico

específico para dar cuenta de la singularidad de sus medios.

¹⁰La araña de Hanns Heinz Ewers es fundamental en *Cero absoluto*. Una de las principales líneas argumentales es básicamente una versión del cuento fantástico de detectives de Ewers, en el que una misteriosa mujer se “convierte” en araña para hipnotizar y asesinar a sus víctimas. La hipnosis en *Cero absoluto* se remodera como inmersión en los mundos de realidad virtual. Las obras de Ballard, Wells o Dick, así como la obra de Gibson, *Neuromante*, quizás el mejor ejemplo, también se basan firmemente en las representaciones de ciencia ficción de los entornos de realidad virtual a través de la tecnología que pueden poner en peligro nuestra existencia biológica en el planeta Tierra.

¹¹En un proyecto paralelo, Vicente Luis Mora llevó a cabo un experimento diferente de “escritura como diseño:” se hizo cargo del número 322 de la revista literaria *Quimera* y falsificó todo su contenido, creando una obra de ficción original. Esta obra, que podría considerarse un *hoax*, no tiene ni personajes ni trama y, aunque realmente pueda leerse como una revista relacionada con diversos temas sobre literatura contemporánea, todo su contenido es ficcional.

¹²Para saber más sobre el discurso filosófico de la “huella,” es recomendable consultar *Time and Narrative*, vol. 3 de Paul Ricoeur.

¹³Y va más allá, la lectura completa de *Alba Cromm* no se limita solo al “libro,” sino que permite una lectura transmedia suplementaria. El autor incorpora una serie de URL de blogs que supuestamente fueron escritos por los personajes Alba Cromm y el reportero encargado de investigar el caso. Estos blogs existen en el mundo del lector y amplían la lectura de la novela a la Web, donde se origina el argumento de ficción de la novela, desdibujando la separación entre personajes, autor y lector. Se recomienda consultar los sitios reportoramirez.wordpress.com y albacromm.bitacorras.com.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Trans. Harcourt Brace Jovanovich. Nueva York: Schocken Books, 2007. Impreso.
- Bolter, David y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Massachusetts: MIT Press, 1999. Impreso.

- Borràs, Laura. “E-Literature in Bytes and in Paper: The Digital Revolution in Contemporary Literature from Spain.” *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature, Hispanic Issues On Line* 9 (2012): 138–77. Red. 24 Feb. 2014.
- Bunz, Mercedes. *The Silent Revolution*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014. Impreso.
- de Lauretis, Teresa. “A Sense of Wa/onder.” *The Technological Imagination: Theories and Fictions*. Eds. Teresa de Lauretis, Andreas Huysen y Kathleen Woodward. Madison: Coda, 1980. 159–174. Impreso.
- Castells, Manuel. *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet age*. Cambridge: Polity, 2012. Impreso.
- Delany, Samuel R. “Reading Modern American Science-Fiction.” *American Writing Today*. Ed. Richard Kostalanetz. Troy: Whitson, 1991. 517–528. Impreso.
- Echevarría, Ignacio. “La CT: un cambio de paradigma.” *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Ed. Guillem Martínez. Barcelona: Penguin Random House Mondadori, 2012. 25–36. Impreso.
- Fernández, Javier. *Cero absoluto*. Córdoba: Berenice, 2005. Impreso.
- Hayles, N. Katherine. *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame: U of Notre Dame P, 2008. Impreso.
- . “Electronic Literature: What is it?” *Electronic Literature Organization* 1.0 (2007): n. pág. Red. 25 Oct. 2013.
- . *Writing Machines*. Cambridge: MIT Press, 2002. Impreso.
- Hayles, N. Katherine y Jessica Pressman. *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres: Verso, 2005. Impreso.
- Kirschenbaum, Matthew. *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge: MIT P, 2008. Impreso.
- León, Carolina. “Libertad sin ira: qué fue de la crítica literaria (y de cualquier otra) en la CT.” *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Ed. Guillem Martínez. Barcelona: Penguin Random House Mondadori, 2012. 89–100. Impreso.

- Lessig, Lawrence. *The Future of Ideas*. Nueva York: Vintage, 2001. Impreso.
- . *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. Londres: Penguin, 2008. Impreso.
- Merino, José María. "Lo fantástico y la literatura española." *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*. Eds. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno. Madrid: Asociación Cultural Xatafi, 2009. 55-64. Impreso.
- Minichinela, Raúl. "La CT y la cultura digital: cómo dar la espalda a internet." *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Ed. Guillem Martínez. Barcelona: Penguin Random House Mondadori, 2012. 151-160. Impreso.
- Mora, Vicente Luis. *Alba Cromm*. Barcelona: Seix Barral, 2010. Impreso.
- . *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012. Impreso.
- . *Pangea: Ciberespacio, blogs, y velocidad en el nuevo milenio*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006. Impreso.
- . *Revista Quimera* 322(2010): 1-66. Impreso.
- Moreno, Fernando Ángel. "Ciencia ficción en español." *Prospectivas: Antología del cuento de ciencia ficción española actual*. Ed. Fernando Ángel Moreno. Madrid: Salto de Página, 2012. 5-24. Impreso.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Oxford: Westview Press, 2000. Impreso.
- Navas, Eduardo. *Remix Theory*. Viena: Springer-Verlag, 2012. Digital Archive. Red. 15 Feb. 2014
- Núñez Ladavéze, Luis. *Utopía y realidad: la ciencia ficción en España*. Madrid: Ediciones del Centro, 1976. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative: Vol. 3*. Trans: Kathleen Blamey y David Pellauer. Chicago: U of Chicago P, 1984-1990. Impreso.
- Ryan, Marie-Laure. "Multivariant Narratives," *A Companion to Digital Humanities*. Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth. Oxford: Blackwell, 2004. 415-30. Digital Archive. Red. 12 Jan. 2012
- Santoro Domingo, Pablo "Science Fiction in Spain: A Sociological Perspective." *Science Fiction Studies*.33.2 (Jul 2006): 313-331
- Sierra, Germán. "Post-Digitalism and Contemporary Spanish Fiction." *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature, Hispanic Issues On Line* 9 (2012): 22-37. Red. 23 Oct. 2012.
- Silliman, Ron. *The New Sentence*. Nueva York: Roof. 1977. Impreso.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1998. Impreso.
- Villarreal, Mariano. "Literatura Fantástica en cifras. Estadística de producción editorial de género fantástico en España durante el año 2013." *Literatura Fantástica. literfan.cyberdark.net*. Red. 15 Aug. 2014.
- Zuern, John David. "Reading Screens: Comparative Perspectives on Computational Poetics." *Comparative Textual Media. Transforming the Humanities in the Postprint Era*. Eds. Hayles, N. Katherine y Jessica Pressman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. 255-282. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: Paperless Text: Digital Storytelling in Latin America And Spain (1976-2016)

TITLE: La creación ciberliteraria: definición, perfil y carta de navegación para orientarse en un campo emergente

AUTHOR: Osvaldo Cleger

E-MAIL: ocleger3@mail.gatech.edu

AFFILIATION: Georgia Institute of Technology; School of Modern Languages; Swann Building 214; 613 Cherry St.; Atlanta, GA, 30332

ABSTRACT: This article offers an approach to several of the main cyberliterary genres that have emerged in Ibero-America in the last forty years (1976-2016). I begin by discussing the concept of “cyber-literature,” in order to explain its significance and define its scope. I then proceed to discuss the concept of literary “genre,” and some of the problems associated with its use in an increasingly convergent media environment, built to facilitate the creation of hybrid textualities and expressive forms. Finally, I offer a survey of some of the most prominent e-genres of the last four decades, outlining their most defining characteristics, as well as their impacts and spheres of influence, with a primary focus on Latin American and Spanish authors.

KEYWORDS: Cyberliterature, E-Genres, Interactive Fiction, Hypertext Fiction, Blogfiction, Procedural Poetry, Flash-Poetry, Geolocate Narrative

RESUMEN: En el presente artículo se ofrece un acercamiento a varias de las principales manifestaciones ciberliterarias que han florecido en Iberoamérica en los últimos cuarenta años (1976-2016). Se comienza con una aproximación preliminar al concepto de “ciberliteratura” con el propósito de demarcar su significación y denotar sus alcances. Luego, se pasa a discutir el concepto de “género literario,” y las problemáticas asociadas con el empleo de dicho término en un entorno mediático crecientemente convergente y tendiente a facilitar la creación de textualidades y formas híbridas de expresión. Finalmente, se ofrece un panorama y una periodización de los principales géneros ciberliterarios que han emergido desde mediados de los años setenta, deteniéndose a perfilar las características esenciales de cada uno, así como sus impactos y alcances, con un enfoque particular en aquellos autores y obras que se inscriben dentro del contexto latinoamericano y español.

PALABRAS CLAVE: ciberliteratura, géneros ciberliterarios, ficción interactiva, narrativa hipertextual, blogoficción, poesía procedimental, poema flash, narrativa geolocalizada

BIOGRAPHY: Osvaldo Cleger is Assistant Professor of Spanish in the School of Modern Languages at the Georgia Institute of Technology. His current research focuses on the impact that recent technological developments have on the cultural, pedagogical and literary fields. His book *Narrar en la era de las blogoficciones: literatura, cultura y sociedad de las redes en el siglo XXI* (*The Art of Narrating in the Age of Blog-fictions*) offers a systematic approach to blog-narratives written by Hispanic authors. He has also co-edited two collective volumes on Hypertext theory and pedagogy in the Hispanic world: *Redes hipertextuales en el aula*, Octaedro 2015, and *Formación literaria, hipertextos y Web 2.0 en el marco educativo*, Editorial Universidad de Almería (forthcoming). His articles on visual culture, Hispanic e-literature, hypertext fiction and videogames have been published in such journals as *Revista de Estudios Hispánicos*, *Caribe*, *Universidad de la Habana*, *Digital Culture and Education*, as well as in several edited volumes.

La creación ciberliteraria: definición, perfil y carta de navegación para orientarse en un campo emergente

Osvaldo Cleger, Georgia Institute of Technology

En el verano de 1994, la escritora estadounidense Annie Proulx publicó un artículo en *The New York Times* en el que descalificaba la efectividad de la lectura realizada a través de medios digitales y electrónicos, al tiempo que pontificaba sobre la inadecuación de tales medios para servir de base al surgimiento de nuevas formas de expresión literaria. Las palabras de Proulx, en aquella ocasión, eran enérgicas y su tono intentaba ser moderadamente profético:

Aquéllos que dicen que el libro está agonizando a menudo citan a la computadora como la causa de su muerte inminente,” apuntaba la autora e inmediatamente añadía: “Pero la autopista electrónica es para tableros de anuncios sobre temas esotéricos, para obras de referencia, listas y noticias—información circunstancial y utilitaria, eficientemente recuperada a través de redes de alambres. *Nadie va a sentarse a leer una novela en una pantallita temblorosa. Nunca.*¹ (Proulx, párr.6)

Con estas declaraciones, Proulx se sumaba a un debate que se había venido desarrollando en las páginas de *The New York Times* sobre el futuro del libro en la era de las comunicaciones digitales. Ganadora reciente del Premio Pulitzer de Ficción Literaria (1993), Proulx aprovechaba el reconocimiento y la atención mediática que le había granjeado tal galardón para tomar partido a favor del libro y la literatura en formato impreso, diagnosticar la buena salud

de la industria del papel e ignorar los desarrollos que habían tenido lugar en años recientes en el terreno de la creación en formato digital y electrónico.

Más que confianza en el futuro del libro, las palabras de Proulx transparentaban la inquietud que numerosos escritores e intelectuales han experimentado ante la idea de que la cultura impresa podría tener sus días contados, y que un objeto tan carente de distinción y pedigrí literario como el ordenador (u otros subproductos electrónicos como tabletas y equipos móviles) podría llegar a remplazar al código impreso en papel como soporte para la creación y el consumo de obras de contenido literario. En aquel verano de 1994, los heraldos de semejante futuro eran Robert Coover, Jay David Bolter, George Landow y un grupo relativamente reducido de profesores universitarios y escritores aünados en torno a un manojito de universidades estadounidenses interesadas en la innovación tecnológica (Brown University, MIT, Georgia Tech), o aglutinados en torno a la casa editorial Eastgate Systems, recientemente fundada en Massachusetts con la misión de promover el desarrollo de la literatura en formato hipertextual y electrónico. En los laboratorios de Eastgate Systems, desde comienzos de los años noventa se había venido trabajando en la edición de un puñado de obras en formato electrónico las cuales, no obstante su escaso número, habían logrado atraer un considerable volumen de atención mediática. Entre las mismas cabe mencionar la decana del género, *afternoon, a story* (1987, 1990) de

Michael Joyce, *The King of Space* (1991) de Sarah Smith, *Victory Garden* (1992) de Stuart Moulthrop, *In Small and Large Pieces* (1994) de Kathryn Cramer y *Patchwork Girl* (1995) de Shelley Jackson. La publicación de estas obras, en conjunción con el desarrollo acelerado de las tecnologías digitales, motivaría a varios críticos y observadores a pronosticar la inminente debacle de la industria del papel y de las formas culturales derivadas de ese sector económico.

En su libro *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing* (1991) Jay D. Bolter, parafraseando a Fredric Jameson, hablaba de la “edad tardía de la imprenta” (“late age of print”) y diagnosticaba el inminente remplazo de la cultura del libro por una emergente cultura desarrollada en torno al ordenador y a los nuevos paradigmas de lectura y escritura asociados con el mismo. En *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (1991), George Landow arribaba a conclusiones muy semejantes. Y en un artículo publicado un año después en *The New York Times*, “The End of Books” (1992), Robert Coover sacaba ventaja del formato del artículo breve y de la gran audiencia del medio de prensa neoyorquino para difundir estas ideas entre un público más vasto. En “The End of Books” Coover realizaba un trabajo de vulgarización de las teorías y perspectivas post-gutembergianas que sus colegas de Brown University y Georgia Tech habían articulado en años anteriores. Es probable que la lectura de este artículo, o las resonancias del mismo aprendidas de segunda mano, hayan motivado a Annie Proulx a publicar sus reflexiones sobre el tema, a raíz de recibir el Premio Pulitzer de Ficción Literaria.

De manera que, como se desprende de lo anterior, calificar como quimera irrealizable la idea de una literatura computarizada, producida y distribuida a través de “redes de alambres” y leída sobre la “pantallita temblorosa” de un dispositivo digital, era una postura intelectual que no resistía el peso de la evidencia disponible ya en 1994. Para esa

fecha, no sólo existía un grupo de creadores—si bien reducido—consagrado a la labor de elaborar ese género de literatura, sino que también existía una comunidad de lectores interesados en tales obras y un pequeño—si bien creciente—círculo intelectual y crítico dedicado a evaluar los resultados obtenidos por los artistas y escritores.

Por otra parte, a Proulx no le faltaban razones para reconocer y exaltar la vitalidad que todavía exudaba la industria del libro impreso a mediados de los años noventa. Los pronósticos de Coover de 1992, el tiempo demostraría que habían sido exagerados. El prometido triunfo del hipertexto y el libro electrónico sobre el código lineal en papel se demoraría en llegar mucho más que lo que los gurús mediáticos de los años noventa habían vaticinado. Todavía hoy en día, avanzando ya por la segunda década del siglo XXI, el libro impreso sigue siendo el principal medio de consumo y distribución literaria, aún cuando tendencialmente muestre una cierta propensión a ceder terreno ante el avance de la textualidad digital.

En cualquier caso, el debate sobre el fin de los libros ha perdido interés, del mismo modo que se han disipado las reticencias respecto a la capacidad de las tecnologías digitales para servirle de vehículo a la cultura y la expresión literaria. Desarrollos que Proulx no fue capaz de anticipar en 1994 se han producido: las redes de comunicación se han vuelto cada vez más inalámbricas y ubicuas y las pantallas de lectura más amigables a los ojos y menos “temblorosas.” Con el reciente boom de la literatura infantil para el iPad y otros dispositivos móviles, el consumo de literatura en formato digital ha dejado de ser un lujo reservado a profesores universitarios para convertirse en una práctica común entre el creciente número de familias que poseen uno de tales dispositivos y lo emplean para promover la lectura entre los más pequeños. Hay una nueva generación que está creciendo y adquiriendo su educación y alfabetización más básicas completamente inmersa dentro de tales entornos mediáticos y sin sentir

la necesidad de cuestionarse la razón de su existencia o sus alcances. En otras palabras, el consumo de la textualidad digital está atravesando actualmente por un proceso de naturalización, y el carácter artificial y foráneo que todavía presenta la misma entre aquellas personas que hoy tienen más de treinta y cinco años está condenado a difuminarse en la experiencia de las generaciones futuras.

Por otra parte, cuando miramos al campo de la cultura digital, nos percatamos que ya hoy éste no consiste únicamente en el género de ficción hipertextual que Robert Coover celebraba hace veinte años. Hay toda una galaxia de “nuevos” y “viejos” géneros de literatura y arte digital que saturan el paisaje mediático contemporáneo, desde el género de la aventura interactiva, que Will Crowther ayudó a configurar a mediados de los años setenta, a el tipo de literatura y arte geolocalizados que actualmente le sirve de laboratorio de experimentación a los nuevos artistas y desarrolladores. En el epílogo a mi estudio monográfico de la blogoficción, hace ya un lustro (Cleger 2010), escribía sobre la necesidad de llevar a cabo un “ejercicio de curaduría” que nos ayudara a cartografiar el campo de la literatura y las artes digitales, de manera que los estudiosos e investigadores futuros pudieran orientarse mejor dentro de dicho campo. Este ensayo se propone, en parte, comenzar a articular tal ejercicio, trazando una suerte de mapa o carta de navegación sobre la cual se despliegan los continentes de los diferentes géneros ciberliterarios que han emergido en las últimas cuatro décadas, al tiempo que se deconstruyen los principios y procesos que regulan la creación de los mismos.

Comienzo este recorrido con una primera parada en la noción de “ciberliteratura” con el propósito de demarcar su significación y sus alcances. Luego, paso a discutir el concepto de “género” literario, y las problemáticas asociadas con su empleo en un entorno mediático crecientemente convergente y tendiente a facilitar la creación de textualidades y formas híbridas. Finalmente, ofreceré un panorama de los principales géneros ciberliterarios que han florecido desde mediados

de los años setenta, deteniéndome a perfilar las características esenciales de cada uno, así como sus impactos y alcances, con un enfoque particular en aquellos autores y obras que se inscriben dentro del contexto latinoamericano y español. Comencemos ahora con nuestra pregunta de partida.

¿Qué es la ciberliteratura?

Una de las cuestiones preliminares en que los investigadores del campo no han llegado a un acuerdo consiste en el establecimiento de una nomenclatura y de una serie de convenciones universalmente aceptadas para referirse a este nuevo fenómeno literario. En artículos y libros publicados en las últimas dos décadas se ha hablado indistintamente de “literatura digital” (Tosca 2004, Tortosa 2008), para enfatizar la evidencia de que se trata de una textualidad hecha de códigos binarios; de “literatura electrónica” (Hayles 2008, Borràs 2005), para enfatizar el modo de funcionamiento de los dispositivos que se requieren para desplegar tales textos; de “literatura o ficción en línea” (Casciari 2006), para aludir a su principal medio de distribución, es decir, la Internet, la Red; o de “ciberliteratura” (Taylor y Pitman 2008), expresión metafórica que engloba de un modo más o menos imperfecto y vago casi todas las acepciones anteriores. Otros términos y conceptos frecuentemente usados han sido “literatura hipertextual” (Landow 1992, Coover 1992, Rodríguez 1999) o “de hipermedios” (Moreno 2002, Romero López 2008), en referencia a la organización no lineal de tales textos o a su carácter multimediado; “literatura interactiva” (Vouillamoz 2000), lo cual pone el énfasis en las nuevas avenidas de participación y colaboración abiertas a los lectores de tales obras; y “literatura en formato blog” o “blogoficción” (Cleger 2010), término que alude a un formato específico que puede adoptar este género de textualidades.

En este capítulo echaré mano principalmente de la noción de *ciberliteratura*, dada la capacidad englobante de semejante metáfora.

Como casi todos los constructos formados con el prefijo “ciber-” delante, la noción de ciberliteratura deriva del concepto de “ciberespacio,” acuñado originalmente por William Gibson, uno de los mayores exponentes del movimiento cyberpunk, en las páginas de su relato *Burning Chrome* de 1982. Tal referencia reaparecería inserta dos años más tarde en su célebre novela *Neuromancer* (1984). Como Daniel Punday ha señalado, el concepto de ciberespacio posee orígenes literarios y, más específicamente, narrativos: “El concepto de ciberespacio, en sí mismo, tiene orígenes novelísticos después de todo” afirma Punday y añade:

William Gibson ha observado que cuando él inventó el término “ciberespacio” para su novela *Neuromancer*, de 1984, él hizo esto como un modo de resolver problemas narrativos específicos. Gibson comenta en una entrevista con Larry McCaffery, “Cuando yo llegué al concepto de ciberespacio mientras escribía *Burning Chrome*, pude darme cuenta inmediatamente de que dicho término tenía múltiples resonancias. Más tarde, mientras escribía *Neuromancer*, me percaté que el concepto me permitía realizar muchas permutaciones, pues [siguiendo la lógica de dicho concepto] los personajes pueden quedar atrapados en realidades aparentes—lo cual quiere decir que uno puede colocarlos en cualquier escenario o sobre cualquier telón de fondo que se le antoje.”²

Como se desprende del fragmento citado, la definición de ciberespacio según Gibson se articula principalmente a partir de dos conceptos de base: la noción de espacio, por un lado, y la de “realidad simulada o aparente” por el otro. Un “espacio simulado o aparente”—asociado por lo general con el campo de flujo informativo creado por las redes de ordenadores—es el referente directo que el concepto de ciberespacio se propone encapsular. La transposición de dicho concepto al

terreno literario parece justificada si se tiene en cuenta que la literatura asistida por ordenadores o ciberliteratura, independientemente del género o formato que se adopte, incluye por lo general dos procesos: el proceso de *espacialización* del texto literario y el de creación de una interfaz gráfica o entorno a cargo de simular los escenarios y trasfondos dentro de los cuales se desarrollan las obras y se ejecutan las series textuales que las integran.

La ciberliteratura es un resultado de la capacidad de los ordenadores de distribuir espacialmente la textualidad literaria a través de una serie de procesos algorítmicos. En el libro impreso, con poquísimas excepciones, el texto progresa de manera unidireccional (de la primera página, línea de texto o palabra a la última), lo cual tiende a anular la noción misma de espacio. En el espacio siempre es posible desplazarse o expandirse en múltiples direcciones—no sólo linealmente—y ocupar las más diversas coordenadas o puntos. El hipertexto es precisamente una consecuencia de dotar al texto con una disposición espacial, distribuyendo sus lexias o fragmentos a lo largo y ancho de diversas coordenadas espaciales, y creando varios modos o vías de acceder a cada una de dichas lexias. El hipertexto, por supuesto, puede existir fuera del ordenador, como lo demuestran los numerosos antecedentes de literatura hipertextual en formato impreso (piénsense en la novela hipertextual *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, por citar sólo un ejemplo). Pero el ciberespacio—o espacio computacional—parece ser su alojamiento natural. En el ciberespacio, además, el hipertexto adquiere una nueva característica consistente en su capacidad de procesamiento algorítmico. El cibertexto—o hipertexto computarizado—no solamente se caracteriza por su disposición o distribución espacial ramificada, sino también por su capacidad de responder a una serie de algoritmos o códigos los cuales determinan bajo qué condiciones y de qué forma se puede acceder a las diferentes lexias de texto.

El uso del término ciberliteratura o ciberliterario para referirse a la creación asistida

por ordenadores se justifica, entonces, a partir del modo en que tal concepto se apropia y contribuye a reconfigurar dos de las nociones de base del imaginario “ciber:” 1) el hecho de tratarse de una textualidad literaria *espacializada* y, en cierta forma, liberada de las restricciones impuestas por la textualidad lineal del código y 2) la centralidad que el concepto de *simulación* posee en los diferentes formatos y géneros de creación ciberliteraria. La ciberliteratura es, en síntesis, el fenómeno estético y discursivo que emerge del empleo de las redes de ordenadores como plataforma y espacio de creación. La naturaleza hipertextual de tal fenómeno es apenas un reflejo de la estructura misma del ciberespacio—con su disposición multidireccional, rizomática, ramificada—y de la lógica del procesamiento algorítmico. A su vez, el hecho de tratarse de formas literarias inscritas en un espacio aparential, susceptible de ser empleado para desarrollar “experiencias simuladas,” amplifica y renueva uno de los propósitos que tradicionalmente ha estimulado el trabajo de creación literaria: la intención de edificar o crear mundos discursivos e imaginados, capaces de entrar en una relación simbólica compleja con su entorno social y su contexto histórico de producción.

La siguiente cuestión que es necesario dilucidar al hablar de ciberliteratura es la referente a los géneros. Aquí estamos nuevamente ante un tema sumamente arduo cuyos contornos la crítica apenas ha comenzado a delinear. La tendencia más común, hasta el momento, ha consistido en redefinir los géneros tradicionales a partir de considerar el modo en que estos mutan o se transforman al ser trasplantados a los entornos digitales. Esto ha dado lugar al establecimiento de una serie de categorías—como “poesía digital,” “poesía virtual,” “novela hipertextual,” “narrativa electrónica,” “periodismo digital,” “ciber-teatro” o “ciberdrama”—las cuales se apoyan en dos presupuestos: 1) la creencia de que, al menos en su esencia, los géneros tradicionales todavía subsisten en la era digital y 2) la suposición de que añadiendo los adjetivos

“digital,” “virtual” y “electrónico” o el prefijo “ciber” a cualquiera de los géneros conocidos se consigue comunicar las transformaciones esenciales que aquéllos han sufrido al ser reinventados por la computadora. El paradigma de la remediación formulado por Bolter y Grusin (2000) ha contribuido igualmente a reforzar esta tendencia; pues la proposición central de dicha teoría consiste en entender cualquier nueva forma expresiva, producida dentro de un tecnoentorno mediático emergente, como un resultado del ejercicio de reformular o adaptar a los nuevos entornos (es decir, *remediar*) los géneros y formas preexistentes. Desde esta perspectiva, la poesía digital sería el resultado de adaptar las tradiciones poéticas desarrolladas dentro de las tecnologías de la oralidad y el código al nuevo tecnoentorno creativo ofrecido por los ordenadores. Tal proceso de remediación respondería tanto a un *principio de continuidad*, en tanto y en cuanto los autores de los nuevos géneros se interesan en adoptar las técnicas y principios de creación consolidados dentro de las tradiciones artísticas anteriores, como a un *principio de ruptura*, el cual deriva de las posibilidades expresivas inéditas ofrecidas por los medios emergentes.

El paradigma de la remediación, por otra parte, no es suficiente para explicar fenómenos como la hibridez genérica que distingue a numerosas propuestas creativas en formato digital o la emergencia de géneros que carecen de claros antecedentes en las tradiciones anteriores. Entre estos últimos considérese el caso del “arte del software” (o *software art*), género cuyos rasgos y valores tanto en lo que respecta a las materias primas empleadas en su producción (consistentes en códigos computacionales) como en lo referente a las técnicas y procedimientos artísticos seguidos (dominados por la algoritmización de procesos) carecen completamente de antecedentes rastreables en la cultura y las artes precomputacionales. La tendencia a la hibridez genérica que ha caracterizado tanto a las artes del siglo XX como a las del XXI es otro aspecto que dificulta, y prácticamente

imposibilita, cualquier esfuerzo de establecer géneros en el sentido puro del término. La hibridez extrema que se manifiesta en el fenómeno multimedia, por ejemplo, donde no solo se mezclan los géneros literarios, sino también las formas genéricas de otras artes como el cine, la música y la fotografía representa un epítome de cuán arcaicas se han vuelto las nomenclaturas más comúnmente empleadas a la hora de establecer taxonomías para el campo literario y artístico.

A lo anterior hay que añadir la tendencia macluhaniana a considerar los propios soportes tecnológicos como formas o “géneros.” Esto último ha añadido una variable más a cualquier esfuerzo definitorio. Piénsese, por ejemplo, en el género de la blogoficción, la cual no solamente ha sido definida a partir de sus conexiones con géneros literarios pre-existentes (como el folletín o el diario íntimo) o de su relación con otros medios expresivos (como el periodismo), sino que se ha considerado el propio formato del blog como un elemento que contribuye a delinear las características esenciales de este tipo de ciberliteratura (Cleger 2010). Ese entrecruzamiento o convergencia de múltiples tradiciones literarias, artísticas, expresivas y mediáticas en las formas emergentes de ciberliteratura crea un desquiciamiento en los ejercicios críticos que se proponen ofrecer un mapa preliminar del campo.

Asumiendo todas las limitaciones y riesgos antes señalados, en las próximas páginas me propongo ofrecer un mapa preliminar del cibertexto literario, deteniéndome a delinear los rasgos más pertinentes de algunos de los géneros que han cobrado mayor relieve durante las últimas cuatro décadas de desarrollo de la cultura digital. Mi propósito no consiste en ofrecer un catálogo inclusivo de todas las experimentaciones que se han llevado a cabo en el terreno de la ciberliteratura, sino en destacar aquellas que han disfrutado de una mayor atención del público y la crítica, dado el mayor grado de madurez ostentado en sus propuestas y el modo en que han conseguido cautivar la imaginación de usuarios y lectores.

Una cartografía preliminar del cibertexto literario

La ficción interactiva

La ficción interactiva fue una de las primeras modalidades de ciberliteratura que atrajo la atención de los desarrolladores y del público desde finales de los años 70. El primer ejemplo de que se tiene noticia es *The Colossal Cave Adventure* (1975) escrita en código FORTRAN por Will Crowther. La pieza de Crowther no sólo contribuyó a crear el formato, sino que sirvió de modelo a la mayoría de las obras de este género que vieron la luz en años posteriores. *The Colossal Cave Adventure* fue seguida por *Zork* (1977-1979), una de las obras de ficción interactiva más populares de todos los tiempos y la cual contribuyó a garantizar el despegue y el rápido éxito comercial de Infocom, compañía fundada en 1979 en Cambridge, Massachusetts, con el propósito de desarrollar producciones inscritas en dicho género. En el breve período que va de 1979 a 1986, de los laboratorios de Infocom saldrían alrededor de una veintena de obras de ficción interactiva. Algunos de sus títulos gozaron de una considerable difusión entre el público, entre los cuales cabe destacar la trilogía *Zork I* (1980), *Zork II* (1981) y *Zork III* (1982), *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1984), basado en la obra original de Douglas Adams y *Trinity* (1986), una de las producciones de Infocom más celebradas por la crítica.

En un artículo titulado *Toward a Theory of Interactive Fiction*, Nick Montfort ha ofrecido una caracterización general del género. Según Montfort, los elementos que distinguen a la ficción interactiva son los siguientes: 1) el desarrollo de “un programa computacional que acepta y genera texto, en otras palabras, que crea la posibilidad de interacción entre el programa y el usuario a través de un intercambio regulado de mensajes de texto;” 2) la existencia de “una ‘narrativa potencial’, es decir, un sistema que produce un

discurso narrativo y una historia durante la interacción;" 3) la generación de un efecto de "simulación de un ambiente o un universo" y 4) la definición de "una serie estructurada de reglas dentro de las cuales se persigue un determinado resultado, es decir, un juego."³ La ficción interactiva es, en cierta medida, una derivación (o remediación) del género de la adivinanza (Montfort 2003), así como de otras formas semejantes de la cultura y el folclore popular, interesadas en probar el ingenio de un interlocutor invitándole a resolver enigmas y rompecabezas verbales. Al igual que los subgéneros mencionados, la ficción interactiva se encuentra a medio camino entre el juego y la narración, o podríamos decir que responde a una concepción de la literatura como juguete verbal. La posibilidad de algoritmizar computacionalmente el subgénero de la adivinanza o el rompecabezas, de manera que la solución de una serie de adivinanzas y enigmas por parte del usuario resulte en el despliegue de una estructura narrativa es el principio que rige el proceso de creación y desarrollo de este género de ciberliteratura.

En España, la ficción interactiva gozó de una gran popularidad durante el período denominado como *La Edad de Oro del Software Español* (1983-1992). En esos años, varias empresas españolas se dedicaron a comercializar ficciones interactivas (más popularmente conocidas como "aventuras conversacionales") que estaban orientadas hacia el mercado interno de usuarios poseedores de ordenadores caseros marca *Spectrum* (Esteve Gutiérrez 2012). Entre las compañías representativas de este movimiento español se encuentra Dinamic Software, de cuyos laboratorios salió una adaptación del *Quijote* en 1987; y Aventuras AD, empresa productora de una media docena de ficciones interactivas entre las que cabe destacar la trilogía compuesta por los títulos *Cozumel* (1990), *Los templos sagrados* (1991) y *Chichén Itzá* (1992). Como puede observarse, el interés en explotar temas y símbolos de inspiración precolombina con el propósito de convertirlos en narrativas jugables—algo que ha sido una constante en la industria del videojuego desde su inception—está presente en el trabajo realizado por Aventuras AD.⁴

Más a inicios de los años noventa, la ficción interactiva comenzó a perder su atractivo entre el público interesado en el consumo de productos computacionales de entretenimiento. Los juegos desarrollados gráficamente empezaron entonces a acaparar toda la atención. La aparición de *Myst* en 1993 demostró la posibilidad de desarrollar aventuras gráficas y narraciones e historias "jugables" sin depender sólo—ni principalmente—de los contenidos verbales o literarios. En este contexto, la mayoría de las empresas dedicadas a producir ficciones interactivas con fines comerciales tuvieron que reconocer la inviabilidad de tal proyecto, y optar por cerrar sus oficinas o reorientar su producción hacia otros mercados más promisorios. La ficción interactiva todavía continuaría desarrollándose hasta la época presente, pero a través del trabajo de autores individuales y aficionados del género, apoyados en muchas ocasiones por comunidades en línea dedicadas a compartir y promover el interés en este género de ciberliteratura.

La narrativa o ficción hipertextual

Si la década de los ochenta enmarca el período en que el género de la ficción interactiva disfrutó su momento de mayor apogeo y desarrollo, los noventa tendrían una significación semejante para la narrativa hipertextual en formato electrónico. Ahora bien, mientras que la ficción interactiva había sido un movimiento de base, dinamizado por un grupo de desarrolladores y aficionados a la computación quienes generalmente compartían un interés por ciertas manifestaciones de la cultura popular, como el cine de aventuras, la ciencia ficción o la literatura fantástica de J. R. R. Tolkien, la narrativa hipertextual, por otra parte, daría lugar a un movimiento de *élite*, el cual estaría encabezado por un grupo de profesores y académicos universitarios interesados en la experimentación narrativa y los movimientos literarios de vanguardia. El referente literario en este caso no es ya Tolkien, sino James Joyce, William Faulkner,

Jorge Luis Borges o Julio Cortázar. Las mazmorras y dragones, los enanos y princesas, así como esos émulos de Indiana Jones que tanto abundan en las aventuras conversacionales de los ochenta serían remplazados en las obras de ficción hipertextual por escenarios y personajes de corte más realista y situaciones dotadas de una mayor complejidad y profundidad psicológica.

Mas no es solamente el propósito de crear personajes con la complejidad de un Stephen Dedalus o un Benjamin Compson el único elemento que emparenta a la narrativa hipertextual de los noventa con su antecedente inmediato en las diferentes corrientes novelísticas del siglo XX enfocadas en la experimentación. Una fascinación casi universal por los laberintos borgesianos y por los modos no lineales de narrar historias es otro aspecto que tienen en común las corrientes antes mencionadas. Del mismo modo que los narradores del llamado *boom* latinoamericano, o del movimiento que en inglés se conoce como *Modernism*, se habían propuesto desarticular temporalmente las estructuras de la narración, experimentando con modos no cronológicos de organizar la historia (recurriendo a *flash backs*, regresiones y prospecciones temporales u otras técnicas similares de manipulación del tiempo narrativo), los promotores de la narrativa hipertextual de los noventa se esmerarían igualmente en deconstruir los hilos tradicionales de la narración, apoyándose en este caso en las herramientas y recursos ofrecidos por los ordenadores para sacar adelante tal proyecto literario. Pero mientras que la ruptura con la linealidad en las novelas de William Faulkner o Carlos Fuentes se basa principalmente en la manipulación del tiempo narrativo, en las narraciones hipertextuales de Michael Joyce, Shelley Jackson o el colombiano Jaime Alejandro Rodríguez, tal ruptura es el resultado de desarticular la narración en múltiples nodos o fragmentos de texto, los cuales son distribuidos y conectados multidireccionalmente en un mapa o espacio textual computarizado, de manera que el lector cuente con diversos órdenes y maneras de acceder a las

diferentes partes de la historia. En otras palabras, en la narrativa no lineal en formato impreso los lectores siempre leen la misma secuencia o progresión narrativa, aun cuando ésta se presente en un orden caótico. Por otra parte, los fragmentos de texto y los segmentos de historia leídos por diferentes lectores de una narración hipertextual computarizada van a diferir en la mayoría de los casos, ya que la distribución espacial del texto ofrece a los lectores múltiples rutas posibles de lectura, y es el usuario quien debe decidir cuáles rutas desea recorrer.

El software más comúnmente empleado en los noventa para producir este género de narración hipertextual fue *Storyspace*, desarrollado durante la década previa por Michael Joyce y Jay David Bolter. En 1987, la publicación de la primera obra del género, *afternoon, a story* por Michael Joyce, marca el inicio de un movimiento literario que se expandiría durante los próximos diez años y que incluiría la publicación de algo más de media docena de obras de ficción hipertextual, producidas mayormente por Eastgate Systems, compañía editorial fundada con el propósito de promover la creación de hipertextos de corte literario principalmente.

En el contexto hispanohablante, la narrativa hipertextual en formato electrónico comenzó a desarrollarse a mediados de los años noventa. La creación de Literatrónica, un sistema de elaboración y lectura de hipertextos alojados en la Red, por el colombiano Juan B. Gutiérrez y la publicación de su novela hipertextual de ciencia ficción titulada *Condiciones Extremas* inaugura la experimentación con este género en Latino América. El trabajo iniciado por Gutiérrez sería continuado y enriquecido por otros escritores como el también colombiano Jaime Alejandro Rodríguez, autor de *Gabriella infinita* y *Golpe de gracia*, y el peruano Doménico Chiappe, quien ha publicado una de las piezas de ficción hipertextual que más ha atraído la atención de la crítica, su hipernovela *Tierra de extracción*. A diferencia del grupo angloamericano, agrupado en torno a la editorial Eastgate Systems y enfocado en el trabajo con

el software Storyspace, los productores de ficciones hipertextuales del mundo hispánico no se han nucleado alrededor de un programa estético o un software específico que pueda otorgarle una coherencia o unidad a sus obras. La diversidad de propuestas estéticas y de usos de los recursos hipermediáticos o de programación es la nota que distingue al trabajo de los autores mencionados. Ahora bien, más allá de esa diversidad, también se aprecia en todos el mismo interés en expandir la estructura y la experiencia de lectura de la obra narrativa, a través de una exploración de las opciones que ofrece el ordenador para crear estructuras narrativas no lineales, que inviten al lector a interactuar de modos diversos con el texto y la historia y que combinen el discurso verbal con el discurso visual y sonoro para crear experiencias multimodales de lectura. Esta coherencia relativa de propósito que se aprecia por encima de la gran diversidad de las propuestas concretas es lo que nos permite agrupar a los autores mencionados dentro del mismo movimiento ciberliterario.

La blogoficción

A comienzos del 2000, el interés en el género de ficción hipertextual producido por Eastgate Systems, así como por otros creadores que estaban desarrollando su obra fuera del eje de influencias de esta editorial, había decaído considerablemente. Robert Coover, uno de los mayores divulgadores y promotores de la narrativa hipertextual, pronunció ese mismo año una especie de elogio fúnebre en su nombre titulado *Literary Hypertext: the Passing of the Golden Age*. En dicha conferencia Coover hablaba del hipertexto narrativo como un producto en decadencia, como una forma literaria que ya había vivido su “edad de oro,” y que había sido condenada al ostracismo con el advenimiento de la *World Wide Web* y la popularización de las interfaces gráficas de navegación. Ahora el interés se había volcado hacia los formatos abiertos de publicación y las nuevas plataformas que habían

transformado el ciberespacio en un ámbito de colaboración e intercambio.

Entre esos nuevos formatos, el blog devino rápidamente uno de los más populares. La experimentación con el blog como instrumento de creación literaria daría origen al género de la blogonovela, el cual consistía en una especie de remediación del folletín o de la novela por entregas decimonónica, al tiempo que incluía una serie de opciones de interactividad con los lectores que resultaban completamente innovadoras (Cleger 2010). Lo que más distinguía al nuevo género, en comparación con la novela hipertextual de la década previa, era el carácter radicalmente popular del primero. A diferencia del hipertexto literario de los noventa, de corte más elitista como ya se ha observado, la blogonovela estaba dirigida a un vasto público internacional que comenzaba a descubrir en la lectura a través de la Internet una nueva forma de entretenimiento. Consecuentemente, los autores de blogonovelas se esforzarían en responder a las expectativas de dicho público, ofreciendo historias de gran simplicidad argumental, explotando el empleo de personajes y tipos populares y sazónándolo todo con constantes referencias a la actualidad cultural y/o política. Asimismo, apelarían al humor y al sexo como ganchos para atraer y mantener la atención del público. Entre las blogonovelas más exitosas internacionalmente, como el *Diary of a London Call Girl*, producida en el Reino Unido, o el *Weblog de una mujer gorda*, escrita por el argentino Hernán Casciari desde Barcelona, es fácil identificar las características antes apuntadas. La primera narra en tono confesional las aventuras y vicisitudes de una prostituta en Londres, en tanto la segunda le pone voz a una ama de casa de Mercedes, Argentina, entregada a la faena de revelar las intimidades y excentricidades de su familia, los Bertotti. El referente cultural aquí no son ya Borges ni J. R. R. Tolkien, sino el show *The Osbournes*, aireado a comienzos de la década por MTV, así como todo el aquarellar de personajes esperpénticos creados por la televisión-realidad contemporánea.

La blogonovela acarrearía, por otra parte, una reformulación en el modo de producir y distribuir un hipertexto literario a través de la Red. Primeramente, se trata de obras en las cuales el proceso de creación y escritura marcha paralelo con el proceso de distribución, lectura y comentario por parte de los lectores. Este aspecto de tales obras ha llevado a uno de sus principales difusores, el argentino Hernán Casciari, a definir el género como una especie de “espectáculo en directo,” que permitiría a los lectores interactuar con la narración durante el proceso de su elaboración, del mismo modo que la audiencia interactúa directamente con los actores y/o deportistas durante una performance teatral o un partido de fútbol. El alojamiento de la blogonovela en la Red y su hipervinculación con una multitud de textos asociados a la misma (los comentarios, los enlaces a otros blog o páginas web incluidos en la narración, los hipervínculos desde otras páginas hacia el texto de la novela, etc.) ponen de manifiesto la naturaleza altamente socializada de esta forma de hipertexto literario y su estrecha interdependencia con su contexto de producción en la Red. Finalmente, la blogoficción ha servido también para explorar conceptos emergentes de ficción literaria y nuevos modos de entender la noción de autoría. Entre las últimas destaca el constante uso de seudónimos y otras formas de autoría avatárica (Serfaty 2004, Cleger 2010) de carácter ficticio que se proponen cuestionar los límites mismos del contrato narrativo tradicional, entendido como un pacto de ficción declarado entre el autor y sus lectores. La blogonovela en su forma más radical (y me refiero aquí principalmente a los experimentos de Casciari dentro del género) intenta erosionar todo contrato ficticio basado en la “suspensión voluntaria de la incredulidad” por parte de los lectores. Y en su lugar, nos propone una borradura de las fronteras convencionales entre ficción y realidad o, dicho baudrillardianamente, una

versión de lo real entendido como perpetuo simulacro.

La poesía aleatoria (o procedimental) y la estética flash

Hasta este punto he discutido subgéneros de ciberliteratura que se inscriben principalmente dentro del género narrativo. Como se ha podido observar, la experimentación en el campo de la narrativa en formato electrónico cuenta ya con unos cuarenta años de desarrollo, si consideramos *The Colossal Cave Adventure* (1975) de Crowther como la primera manifestación concreta de este fenómeno. Por otra parte, cuando redirigimos nuestra atención del género narrativo al terreno de la poesía digital y las artes visuales, el marco histórico antes descrito se expande de un modo significativo para abarcar al menos los tres lustros que preceden al exitoso experimento de Crowther. En su estudio *Prehistoric Digital Poetry, an Archaeology of Forms, 1959-1995*, C.T. Funkhouser ubica a finales de los años cincuenta las primeras incursiones en el terreno de la poesía digital; e identifica específicamente los experimentos de poesía aleatoria (y/o *procedimental*) llevados a cabo por Theo Lutz en un ordenador Z22, cuyos resultados fueron publicados parcialmente en la revista *Augenblick* en 1959, como el primer ejemplo concreto de poesía computarizada (Funkhouser 37-38). Sin embargo, como el propio Funkhouser aclara, los conceptos de “poesía aleatoria” y “poesía procedimental” —esto es, la noción de que el poeta en vez de entregarse a la tarea de componer el texto poético, debe establecer los parámetros y procedimientos bajo los cuales el poema debe autogenerarse, con o sin la intervención de los lectores—precede por varias décadas a la invención del ordenador. Tanto los poetas dadaístas de comienzos

del siglo XX como los miembros del movimiento francés OULIPO produjeron poemas aleatorios y procedimentales sin requerir la asistencia de una computadora para tal empresa.⁵

Ahora bien, es igualmente indiscutible que la capacidad aumentada del ordenador para establecer variables y procesos aleatorios de producción de textos, a partir de su capacidad de recombinar palabras y series sintagmáticas disponibles en una base de datos, es una realidad que ha equipado a las nuevas generaciones de ciberbardos con herramientas y recursos inexistentes en los entornos precomputacionales. Podría decirse entonces que, al igual que sucede con el hipertexto narrativo, el espacio computacional o ciberespacio es el alojamiento natural de la poesía aleatoria, aún cuando esta pueda existir también fuera del ordenador y consistir, por ejemplo, en una serie azarosa de frases extraídas de un periódico, tal y como Tristan Tzara proponía a comienzos del siglo XX.

Desde la primera incursión de Theo Lutz (1959) al presente, decenas de autores han producido diferentes formas y estilos de poesía aleatoria o procedimental, entre los cuales destaca el trabajo realizado por el grupo francés A.L.A.M.O. Uno de los miembros y fundadores de dicho grupo, Jean-Pierre Balpe, ha trabajado desde comienzos de los años ochenta en la escritura de programas computacionales capaces de generar diversas formas de la poesía clásica, incluyendo sonetos, proverbios, epigramas, haikus y rengas (Funkhouser 55). En el contexto de habla inglesa, autores como Emmett Williams, quien en 1965 creó un poema computarizado empleando las 101 palabras más usadas en *La Divina Comedia* de Dante, o John Cayley, autor desde finales de los años ochenta de varias de las piezas de poesía computarizada más interesantes que se han producido (Ver sus obras *Translation*, *Windsound* y *Wotclock* incluidas en la *Electronic Literature Collection*, Vol. 1) contribuyeron a introducir y consolidar, respectivamente, la experimentación en este género de ciberliteratura en la lengua de Shakespeare.

La colección titulada *Poemas V2: poesía compuesta por una computadora*, publicada en 1976 por Ángel Carmona, constituye el primer ejemplo de poesía digital dentro del ámbito español. En Latino América, si bien desde mediados de los años ochenta artistas como Eduardo Kac ya habían producido sus primeras obras de arte computarizado, no es hasta mediados de los años noventa y comienzos del 2000 que semejante movimiento cobra fuerza de la mano de una nueva generación de artistas y poetas digitales, entre los cuales destaca el trabajo de Belén Gache, Santiago Ortiz, Eugenio Tisselli y Gustavo Romano, así como la adaptación al formato digital de algunas de las acciones de arte del poeta uruguayo Clemente Padín (ver su pieza Paz = Pan).

Al igual que sucede en el ámbito de la narrativa hipertextual, el campo de la poesía y las artes digitales se ha distinguido por la diversidad de propuestas hechas por diferentes autores. El argentino Gustavo Romano, autor del proyecto *IP Poetry*, se ha destacado por su desempeño en el terreno del poema proceso o *procedimental*, a partir de su diseño de complejas instalaciones digitales que incluyen tanto la escritura de un programa capaz de componer textos en tiempo real, basándose en la búsqueda de frases aleatorias en la Internet, como la elaboración de un mecanismo de recitación de tales textos, orquestado por cuatro poetas-robots. La estética ciborg propuesta por Romano contrasta, en este sentido, con el trabajo de otros autores como Belén Gache, que se inscriben más estrictamente dentro de lo que Lev Manovich ha definido como la estética flash.

Desde mediados de los años noventa, la salida al mercado de la plataforma multimedia Macromedia Flash—el poderoso software que facilitaba la creación y distribución a través de la Web de gráficos vectoriales, animaciones, juegos y aplicaciones enriquecidas de Internet—dio inicio a una explosión creativa dentro del ámbito de las artes digitales. Toda una nueva generación de artistas interesados en experimentar con las posibilidades que ofrecía la Web para la creación en soporte

electrónico vio en Macromedia Flash (rebaudizado más tarde como Adobe Flash, después de su adquisición por Adobe Systems) una herramienta relativamente simple de usar y capaz de responder a las más disímiles necesidades expresivas. El género de la narrativa en formato hipermedial, por ejemplo, se aprovecharía de semejante plataforma para desarrollar una variedad de proyectos, tanto con fines estéticos como educativos. Pero es en el terreno de la poesía digital y el Net Art donde se aprecian algunas de las obras más interesantes en este formato.

Una rápida revisión de las piezas incluidas en las dos colecciones de literatura electrónica preparadas bajo los auspicios de la Electronic Literature Organization (*Electronic Literature Collection, Volumen 1 y 2*) pone de manifiesto el predominio que disfrutó la plataforma flash entre numerosos artistas digitales de finales de los noventa y comienzos del nuevo milenio. De manera particular, en el campo de la poesía digital varios autores muestran una marcada preferencia por el trabajo con este software, como puede apreciarse en las piezas *Poemas No Meio Do Caminho* y *Amor de Clarice* de Rui Torres, *Carving in Possibilities* de Deena Larsen o *Deep Surface* de Stuart Moulthrop. En esta misma línea, se distingue la labor de la escritora argentino-española Belén Gache, una de las artistas digitales que ha sabido explotar las posibilidades expresivas de flash de un modo más ingenioso, tal y como se evidencia en sus piezas “Los sueños,” “Poemas de agua” o el “El idioma de los pájaros,” todas incluidas en su colección *WordToys*.

WordToys, como he afirmado en otra parte, constituye una obra de referencia obligada cuando se trata de evaluar el impacto de la estética flash en el contexto hispanohablante de finales de los años noventa y comienzos del nuevo milenio. En dicha colección se recoge una serie ingeniosa de ejercicios de remediación (Bolter y Grusin 2000) o de “puesta en interfaz” de poemas, tópicos y propuestas estéticas, herederas tanto de la experimentación modernista de finales del

siglo XIX (modernismo hispanoamericano, simbolismo y parnasianismo francés) como de las innovaciones aportadas por los movimientos de vanguardia del XX. Su obra “El idioma de los pájaros” por ejemplo, consiste en una hábil “puesta en interfaz” del topos literario del “escritor como máquina o autómatas,” tema que la literatura modernista decimonónica vinculó con el ascenso del capitalismo industrial y la instauración de su lógica despiadadamente pragmática (consultar a este respecto “El rey burgués” de Rubén Darío), pero que en el siglo XX ha disfrutado de una acogida más positiva, gracias en gran medida a las aportaciones realizadas por el estructuralismo lingüístico de Saussure, así como al papel cada vez más influyente que la tecnología y las ciencias han jugado dentro del campo de la creación literaria, desde el futurismo italiano hasta nuestros días.

“Italo Calvino decía que, en última instancia, todo escritor es una máquina: trabaja colocando una palabra tras otra siguiendo reglas predefinidas, códigos, instrucciones adecuadas” (Gache, *El idioma de los pájaros*, prólogo). Hacia esa creación de autómatas dotados para la articulación de un lenguaje lírico, o más bien seudolírico—de poetas-bots o ciberbardos como los llamaría Janet Murray—es que se orientan varias de las piezas incluidas en *WordToys*. Pero a diferencia de los poetas-bots de Gustavo Romano, los cuales se valen del inconsciente colectivo de la Red para extraer, en tiempo real, los tropos y sintagmas verbales con los cuales arman y rearman constantemente sus versos, los poetas-bots de Gache están condenados a repetir siempre las mismas palabras y secuencias, al encontrarse éstas atrapadas dentro de los códigos estrictos de ActionScript, el lenguaje de programación de Flash. En *El idioma de los pájaros*, cinco aves mecánicas recitan siempre los mismos versos extraídos de poemas de autores del canon tradicional como Gustavo Adolfo Bécquer, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe o Rubén Darío. La agencia del usuario, en este caso, se reduce a seleccionar, con un clic, cuál de las cinco aves desea escuchar y

en qué orden. Puede asimismo activar varias aves cantoras al mismo tiempo dando lugar de tal forma a una superposición ininteligible de voces. Este género de instalación poética de *point and click* se reitera en varias de las piezas incluidas en *WordToys*, como puede observarse en otros títulos como “Los sueños,” “Poemas de agua,” “Phone readings,” o “Veintidos mariposas rosas.”

Al comienzo de la década presente, la compañía Adobe Systems hizo pública su intención de discontinuar su desarrollo de su software reproductor de *Flash* para la telefonía móvil (Jarzemsky 2011, Lendino 2011). La noticia vino acompañada de una pregunta que había estado rondando a dicha tecnología por varios años ¿era este el fin de la era *Flash*? En una época crecientemente dominada por el uso de los *smartphones* y *tablets*, desarrollar un software que no tiene en cuenta tal fenómeno equivale a decretar su obsolescencia. De tal modo, la era *Flash* ha estado rápidamente precipitándose hacia el final de su ciclo creativo durante los últimos años, y con ello ha concluido también todo un período de experimentación artística que fue posible, en parte, gracias a los principios de dicha tecnología. Los nuevos estándares de lenguaje de marcado (HTML5) establecidos por el W3C⁶ han proveído a los desarrolladores de web con nuevas opciones para desarrollar páginas dinámicas, sin requerir el empleo de flash para conseguir tal propósito. Asimismo, nuevos software de animación, como *Tumult Hype* y *Adobe Edge*, han venido a remplazar parcialmente a Adobe Flash como herramienta de diseño de contenido multimedia para la web. A través del empleo de éstas y otras tecnologías emergentes, la poesía digital continuará desarrollándose en los próximos años por caminos que todavía no quedan claramente definidos.

Literatura para el iPad y dispositivos móviles. Narraciones geolocalizadas. Otros experimentos y tendencias

De todas las tendencias ciberliterarias que este artículo se propone cartografiar, probablemente ninguna sea tan promisoría como la que ha comenzado a emerger a partir de la convergencia de la tecnología móvil con los nuevos estándares para la producción de publicaciones en formato digital (epub3). Lo anterior en conjunción con el desarrollo del libro-app y otros experimentos recientes en el campo de la narración geolocalizada—accesible desde dispositivos móviles— ha coadyuvado a una expansión considerable de lo que es posible hacer a la hora de desarrollar narraciones que no solamente incorporan elementos sofisticados de hipermedialidad (videos, animaciones, imágenes 3D), sino que también se apropian de recursos inmersivos y procedimentales extraídos del ámbito del videojuego, o interactúan de una manera compleja con los entornos físicos y simulados.

El desarrollo de la literatura infantil y juvenil para el iPad (u otras tabletas Android) ha sido particularmente influyente en este sentido; y actualmente está impulsando una verdadera revolución de la lectura a través de su impacto en los lectores de edades más jóvenes. A diferencia de la narrativa hipertextual de los años noventa, la cual fue consumida e impulsada por una pequeña élite de profesores y estudiantes universitarios, o de las blogoficciones y demás géneros de ciberliteratura en la Red, los cuales, aún cuando consiguieron interesar a una audiencia mucho mayor, todavía restringieron su ámbito de influencias

a la esfera adulta, la literatura para el iPad ha conseguido penetrar finalmente dentro del horizonte formativo de niñas y niños. Como se reportaba en un artículo de *The New York Times*, muchos bebés de meses y niños pequeños están aprendiendo a navegar las pantallas de una tableta electrónica, antes de que hayan aprendido a hojear las páginas de un libro impreso (Rich 2014).

El desarrollo de versiones para tabletas digitales de títulos como *Alice for the Ipad*, *Jack y los frijoles mágicos*, *Caperucita Roja*, *Green Eggs and Ham*, *Las Aventuras de Don Quijote*, entre muchos otros, han transformado significativamente la manera de leer estos clásicos de la literatura infantil y/o universal. Las adaptaciones de tales obras al formato del libro-app ofrecen a los lectores la posibilidad de interactuar con sus ilustraciones y personajes de diferentes maneras, al tiempo que enriquecen el texto con una serie de recursos – como lecturas en voz alta, diccionarios, actividades de adquisición de vocabulario, ejercicios fonéticos, rompecabezas o juegos – que convierten la lectura en una experiencia enriquecida de aprendizaje. Otras aplicaciones como *Toontastic* y *StoryKit* ponen en manos del usuario una serie de herramientas sumamente efectivas y fáciles de usar con las cuales los mismos pueden crear sus propias narraciones animadas e interactivas.

La colección *iPoe*, desarrollada por el equipo de Play Creatividad, radicado en Barcelona, propone una nueva forma de aproximarse al maestro del cuento en inglés, añadiendo a sus textos una serie de imágenes, animaciones y efectos sonoros que, sin adular la esencia del clásico norteamericano, consiguen amplificar el sentido de sus narraciones y poemas. Un éxito semejante obtienen los desarrolladores de *Sherlock: Interactive Adventure*, haciendo uso en este caso de las convenciones del “hidden object game” para invitar a los lectores a poner a prueba sus capacidades detectivescas, mientras emulan las habilidades de Holmes para la observación y el razonamiento inductivo. Las versiones para el iPad de *On the Road* de Jack Kerouac y *The*

Waste Land de T.S. Elliot son muestras igualmente convincentes de las capacidades del libro-app o *ebook* enriquecido para ofrecer una experiencia amplificada de lectura de los clásicos de la literatura universal. En lengua castellana, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México ha desarrollado versiones digitales de los poemas *Muerte sin fin* de José Gorostiza y *Blanco* de Octavio Paz, así como de prosas y poemas de Amado Nervo, los cuales en cierta medida han inaugurado este tipo de experimentación con los clásicos latinoamericanos.

Otros autores y desarrolladores se han enfocado en las capacidades geolocalizadoras de la tecnología móvil– a través de sus dispositivos de GPS– para experimentar con formatos narrativos que incorporan el espacio físico dentro del ámbito de la narración. Tal es el caso en *The Silent History*, la innovadora propuesta que Eli Horowitz y su equipo de producción dio a la luz en la tienda de Apple en el otoño del 2012. Como otros críticos han señalado, *The Silent History* no consiste simplemente en una novela por entregas diseñada para su lectura en los dispositivos móviles de Apple, es también un “literary treasure hunt” (Kellogg 2012) que invita a los lectores a desplazarse físicamente por diferentes locaciones, desde las cuales pueden acceder a los diversos fragmentos narrativos necesarios para reconstruir la historia contenida en esta obra. *The Silent History* invita, asimismo, a los lectores a escribir nuevos fragmentos de la narración y geolocalizarlos en puntos de interés específicos, desde los cuales podrán ser accedidos por otros usuarios futuros. Los fragmentos narrativos geolocalizados frecuentemente incorporan referencias al espacio físico en el cual son leídos, ya sea llamando la atención sobre un aspecto del paisaje, una estructura o edificio, o incluso algún grafiti u otro signo inscrito en las paredes o el suelo del sitio en cuestión. De esta manera, la narrativa geolocalizada ha comenzado a explorar modalidades de lectura *in situ*, que entremezclan el discurso textual con otros significantes y referentes del espacio físico de

una manera completamente inédita dentro de la historia literaria de Occidente.

Dentro del ámbito iberoamericano, la escritora y artista digital Helena Torres ha desarrollado un proyecto de narrativa geolocalizada, *Serendipia*, en el cual se hace uso tanto de los recursos ofrecidos por la tecnología móvil como de las convenciones de la narrativa oral para ofrecer una historia en la cual se exploran las relaciones entre hipertexto narrativo y espacio físico. A diferencia del proyecto de Horowitz, en el cual los fragmentos narrativos son presentados, principalmente, en el formato del texto digital, en *Serendipia* el texto narrativo ha sido transformado en pistas de audio. Usando una aplicación para dispositivos Android (*noTours*), desarrollada para facilitar la edición sonora del espacio físico, Helena Torres y su equipo de producción decidieron geolocalizar las pistas de su narración en el cementerio de El Suco, en Gijón; y es desde dicha locación que los “lectores” del relato pueden acceder a sus diversos contenidos durante un paseo por el cementerio. Para realizar dicho paseo, los usuarios deberán acudir debidamente equipados con un dispositivo de Android, la aplicación de *noTours* instalada en sus equipos y unos audífonos.

Desde un punto de vista diegético, *Serendipia* narra las pesquisas de Margarita Simona, una historiadora que se encuentra investigando la figura histórica de Rosario de Acuña, quien está enterrada en el cementerio de El Suco, en Gijón. Durante sus pesquisas, Margarita descubre la figura del pintor simbolista Edgardo del Pozo, un contemporáneo de Acuña cuya misteriosa muerte, y las circunstancias y motivos que la provocaron no han sido nunca aclarados por la policía y las autoridades forenses. El personaje ficcional de del Pozo le sirve a Torres como pretexto para explorar diversos temas relacionados con la actitud que adoptaron los intelectuales de finales del siglo XIX ante los diferentes movimientos sociales que emergieron durante este período: movimiento feminista, sindicatos obreros, organizaciones francmasonicas y sociedades ocultistas, entre otros, al

tiempo que nos ofrece una versión local–gijonense– de este fenómeno, enriquecida con documentos y artículos extraídos de la prensa local de la época. En este sentido, su narrativa no está solamente geolocalizada en Gijón, sino que se nutre de las historias, tradiciones y mitos que forman parte de dicha localidad.

Otro aspecto que vale la pena destacar es la manera en que se genera la organización hipertextual de este relato. A diferencia de la mayoría de los géneros de ciberliteratura comentados anteriormente, en los cuales la hipertextualidad se encuentra asociada al trabajo de programación llevado a cabo por el autor o el equipo de producción de tales obras, en *Serendipia* la organización hipertextual del relato emerge como resultado del paseo o *deriva* realizado por el visitante del cementerio donde se encuentra geolocalizada la pieza. En otras palabras, en lugar de hiperenlaces multidireccionales que interconectan los diferentes nodos de información que componen la obra, en *Serendipia* tales “enlaces” son sustituidos por los movimientos y desplazamientos más o menos aleatorios de los visitantes durante sus recorridos por el cementerio. Al conectar la pista de audio A con la pista D o la E durante su deriva por el espacio, el usuario va generando una organización provisional del relato, la cual va a diferir necesariamente de la organización lograda por otros usuarios durante sus respectivos paseos. De tal modo, la naturaleza espacializada de la textualidad hipertextual no solo puede ser percibida dentro del espacio virtual de los ordenadores, sino también a través de una interacción directa con textualidades incrustadas en el espacio físico.

De cara al futuro

Ficciones interactivas, narraciones hipertextuales, blogoficciones, twitter-literatura, poesía digital, narrativa geolocalizada, literatura para el iPad: estas son algunas de las islas más notables dentro del vasto archipiélago que conforman los diferentes experimentos que se han llevado a cabo en el campo

de la ciberliteratura, durante los últimos cuarenta años. Tal lista no pretende ser del todo inclusiva. Hay otros islotes menos visibles que serían igualmente dignos de estudio en una obra de mayores alcances que este artículo. En el terreno del ciberteatro, por ejemplo, se han realizado experimentos con una variedad de tecnologías digitales, entre los cuales se destacan: la ya clásica incorporación de proyecciones de video en el escenario; el empleo de robots como actores o *performers*; el uso de hologramas o gráficos de realidad aumentada como parte de las obras; o el empleo de tuits enviados por la audiencia como elementos estructurantes de la trama (Romeira Castillo 2013). Dentro del género del arte performativo, grupos como *La Pocha Nostra* han estado a la vanguardia a la hora de incorporar el uso de la internet y una variedad de elementos interactivos dentro de sus espectáculos y performances (Thornton 2008). En el terreno del videojuego, varios desarrolladores como Quantic Dream—creadores de los dramas interactivos *Heavy Rain* y *Beyond: Two Souls*—y Telltale Games—desarrolladores de versiones jugables de *The Walking Dead* y *Game of Thrones*, entre otros—han impulsado la convergencia entre narración y juego hacia un horizonte inimaginable cuando Will Crowther experimentó por primera vez con este formato a mediados de los años setenta.

En el año 2016, con la salida al mercado de varios dispositivos de Realidad Virtual orientados al mercado doméstico (como el Oculus Rift, el HTC Vive o el casco de realidad virtual desarrollado por PlayStation), se abrirá un nuevo horizonte para la experimentación artística que, sin dudas, será explotado por numerosos creadores digitales con fines diversos. Tanto miembros del equipo de producción del HTC Vive (Lang 2015) como entusiastas del Oculus Rift (Love 2014) han especulado sobre la manera en que tales dispositivos podrían revolucionar la manera de

contar historias, creando ambientes cada vez más inmersivos e interactivos para sus usuarios.

La pregunta que queda por responder es qué rol jugará el mundo hispanohablante dentro de ese horizonte que ya se nos viene encima. Si algo nos enseña la historia reciente dentro de este campo es que Iberoamérica ha destellado cuando se ha tratado de incorporar tecnologías digitales de uso masivo (como *low-end animations* creadas en *flash*, el desarrollo de narrativas en formato blog, o el uso de la plataforma de Twitter con fines creativos), pero su papel ha sido más modesto y los resultados menos halagüeños cuando el propósito ha sido dominar tecnologías *high-end*, que requieren niveles más altos de proficiencia técnica y/o la existencia de equipos multidisciplinarios de producción dependientes de fuentes estables de financiamiento (como compañías desarrolladoras de videojuegos o editoriales especializadas en libros digitales enriquecidos o libros-apps). Como consecuencia, la brecha digital no se ha reducido. Y con cada nueva revolución tecnológica—como la inminente revolución que acarreará la expansión de la tecnología de realidad virtual a partir del 2016—la frontera digital se sigue corriendo. Por consiguiente, los desafíos que las poblaciones al sur del Río Bravo enfrentan, en su esfuerzo por no quedarse atrás en la conquista de la frontera digital, son cada vez mayores.

Varias iniciativas de alfabetización digital comenzadas a edades tempranas, como la adopción del proyecto “One Laptop Per Child” o “Un portátil por niño” en países como Uruguay podrían ayudar con la meta de crear una generación de adultos más proficientes con el uso de las tecnologías digitales en el continente. Otras iniciativas a nivel de la educación superior, como la inauguración de la ciudad del conocimiento o Universidad Yachay, en Ecuador, la cual aspira a convertirse

en una especie de Silicon Valley de Sur América, es igualmente promisorio en este sentido. Pero mucho más se requiere en la región para multiplicar los esfuerzos que coadyuven al desarrollo de una cultura digital sostenible y de primera clase entre los habitantes del continente.

Numerosas fundaciones culturales y ayuntamientos de España, cada año convocan a concursos literarios que contribuyen a estimular el trabajo de artistas y escritores. Pero muy pocas son todavía aquellas instituciones que ofrecen patrocinio al trabajo en el campo de la creación en formato digital. Un mayor apoyo por parte de los organismos que ya cuentan con fondos y recursos para promover el desarrollo cultural y literario de Iberoamérica, en lo que respecta a financiar o premiar iniciativas en el campo de la creación ciberliteraria, redundaría en un mayor crecimiento en este terreno; y garantizaría aún más la sostenibilidad del proyecto global de desarrollo de una cultura digital sólida en la región, en el mediano y largo plazo.

Lo que ya resulta imposible argüir es que la creación ciberliteraria constituye un interés pasajero, una moda condenada a ser barrida por la próxima avalancha mediática o tecnológica promovida desde Hollywood o Silicon Valley. Cuarenta años de participación sostenida dentro del campo demuestran claramente lo contrario. Desde que los ordenadores marca *Spectrum* invadieron el mercado español o las *Pentium* de Intel hicieron su entrada en los laboratorios de la Universidad de la Habana, donde muchos miembros de mi generación adquirieron sus primeras nociones sobre qué era la Internet o en qué consistía una publicación con multimedia, la cultura digital no ha hecho otra cosa que diversificarse y expandirse; tanto en países que se ubican a la cabeza de la innovación tecnológica, como en aquellos que todavía ocupan una posición periférica. De cara al futuro, resulta sumamente incongruente esperar que semejante tendencia se revierta. Las máquinas y dispositivos que estaremos

usando dentro de algunos años inevitablemente habrán cambiado. Todas las predicciones actuales indican que sus capacidades de almacenamiento y procesamiento de la información serán mucho mayores, y sus impactos en los individuos y sus estilos de vida inevitablemente se incrementarán. Mas los principios generales que rigen la comunicación con tales medios seguirán siendo los mismos. Después de todo, la búsqueda de formas de comunicación cada vez más transparentes a través del empleo de recursos multimediales ha sido una constante dentro de la cultura de Occidente, como Bolter y Grusin han demostrado en su influyente trabajo. De momento, sólo me queda extenderles una invitación a permanecer atentos a tales desarrollos.

Notas

¹La traducción es mía. El texto original de la cita es el siguiente: "Those who say the book is moribund often cite the computer as the asp on the mat. But the electronic highway is for bulletin boards on esoteric subjects, reference works, lists and news—timely, utilitarian information, efficiently pulled through the wires. Nobody is going to sit down and read a novel on a twitchy little screen. Ever." (párr. 6)

²La traducción es mía. El texto original de la cita es el siguiente: "William Gibson has noted that when he invented the term 'cyberspace' for his 1984 novel *Neuromancer* he did so as a way to solve specific narrative problems. Gibson remarks in an interview with Larry McCaffery, "When I arrived at the cy[b]erspace concept while I was writing 'Burning Chrome,' I could see right away it was resonant in a lot of different ways. By the time I was into *Neuromancer*, I recognized that it allowed for a lot of moves, because characters can be sucked into apparent realities—which means you can place them in any sort of setting or against any backdrop you want." (Punday 195)

³La traducción es mía. En el texto original de la cita Monfort resume las características de la ficción interactiva del siguiente modo: "a text-accepting, text-generating computer program; a potential narrative, that is, a system that produces narrative during interaction; a simulation of

an environment or world; and a structure of rules within which an outcome is sought, also known as a game” (26-27).

⁴En su taxonomía sobre los videojuegos de tema latinoamericano, Phillip Penix-Tadsen clasifica este tipo de juegos en que se explotan los escenarios o símbolos de herencia (pre)hispanica con objetivos jugables como juegos “saqueadores de tumba” o “tomb raiders,” en alusión al trabajo superficial de interpretación y apropiación de tales símbolos o escenarios que comúnmente se ofrece en tales juegos. Para más información ver Penix-Tadsen 2013.

⁵Para un análisis de la poesía procedimental precomputacional ver también Loss Pequeño Glazier (2001), especialmente los apartados dedicados al estudio de la poesía de Jackson Mac Low.

⁶Abreviación para *World Wide Web Consortium*.

Bibliografía

- Bolter, J David. *Writing Space: the Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale, N.J.: L. Erlbaum Associates, 1991. Impreso.
- Bolter, J David and Michael Joyce. “Hypertext and Creative Writing.” *Proceedings of the ACM Conference on Hypertext*. New York: Association for Computing Machinery, 1987. 41-50. Red.
- Bolter, J David and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000. Impreso.
- Borràs, Laura, ed. *Textualidades electrónicas: nuevos escenarios para la literatura*. Barcelona: Editorial UOC, 2005. Impreso.
- Casciari, Hernán. “La ficción *on line*: un espectáculo en directo.” *La blogosfera hispana: pioneros de la cultura digital*. Ed. José M. Cerezo. Fundación France Telecom España, 2006. 170-179. Impreso.
- Cleger, Osvaldo. *Narrar en la era de las blogoficciones: literatura, cultura y sociedad de las redes en el siglo XXI*. Lewiston, NY: Mellen Press, 2010. Impreso.
- Coover, Robert. “The End of Books.” *The New York Times*. 21 June 1992. Red. Jan 2013.
- “Literary Hypertext: the Passing of the Golden Age.” N.p., 29 Oct. 1999. Red. 11 Aug. 2014. Red.
- Esteve Gutiérrez, Jaume. *Ocho quilates: una historia de la Edad de Oro del software español (1983-1986)*. Star-T Magazine Books, 2012. Ebook.
- Funkhouser, C.T. *Prehistoric Digital Poetry, an Archaeology of Forms, 1959-1995*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007. Impreso.
- Gache, Belén. *Wordtoys*. 2006. Red.
- Gibson, William. *Neuromancer*. New York: Ace Books, 1984. Impreso.
- Glazier, Loss Pequeño. *Digital Poetics: The Making of E-Poetries*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2001. Impreso. Dic. 2014.
- Hayles, Katherine. *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2008. Impreso.
- Horowitz, Eli et al. *The Silent History*. Sudden Oak, 2012. Red.
- Jarzemsky, Matt. “Adobe abandona su software flash para teléfonos móviles.” *The Wall Street Journal Americas*. 9 de noviembre de 2011. Red. Diciembre 2014.
- Kellogg, Carolyn. “The Silent History Turns Up the Noise on a New Kind of E-book.” *Los Angeles Times*. 5 de octubre de 2012. Red. Diciembre 2014.
- Landow, George. *Hypertext: the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. Impreso.
- Lang, Ben. “First Look: Vive Chief Content Officer Phil Chen on VR’s Role in the Evolution of Storytelling.” *Road to VR*. 14 de septiembre de 2015. Red. Noviembre 2015.
- Lendino, Jamie. “Adobe Flash Meets its End.” *PC-MAG.COM*. 9 de noviembre de 2011. Red. Diciembre 2014.
- Love, Dylan. “Kevin Spacey Thinks Oculus Rift Could Change Storytelling Forever.” *International Business Times*. 20 de septiembre de 2014. Noviembre 2015.
- Manovich, Lev. *Generation Flash*. MS. *Selected Articles*. 2002. Red. Dic. 2014.
- Montfort, Nick. *Twisty Little Passages: An Approach to Interactive Fiction*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.
- “Toward a Theory of Interactive Fiction.” *If Theory Reader*. Eds. Jackson-Mead, Kevin y J. Robinson Wheeler. Boston: Transcript On Press, 2011. 25-59. Impreso.
- Moreno, Isidro. *Musas y nuevas tecnologías: el relato hipermedia*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.
- Murray, Janet. *Hamlet on the Holodeck: the Future of Narrative in Cyberspace*. New York: Free Press, 1997. Impreso.

- Penix-Tadsen, Phillip. "Latin American Ludology: Why We Should Take Video Games Seriously (and When We Shouldn't)." *Latin American Research Review* 48.1 (2013): 174-90. Red.
- Proulx, Annie. "Books on Top." *The New York Times*. 26 May 1994. Red. Jan 2013.
- Punday, Daniel. "The Narrative Construction of Cyberspace: Reading *Neuromancer*, Reading Cyberspace Debates." *College English* 62.2 (2000): 194-213. Red.
- Rich, Motoko. "Pediatric Group to Recommend Reading Aloud to Children From Birth." *The New York Times*. 24 June 2014. Red. Nov 2015.
- Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro. *Hipertexto y literatura: una batalla por el signo en tiempos modernos*. Santa Fe de Bogotá: CEJA, 1999. Impreso.
- Romera Castillo, José, ed. *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2013. Impreso.
- Romero López, Dolores y Amelia Sanz, eds. *Literaturas del texto al hipermedia*. Rubí: Anthropos, 2008. Impreso.
- Serfaty, Viviane. *The Mirror and the Veil: An Overview of American Online Diaries and Blogs*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2004. Impreso.
- Taylor, Claire y Thea Pitman, eds. *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. Impreso.
- Thornton, Niamh. "Body, Nation and Identity: Guillermo Gómez-Peña Performances on the Web." *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*. Eds. Claire Taylor y Thea Pitman. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. 111-122. Impreso.
- Torres, Helena. "Serendipia." *Narrativas espaciales*. Wordpress. Red. Diciembre 2014.
- Tortosa, Virgilio, ed. *Escrituras digitales: tecnologías de la creación en la era virtual*. Universidad de Alicante, 2008. Impreso.
- Tosca, Susana. *Literatura digital: el paradigma hipertextual*. Universidad de Extremadura, 2004. Impreso.
- Vouillamoz, Nuria. *Literatura e hipermedia: la irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: Paperless text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

TITLE: Letters, Text, and Dialogue in Contemporary Latin American Videogame Design

AUTHOR: Phillip Penix-Tadsen

E-MAIL: ptpt@udel.edu

AFFILIATION: University of Delaware; Department of Languages, Literatures and Cultures; 219 Jastak-Burgess Hall; 30 East Main Street; Newark, Delaware 19711

ABSTRACT: This article examines the use of literary and narrative elements including letters, text, and dialogue in recent works from Latin American videogame designers. Beginning with a review of scholarship on the so-called “crisis in written expression,” the essay then turns to an examination of the relationship between textual and ludic modes of analysis and their relative usefulness for game studies. Bringing this scholarship to bear on real-world examples of video games from Latin America, the article then offers an examination of games categorized as Horror, Science Fiction, Neomedievalism. Based on an examination of these examples, this essay ultimately argues that since the relationship between games and narrative continues to evolve in previously unforeseen ways, textual analysis remains both insufficient and indispensable to game studies.

KEYWORDS: Video Games, Videogame Design, Latin America, Narrative, Text, Dialogue, New Media, Electronic Media, Literature, Horror, Science Fiction, Neomedievalism, Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Costa Rica, El Salvador, Mexico, Uruguay, Venezuela

RESUMEN: Este artículo examina el empleo de elementos literarios y narrativos—como letras, textos y diálogos—en una serie de obras recientes, desarrolladas por diseñadores de videojuegos latinoamericanos. Se comienza ofreciendo una revisión de las investigaciones que se han ocupado de la llamada “crisis de la expresión escrita,” para luego ofrecer un examen de la relación entre los modos textuales y lúdicos de análisis de los videojuegos y su utilidad relativa para los estudios ludológicos. Apoyándose en este marco teórico e investigativo, el artículo procede a examinar una serie representativa de videojuegos, categorizados en cuatro clases específicas: videojuegos de horror, de ciencia ficción, de inspiración neomedieval y “otros mundos.” A través de una discusión de estos ejemplos, el ensayo propone que teniendo en cuenta la evidencia de una evolución cambiante y difícil de predecir entre la narración y el juego, el análisis textual sigue siendo una herramienta al mismo tiempo insuficiente e indispensable para los estudios ludológicos.

PALABRAS CLAVE: videojuegos, diseño de videojuegos, América Latina, narración, texto, diálogo, nuevos medios, medios electrónicos, literatura, horror, ciencia ficción, neomedievalismo, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, El Salvador, México, Uruguay, Venezuela

BIOGRAPHY: Phillip Penix-Tadsen es especialista en estudios culturales latinoamericanos contemporáneos, con un enfoque en las intersecciones entre la política, la economía, los nuevos medios y la cultura visual en la región. Su primer libro, *Cultural Code: Video Games and Latin America* [Código cultural: Los videojuegos y América Latina] (MIT Press, febrero 2016), reúne los vocabularios críticos de los estudios ludológicos y los estudios culturales latinoamericanos para ofrecer una teorización sintética de la relación entre los videojuegos y la cultura, basada en el análisis tanto de la representación cultural dentro de los juegos mismos como de los efectos económicos, políticos y sociales de los videojuegos en el mundo real. Penix-Tadsen tiene un Ph.D. de Columbia University.

Letters, Text, and Dialogue in Contemporary Latin American Videogame Design

Phillip Penix-Tadsen, University of Delaware

For decades now, scholars and intellectuals have anticipated or acknowledged a crisis in written expression, brought on by the ever greater societal saturation of multimedia products and the relative decline in the prevalence of works published on paper. In 1986, Michel Foucault reflected,

We are at a moment, I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein. (22)

A few years later Fredric Jameson described the space of postmodernity as a “saturated space,” one characterized by “a perceptual barrage of immediacy from which all sheltering layers and intervening mediations have been removed” (413). Jesús Martín-Barbero, bringing Benjamin and Jameson to bear on the Latin American context, cites technological change as part and parcel to a broader spirit of the times, “an acceleration and compression which blur the contours and the meaning of art by dissolving the common culture in which it took root and spread” (57). However, unlike Benjamin and the Frankfurt School at large, Martín-Barbero sees artistic creation as a saving grace for technology beyond its functionality for political power and social control, due to “its ability to communicate, to make the modern communicate with the traditional, the personal with the other, the global with the local” (70).

This is the situation described by Edmundo Paz-Soldán and Debra A. Castillo as

the context of a contemporary audiovisual culture in which mass media such as photography, film, and the Internet have threatened writing’s ‘representational privilege’ as a technology of information processing and storage. (16)

Indeed, it could be argued that new media technology does not just threaten the privileged place of writing, it signals the end of representation as the epistemological basis for our way of understanding the world, replacing it with an episteme of interactive practice. It used to be that an ever-expanding number of satellite television channels and perennially renewed generations of game and video hardware signaled the future of new media. But this was before the advent of the Internet and its model of participatory informational exchange, in which users craft their experiences through a process of selection; before cellular phones became widespread throughout the globe, and before smart phones connected these two technological waves, bringing the Internet deeper into global society than ever before; and it was before the advent of video games, a technological medium that occupies more time for the generations coming up today than any of the other media mentioned above. Ever more, by cyborgian means of kinetic interaction, immersion, and incorporation, contemporary subjects select, navigate,

and otherwise actively participate in the creation of meaning, signaling an epistemic shift that is echoed in the technology of networks, databases and computational code.

Given the increased prevalence of interactive media technologies in Latin America and across the globe, it is worth taking pause to examine the ways these new media respond to and transform existing expressive traditions. The aim of this essay is to examine the various ways that letters, text, and dialogue contribute to the meaning of video games produced by Latin American developers over the past several years. All in their own unique ways, the games examined demonstrate that in a world of shifting expressive terrain, textual analysis is at once insufficient and indispensable for understanding new media.

There is a longstanding relationship between Latin American cultural production and games of all types, and as I have stated previously, the search for an active reader and the use of play are, in a sense, nothing new (Penix-Tadsen 208). Authors and artists play games in their works, and game developers and designers create games that contain literary elements, and so it has been across the history of each medium. Although this relationship has begun to receive scholarly attention, there is a need for an expansion of the analytical framework for examining the role of narrative elements such as literary genres, letters, text, and dialogue in contemporary Latin American video games by looking at specific examples that round out the conceptual framework provided by game studies scholarship. In this article, I focus almost entirely on games produced within the past five years (2010-2015), which provide examples of the ways Latin American game production is rapidly expanding and diversifying, as well as the ways in which contemporary game developers are grappling with age-old questions related to storytelling.

Today, in Latin America and across the globe, once isolated spheres of mediated expression are crossing over in previously unforeseen manners. Matthew Bush and Tania

Gentic characterize this as “an age of media-tized sensibilities where the lines between local, national, and global are constantly shifting,” in which “publics and subjects continue to converge through textual, felt, and bodily experiences that complicate the idea of a posthuman, global, networked subjectivity” (19). This is to say that contemporary society is developing new ways of creating and conveying meaning through mediated affective experiences. Even still, more effort is needed to show the ways these changes play out in the real world, and in regions outside of the global centers of technological production and consumption. As Eden Medina notes in her study of software development under the administration of Salvador Allende in Chile during the early 1970s, “technological innovation in the area of computing has occurred across a broader geography than is typically recognized” (14), though the diverse cultural history of hardware and software development is only beginning to emerge into the light.

Moreover, technological innovations are never simply transmitted from the top down, and therefore

[i]t must be asked if the predominant cultures—the Western or the national, the state or the private—are capable only of reproducing themselves or also of creating the conditions whereby marginal, heterodox forms of art and culture are manifested and communicated. (García Canclini 105)

Video games come not only from enormous multinational corporations, but also from lone designers and small teams of artists producing grassroots games meant to challenge the medium’s dominant paradigms. Geoff King and Tanya Krzywinska have observed that “game content that raises questions about dominant social-political assumptions is more likely to be found in niche products than those which seek to reach a mass market” (227), and there is much evidence of this in the games examined below, developed by

independent designers and firms in Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Costa Rica, El Salvador, Mexico, Uruguay, and Venezuela.

Games and/as Texts

However in order to understand how the games examined here make meaning as well as how they relate to existing literary and textual traditions, it is necessary to understand the uniqueness of video games as cultural artifacts and semiotic domains. Games are not books, and therefore analyzing them is not as simple as applying a literary framework to a new type of text. In *Remediation*, Jay David Bolter and Richard Grusin argue that conventions and techniques are fundamentally transformed when practices are transferred from one expressive medium to another, and that specific attention to the inner workings of audio-visual media is necessary in order to understand those “remediated” products’ meaning (99-100). Indeed, game studies scholarship tends to work under the assumption that “[m]eaning generated by play is different to meaning generated by reading,” due to the fact that “[t]o read is to create meaning cognitively in the encounter with the text,” while “[t]o play is to generate meaning, to express it through play” (Dovey and Kennedy 102). Games’ difference from other media also opens up new possibilities for making meaning. For example, Ted Friedman suggests that the incompatibility of dialectical processes with film audiences’ expectations of linear narratives kept Soviet Formalist director Sergei Eisenstein from realizing his dream of using the montage to bring Marx’s *Capital* to life, but a “computer game based on Capital, on the other hand, is easy to imagine” (Friedman). This is because meaning in video games is not simply narrative or representational, but a product of what Ian Bogost refers to as procedural rhetoric, a signifying framework that depends upon the player’s participation as well as the encoded

and interactive elements of the game’s software and hardware (*Persuasive Games* 37). Still, due to the preeminence of the representative and narrative frames, that uniqueness can sometimes be difficult to recognize. Uruguayan game theorist and designer Gonzalo Frasca explains:

Representation is such a powerful and ubiquitous formal mode that it has become transparent to our civilization. For millennia, we have relied on it for both understanding and explaining our realities. This is especially true with a particular form of structuring representation: narrative. [...] It is because of its omnipresence that it is usually difficult to accept that there is an alternative to representation and narrative: simulation. (222-23)

And unlike linear narrative, simulations are open-ended structures for creating a different set of outcomes based on each situation and the input of the player.

Therefore, meaning in video games is created in multivalent, recursive manners that produce multiple possible outcomes and messages. Bogost argues that “games create complex relations between the player, the work, and the world via unit operations that simultaneously embed material, functional, and discursive modes of representation” (*Unit Operations* 105), again highlighting the multiple levels of meaning-making that function in concert in the videogame medium, and the ways they relate to existing traditions of expression. Games’ meaning is also situated and contingent, defined through the process of play, and thus the meaning of signs employed in the semiotic systems of video games differs from the meaning of those same representational signs in another context. James Paul Gee refers to gaming as “a new literacy” (17), arguing that meaning in video games is “situation specific and embodied,” making every “potentially meaningful sign” an “invitation to embodied action” that changes according

to the possible contexts and situations of a given video game (81-83). Ken Perlin points to player agency as one of the major differences in the meaning of video games relative to literature, along with the particular tools of game design for conveying story and emotion through character interactions, including

body language, facial expression, rhythm of conversational response, varieties of ways to convey focus and attention between actors, and various ways to convey internal emotional states and awareness while playing a scene. (18)

It is due to the necessity of “embodied action” on the part of the player that games offer “the potential for meaningful exertion of agency” in ways that affect their meaning for the player (Calleja 55), and this is one of the primary ways games differ from narratives in written form, whether a conventional linear novel or a postmodern textual pastiche. In any of these cases, the basic content of the written work is static and unchangeable, unlike the content of a video game, which is variable and depends on subjective user input and interaction.

Early videogame scholars tended to interpret the meaning of video games in terms of *either* the representational form of games as displayed on the screen, *or* the underlying “game form” consisting of the coded rules, leading many to call for greater interdisciplinarity and overlap between these approaches (Myers 48). When scholarship focuses strictly on the visual display of games, it suffers from what Nick Montfort refers to as “screen essentialism” (qtd. in Kirschenbaum 31), or the bias toward “reading” display technologies rather than the meaning produced through user interaction with the underlying code of the games displayed. After all, games do not make meaning in a universal objective manner—video games

are not just texts that can be interpreted in different ways but rich semiotic spaces that are specifically designed to have multiple layers of meaning,

which in turn appeal to different audiences. (Devane and Squire 279)

This means that there are multiple interpretive possibilities and perspectives from which games’ meanings can be analyzed, with or without blending with conventional interpretations of representative or coded structure. Indeed, there are many scholars within the field of game studies who might simply prefer to leave literary analysis behind.

And in spite of all this, narrative remains a nagging presence for the analysis of electronic media such as video games. More than one critic in Latin America has justified the use of the metaphor of “reading” with regard to multimedia “texts” (Escandón Montenegro 69). Following Roland Barthes’ definition of textual analysis in *Mythologies*, Clara Fernández-Vara employs a “broad understanding” of the term “text” that “allows us to approach games as texts, whether they use cardboard, computers, or spoken words” (6). Moreover, Fernández-Vara’s analysis takes into account not just the primary game “text,” but also games’ “paratexts,” or “texts outside of the work being analyzed but directly related to it” (15), examples being online reviews, player communities, game wikis, instruction booklets, and packaging. In spite of expanding beyond texts in written form, Fernández-Vara describes her own approach to games in terms of “textual analysis,” pointing to the usefulness of a lengthy tradition of scholarship and criticism based on a poststructuralist understanding of “texts” in literature as well as cinema and the visual arts. This point echoes Christopher A. Paul’s argument that the relationship between games and linguistic discourse needs further development. In *Wordplay and the Discourse of Video Games*, Paul advocates for using “wordplay” as the basis for game analysis, using “the tools of rhetorical criticism to examine various elements of games, from the words found within and around them to the design, play, and coding of them” (4). Similarly, in *Literary Gaming*, Astrid Ensslin advocates for “a new, systematic method for analyzing literary-ludic texts that takes into account the analytical

concerns of both literary stylistics and *ludology*” (3), the term coined by Frasca for the study of games as such, and of video games in particular. Ensslin uses the tools of literary analysis in concert with those of ludology to examine games in which, “literariness in the sense of linguistic foregrounding is part of the authorial intention and where human language (spoken or written) plays a significant aesthetic role” (1). Many games are (at least partially) literary or textual in nature, and therefore it is important to understand how written expression and spoken dialogue in games respond to age-old literary traditions, even while recognize the need for analytical tools and conceptual frameworks specific to the medium being examined, in this case the video game.

Letters, Text, and Dialogue in Recent Video Games from Latin America

The terrain of video game production and consumption is shifting rapidly in Latin America today, responding not just to literary and poetic traditions but also transformations in the ways that cultural products are made, distributed, and put to use. Specifically, the past decade or so has seen the emergence of new distribution networks for video games such as the U.S.-based online gaming and game distribution platform Steam, Apple’s App Store, and Sony’s PlayStation Network, all of which have been adapted in multiple ways for the Latin American market, including extensive monetary and cultural localization measures. Sony officially expanded the full PlayStation hardware line to 13 Latin American countries in 2009 (Ralph), and by 2011 they had opened the PlayStation Network and its associated Store to consumers in Brazil, adopting the use of pre-paid PSN cards rather than strictly credit card payments in response to the demands and expectations of the local market (Martin). By

December 2011, Apple had made its iTunes Store and App Store fully accessible across Latin America (Moren), and in June of 2015 Apple got on board with the Bango Payment Platform and its related app store, supported in multiple countries across the region in collaboration with cellular providers like Telefónica Colombia, Nextel, and Iusacell (“App Stores”). Steam has also focused notable attention on the Brazilian video game market—the largest in Latin America by a considerable measure—and started accepting payments in Brazilian Reais in 2012, marking the first time Steam had adjusted its business plan to make room for a foreign currency (Conditt). In 2013 the Android Appstore expanded to 200 countries worldwide, including several in Latin America (Lunden). All of this is representative of a shift in the global terrain of the game industry, a change that has not only provided Latin American gamers with more diverse opportunities as consumers, but that has also opened new doors to production by small, independent game developers in regions far removed from the global centers of the game industry.

Today, many independent game developers in Latin America and other so-called “peripheral” regions have a greater chance than ever to find success on the global videogame market. There are a great many game producers who would love to create Latin America’s version of a hit like Vietnamese designer Dong Nguyen’s *Flappy Bird* (GEARS Studios, 2013) or the Finnish company Rovio’s *Angry Birds* (2009), both renowned for being worldwide successes that required a relatively small initial investment to get off the ground. Indeed, Eduardo Marisca focuses precisely on the latter example in his analysis of the multiple peripheries that are active in the global game industry, specifically examining Peru. Marisca’s analysis centers on the way Rovio’s representatives presented themselves to an audience of Peruvian game designers, declaring, “If we did this in Finland, there’s no reason why you couldn’t do it in Peru” (Marisca 114). The problem with this reasoning is

the assumption that “both contexts (Peru and Finland) in as much as they’re both removed from established and acknowledged centres of the practice such as the US, UK, Canada or Japan, become somehow interchangeable, or the relative differences in their performance or success strictly an accidental matter,” a conclusion that ignores the reality, which is that

not all peripheries are created equal, and it is not the same to make games in Helsinki than to make them in Lima, just as it is not the same to make them in Lima than it is to make them in Iquitos. (Marisca 116)

Therefore an understanding of how game design operates at the periphery—or peripheries—can inform our understanding of the global operations of the game industry.

Indeed, as we will see in the remainder of this chapter, Latin American game development is flourishing today more than ever, with events in Argentina (EVA), Brazil (SB-Games), and Mexico (DevHour) showcasing the work of thousands of regional designers, and a number of standout games from the region like Chile’s *Zeno Clash* (ACE Team, 2009) and Uruguay’s *Kingdom Rush* (Ironhide, 2011) winning worldwide recognition from critics and users alike (Wong). Along the way, the region’s game developers and designers have produced games that respond to new technologies and platforms while at the same time reworking generic conventions established in video games as well as other media. The remainder of this essay examines games that incorporate and transform conventions from a variety of genres and expressive modes, focusing specifically on recent Latin American games that fit into the categories of Horror, Science Fiction, Neomedievalism, and Other Worlds.

Horror

Horror video games have existed since the era of textual adventures, but they have been notoriously tough to define in a precise or generalizable way. In “Games of Fear: A Multi-Faceted Historical Account of the Horror Genre in Video Games,” Carl Therrien highlights this difficulty, as games from many different genres, platforms, and formats overlap into the area of horror:

In spite of the various attempts to restrict horror to one or a combination of the three dimensions of the uncanny, the marvelous, and the fantastic, and to define survival horror according to very specific aspects, it appears that these labels have a tendency to become more inclusive than exclusive. (35)

Therefore, when examining games that contain elements of horror but that correspond to distinct genres and narrative frameworks, it is helpful to look at the ways specific examples respond to the varied traditions and ways of telling horror stories. In recent years, a number of independent Latin American designers have also produced unique takes on the horror game, each of which incorporates and modify horror conventions in different ways.

My first example, *Poltergeist: A Pixelated Horror* (Glitchy Pixel, 2012), is a horror-themed 3D role-playing game (RPG) from Bogotá Colombia, distributed through Steam for PC, Mac, and Linux, as well as through PlayStation Network. *Poltergeist* takes a novel approach to the horror game genre by pitting the player as the ghost of Mr. Henry B. Knight, the former owner and current haunter of the mansion in which the game takes place. The player proceeds through the game by scaring

out successive waves of inhabitants in 60 levels of puzzles based on the number of individuals to be frightened and the tools available to the player as a ghost. Against a backdrop of black, the simple 3D RPG interface shows the layout of the various rooms of the mansion, inhabited by small, two-dimensional characters. A readout indicates the number of individuals that need to be scared out of the mansion in the present scenario, while a menu of buttons at the bottom of the screen indicates the player's particular options for creating a haunting, from moving objects around and between rooms, to invoking spectres, to possessing enemy players. Special characters and bosses provide additional challenges for what is essentially a puzzle game spread out over 60 different areas. The game's cut scenes feature two-dimensional drawings in shades of black, white, and brown intercut with narrative descriptions of the protagonist's past. But during gameplay, language is done away with almost entirely, replaced by emoji-like text bubbles that indicate players' moods, buttons featuring visual icons, and a range of sounds including a hypnotic music-box-like soundtrack, the bleeps of player interactions with the menu, the rumble of moving furniture and other items, and the nonlinguistic gasps, grunts, and screams of the mansion's inhabitants. In *Poltergeist: A Pixelated Horror*, narrative and language are a part of the backdrop that sets the tone for gameplay, but their signifying power is quickly subordinated to the exigencies of puzzling situations with strict limitations on the number of haunting devices and approaches available to the player within a given scenario. Narrative therefore takes second place to the procedural creation of meaning through gameplay as the player progresses through each successive puzzle and level in the game.

Another recent example, *Into the Gloom* (Flying Interactive, 2015), is a Venezuelan puzzle-solving "pixel horror" game distributed on Steam for the PC that uses simple visual aesthetics—think the corridors and passageways of a first-person shooter (FPS)

such as *Doom* (GT Interactive, 1993) rendered in simple grayscale, plus red—as a backdrop to atmospheric and sonic puzzles centered on the player's flight from a red-eyed apparition, in search of clues regarding the mysterious environment in which the player has awoken without any memory of the past. In spite of using highly simplistic, retro-style graphic elements (for example, a group of blocky-looking black-and-white hanging victims, strung up together in one of the blood-spattered rooms featured in the game), it provides a surprising number of frightening moments without resorting to cutting-edge graphic realism. For that matter, the use of language in *Into the Gloom* is kept to a minimum, primarily consisting of on-screen readouts that indicate when the player finds a new item, or unlocks new content in the game. The game enhances replayability by providing five "bad" endings, inviting the player to go back and discover another possible outcome by using a different set of strategies. This multicursal way of storytelling is unique to electronic media, and shows how a relatively simple game like *Into the Gloom*, which takes only a few hours of gameplay to complete, plays with textual conventions even while working within a largely visual and interactive, non-textual framework.

One more game that plays with the conventions of both literary and ludic horror is *Enola* (Domaginarium, 2014), a horror-adventure game for Windows and Mac designed by Salvadoran Sergio Arístides that situates the player as a first-person character on a mysterious island, seeking clues to identify a serial killer. Along the way, the player picks up items (such as keys and written clues) that can open new passageways and trajectories in the narrative. The atmosphere of the game is a fairly simplistic first-person interface divided between shadowy corridors, gloomy interiors, and equally dark expanses of outdoor space. Though the player advances through the game procedurally by solving a series of puzzles, the narrative is driven along textually, through dialogue and snippets of

text that are encountered alongside the bodies and other objects strewn throughout the map. In many ways, the gameplay of *Enola* bears a greater resemblance to classic textual adventure games than to many more recent variations on the horror genre, with the player being informed of the atmospheric dynamics via written messages—"It's stuck. I can't open it," when encountering a locked door, or "This is the first time I see this painting, and yet it looks very familiar... It makes me feel uneasy," when approaching an important clue. To be sure, the sense of unease constructed by the game's narrative is echoed in other elements like the tense, high-toned strings of the game's soundtrack and the glum environments the player explores, however the game remains highly narrative-driven, and that narrative is moved forward in the form of written texts and annotated dialogue that offer a reminder of the lasting relevance of the written word, even for telling stories in interactive media such as video games.

A final example from the horror genre, *Damned* (9heads Game Studio, 2014), is a cooperative multi-player online PC survival horror game from three-person 9heads Game Studio in Florianopolis, Brazil, in which the player is situated as one of five characters in a horror narrative requiring them to work together to find the keys to escape from the hell in which they have awoken. The game's dark interiors and shadowy spaces are reminiscent of games like *Enola* as well as horror game classics such as *Resident Evil* (Capcom, 1996) and *Silent Hill* (Konami, 1999). The player's view in the game is limited to the small portion of the screen occupied by the glow of her flashlight, and the designers' aim is to explore the terrifying feeling of defenselessness, by requiring the player to dodge and escape the monster they are fleeing without ever coming into direct contact. This dynamic is transformed due to the fact that the player can also choose to play as the monster in *Damned*—and as in *Poltergeist*, the player gets to supernaturally experience what it is like to produce horror and not just respond to it. This is yet

another demonstration of the unique possibilities for approaching the same narrative from multiple viewpoints that are opened up by the mechanics of video game simulations, which as previously mentioned, frequently offer opportunities to play out a variety of narratives, perspectives, and scenarios within the framework of a single game.

Science Fiction

Like horror games, science fiction games enjoy a lengthy history that has produced a highly varied range of examples, each of which responds in different ways to traditions of science fiction in literature, film, television, and radio. In his introduction to *Science Fiction Video Games*, Neal Tringham highlights the difference between science fiction games and works of science fiction in other media, arguing that,

where science-fictional cinema and television are often characterized by their visual qualities and 'spectacle,' sf [science fiction] games can arguably be defined by their interactivity. The emergence of videogames as a commercially important form thus suggests a possible categorization of sf media as either written (meaning essentially novels and short stories), audible (radio and music), or interactive (indicating games). (2)

This is a useful framework for thinking of the ways video games both relate to and differ from other traditions of expression, opening up new possibilities for expressing classic themes of science fiction such as space exploration, alien interactions, and future dystopias.

The point-and-click adventure game *Reversion* (Bulky Pix, 2014) is a particularly unique example of a recent science fiction game from Latin America, due in part to the fact that the game is released chapter-by-chapter in a way that resembles the serial

publication of popular literature in different moments and contexts throughout history. Developed by independent studio 3f Interactive in Buenos Aires, Argentina, *Reversion* involves a story in which the protagonist, Christian, awakens in 2035 after a twenty-year coma, finding himself in an Argentine capital that has been ruined by warfare, with no memory of his own or his country's past. The gamespace of *Reversion*—a game playable on iOS, Windows, Mac, and Linux—is presented in third-person perspective with cartoonish, stylized characters and environmental elements. The plot is moved along by spoken dialogue accompanied by on-screen subtitles, meaning that written language provides much of the key information regarding dystopian world in which the game takes place as well as the mysteries and puzzles the player must solve. Against a tango-inspired soundtrack, the game opens with an explanation delivered by the doctor attending to the protagonist:

It looks like you have completely lost your memory after the 2015 attack. Buenos Aires was taken over by a paramilitary organization. And we are still facing the consequences of a war.

From this point, the player navigates the game either by moving the cursor across the screen's surface until identifying functional parts of the area by placing the cursor over them (which provides a readout of the item's name and causes the cursor to glow), or by using the other procedural, navigational, and narrative mechanisms provided by the game, such as a dialogue box providing hints and a radar mechanism that highlights all potentially interactive items currently on the screen.

Meanwhile, the plot of *Reversion* progresses by way of player interactions with the non-player characters (NPCs) in which the player is free to choose from a number of possible responses with various possible

effects on the situation. For example, when interrogated by a uniformed guard as to why he's in such a hurry, the player may choose from four responses: "Someone is waiting for me at the cinema!," "I'm gonna miss my flight, I must leave!," "I'm feeling sick again, I need to go to the toilet!," or "He! Just a joke!" The player's choice will affect the possible conclusions for each scenario, and a process of trial-and-error is required to locate the correct combination of responses within a given situation and interactions with a given set of characters to move through this highly story-driven puzzle game, as the player quickly becomes embroiled in a cloak-and-dagger chase from the authorities. This basic format for gameplay and player input resembles that of games produced by Telltale Games like *The Walking Dead* (Telltale, 2012), *The Wolf Among Us* (Telltale, 2013), or *Minecraft Story Mode* (Telltale, 2015), showing that *Reversion* responds to and incorporates the generic conventions of video games as well as those of the literary tradition. As mentioned before, the narrative is delivered chapter-by-chapter, in installments with subtitles such as *The Escape* and *The Meeting*. *Reversion* developer Francisco Ignacio Sáenz explains that 3f Interactive chose to take this approach in an attempt to make their studio's work cyclical and cumulative, creating longevity and sustainability for this small start-up developer ("Versiones de *Reversión*"). In both its narrative structure and its distribution, then, *Reversion* is a game that plays with the conventions of the sci-fi genre and the serial fiction format, demonstrating both a lasting link to the past and an innovative new take on existing literary traditions.

There are several other games that relate to common themes of science fiction such as space exploration and interplanetary interactions with alien beings, while departing considerably from the generic conventions of science fiction narratives. Instead, these games offer primarily procedural ways of playing with signifying dynamics. An example is *Kerbal Space Program* (KSP) (Squad, 2015)

an off-the-wall space flight simulator developed in Mexico City that has found success with audiences worldwide through distribution for Windows and Mac on Steam. In *KSP*, the player controls a squadron of tiny miniature NPC aliens who speak an indecipherable foreign language. In addition to controlling vehicles as they fly from one location to another, the player must build spacecraft from scratch using an interface of menu buttons, each of which corresponds to one of the many rockets, modules, control panels, and other mechanical components available. This game is another example of a nearly language-free interface and gameplay experience, demonstrating how non-narrative media such as simulation games can offer novel reinterpretations of conventional science fiction themes like space exploration.

Like *KSP*, the Windows, Xbox 360, and PlayStation 3 games *Zeno Clash* and *Zeno Clash II* (Atlus, 2013) demonstrate the unique visions of Latin America's independent designers today. The *Zeno Clash* series consists of first-person brawler/fighter games with an interface resembling a conventional FPS, but with that genre's usual weapon replaced by the protagonist's meaty fists, the primary means of interaction with the surrounding characters and environment. The *Zeno Clash* games take place on another planet, inhabited by humanoid and other-worldly beings of all shapes and sizes. Through snippets of spoken dialogue and cinematic cutscenes, the player pieces together the backstory of the protagonist, Ghat, who is on a quest to flee his homeland in exile after slaying his father-mother. The bizarre twists and turns of the game's outside-of-the-box narrative echo the unconventional aesthetic of *Zeno Clash*'s surreal and otherworldly environments, which are filled not just with strange beings but also dramatic geological features and startlingly varied flora and fauna. These elements combine to create a unique game that turns science fiction themes as well as game design conventions on their heads.

Zeno Clash and the other games reviewed in this section represent unique takes on the conventions of science fiction, including familiar themes and environments, plot elements, and distribution practices like episodic publication. But when future dystopias, space exploration, and alien cohabitation are represented in video games, these familiar scenarios are transformed substantially through the process of remediation. Therefore, the stories science fiction video games tell are different, replacing linear narratives with open-ended, multicursal simulations and supplanting the point-of-view of a single protagonist with a multitude of perspectives.

Neomedievalism

Turning from the future to the past, another set of Latin American game designers are finding success in the remediation of the iconography and narratives of medieval times to games that are played on tablets, smartphones, and other personal electronic devices. In *Digital Gaming Re-imagines the Middle Ages*, Daniel T. Klein explains that games set in medieval times tend to "appropriate and translate the raw material of the Middle Ages for interactive gameplay while going beyond simple storytelling to incorporate narrative as well as audio, visual, haptic, and kinesthetic elements into coherent interactive worlds" (3). Klein uses the term *neomedievalism* to describe this "unique approach to medieval material" in video games (3). Neomedievalist games are informed by lengthy storytelling traditions in fantasy literature, film, and video games, bringing mythological creatures and forces into the familiar realm of video-game neomedievalism.

In addition to the aforementioned *Zeno Clash* games, Chile's ACE Team also developed *Rock of Ages* (Atlus, 2011), a game in which the player rolls a large boulder down a series of ramps and bridges toward a goal, impeding along the way by obstacles that are

also familiar signifiers of the neomedieval environment: catapults and castles, farm animals and haystacks, ogres and crusaders. Though the game's procedural pleasures derive from its challenge to a player's capacity to build defenses and respond offensively to an ever-more tenuous path to victory set against a medieval backdrop, the game's narrative is also driven by a set of cinematic cut scenes made to resemble Greek shadow-puppet theater and/or Monty Python films. This narrative element adds to the humorous tone of the game, which is echoed in the melodramatic gasps and trumpet flourishes that abound in its soundscape. In concert, these elements offer a multisensorial experience that builds on multiple traditions of representation of the Middle Ages, but goes beyond those representational legacies by producing an interactive, multimodal form of neomedievalist cultural production.

If ACE Team found a way to make neomedievalism into a unique side project, Uruguay's Ironhide Studios has practically made a career of it. Their variations on this theme began in 2010 with *Clash of the Olympians* (Ironhide, 2010), an app game for iOS and Android devices. In this action/tower defense game, the player chooses from among a pantheon of ancient Greek gods and goddesses, then proceeds to defend a base on the left side of the screen from the oncoming humanoid hordes, armed ogres, and flying beasts that scroll continually from toward the player from right to left. The interface is filled with two-dimensional moving characters and objects set against cartoon-like mythical backdrops, in a gamespace with no spoken dialogue and in which written text is reduced to the on-screen score readout. As the player masters the touch-screen controls and becomes immersed in the mechanics of spear-chucking and defensive maneuvers, textual expression and narrative arc take a back seat

to puzzle-oriented gameplay, albeit in an environment replete with the signifiers common to the neomedieval semiotic domain.

The success of *Clash of the Olympians* is what many small, independent game designers in Latin America hope for: a game for play on mobile devices that uses original intellectual property and proves to be a success on an international level. And *Clash of the Olympians* allowed Ironhide to do what most independent game studios in Latin America aim to achieve with such a release: its success permitted them to build upon their work and create a sustainable business plan in order to continue developing more ambitious future projects. In the case of Ironhide, even greater success was in store when they returned to the neomedieval milieu in 2011 with the online Adobe Flash, iOS, and Android tower defense game *Kingdom Rush*, which was followed by the sequels *Kingdom Rush: Frontiers* (Ironhide, 2013) and *Kingdom Rush: Origins* (Ironhide, 2014). These games present players with a series of map-based defensive challenges, perching them high above a miniature world in what is referred to as isometric perspective. Leaving behind the Greek mythology of their previous games, this series delves ever deeper into the fantastical side of neomedievalism, with all manner of dragons, orcs, ogres, and elves as the player sets up defenses consisting of archery brigades, catapults, and artillery.

Like the other neomedievalist games referenced above, the *Kingdom Rush* series eschews narrative in favor of environmental immersion, using very little written language and no spoken dialogue. And nonetheless, each of the games from Latin American developers discussed in this section represents a reinterpretation of the conventions and norms of representing the medieval and the fantastical that cross over into multiple media. Their particular reliance upon game mechanics and the use of a complex network of

visual and interactive signs allows such video games to generate a new type of embodied experience couched in a familiar expressive motif.

Other Worlds

A final group of games I would like to discuss deals not so much with the generic conventions of written texts and literary genres, and more with creating unique worlds that would be virtually unimaginable in any other medium. These types of games do more than remediate past traditions—though they also do plenty of that. They create their own fantasy environments with their own existential and procedural rules and norms, offering the player an opportunity to inhabit an exotic and unfamiliar space while providing the keys necessary to master and take control over that environment. Not surprisingly given the imaginative and dreamlike landscapes of *Zeno Clash* and the quirky neomedieval environment of *Rock of Ages*, Santiago-based ACE Team once again provides key examples of game worlds that use familiar mechanics and scenarios in innovative ways. Their two-dimensional Windows, Xbox 360, and PlayStation 3 fighter/brawler *Abyss Odyssey* (Atlus, 2014) is a quintessential example of a game that uses its own utterly original aesthetic and environment, yet builds on many of the conventions germane to fighting games as a genre, defined by games like *Street Fighter* (Capcom, 1987), *Tekken* (Bandai Namco, 1994), and *Super Smash Bros.* (Nintendo, 1999). The player can choose to inhabit the richly layered and procedurally-generated levels (meaning the platforms and devices present in each level change position each time the player replays the level)—which range from dark castles and caverns to lush forests and gardens, to frozen wastelands and marshy wetlands—as either a human protagonist or a number of beasts, such as a “wood golem,” a large and powerful monstrosity that

is useful when brute force becomes a necessity. All of the characters are imbued with certain characteristics that make them advantageous in some scenarios and burdensome in others. Thus, mastering the game requires the dynamic switching of identities on the part of the player, who plays the role of many protagonists simultaneously and continuously. Once again in *Abyss Odyssey*, the background story—which in this case involves a warlock who creates a giant, monster-filled chasm beneath Santiago, Chile—quickly fades away as narrative and text disappear and the rich visual environment of the game takes its hold on players, allowing them to virtually experience another world unfathomable as a written text or motion picture.

ACE Team’s most recent project, *The Deadly Tower of Monsters* (Atlus, 2015), released in 2015 for PlayStation 4 and Windows, again creates its own unique world, but this time one that references a different representational tradition, that of cult classic low-budget Hollywood monster movies, in all their cheesy, over-the-top glory. In this game, the player must proceed layer by vertical layer while climbing a sky-high tower replete with film sets, movie props, and mechanical devices belonging to an old-time movie maker. The game pokes fun at works from the science fiction and horror traditions, situating the player among a contingent of marooned astronauts on a mysterious planet. Again, the player can choose from among multiple identities—in this case Dick Starspeed, Scarlet Nova, and The Robot—each of which allows for unique obstacles and affordances. As described by one critic, this

single-player, isometric adventure game ups the B-movie charm by occasionally letting players catch a glimpse of the terrible special effects—two ropes holding a rocket, a giant stick moving the giant gorilla’s hand—as they work their way up the deadly tower. (Crecente)

In this way, *The Deadly Tower of Monsters* creates an environment whose slapstick dialogue is in harmony with its visual aesthetic, both of which reveal the superficiality of the films and filmmakers being parodied, while adding to the pleasure and dynamism of gameplay.

Another game that creates a world unto itself is the Ecuadorian vertical-scrolling 2D platformer *To Leave* (Freaky Creations, 2013), developed by Guayaquil-based Freaky Creations and distributed on Sony's PlayStation Network for PlayStation 4 and the PS Vita mobile console, with plans for future release on Windows, Mac, and Linux. In the game, the player embodies a protagonist named Harm who clings to the edge of a rickety wooden door in the vibrant and exotic city of Candice, as he ascends vertically through a series of ever-more complex puzzles replete with obstacles such as falling bricks, flaming balls of gas, and narrow passageways blocked intermittently by moving pillars. These mechanical devices will feel familiar to many players, but unlike the horror, science fiction, and neomedievalist motifs discussed above, they are unique to the world of video games. Ludic signs without real-world referents, these non-linguistic elements define the space where meaning is made in *To Leave* and games like it. The game centers on the threatening proposal of leaving one's comfort zone to attempt to survive a hostile and unwelcoming world, bringing emotional tone and gravitas to what is otherwise a quirky and fun-filled experience. The environment is excruciatingly difficult to navigate at times, requiring the player to continually collect glowing icons that build up the protagonist's level of "Drive," with the door disappointingly disintegrating and the player falling back to the starting point with each successive and frequent failure. In this way, *To Leave* transmits a procedural story of failure and success, discouragement and perseverance that allows the player to experience all of these emotions and acts with little to no use of written or spoken language.

Like the previous example, the Costa Rican puzzle-platformer *Fenix Rage* (Reverb

Triple XP, 2014) features 2D gameplay action set among vivid and fantastical environments made up of mechanisms and interactive devices that are unique to the videogame medium. Released in 2014 for Windows with plans to expand onto Mac, PlayStation 4, PlayStation Vita, and Xbox One in 2015, the game employs mechanics reminiscent of home console classics like *Sonic the Hedgehog* (Sega, 1991) as well as contemporary indie favorites like *Flappy Bird* and *Super Meat Boy* (Team Meat, 2010). Along with a soundtrack inspired by classic 8-bit and 16-bit videogame music, these ludic touchstones are more likely to produce a greater sensation of familiarity for game-literate consumers than any narrative elements within *Fenix Rage*, which are virtually nonexistent. Nonetheless, these features both draw upon and increase game literacy, demonstrating the unique parameters for signifying experience enabled by worlds that could only be imagined, or compellingly narrated, in interactive, ludic form. In these ways, the "other worlds" in the games analyzed in this section show that contemporary Latin American game designers do not just adapt modes of expression from traditions in literature, cinema, and the visual arts, but also respond to the genre conventions and expressive traditions specific to the videogame medium itself.

The Insufficiency and Indispensability of Textual Analysis for Game Studies

As the examples examined in this essay have demonstrated, video games share innumerable characteristics with written texts, and yet cannot be satisfactorily analyzed in merely narrative terms. In some ways, perhaps Janet H. Murray did have "the last word" in the debate over the role of narrative in videogame analysis. A decade ago, in a keynote talk at the Digital Games Research Association Conference, Murray argued that the

debate between narrative and ludological approaches to videogame analysis had already been done to death:

It is time to reframe the conversation. At some point in all of these debates, these two commonsensical facts are usually acknowledged: games are not a subset of stories; objects exist that have qualities of both games and stories. (Murray)

Therefore, we must at once recognize the insufficiency of narrative or literary analysis for looking at video games, and at the same time accept its indispensability for the interpretation of the many textual elements that games often do contain. And even still, recent developments in game design such as the advent of casual games have allowed for new tendencies to emerge that demonstrate the ways the relationship between games and narrative continues to evolve.

Looking at the Latin American games examined in this essay, several different trajectories can be identified in terms of the ways contemporary game designers use letters, text, and dialogue to contribute to videogame meaning. First, there are those games that are mostly narrative in the way they develop plot and allow the player to progress through the game. Games like Sergio Aristides' *Enola* show that textual communication and written dialogue remain relevant even in an interactive medium, and this game's story is told in a way that relies fundamentally on written narrative elements. Next there are those games that are both moderately narrative and moderately procedural, blending together both literary conventions and game design touchstones in the stories they create. To varying degrees, games such as the episodic science fiction thriller *Reversion* and the imaginative gamescapes of *Zeno Clash*, *Rock of Ages*, and *Abyss Odyssey* incorporate spoken dialogue and references to the literary and poetic tradition into the messages they communicate; however, that narrative frequently functions as a background element

vis-à-vis the centrality of gameplay. And finally there are those games that are mostly or entirely procedural in their communication of meaning, disavowing language in favor of self-referential meta-videogame environments. Among them, games like *Poltergeist: A Pixelated Horror*, *Damned*, and *The Deadly Tower of Monsters* allow players to inhabit multiple characters and perspectives, bringing new facets and experiences to classic literary genres and expressive modes. Meanwhile, a broad range of game designers have created unique self-contained game worlds, in titles ranging from the pixel horror game *Into the Gloom*, to flight simulator *Kerbal Space Program*, to neomedievalist games like *Clash of the Olympians* and *Kingdom Rush*, to microcosms of ludic signification like *To Leave* and *Fenix Rage*.

Though most of these games in some way adapt written and spoken words into their design, the continual process of remediation again produces fundamental changes. These include the capacity to experience a story from multiple perspectives and the subordination of textual elements and narrative devices to game mechanics and game design conventions in terms of their relative weight in a game's meaning. Video games also have unique means of transmitting meaning and telling stories procedurally, from interactive objects with situated meaning, to layered visual environments, to procedurally-generated levels to the ways they use humor, horror, and fantasy as contributions to meaningful experience. As Gee has pointed out, even games that are made mostly or entirely for the purposes of entertainment can teach players important lessons, including learning to experience the world in a new way, joining new affinity groups, developing resources for future problem solving, and learning to think critically about the relationship between games' designed spaces and the real world (37-38). And therefore it is important to think about the ways video games create meaning in dialogue with other expressive traditions as well as with other games and

game genres. As the recent examples from Latin America examined here have shown, videogame development is a booming field of cultural production that is picking up speed, showing promise for future growth and diversification of the games, and scholarly approaches to games, related to Latin America. New types of mediated expression require a renewed effort to reinterpret and revisit our critical foundations. As such, we must avoid becoming overly reliant on conceptual frameworks that are not entirely applicable to games, such as examining games' narrative or literary elements in isolation. And therefore, in some ways we may indeed have arrived at the kind of crisis in written expression described in the introduction to this essay. But even still, as I hope I have demonstrated here, the last word in the relationship between video games and narrative has yet to be written.

Works Cited

- "App Stores Choose Bango Platform to Power Next Generation Carrier Billing Across Latin America." *Bango Newsroom*. 11 June 2015. Web. 15 November 2015.
- Bogost, Ian. *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. Cambridge, MA: MIT P, 2007. Print.
- . *Unit Operations: An Approach to Videogame Criticism*. Cambridge, MA: MIT P, 2006. Print.
- Bolter, Jay and Richard Grusin. *Remediation*. Cambridge, MA: MIT P, 1999. Print.
- Bush, Matthew and Tania Gentic. Introduction: Mediatized Sensibilities in a Globalized Era. *Technology, Literature, and Digital Culture in Latin America: Mediatized Sensibilities in a Globalized Era*. Ed. Matthew Bush and Tania Gentic. New York and London: Routledge, 2015. 1-20. Print.
- Calleja, Gordon. *In-Game: From Immersion to Incorporation*. Cambridge, MA: MIT P, 2011. Print.
- Conditt, Jessica. "Steam Now Accepts Brazilian National Currency via Boleto." *Engadget*. 11 June 2015. Web. 15 November 2015.
- Crecente, Brian (2015). "The Deadly Tower of Monsters turns Every Sci-Fi B-movie into an Adventure Game." *Polygon*. 12 June 2015. Web. 15 November 2015.
- DeVane, Ben and Kurt D. Squire. "The Meaning of Race and Violence in Grand Theft Auto: San Andreas." *Games and Culture* 3.3-4 (2008): 264-85. Print.
- Dovey, Jon and Helen W. Kennedy. *Game Cultures: Computer Games as New Media*. Berkshire, UK: Open UP, 2006. Print.
- Ensslin, Astrid. *Literary Gaming*. Cambridge, MA: MIT P, 2014. Print.
- Montenegro, Pablo Andrés Escandón. "Cibermedios y cibercultura, ¿senderos narrativos que se bifurcan?." *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* 119 (2012): 66-72. Print.
- Fernández-Vara, Clara. *Introduction to Game Analysis*. New York and London: Routledge, 2015. Print.
- Frasca, Gonzalo. Simulation versus Narrative: Introduction to Ludology. *The Video Game Theory Reader*. Ed. Mark J. P. Wolf and Bernard Perron. New York and London: Routledge, 2003. Print.
- Friedman, Ted. "The Semiotics of SimCity." *First Monday* 4.4 (1999). Web. 15 November 2015.
- Foucault, Michel. Of Other Spaces. Trans. Jay Miskowiec. *diacritics* (1986): 22-27. Print.
- García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Trans. Renato Rosaldo. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995. Print.
- Gee, James Paul. *What Video Games Have to Teach Us About Learning and Literacy* (2nd ed.). New York: Palgrave Macmillan, 2007. Print.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham and London: Duke UP, 1991. Print.
- King, Geoff and Tanya Krzywinska. *Tomb Raiders and Space Invaders: Videogame Forms and Contexts*. New York: I. B. Tauris & Co, 2006. Print.

- Kirschenbaum, Matthew G. *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, MA: MIT P, 2008. Print.
- Kline, Daniel T. *Digital Gaming Re-imagines the Middle Ages*. New York and London: Routledge, 2013. Print.
- Leopard, Dan. "Mobilizing Affect: The Politics of Performative Realism in Military New Media." *Joystick Soldiers*. Ed. Nina B. Huntemann and Matthew Thomas Payne. New York and London: Routledge, 2010. 131-45. Print.
- Lunden, Ingrid. "Amazon Expands its Android Appstore to Nearly 200 Countries; It's All About Scale." *Techcrunch*. 17 April 2013. Web. 15 November 2015.
- Marisca, Eduardo. *Developing Game Worlds: Gaming, Technology and Innovation in Peru*. Master's Thesis. Massachusetts Institute of Technology, 2014. Web. 15 November 2015.
- Martin, Matt. "Sony Opens PSN Store for Brazilian Gamers." *Gamesindustrybiz*. 25 July 2011. Web. 15 November 2015.
- Martín-Barbero, Jesús. "Art/Communication/Technicity at Century's End." Trans. Hugh O'Donnell. *Cultural Politics in Latin America*. Ed. Anny Brooksbank Jones and Ronaldo Munck. Basingstoke, UK: Macmillan (2000). 56-73. Print.
- Medina, Eden. *Cybernetic Revolutionaries: Technology and Politics in Allende's Chile*. Cambridge, MA: MIT P, 2012. Print.
- Moren, Dan. "Apple Releases iTunes Store in Latin America, Match in Brazil." *Macworld*. 2011. Web. 15 November 2015.
- Murray, Janet H. "The Last Word on Ludology v Narratology in Game Studies." International Conference of the Digital Games Research Association. Vancouver, British Columbia. 17 June 2005. Keynote Address. Web. 15 November 2015.
- Myers, David. "Signs, Symbols, Games, and Play." *Games and Culture* 1.47 (2006): 47-51. Print.
- Paul, Christopher A. *Wordplay and the Discourse of Video Games: Analyzing Words, Design, and Play*. New York and London: Routledge, 2012.
- Paz-Soldán, Edmundo and Debra A. Castillo. "Introduction: Beyond the Lettered City." *Latin American Literature and Mass Media*. Ed. Edmundo Paz-Soldán and Debra A. Castillo. New York: Garland, 2001. 1-18. Print.
- Penix-Tadsen, Phillip. Latin American Game Design and the Narrative Tradition. *Technology, Literature, and Digital Culture in Latin America: Mediatized Sensibilities in a Globalized Era*. Ed. Matthew Bush and Tania Gentic. New York and London: Routledge, 2015. Print.
- Perlin, Ken. "Can there be a Form between a Game and a Story?." *First person: New Media as Story, Performance, and Game*. Ed. Noah Wardrip-Fruin and Pat Harrigan. 2004. 12-18. Print.
- Ralph, Nate. "Sony Expands Playstation Biz into Latin America." *Wired*. 20 February 2009. Web. 15 November 2015.
- Therrien, Carl. "Games of Fear: A Multi-Faceted Historical Account of the Horror Genre in Video Games." *Horror Video Games: Essays on the Fusion of Fear and Play*. Ed. Bernard Perron. Jefferson, NC, and London: McFarland & Company, 2009. 26-45. Print.
- Tringham, Neal. *Science Fiction Video Games*. Boca Raton, FL, London, and New York: CRC P, 2015.
- "Versiones de Reversión." *Reversión- El juego- blog*. 11 October 2013. Web. 13 November 2015.
- Wong, Luis. "Videojuegos hechos en Latinoamérica," *Revista Velaverde*. 8 November 2013. Web. 13 November 2015.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: Paperless text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

TITLE: La tuit(er)-ficción en el (ciber)espacio literario hispano-americano

AUTHORS: Sarah Lowman & Luis Correa-Díaz

E-MAIL: slowman2@gmail.com / correa@uga.edu

AFFILIATION: University of Georgia; Department of Romance Languages; 137 Gilbert Hall; 210 Herty Dr.; Athens, Georgia, 30602

ABSTRACT: Bronwen has noted that “Twitter Fiction” challenges classical models and concepts of narration, not only due to its 140-character limit, but also for its differences in structure and manner of reaching the reader. Within the Twitter platform, a *tweet* appears in a series of different entries according to the selection of users each reader has decided to follow, which creates a unique context for each reader. Additionally, in regards to serial “Twitter Fiction,” the entries appear in reverse chronological order. As a testament to “Twitter Fiction’s” popularity, various books and digital archives have been published featuring works originally published on Twitter. This article analyzes examples of publications based on “Twitter Fiction,” including the paradigmatic *Twitterature* (2009) and others belonging to the Hispanic geo-literary/ cybernetic context of Spain and Latin America. The analysis also includes examples of digital archives of “Twitter Fiction” that include representations of Hispanic literature. “Twitter Fiction,” whether in a cybernetic platform—Twitter and digital archives—or in print, offers a new literary experience, one in which some have seen the origins of a new narrative genre (Bronwen).

KEYWORDS: Twitter Fiction, Digital Storytelling, Cyberculture, Spain, Latin America

RESUMEN: Bronwen ha comentado que la ‘Twitter Ficción’ desafía los modelos y conceptos clásicos de la narración, no sólo por el límite de 140 caracteres, sino también por las diferencias en su estructura y la manera de llegar al lector. Dentro de la plataforma de Twitter, cada tweet aparece en una serie de entradas diferentes según la selección de usuarios que el lector ha decidido seguir, lo cual crea un contexto único para cada lector. Además, en cuanto a la ‘Twitter Ficción’ serializada, las entradas aparecen en un orden cronológico al revés. Como un testimonio de la popularidad de la ‘Twitter Ficción,’ se han publicado libros impresos y archivos digitales de obras originalmente publicadas en Twitter. El presente trabajo analiza ejemplos de libros publicados basados en la ‘Twitter Ficción,’ como el paradigmático *Twitterature* (2009) y otros propios del contexto geo-literario/cibernético hispanico, ya sea el español o el latinoamericano. También se incluyen ejemplos de archivos digitales destinados a la ‘Twitter Ficción,’ donde se observa la presencia o representación de la literatura hispánica. La ‘Twitter Ficción,’ ya sea en su plataforma ciberespacial—Twitter y archivos digitales—o en su versión impresa, resulta ser otra experiencia literaria de nuestro presente, en la que algunos han querido ver el nacimiento de un nuevo género narrativo (Bronwen).

PALABRAS CLAVE: Twitterficción, la narrativa digital, cibercultura, España, América Latina

BIOGRAPHY: Sarah Lowman is a Ph.D. candidate of Latin American literature in the Department of Romance Languages at the University of Georgia. Her current dissertation research analyzes the representation of the environment as it intersects with identity, cultural activism, and political ecology in Nahuatl literature from Mexico.

Luis Correa-Díaz is Professor of Spanish in the Department of Romance Languages at the University of Georgia, and a member of the Academia Chilena de la Lengua. His current research encompasses, within the realm of Digital Humanities, the intersection between literature and new technologies, particularly digital poetry.

La tuit(er)-ficción en el (ciber)espacio literario hispano-americano

Sarah Lowman, University of Georgia
Luis Correa-Díaz, University of Georgia

Introducción y propósito

Twitter se estrenó en 2006 con la intención de proveer una plataforma para comunicarse con un grupo seleccionado de usuarios con mensajes digitales restringidos a un máximo de 140 caracteres cada uno. Desde entonces, el número de usuarios activos ha alcanzado los 241 millones (Ha), y esta nueva comunidad cibernética incluso ha desarrollado nuevas funciones para el medio.¹ Se ha destacado el papel de Twitter en organizar acciones sociales y políticas y en fomentar una conexión más directa y presente—aunque de manera virtual, se entiende, lo cual es en sí un oxímoron, una de las encrucijadas de esta doble vida que vivimos, según Miller—entre celebridades y sus aficionados.²

El presente trabajo propone analizar otra manifestación del poder creativo (y comunitario) que se encuentra en Twitter. A pesar del límite respecto al número de caracteres, Twitter ha abierto las puertas a un nuevo fenómeno literario dentro de la llamada literatura digital³, la tuit(er)-ficción, que cabría situarla en el campo del ‘new social media/digital story telling,’ aunque aparentemente Twitter pudiera ser “the least likely story telling platform of all,” cosa que ha probado ser exactamente lo contrario (Alexander 61).⁴ Un testimonio de la popularidad de la tuit(er)-ficción está en que se han publicado libros impresos y archivos digitales⁵ a posteriori de obras originalmente publicadas

en Twitter—el que se clasifica dentro de la actividad llamada ‘microblogging.’

Nos proponemos analizar, después de algunas observaciones preliminares que nos son necesarias, ejemplos de libros, e-libros y festivales dedicados a la tuit(er)-ficción en el mundo hispanohablante, esto con el propósito último de indagar en el fenómeno posterior de la publicación de la tuit(er)-ficción fuera de la plataforma de Twitter. En estos ejemplos se encuentra la noción de una revolución literaria que responde a los cambios culturales de la época digital. Sin embargo, se han expresado dudas sobre la legitimidad y la viabilidad del nuevo formato digital en Twitter como vehículo literario, al mismo tiempo que aparecen, como se verá más adelante, preguntas desafiantes que tanto la comunidad lectora como los propios autores se hacen y responden sobre las implicaciones teóricas y prácticas que acarrea la transposición de la tuit(er)-ficción al mundo del libro impreso, o, en algunos casos, al *e-book* en tanto éste imita a aquél en su diseño en el espacio virtual de nuestra ciber-cultura.

Antes de pasar al análisis de los ejemplos de la tuit(er)-ficción publicados fuera de Twitter, cabe atisbar lo que los estudios previos han comentado sobre la naturaleza única y dinámica del proceso de producción, publicación, disseminación y lectura de la tuit(er)-ficción. En cuanto a la publicación, Twitter ha creado un nuevo foro en el que cada persona con conexión a Internet tiene la capacidad de publicar y publicarse. Rudin

resalta este poder para la auto-publicación en su análisis de la ficción digital al colocar un tuit (en captura de pantalla) dentro de su ensayo: “Right now I’m writing and publishing myself. In 140-character hiccups, I can say anything I want, anytime I want, for an enormous audience.” Así, se puede decir que, aunque restringe el número de caracteres que se puede publicar a la vez, Twitter provee una plataforma sin restricciones económicas ni jerárquicas a los nuevos autores. Efectivamente, la auto-publicación en Twitter elimina el paso intermedio que separa a los autores y a los lectores, es decir, las (empresas) editoriales. Por lo tanto queda neutralizado el efecto secundario de la censura (crítica o de otra índole) que inevitablemente acompaña a la industria editorial. Es decir, el autor comparte su obra sin preocuparse de los asuntos que rigen el lado literario-político/económico de la publicación. Una vez que el texto esté publicado en Twitter, son los lectores los que deciden su destino, no sólo al escoger a quién suscribirse, a quién *seguir*, sino también con quién interactuar. Como comenta Thomas, “Twitter Fiction destabilizes the relationship between author and reader” (96). Es decir, la plataforma de Twitter posibilita un nivel de agencia, co-producción y/o interacción entre el autor y el lector sin precedentes. Raguseo propone que estas nuevas posibilidades interactivas nos han llevado a una revolución informática: “These technologies that enable Internet users, not only to access, but also to contribute content, are responsible for a revolution in the way information is created and distributed.” Cabe hacer notar, como veremos más adelante, que se pierde ese aspecto fluido y más igualitario de la relación entre autor y lector cuando se publica la tuit(er)-ficción en una publicación más fija fuera de Twitter.

Thomas ha comentado que la tuit(er)-ficción desafía los modelos y conceptos clásicos de la narración, no sólo por el límite de 140 caracteres, sino también por las diferencias en su estructura y la manera de llegar al lector. Sin embargo, por otro lado, Chimal reconoce una especie de línea derivada a la

tuit(er)-ficción proveniente de la microficción y otras formas breves de escritura, comentando que la restricción a 140 caracteres “es del todo análoga a la del escritor de sonetos o de haikús y funciona como un acicate creativo: el reto de explorar una forma al mismo tiempo que se le utiliza para contar” (Chimal, “Sobre” 4).⁶ Dentro de la plataforma de Twitter, cada tuit aparece en una serie de entradas diferentes según la selección de usuarios que cada lector ha decidido seguir, lo cual crea un contexto único para cada lector de la tuit(er)-ficción. Además, en cuanto a la tuit(er)-ficción serializada, las entradas aparecen en un orden cronológico invertido. Si bien la presentación original de la tuit(er)-ficción se distancia de la recepción más tradicional de la literatura, la publicación impresa de la tuit(er)-ficción la devuelve a ésta. También, sacada del contexto de la página principal personal de cada usuario de Twitter, la tuit(er)-ficción publicada en libros se convierte en el único punto de focalización del lector, a diferencia de lo que le ocurre cuando está leyéndola en el sitio de Twitter. Así, el contexto de la presentación del texto se uniforma. Además, la tuit(er)-ficción serializada aparece en el orden cronológico de la secuencia narrativa, no en el orden de su publicación en Twitter. De este modo, la publicación de la tuit(er)-ficción en libros impresos resulta en otra experiencia literaria, un híbrido entre el tuit y una narrativa más tradicional.

La tui(er) literatura en modo de reinterpretación

Se ha reconocido la capacidad/posibilidad de Twitter como una plataforma para la reinterpretación de los textos clásicos al nuevo medio de la lectura digital.⁷ Sirve de ejemplo el análisis que Thomas ofrece de @epicretold, un proyecto iniciado en 2009 (y que continúa hasta el presente) que re-narra un texto épico-mitológico de la India, el *Mahábhārata*, a través de una serie de *tweets*.

Mientras que @epicretold adapta un texto original de la tradición oral a un formato digital,⁸ dos estudiantes universitarios, Alexander Aciman y Emmett Rensin, abordaron el proyecto de adaptar más de ochenta obras literarias de la tradición escrita al formato de Twitter y con un lenguaje vernacular juvenil de hoy en día. Este proyecto también se estrenó en 2009 bajo el nombre *Twitterature* y el perfil de @AcimanandRensin en Twitter. Aunque se publicó el proyecto inicialmente en *tweets*, también se publicó un libro impreso, *Twitterature: The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*, bajo el prestigioso sello editorial Penguin Books. Un cotejo inicial entre el formato en Twitter y su adaptación al libro impreso revela el intento de legitimar la tuit(er)-ficción y los nuevos hábitos de lectura digital ante un público de lectores más tradicionales.

La publicación digital en Twitter apareció a lo largo de varios meses desde el 2009 hasta el 2010, incluso con la reinterpretación de una obra en una sola tarde. La re-narración de cada obra está acompañada por un tuit introductorio y uno concluyente, los dos escritos en las voces ingeniosas y sarcásticas de los autores Aciman y Rensin. Considerando que la presentación de los tuits aparece en un orden cronológico invertido e interrumpido por los demás tuits que aparecen en orden impredecible en la página inicial de cada usuario, se pueden interpretar estas introducciones y conclusiones como guías que ayudan al lector a navegar cada serie desde su inicio hasta su final. Además, como introducciones y conclusiones están escritas en las voces de los autores—en contraste con los demás tuits que están narrados en primera persona por los protagonistas de cada obra—e invitan al diálogo entre los autores y su público—cabe por eso volver a mencionar la opción de responder a los tuits. Por otro lado, estos tuits de introducción y conclusión no aparecen en el libro impreso, lo cual refuerza su interpretación como guías a la navegación e interacción únicamente posible en el formato digital. No

obstante, por su parte, en el libro impreso figuran varios elementos que le son únicos.

Mientras que cada apartado del libro impreso carece de una introducción y/o conclusión individual, en este formato sí figura una introducción al libro entero, la cual no aparece en su contraparte en Twitter. La diferencia entre el estilo discursivo de esta introducción y el del resto del libro señala que se dirige a un lector diferente del usuario típico de Twitter. Además, demuestra un intento de legitimarse ante aquel público más tradicional. La abrupta transición entre el primer párrafo y la línea siguiente resalta esta distinción entre estilos desde el principio:

Life can offer us no greater treasure than art. It is all that is beautiful, and all that allows a man's soul to take leave of the quotidian trifles that molest his waking mind, to be lifted to the highest peaks of experience, and to peer briefly into the sublime. It is that which removes man from the static residue of time and casts him into the gentle waters of the eternal. It is to hear and to speak softly in the beauteous tongue of antiquity, and yet to foresee all that will unfold through the illimitably growing passage of our universe.

In short, art is pretty sweet. (xiii)

Esta yuxtaposición entre la retórica osentosa y verbosa del primer párrafo que reflexiona sobre el arte, escrito en un registro literario exagerado y pedante, y la siguiente paráfrasis minimalista de un registro coloquial, refleja y prefigura los ejemplos de *twitterature* que forman parte del cuerpo textual. Además, sirve para demostrar que los autores sí son capaces de escribir en un registro literario, el tradicionalmente prestigioso de la alta cultura, y que cuando escriben en un registro coloquial corresponde a un acto consciente, una decisión literaria válida, que nada tiene que ver con una falta de formación intelectual. Más bien, esta introducción alardea con la destreza con que los autores navegan entre

la literatura clásica y la cultura popular actual. La demostración pomposa del discurso literario de la introducción establece una respuesta desafiante a los críticos que subestiman el valor del habla popular en la literatura y que interpretan la adaptación de los textos clásicos al registro de Twitter como un acto sacrilego y culturalmente dañino.⁹ El glosario que aparece al final del libro, otro componente único del libro impreso, también se puede interpretar como un intento de legitimar la jerga de la cultura popular y las abreviaciones que abundan en Twitter, las cuales son productos del nuevo medio de comunicación digital.

Mientras que esta introducción, respuesta (y propuesta) a los críticos, comienza como una reivindicación de la habilidad literaria de los autores, procede a una justificación del proyecto, la que traza la línea tenue entre el sarcasmo, la exageración y la burla. Después de compararse a Martín Lutero, una comparación que hay que tomar con pinzas, concluyen con una declaración de salvación y revolución: "In brief—and we mean this literally—we have created our generation's salvation, a new and revolutionary way of facing and understanding the greatest of all arts: Literature" (xvi). Aunque se detecta un toque de ironía en la pomposidad de esta declaración, reivindica la obra como uno de los ejemplares iniciales de la emergente revolución en la publicación literaria digital y el nuevo género de la tuit(er)-ficción.

Ya que hemos cotejado las diferencias entre la publicación digital y la publicación impresa, pasemos al análisis de los textos. Por una parte, ofrecen una reinterpretación de los ejemplos literarios en que se basan en *tweetspeak*, el lenguaje abreviado y coloquial desarrollado en el mundo digital y trasladado al habla popular de la cultura joven. Sin embargo, estas nuevas versiones van más allá de ser una mera transliteración del inglés clásico—y ésta es una expresión vaga de todos modos—al *tweetspeak*. También incorporan una intertextualidad con referencias de la

cultura popular actual que sirven para reubicar los relatos clásicos en el contexto contemporáneo. Por ejemplo, al decir "I'm on a boat," Eneas, del poema latino de Virgilio, la *Eneida*, bajo el *handle*¹⁰ @Translatiostud, hace referencia a una parodia musical que se estrenó en el programa *Saturday Night Live* en 2009, el mismo año de la publicación de *Twitterature*, y alcanzó más de ochenta millones de vistas en YouTube (151). De manera similar, Sherlock Holmes, más bien @KeepDiggingWatson, hace mención a la adaptación filmica de su novela que también se estrenó en 2009: "Robert Downey Jr playing me in a film? Totally cool. Perfect" (84). El anti-héroe de Lermontov, Pechorin, en *Un héroe de nuestro tiempo*, @BAMF, se compara al villano, sumamente conocido entre los jóvenes, Voldemort, de la saga inglesa *Harry Potter*: "And yet, I'm a true monster, a truly sinister man, the worst of them all. I'm like a Russian Voldemort minus Rasputin" (40). Estas referencias culturales demuestran la adaptabilidad de los relatos, un testimonio al valor del mensaje literario que se encuentra detrás de la forma lingüística fijada por la industria editorial y la crítica, mensajes que siguen vigentes y prueba de ello son sus adaptaciones contemporáneas, aquí en tuits.

No obstante, son las referencias intertextuales de otra índole las que revelan el tipo de lector a quien se dirigen los autores. Aunque la introducción hace el esfuerzo de dirigirse a los críticos y los lectores tradicionales tanto como a la nueva generación de lectores que no han leído los textos originales, pensamos que el verdadero público de *Twitterature*, el que realmente lo disfrutaría, sería el de los intelectuales jóvenes. Es esta generación, la de los autores mismos, la que participó en el desarrollo inicial de Twitter. Estos jóvenes intelectuales, mayormente estudiantes universitarios de licenciatura, de postgrado o recién graduados, están familiarizados tanto con el *tweetspeak* y la cultura popular como con los textos clásicos que estudian. Así, en-

tenderían la conexión entre la historia clásica y la cultura de las fraternidades universitarias a las que alude Eneas, por ejemplo, en su tuit concluyente: “Finally, we have peace. Rome is settled. The great fraternity of civilizations can begin. Pax B romana” (152); así como la referencia a la filosofía postestructuralista que se esconde en los pensamientos de Alice de Lewis Carroll, “Am I still the same little girl that I was before? I feel like my ‘self’ is being deconstructed. And in HD, to boot” (166). Sólo al poder navegar entre las dos culturas—la cultura intelectual de los textos originales y el lenguaje vernáculo de la cultura popular contemporánea, una navegación de la que los autores ostentan ser capaces en la introducción—se pueden apreciar las ingeniosas adaptaciones que las tuit-ficciones presentan.

Aunque *Twitterature* navega eficazmente entre la cultura popular y la intelectual de los jóvenes (particularmente aquéllos que conocen la literatura clásica), hay una gran ausencia de representatividad en esta obra en cuanto a la literatura y la cultura hispana. Entre la selección de 83 obras clásicas de la literatura universal, sólo aparece un texto representando la literatura hispana, el inmortal *Don Quijote* de Miguel de Cervantes. Como el nombre Quijote es sinónimo de la literatura de la península ibérica, una obra innovadora alabada como la primera novela moderna y fuente sinfín de tropos literarios, no sorprende que esta obra sea incluida en una colección que se empeña en seguir innovando la literatura, como en su momento Cervantes lo hizo en su propio contexto. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿Por qué es *Don Quijote* la única obra hispana en toda la colección? ¿Por qué se ha ignorado toda la literatura hispana del continente americano? ¿Por qué ninguna de ellas calificaría como un clásico? ¿No sería, sólo para citar un caso evidente, muy conocido en el ámbito angloparlante, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1982, un clásico por antonomasia de esta literatura?

Resulta que un análisis de la adaptación de *Don Quijote* en *Twitterature* revela la hegemonía total que Cervantes disfruta en la representación de la literatura hispana y, así, de la restringida ‘condensación’ de todo lo ‘hispano.’¹¹ Sin embargo, en un intento contemporáneo de referirse a su leal compañero Sancho Panza, el *Don Quijote* de *Twitterature* se dirige a él de esta manera: “So today Santo Paco, Pablo, Taco Bell—whatever his name is—” (183). Esta reducción de la literatura hispanohablante, actualizada con las imágenes de tacos en la comida rápida y poco auténtica de Taco Bell, un restaurante de cadena estadounidense, representa la literatura y cultura hispana en términos de estereotipos y falsa homogeneidad. ¿Cómo se justifica esta mala representación de la cultura hispana y la negación total de América Latina? ¿Es que el mundo hispano no participa en el medio de Twitter ni en la tuit(er)-ficción de hoy en día?

La tui(er) ficción en el mundo hispano(hablante)

Por el contrario, en el mundo hispano ya se cuenta con numerosos tuit-ficcionistas y partícipes en la comunidad de la tuit(er)-ficción que se identifican con *hashtags* que incluyen #Twitteratura, #Twitterficción, #Microficción, #Minificción y #Micropoesía. A pesar de la relativa ausencia de la mención de autores hispanos en la crítica general sobre la tuit(er)-ficción—la que es principalmente en inglés y sobre el asunto en el ámbito anglosajón—este nuevo género ha ido floreciendo entre autores hispanoparlantes en la plataforma de Twitter. Además del uso de *hashtags* para crear una comunidad de tuit(er)-ficción en español, los festivales ofrecen otra manera de cultivar y de hacer crecer esta comunidad. Igualmente, otros autores hispano(americano)s, del mismo modo que se ha hecho en otras partes del mundo, han creado sus tuit-ficciones primero en el espacio cibernético para luego publicarlas en el

formato más estable del libro impreso, que es a lo que nos abocamos aquí en este trabajo.

Los festivales anuales de tuit(er)-ficción, tales como Ciudad Mínima y el Twitter Fiction Festival, sirven para unir a autores y aficionados para dar a conocer sus obras y promover la publicación y experimentación con nuevas tuit-ficciones. Estos festivales atraen la atención de la prensa, de modo que ganan más reconocimiento e interés para el género y para los autores involucrados. Tal es el caso con estos dos tuit-ficcionistas hispanos, Rosa del Blanco de España y José Luis Zarate de México.

Rosa del Blanco es la única escritora hispanoparlante, entre los veinticinco elegidos anualmente, que ha sido seleccionada como autora destacada en el #TwitterFiction Festival, festival anual desde 2012 patrocinado por Twitter, la Association of American Publishers, Penguin Random House Publishing y el periódico estadounidense *USA Today*¹². Del Blanco participó en el festival de 2013. Esta periodista española señala, “Estoy tratando de implantar en el mercado de la twitteratura: relatos en 140 caracteres” (*About.me*). Publica sus tuit-ficciones entre tuits de contenido variado en su cuenta personal de Twitter, destacándolos con el *hashtag* #Twitteratura no sólo para distinguirlos sino también para facilitar ser pesquisados como tal a través de Internet. Además, esta autora escribe con regularidad un blog sobre comunicación financiera en el que incluye artículos de estrategias para comunicarse eficazmente en el medio de Twitter.

¿Qué distingue las tuit-ficciones de esta periodista para que haya logrado ser la única hispanoparlante seleccionada durante los tres años que ha durado este festival estadounidense? Cabe volver a mencionar que la única obra en lengua hispana que se encuentra en el libro *Twitterature*, publicado por la editorial Penguin, *Don Quijote*, es de origen español también. Aunque las tuit-ficciones de Del Blanco, o sea en este caso sus microrrelatos en formato tuit—si pensamos en el aserto ya mencionado de Chimal

—abarcaban un sinfín de temas, en casi todos ellos aparecen la ironía, generalmente con tono entristecido y nostálgico, el anhelo de los sueños y la insatisfacción por la monotonía de la vida, como vemos en las siguientes tuit-ficciones, la primera de corte barroco y la segunda romántica:

 Rosa del Blanco @rdelblanco · Nov 12
Cuidas tu rosa. La riegas. La besas. Con cuidado de no pincharte. Y a pesar de todo nunca acaba el miedo a que se marchite.
#twitteratura

 Rosa del Blanco @rdelblanco · Nov 11
¿Por qué no le das cuerda?
Se ha cansado
¿De bailar?
No, de la misma música.
#twitteratura

Así, dentro de los confines de 140 caracteres las tuit-ficciones de Del Blanco solicitan el sentimiento instantáneo de compasión por parte del lector. En efecto, sus obras inyectan un relampagueo de nostalgia directo al corazón.¹³ Varias otras tuit-ficciones de la autora logran comunicar un sentir similar y anhelante—ahora con un elemento sobrenatural, ya sea hacia lo mágico o lo fantástico:

 Rosa del Blanco @rdelblanco · Nov 4
No me diste tiempo siquiera de pedir un deseo. Lo descubrí tarde, cuando el polvo de estrella se deshacía entre mis dedos. #twitteratura

 Rosa del Blanco @rdelblanco · Nov 13
Llevaba meses pidiendo las zapatillas rojas que todos llevaban en el colegio. Y cuando por fin las tuvo desapareció. #twitteratura

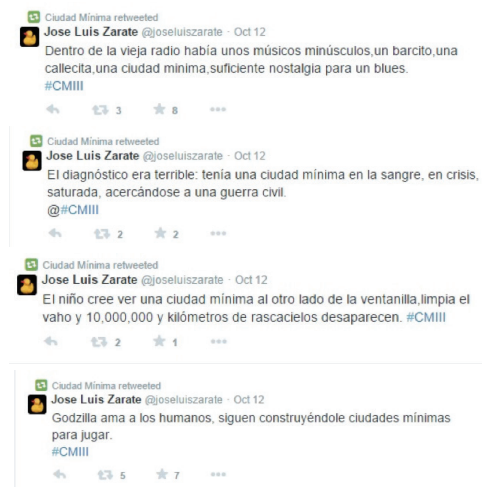
Es probable que este tipo de tuit-ficción, con su miniaturizada intensidad narrativa y emocional, sin olvidar sus finales abiertos a la imaginación, sea la razón de la popularidad obtenida y que ha expuesto de forma masiva toda su amplia carrera como escritora y periodista cibernética, y por ende lo que justificara el haberla elegido y que figure como la única representante hispanohablante en este festival.

Otro caso de relevancia sería el de José Luis Zarate, escritor mexicano de novelas de ciencia ficción que también ha expandido su quehacer literario a la miniatura en el campo de la tuit(er)-ficción. A continuación analizamos la participación, en el 2014, de este autor como invitado distinguido al festival de minificción ecuatoriano Ciudad Mínima. Este festival anual celebra la minificción, incluyendo la tuit(er)-ficción, tanto con actividades cibernéticas como con talleres y lecturas presenciales en Quito, Ecuador, patrocinados por el centro cultural Palabra Lab. Cualquier tuit-ficcionista puede participar en el festival al publicar sus tuit-ficciones con el *hashtag* indicado, que para el festival más reciente de 2014 fue #CMIII. El festival *retuitea* las tuit-ficciones en su propia cuenta de Twitter, @C_Minima, para compartir y difundir las obras. Las obras seleccionadas como ganadoras del festival se publican en una antología anual. Además, la comunidad de artistas y escritores de Ciudad Mínima colaboran para ilustrar las tuit-ficciones audiovisualmente con videos compartidos a través de YouTube. Sirve de ejemplo para esto último el siguiente microcuento de Zarate que luego de su publicación en Twitter fue recreado a través del medio fílmico:¹⁴

“Añadió agua a la ciudad mínima, un rascacielos horadó el cielo, una calle se desplegó como una alfombra, diez mil calles surgieron de pronto. El niño rió sin comprender que estaba perdido en una ciudad que seguía creciendo” (“Ciudad Mínima III”).

Este ejemplo es uno entre varios en que el autor interpreta el concepto de una “ciudad mínima.” Mientras el arriba mencionado se publica como video con un texto que excede el límite de 140 caracteres de Twitter, Zarate publicó una docena de tuit-ficciones basadas

en el mismo concepto de una “ciudad mínima” en Twitter durante el festival, incluyendo los siguientes:



De este modo el autor juega con el concepto de tamaño (extensión) tanto en el contenido como en el medio en que se presentan sus textos. Por una parte, demuestra que del número finito de dos palabras, “ciudad mínima” y con un límite de 140 caracteres es posible crear un sinfín, en secuencia, de posibles interpretaciones, lo que tradicionalmente podría ser entendido bajo el concepto musical de ‘variaciones.’ Asimismo, el contenido de cada tuit-ficción realiza una operación aparentemente imposible, la de representar o retratar figuras y cantidades enormes, como Godzilla, 10,000,000, kilómetros de rascacielos y una guerra civil en el espacio minúsculo que provee el medio, como por ejemplo la sangre de un hombre o el vaho en una ventanilla funcionando metonímicamente en relación a la guerra o los 10,000,000 de habitantes fantasmales. Con esto, Zarate no hace sino practicar la miniatura/miniaturización como estrategia, en la línea de Bachelard, típica de la microficción en general—según la explican sus críticos más relevantes, como el mismo

Valls, o Lagmanovich. Así, con su diestra experimentación con el nuevo género de la tuit(er)-ficción, Zarate invita a una lectura activa¹⁵ con reflexiones no sólo sobre el desafiante tamaño de los conceptos presentados por sus tuit-ficciones, ya sean estos gigantes-cos o mínimos, sino también en línea con un análisis metatextual del género celebrado por el festival, especialmente respecto a las posibilidades narrativas que presenta el desafío de la escritura mínima.

La tui(er) ficción: de Twitter al libro impreso

Los escritores hispanos también han empezado a experimentar con la publicación de libros enteros que originalmente habían aparecido como tuits. A continuación nos referiremos, como ejemplo, a dos autores que han pasado de la (supuesta) inestabilidad del mundo cibernético a la estabilidad que se dice ofrece el libro impreso. A la vez que conservan en la vuelta al formato tradicional ciertos aspectos de esta tuit(er)-ficción, la transforman para acomodarla a la cultura literaria dominante en tanto su forma de producción, la cual sigue siendo el libro.

Mientras que José Luis Zarate juega con la paradoja de presentar una narrativa expansiva en miniatura en sus tuit-ficciones, Alberto Chimal juega con la expresión de la subversión del tiempo en su libro *El viajero del tiempo* (2011), una colección de micro-relatos originalmente publicados como tuit-ficciones. Esta obra es la segunda colección de tuit(er)-ficción del autor, después de la publicación del *e-book* titulado *83 novelas* (2010). Además, ya está anunciada la publicación de un tercero, *El gato del viajero del tiempo*. Como Zarate, Alberto Chimal es un autor mexicano conocido por sus exitosos cuentos y novelas de ciencia ficción y también participe en el festival de Ciudad Mínima del 2014. Desde su cuenta en Twitter, @albertochimal, que notablemente cuenta con más de 90.000

seguidores hasta la fecha, Chimal ha experimentado con relatar las aventuras variadas del “Viajero del Tiempo” a través de tuit-ficciones, en todas las cuales figura el nombre “El Viajero del Tiempo” para distinguirlos de los otros tuits de índole diversa que postea el autor. Después de su publicación original en Twitter, Chimal colaboró con la editorial Posdata¹⁶ para publicar el libro impreso *El viajero del tiempo* como parte de la colección Hormiga Iracunda que se centra en publicaciones de escritura mínima. El libro ofrece una recopilación y organización de las tuit-ficciones originales. Apartadas del medio de su publicación original en línea y compuestas en un libro dedicado sólo al tema del Viajero del Tiempo, organizado en secciones bajo diversos subtítulos, adquieren una nueva dimensión al aparecer juntas y secuenciadas, creando una narrativa más amplia y coherente que, evidentemente, una tuit-ficción aislada no puede ofrecer.

El libro comienza con el saludo, “Buenos días, tardes y noches...” así sugiriendo la subversión del tiempo desde el principio con la posibilidad de estar en los tres momentos a la vez (7). A lo largo del texto, marcado por la rítmica repetición del “Viajero del Tiempo” que se encuentra en cada página, casi siempre al inicio del breve texto—algunos de ellos en su forma impresa exceden el número restrictivo propio de Twitter—el lector descubre este tipo de invitación a subvertir los límites de no sólo el tiempo sino también del acto de leer. El libro da pistas de nuevas posibilidades en cuanto a la interacción entre el lector y el texto que se crea en el proceso de leerlo, las cuales resultan en el cuestionamiento de la identidad del protagonista, la identidad del lector y hasta el significado de cada palabra y símbolo que aparecen impresos en las páginas. Como autor pionero del nuevo género de la tuit(er)-ficción, Chimal logra cuestionar no sólo los modos tradicionales de publicar un texto sino también todo lo que viene con la interpretación de ello en el acto de la lectura.

En su blog personal,¹⁷ Chimal revela que la identidad de su protagonista, El Viajero del Tiempo, corresponde a la del protagonista que desaparece al final de la novela *La máquina del tiempo* de H.G. Wells. Aunque este hecho no está explicitado en el libro de Chimal, se alude sin embargo a esta complicidad literaria entre ambos autores y textos en la dedicatoria provocativa del autor mexicano “[...] a H.G. Wells, amigo y compañero de numerosas conversaciones, caminatas y cantinas entre su muerte en 1946 y mi nacimiento en 1970” (6). Con esta dedicatoria Chimal intensifica esa idea presente a lo largo de su obra y crea un tiempo virtual, inexistente en la realidad a secas para Wells y para el propio Chimal por razones opuestas, el uno había muerto y el otro aún no nacía; tiempo que, pese a todo, se presenta cargado de vida y anécdotas personales entre ambos, materiales narrativos potenciales. Sin embargo, una lectura detallada de cada minicuento, ex-tuit-ficción, revela que la identidad del protagonista, pese a aquella primera complicidad establecida por Chimal en su dedicatoria, que sirve como un tributo, y sus acompañantes innominados, es maleable, llegando incluso a la incorporación del lector como uno de estos últimos. Tomemos como ejemplo la siguiente referencia a la futura fama, “El Viajero del Tiempo ha visto varias películas (de eras diversas) que tratan de tu vida. Y ahora ansía conocerte para saber toda la verdad” (18). El uso de los pronombres de segunda persona abre la invitación a una interacción directa con el lector y permite que éste inserte su experiencia dentro del texto. Más adelante, la estrategia de presentar dos perspectivas de un mismo episodio demuestra que la interacción con El Viajero del Tiempo se convierte en un suceso multipersonal:

(a)

El Viajero del Tiempo me lleva con un amigo que murió en 2003. Éste, al verme, se preocupa:—Parece que hubieras envejecido de golpe—dice.

(b)

El Viajero del Tiempo viene con un amigo al que vi ayer y ahora parece 10

años mayor. Entiendo de inmediato.

—¿Por qué vienes hoy?—pregunto, de todos modos. (24)

Al no exponer ninguna identidad específica para las voces de esta interacción misteriosa se sugiere que todos los acompañantes del Viajero podrían tener cualquier identidad. Es más, el siguiente episodio revela que la identidad del mismo Viajero del Tiempo tampoco es fija: “Me quedé dormido. Cuando abrí los ojos el coche en que iba ya estaba en otro sitio. Brevísimamente fui el Viajero del Tiempo” (69). Al hablar en primera persona a la vez que referirse al Viajero del Tiempo en tercera persona, vemos que el rol del Viajero está abierto a cualquier persona que se atreva a implicarse en la textualidad narrativa. Por lo tanto, el Viajero del Tiempo como narrador y personaje resulta ser una entelequia superior y abstracta de la cual todos los personajes, incluido el lector (auto)identificado—e invitado a esto, por cierto—pueden participar. Como tal, tanto en su posición (inestable) de narrador o de referente, oculto en enunciados en tercera persona, el Viajero del Tiempo resulta ser al final una especie de surtidor de avatares que materializan en algún grado esta indeterminación narrativa que Chimal propone como una condición de la vida en Twitter.

Si la experimentación con la identidad indefinida y variable desestabiliza las fronteras entre el autor, el texto y el lector, el siguiente pasaje también pone en tela de juicio el significado de cada palabra y símbolo que el libro contiene: “El Viajero del Tiempo escribe este texto para que lo lean en el siglo 490156673/498+, en el que cada una de sus palabras significa otra cosa” (23). En este pasaje, Chimal lleva el elemento inestable del lenguaje frente al tiempo a un poder exponencial inalcanzable fuera de la literatura ficcional para subvertir los mismos límites expresivos del lenguaje al poner a prueba la relación entre el signifiante y el significado. Asimismo se alude al cambio semántico/epistemológico/literario que puede implicar la transferencia de las tuit-ficciones a un medio

de publicación diferente. Al abrir el espacio maleable entre el texto y la interpretación de éste, Chimal incluye al lector en la exploración de un nuevo género literario y sus circunstancias crítico-literarias. El libro impreso basado en tuit-ficciones no es simplemente una colección de los mismos tuits presentes en Twitter. Es una transformación intencional que se hace libro, no sólo físicamente, sino por lo que el libro provee a través de la escritura y su formato completo y por lo que significa para la cultura.

Los símbolos que titulan las secciones del libro, a veces letras y a veces no, reflejan esta potencial transformación. La última sección se titula con el símbolo de un sol (97). Como lo previamente analizado indica, este símbolo podría tener un sinfín de significados a lo largo del tiempo. Además, podría referirse a los ciclos del tiempo, denominados, por ejemplo, como soles en la tradición mesoamericana y que señalan el fin de una era y el comienzo de una nueva. Esta sección concluye el libro con la siguiente alusión al final y el poder renovador que se encuentra en ello: “El Viajero del Tiempo va y guarda la última gota de lluvia que caerá en el mundo, dentro de mucho. Luego viene a esta tarde, y abre el frasco, y espera” (130). De esta manera, el libro concluye con una visión, casi apocalíptica, del poder creativo vital a punto de extinción, esa “última gota de lluvia” y con el Viajero situado en ambos extremos del tiempo, en el pasado del futuro, o sea en su presente, y en el futuro mismo. Esta última gota no sólo representa el fin sino también un nuevo principio, representado por el símbolo del sol. La experimentación con la tuit(er)-ficción y nuevas formas de publicación como las que se encuentra en *El viajero del tiempo* presenta posibilidades para un nuevo principio en el mundo de la literatura, una literatura interactiva tan fluida como la lluvia y libre de las limitaciones de los medios de publicación tradicionales.

Mientras que Chimal nos dirige la vista hacia una nueva era de experimentación textual, otra tuit-ficcionista mexicana,

Julia Cuéllar, ofrece una reflexión sobre los experimentos amorosos en esta nueva época de Internet. Su libro, *Amor en presente*, originalmente publicado en tuits y después como un libro electrónico, ofrece una colección de viñetas, todas historias de amor. Cada viñeta se compone de tuit-ficciones en serie, convirtiéndose así en un microcuento, que revierte el orden cronológico invertido y recupera esos tuits del sinfín de tuits distintos que aparecen en las páginas únicas de cada usuario. Los textos exponen una transformación evidente en el *e-book*, dado que la recopilación y organización de ellos en viñetas tituladas produce nuevas secuencias narrativas.¹⁸ En esta nueva forma más cohesiva de la página impresa, las narraciones sobre situaciones amorosas presentan las cualidades atemporales del amor en el nuevo contexto de la interacción social cibernética.

“J y R” contrasta lo público y lo privado, lo superficial y lo profundo, la comunicación virtual y la conexión física, aspectos opuestos de las relaciones amorosas que quedan exagerados cuando se navega en busca del amor en la Red. Los nombres abreviados, J y R, representan el anonimato de la interacción cibernética. El microcuento, ex tuit-ficciones, relata un encuentro amoroso entre dos extraños que se conocieron en Internet. Aun cuando están juntos en el mismo cuarto, se comunican por tuits: “J tuitea: esto debe ser el amor, el silencio que no incomoda” (94). La comunicación cibernética por redes sociales como Twitter permite la expresión pública pero anónima de lo privado e íntimo como el amor¹⁹, que en este caso resulta en una conexión profunda entre dos extraños. En contraste, otra secuencia narrativa presentada en el libro electrónico, “Rutina, el amor,” expone la pérdida del anonimato y cómo el menú de información personal que se exhibe en los perfiles de las redes sociales afecta la dinámica de una aventura de paso. En huida de una relación fracasada, Elena viaja a la playa en busca de un nuevo principio. Sin embargo, su príncipe azul pierde todo el misterio con una revisión instantánea por parte de ella de

sus numerosas cuentas en las redes sociales, lo cual le revelan el compromiso de él para casarse con otra mujer. Además, este encuentro transitorio se prolonga silenciosamente de manera virtual cuando el uno y la otra trazan las huellas cibernéticas del otro: “De vez en cuando espían en las redes sociales el que-hacer del otro” (133). Tomando prestado un término de Lisa Reichelt, la relación de esta aventura amorosa en la playa se prolonga a posteriori, como un triste final, gracias a la “ambient intimacy,” esa oportunidad de mantenerse al tanto de los detalles de la vida de otros que las redes sociales posibilitan. El Internet posibilita nuevas dinámicas dentro de una conexión amorosa. Así, en un libro que experimenta con nuevas formas de publicación y géneros narrativos, Cuéllar también explora/expone lo que esas redes cibernéticas implican en el campo comunicativo, en especial esas prácticas que convierte al usuario en línea—al lector—en un voyeur/espía/detective.

Conclusión y propuesta

Para cerrar estas páginas, nos referiremos a la vuelta de la tuit(er)-literatura al libro impreso. Cuéllar en su página web (tipo blog) justifica ese paso de la tuit-ficción aislada al espacio del libro (electrónico) donde se reúnen todas, o la mayoría de ellas, creando una secuencia que, además de volver al orden cronológico estos textos (a diferencia de lo que el lector experimenta cuando los lee en Twitter, como ya se estableció), permite que ellos adquieran una forma narrativa más amplia, por lo tanto, se conviertan en una historia más compleja. Cuéllar ve la necesidad de recurrir al libro y “buscar a lectores que con mayor detenimiento, como en cualquier libro, lean estas historias que tuvieron ya una vida en el Twitter.”

Sin embargo, es Chimal quien da una justificación más elaborada de este paso de la tuit(er)-ficción al libro impreso. Al reconocer la naturaleza transitoria de las diferentes redes sociales que crecen y decrecen hasta el

olvido en el paso vertiginoso del desarrollo digital, Chimal recurre al libro para preservar sus textos. El autor define a Twitter como “una herramienta más, que influye en lo que escribe, pero jamás lo define por completo: lo mismo que un lápiz o una máquina de escribir” (“Sobre” 6). Como tantas herramientas del pasado, es sumamente posible que Twitter caiga en desuso y se vuelva obsoleto. Por otro lado, el libro se ha resistido al paso del tiempo hasta ahora, pese a ciertas cuestionables/das y alarmantes/das indicaciones sobre su fin inminente (O’Donnell). Así que la estrategia del autor ha sido la de balancear los beneficios de los dos medios de publicación: la perdurabilidad del libro impreso y la facilidad de acceso, diseminación e interacción de la literatura digital. Además, un tercer momento en el proceso en que están algunos escritores, este autor a la vez que publica sus textos digitales de forma impresa, también los distribuye como un *e-book* gratuito “para que los textos encuentren lectores que no habrían encontrado de haberse ceñido al mundo de la imprenta” (Chimal, “Sobre” 8). Chimal resume que la relación entre la publicación impresa y la digital, sea en Twitter, o como un *e-book* o cualquier otra plataforma digital, no es una distinción excluyente sino complementaria, que sirve para asegurar la diseminación y el compartir(se de) la literatura.

Entonces, podemos concluir diciendo que teórica y culturalmente esta operación de devolver las historias narradas en tuit-ficciones al libro impreso—o electrónico—reafirma la percepción de la tecnología como un espacio inestable para archivar/conservar (Hayles) lo textual, asimismo la percibida estabilidad y prestigio del libro y el de su espacio como una experiencia atemporal frente a la de obsolescencia que parecen tener ciertas plataformas digitales/online.

Notas

¹Es importante tener presente el tema de comunidad de usuarios y colocarlo en un contexto más amplio, en el de esas “Comunidades de Lectores” que estudia Chartier.

²Téngase presente el libro de Morozov, aunque no es asunto directo de nuestras páginas, para saber que la ‘Internet life,’ la cibervida de nuestra cultura actual, sobre todo en lo referente a su utopismo libertario tiene un “lado oscuro” en su historia que no es para nada menor y por lo cual siempre debe adoptarse una actitud crítica frente a sus supuestas bondades en todas las áreas del quehacer social.

³Para una definición amplia y ya tradicional de e-lit, véase el libro de Hayles.

⁴Véase el apartado de Alexander sobre “Twitter” (61-64) para una lista de posibilidades del medio como plataforma para contar historias.

⁵Véanse los archivos de Nanoism: <http://www.nanoism.net>; la Twitter Fiction Festival: <http://www.twitterfictionfestival.com>, y Ciudad Mínima: <http://ciudadminima.com>.

⁶Esta vertiente, la de la tuit(er) ficción y la de la microficción, no ha sido muy explorada, escasas referencias existen en los estudios sobre esta última a aquélla. Sin embargo, dentro de los escritores de micro-relatos se ha dado una línea de experimentación en cuanto a las posibilidades de narrar con menos (palabras); es así que se tiene, en la tradición latinoamericana, el ya brevísimo texto por antonomasia “El dinosaurio” del guatemalteco Augusto Monterroso, el que cuenta con sólo 7 palabras, 47 caracteres sin espacio y 51 con espacios: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.” Esta tendencia al nano-relato extremo la han continuado muchos otros con textos de poquísimas palabras, como en el caso del español Juan Pedro Aparicio, con su “Luis XIV,” cuyo texto se reduce al pronombre “Yo,” y el mexicano Guillermo Samperio, con su “El fantasma,” cuyo texto no contiene palabra o signo alguno. Estos ejemplos y otros se pueden ver en la antología editada por Obligado.

⁷Proyectos similares consisten en contar un gran número de años de historia (mil años, por ejemplo), un período definido, o incluso toda la historia mundial, como se ve en el autoparódico libro *Historical Tweets. The Completely Unabridged and Ridiculously Brief History of the World* de Alan Beard and Alec McNayr (West Sussex, UK: Summerdales, 2010). Prueba de que el tuit como forma de narra y seducir al lector a través (del secreto encanto) de la brevedad, son libros como éste también: *Tweet This Book. The 1,400 Greatest Quotes of All Time in 140 Characters or Less*, compilado y editado por Sayre Van Young y Marin Van Young (Berkeley, CA: Ulysses Press, 2011). Otros casos en Alexander 61-64.

⁸Thomas describe también las semejanzas entre la tuit(er) ficción y la tradición oral.

⁹Los autores incluyen estas críticas en la primera página del libro. Tómense como ejemplo dos comentarios críticos: a) el del usuario de Twitter @damig, “Twitterature makes me want to punch someone, preferably the ‘authors.’ They’re in Chicago. I’m gonna take a road trip;” y b) el de Mike C. de grouchyconservativepundits.com, “Just f*%ing shoot me now.”

¹⁰Handle es el término para el nombre de usuario en Twitter, el cual siempre comienza con un arroba.

¹¹Otra adaptación reciente de El Quijote a formas breves, supuestamente favorecidas por nuestra cultura lectora de bajo nivel atencional, es el *Quixotic Haiku* (Delaware: Juan de la Cuesta—Hispanic Monographs, 2014) de Edward Friedman, profesor en la Vanderbilt University, quien se tomó la tarea de capturar en haikus “the spirit of Don Quixote in 130 poems, presented with notes that comment on Don Quixote’s (and Cervantes’s) trajectory.”

¹²Cada año se discontinúa su aparición en línea para ser reemplazado por el festival del año correspondiente. El enlace del 2015 es <http://twitterfictionfestival.com/>

¹³En su definición del microrrelato, Valls incluye este efecto instantáneo como característica definitoria del género. En el nuevo contexto de la tuit(er)-ficción, Del Blanco logra el efecto de relampagueo aún más instantáneamente que el microrrelato tradicional debido a la ausencia de un título y el límite de 140 caracteres.

¹⁴Este video se encuentra en <https://www.youtube.com/watch?v=FlWWMIXAp7o>

¹⁵Valls incluye la participación activa por parte del lector como otra característica definitiva del microcuento: “los autores de microrrelatos siguen buscando sus propios lectores, que sólo pueden ser aquellos más exigentes, con capacidad crítica y sentido del humor, amantes de la interpretación, lectores cultos, en suma, dispuestos a adoptar una actitud nueva y distinta ante la ficción” (123).

¹⁶http://www.posdataeditores.com/?page_id=1393

¹⁷<http://www.lashistorias.com.mx/>

¹⁸Aquí se considera este tipo de e-books, aunque electrónicos, como un equivalente al libro impreso puesto que no se trata más que, en estos casos, de una digitalización de un libro impreso. No se trata de un e-book “digitally born” en términos convencionales dentro de la conceptualización sobre e-lit (Hayles); o, si se quiere, se trata de una

de las especies de e-books que se han ido creando dentro de la historia de estos (Drucker), la imitativa del libro tal como lo conocemos.

¹⁹Debido a la maleabilidad del perfil de las redes sociales, tanto la anonimidad como la publicidad de lo privado son posibles, dependiendo de las decisiones de cada usuario en cómo representarse, a lo cual Croxall se refiere como la “publically performed identity” (493).

Obras citadas

- Aciman, Alexander, and Emmett L. Resin. *Twitterature: The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*. New York: Penguin Group, 2009. Impreso.
- Alexander, Bryan. *The New Digital StoryTelling. Creating Narratives with New Media*. Santa Barbara, CA: Praeger, 2011. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Chimal, Alberto. “Sobre 83 novelas.” *Revista Digital Universitaria* 12.12 (2011): 1-11. Web. 8 febrero 2015.
- . *El viajero del tiempo*. Monterrey, México: Posdata Editores, 2011. Impreso.
- . “El viajero del Tiempo.” *Las Historias*, 5 enero 2012. Web. 8 febrero 2015.
- Ciudad Mínima. Ciudad Mínima. Web. 2014.
- Croxall, Brian. “Twitter, Tumblr, and Microblogging.” *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, and Benjamin Robertson. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2015. 492-96. Impreso.
- Cuéllar, Julia. *Amor en presente: Historias contadas en Twitter*. León, México: Ediciones de las Sibilas, 2014. Libro digital.
- . “Publicaciones.” *Julia Cuéllar*. Web. 2015.
- Chartier, Roger. *The Order of the Books*. CA: Stanford University Press, 1992.
- Del Blanco, Rosa. *About.me*. Web. 8 febrero 2015.
- . (rdelblanco). “No me diste tiempo siquiera de pedir un deseo. Lo descubrí tarde, cuando el polvo de estrella se deshacía entre mis dedos. #twitteratura.” 05 noviembre 2014, 07:50 UTC. Tweet.
- . “¿Por qué no le das cuerda? Se ha cansado ¿De bailar? No, de la misma música. #twitteratura.” 11 noviembre 2014, 21:41 UTC. Tweet.
- . “Cuidas tu rosa. La riegas. La besas. Con cuidado de no pincharte. Y a pesar de todo nunca acaba el miedo a que se marchite. #twitteratura.” 12 noviembre 2014, 8:12 UTC. Tweet.
- . “Llevaba meses pidiendo las zapatillas rojas que todos llevaban en el colegio. Y cuando por fin las tuvo desapareció. #twitteratura.” 13 noviembre 2014, 8:07 UTC. Tweet.
- Drucker, Johanna. “E-books.” Ryan, Marie-Laure, Lori Emerson and Benjamin J. Robertson, eds. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2014. 166-69. Impreso.
- Ha, Anthony. “Twitter Stock Down 18 Percent After Earnings Show Disappointing User Numbers.” *TechCrunch.com.*, 5 febrero 2014. Web. 4 marzo 2014.
- Hayles, N. Katherine. *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Notre Dame, IN: U of Notre Dame P, 2008. Impreso.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006. Impreso.
- Nanoism*. Ben White. Web. 17 marzo 2014.
- Morozov, Evgeny. *The Net Delusion. The Dark Side of Internet Freedom*. NY: PublicAffairs, 2011.
- Obligado, Clara, ed. *Por favor, sea breve 2: Antología de microrrelatos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- O'Donnell, James J. *Avatars of the Word. From Papyrus to Cyberspace*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998. Impreso.
- Raguseo, Carla. “Twitter Fiction: Social Networking and Microfiction in 140 Characters.” *The Electronic Journal for English as a Second Language* 13.4 (2010): n. pag. Web. 3 marzo 2014.
- Reichelt, Lisa. *Disambiguity*. Web. 2015.
- Rudin, Michael. “From Hemingway to Twitterature: The Short and Shorter of It.” *The Journal of Electronic Publishing* 14.3 (2011): n. pag. Web. 3 marzo 2014.
- Stewart, Matt. *The French Revolution: A Novel*. New York: Soft Skull Publishing, 2010. Impreso.
- Tallerdeliteratura. “Ciudad Mínima III.” *Youtube*. YouTube, LLC, 2 octubre 2014. Web.
- Thomas, Bronwen. “140 Characters in Search of a Story: Twitterfiction as an Emerging Narrative Form.” *Analyzing Digital Fiction*. Ed. Alice Bell, Astrid Ensslin, and Hans Kristian Rustad. New York: Rutledge, 2014. 94-108. Impreso.
- Twitter Fiction Festival 2014*. Penguin Random House Publishing, 2014. Web. 17 marzo 2014.

- Valls, Fernando. "Sobre el microrrelato: Otra filosofía de la composición." *Mundos mínimos: El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Ed. Teresa Gómez Trueba. Gijón, España: Cátedra Miguel Delibes, 2007. 117-24. Impreso.
- Zárate, José Luis (joseluiszarate). "Dentro de la vieja radio había unos músicos minúsculos, un barcito, una callecita, una ciudad mínima, suficiente nostalgia para un blues. #CMIII." 12 octubre 2014, 18:17 UTC. Tweet.
- . "El diagnóstico era terrible: tenía una ciudad mínima en la sangre, en crisis, saturada, acercándose a una guerra civil. @#CMIII." 12 octubre 2014, 18:39 UTC. Tweet.
- . "Godzilla ama a los humanos, siguen construyéndole ciudades mínimas para jugar. #CMIII." 12 octubre 2014, 18:44 UTC. Tweet.
- . "El niño cree ver una ciudad mínima al otro lado de la ventanilla, limpia el vaho y 10,000,000 y kilómetros de rascacielos desaparecen. #CMIII." 13 octubre 2014, 00:54 UTC. Tweet.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: Paperless Text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

TITLE: La plataforma digital entre los narradores y el público. Proyecto *Ya te conté* y su rol en la narrativa rioplatense contemporánea

AUTHOR: Marcos Wasem

E-MAIL: mwasemca@purdue.edu

AFFILIATION: Purdue University; Purdue University; School of Languages and Cultures; 640 Oval Drive; Rm. 190; West Lafayette, IN 47907

ABSTRACT: In this article I analyze the role played by the digital platform of project *Ya te conté*. *Encuentros sobre narrativas recientes del Río de la Plata* (<http://www.yateconte.com>) that started in Uruguay in 2012. This project was born thanks to the support from the Uruguayan Ministry of Education and Culture, with the aim of tending bridges between narrators from the region and their readers, through different activities. The project consisted in a series of open meetings looking to fill a space that the organizers deemed empty: a space for critical reflection on contemporary narrative, a space of exchange between independent publishers at both sides of the Río de la Plata, and a space for the encounter between writers and a diverse readership, outside the academic realm. I will analyze the experience as a local and incipient practice of digital humanities, assuming the traversal role this field plays in textual analysis. Through the interactive features that the digital platform offers, project *Ya te conté* points towards a horizontal relationship between writers and readers.

KEYWORDS: *Ya te conté*, Narrative, Uruguay, Argentina

RESUMEN: En este artículo analizo el rol de la plataforma digital en el proyecto *Ya te conté*. *Encuentros sobre narrativas recientes del Río de la Plata* (<http://www.yateconte.com>) que se inició en Uruguay en 2012. Éste surge a partir de una propuesta presentada al Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, con el fin de generar una serie de actividades para tender puentes entre los narradores rioplatenses contemporáneos y el público. El proyecto implicó una serie de encuentros abiertos en ambos países con el fin de llenar espacios que sus organizadores entendían estaban vacíos: un espacio de reflexión crítica sobre narrativa contemporánea, un espacio de intercambio entre editoriales independientes a ambos lados del Plata, y un espacio de encuentro entre los escritores y un público diverso, por fuera del ámbito académico. Analizaré la experiencia como una práctica incipiente y local de humanidades digitales, asumiendo el rol transversal que este campo cumple en el análisis textual. Mediante las características interactivas que la plataforma digital ofrece, *Ya te conté* apunta a un relacionamiento más horizontal entre autores y público.

PALABRAS CLAVE: *Ya te conté*, narrativa, Uruguay, Argentina

BIOGRAPHY: Marcos Wasem is Visiting Assistant Professor in Latin-American Literature and Film at Purdue University. He has earned a Ph.D. at the Ph.D. Program in Hispanic and and Luso-Brazilian Literatures and Languages at CUNY's Graduate Center in 2005. He studied Literature at the *Instituto de Profesores Artigas*, in Montevideo, Uruguay, and earned an M.A. at The Hebrew University of Jerusalem. He has published the essays *El amor libre en Montevideo*. *Roberto de las Carreras y la irrupción del anarquismo erótico en el 900*, winner of Uruguay's National Literature Prize in essay in 2014 (Montevideo: Banda Oriental, Biblioteca Nacional, 2015); *Barroso y sublime: poética para Perlongher* (Buenos Aires: Godot, 2008), as well as several articles in scholarly journals.

La plataforma digital entre los narradores y el público. Proyecto *Ya te conté* y su rol en la narrativa rioplatense contemporánea

Marcos Wasem, Purdue University

El proyecto *Ya te conté*. *Encuentros sobre narrativas recientes del Río de la Plata* es una iniciativa surgida en 2012 en Uruguay a partir de un grupo de estudiantes de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República con apoyo del Ministerio de Educación y Cultura uruguayo. La iniciativa, que propone la difusión y la reflexión crítica sobre la narrativa reciente tanto en Uruguay como en Argentina, posee varios componentes: una serie de mesas redondas donde se debatió en ambos países entre 2012 y 2013 el estado actual de la narrativa, en diferentes ámbitos (espacios académicos, cafés, balnearios, o simplemente en la calle), y una plataforma digital creada en Blogger donde se pusieron a disposición del público documentos, entrevistas y debates realizados en torno a la propuesta. En el presente trabajo se analizará el rol de esta plataforma digital, que abrió la posibilidad de interacción por medio de plugins sociales (notoriamente, el plugin de Facebook) y replanteó la relación entre los escritores y su público.

Los jóvenes que llevaron adelante esta iniciativa fueron Jorge Fierro, Lucía Germano, Federico Giordano, María José Olivera Mazzini, Débora Quiring Perroux, Gabriela Rama, Diego Recoba y Deborah Rostán. El proyecto surge como etapa final de una serie de actividades culturales que el grupo venía llevando adelante, como la publicación de la revista *Pica* o la organización de un ciclo sobre literatura y cine. Su preocupación central pasa por la constatación de que no existía un

público lector de las nuevas generaciones literarias de Uruguay, por lo cual ellos se propusieron generar una serie de eventos y herramientas que permitieran crearlo. El sitio web <http://www.yateconte.com/> inaugura una forma novedosa de establecer, en el ámbito rioplatense, una relación entre el narrador y su público. Los propulsores de la iniciativa eligieron un corte temporal, literatura escrita a partir de 1990, y otro genérico, concentrándose exclusivamente en la narrativa.

Probablemente el tema más relevante en torno al que gira el proyecto es el desafío al canon. A lo largo de los artículos que figuran en el sitio web, así como en las notas de prensa que han salido sobre *Ya te conté*, sus responsables insisten en la necesidad de intervenir con el fin de perturbar lo que ellos perciben como un canon salido sobre todo del ámbito académico, y que está fuertemente anclado a prácticas literarias previas a la dictadura militar uruguaya, que abarcó de 1973 a 1985. Es visible una actitud crítica, incluso un visible parricidio (o abuelicidio) hacia lo que fueron las generaciones del 45 y del 60 en Uruguay. Lo que sucede en la pos-dictadura, del 90 en adelante, se enfoca a partir de un grupo de escritores, conocido como los crueles: Gustavo Escanlar, Gabriel Peveroni, Daniel Mella y Ricardo Henry, escritores marcados en la obra publicada en los 90 por la influencia de Bret Easton Ellis y J. D. Salinger. El único puente con las generaciones previas a la dictadura parece ser Mario Levrero, escritor de la generación del 60 (a la que pertenecieron

escritores como Eduardo Galeano, Marosa di Giorgio o Cristina Peri Rossi) en cuyo taller de escritura participaron algunos de los narradores de la promoción actual, como por ejemplo Fernanda Trías o Enrique Polleri. Levrero dirigió una colección de narrativa entre 2001 y 2002, “De los flexes terpinos” (Cauce Editorial)¹, donde aparecen muchos de los nombres de concurrentes a su taller que luego serían parte del nuevo grupo de narradores.

La novedad que aporta el proyecto *Ya te conté* pasa por el uso de las herramientas digitales—la blogósfera y las redes sociales—para resolver un problema de visibilidad y acceso al mercado del libro para las nuevas generaciones. El desafío al canon pasa por una activa construcción de un espacio donde lo virtual apoya los encuentros y sirve como vitrina de los debates y la producción literaria. El asunto no tiene que ver directamente con la incorporación de lo digital en la narrativa (como puede ocurrir en el caso de las narrativas hipertextuales), sino más bien con un uso estratégico de lo digital como apoyo a la cultura del libro. Ésta última se resiste a perder vigencia, y si bien la incorporación de formatos electrónicos ya se está dando en la narrativa uruguaya (tanto Gabriel Perveroni como Ramiro Sanchiz, participantes en el proyecto *Ya te conté*, han puesto en circulación libros en formato epub), no se aprecia una voluntad de experimentación formal con lo electrónico como sí se viene dando en la poesía desde hace ya unas cuantas décadas en la región. Ello se debe en buena medida a que el trabajo de experimentación de los concretistas brasileños, que fueron pioneros en la incorporación de los recursos electrónicos tanto en la poesía visual como en la sonora, establece una tradición de trabajo con el medio digital que, en cambio, todavía está en construcción en el ámbito de la narrativa.

Internet sí ocupa, por otra parte, un lugar cada vez mayor en los universos ficcionales representados, que suelen tener un fuerte anclaje generacional y autobiográfico. El caso de la novela *Cordón Soho* de Adriana Mardero (Estuario, 2014) es paradigmático

en ese sentido, puesto que buena parte de las interacciones entre los personajes se da en las redes sociales. Pero en el sitio *Ya te conté* la relación con lo digital parece ceñirse al debate sobre el ejercicio de la crítica, un mediador tradicional entre la obra y el público. El sitio posee una sección titulada “Cuestionario: la crítica” donde se transcriben las respuestas de una serie de críticos literarios de periódicos uruguayos (*El País Cultural*, *Búsqueda*, *La Diaria*, *Brecha*) a un cuestionario que los organizadores de *Ya te conté* hicieron para obtener opiniones de estos agentes mediadores sobre la dificultad que las obras de los autores más jóvenes tienen para abrirse camino en el medio. Así, Soledad Platero, una de las encuestadas, ante la pregunta “¿Cuáles pensás que son los principales problemas que tiene la crítica literaria local en la actualidad?” se refiere al rol que los espacios en internet (en especial los blogs) tienen en la difusión de la narrativa contemporánea:

El primer problema es la escasez de espacios en donde ejercer la crítica de manera profesional. Claro que cualquiera puede hacerse un blog y comentar libros, pero leer y escribir lleva tiempo. Y la crítica requiere un estado de concentración tan exigente como el que requiere cualquier escritura. No debería ser una tarea de ratos de ocio a la que se dedican los que tienen tiempo. Claro que, obviamente, esto que digo para la crítica literaria es válido para cualquier actividad intelectual. Hay un problema también en el mercado editorial. A Uruguay llega muy poco de lo que se produce, en materia de ensayo literario, en otros países. Incluso llegan pocos textos de autores clásicos, así que ni hablar de asuntos o autores nuevos. Leer teoría literaria, ensayo o crítica es una tarea de empecinamiento y de búsqueda constante. Uno no se topa con libros sobre literatura en las vidrieras de las librerías. Pero supongo que el gran problema es siempre el mismo: dedicarse a la literatura—entendida como el estudio y la reflexión sobre lo

literario—es muy difícil desde fuera del ámbito académico. (Fierro et al. “Cuestionario: la crítica”)

En este pasaje se identifican una serie de problemas que, por supuesto, no son exclusivos de la literatura uruguaya: la dificultad del ejercicio profesional de la crítica fuera del ámbito académico, las dificultades de un medio pequeño y con poco acceso a un corpus actualizado del panorama internacional, tanto de producción literaria como de producción teórica. Respecto a lo digital, la periodista señala que el problema que encuentra en los espacios digitales es que son “ejercicios de dedicación voluntaria,” y que por lo tanto ese espacio no logra afianzarse como referente para el campo cultural:

Los nuevos sitios de intercambio que, felizmente, han surgido en los últimos tiempos en torno a proyectos digitales o a iniciativas casi militantes abren varias puertas a la difusión, el debate y a la circulación de autores y textos. Celebro que existan y creo que juegan un papel que ya es importante y que lo será aún más, pero todavía son espacios de dedicación voluntaria y atada a las posibilidades de quien tiene tiempo. Paradójicamente, el tiempo es también lo que hace que su capacidad de afianzarse y transformarse en sitios de referencia se vea limitada: hay tantas publicaciones virtuales, tantos blogs de lectores, de talleristas, de escritores y de entusiastas de todo tipo que es difícil seleccionar los que valen la pena. La deriva a la que nos obliga la lectura en la red conspira contra la concentración que demandan los libros, o los textos sobre libros. (ibídem)

En su discurso, la crítica Soledad Platero (que viene del medio tradicional de la prensa escrita) revela su escepticismo respecto a las posibilidades de lo digital, una actitud que sobrevuela los acercamientos que los promotores del proyecto *Ya te conté* realizaron al sector de la crítica establecida, tanto en Uruguay como en Argentina. La oposición entre

la “deriva” de la red y la “concentración” que exige la lectura de los libros refuerza la consideración del espacio virtual como precario, poco apto como plataforma para la crítica literaria y cultural. La postura tiene en buena medida una inflexión ludita, una actitud condescendiente hacia los fenómenos literarios basados en el medio digital.

Los organizadores de *Ya te conté* se propusieron en buena medida dar una respuesta a esta precariedad del espacio digital al buscar para su proyecto el apoyo institucional. En ese sentido hay que tener en cuenta el papel que los fondos concursables del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) uruguayo tuvieron en el apuntalamiento de esta iniciativa. A partir de la gestión de Hugo Achugar, quien asumió la Dirección de cultura del MEC en 2008, se implementó un sistema de concursos para financiar proyectos culturales presentados por actores privados. Al proyecto *Ya te conté* se le adjudicó un monto de 300 000 pesos uruguayos (unos 12 500 dólares al cambio actual) con el cual se financiaron las diversas actividades.² Con todo, hay que observar que el armado del sitio web se hizo usando una plataforma gratuita (como ya mencioné, el sitio se creó en Blogger) pero el apoyo institucional le dio visibilidad a una convocatoria que de otro modo no hubiera logrado la difusión que se proponía.

En la entrevista que mantuve con Lucía Germano, una de las organizadoras de *Ya te conté*, ella comentaba la importancia que para ellos tuvo el magisterio de Pablo Rocca desde la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República en Uruguay (donde la mayoría de los organizadores del proyecto estudiaban y donde se conocieron). Como investigador, Pablo Rocca se interesa por las condiciones materiales del mercado literario, y en particular por el papel que tienen los intermediarios (proyectos editoriales, publicistas, diversos agentes culturales) en la formación de ese mercado. Él insistía con una noción que tiene antecedentes históricos en la reflexión de Antônio Cândido sobre la relación de la literatura con el público lector: no se puede hablar de literatura sin un público, sin éste sólo hay “manifestaciones literarias.”³

Por ello los organizadores se propusieron la tarea de formación de un público para una narrativa que carecía de él. La tarea correspondía históricamente, según Pablo Rocca, a la revista literaria, institución también precaria, siempre debatiéndose entre el mercado de la lectura y el apoyo institucional. A su rol en el campo cultural dedicó Rocca recientemente su investigación, y observa que, al igual que ocurre en la actualidad en el diálogo con internet, históricamente la revista literaria incorporó la interacción con otros medios:

La revista, antes de la aparición de internet, había ensayado otras posibilidades de integración con las demás artes más allá de los discursos de la escritura, más allá, incluso, del librito o de las hojas dispuestas en pliegos. Fue cartel callejero en los 20, por ejemplo, en la experiencia porteña de Prisma (1921) o en su imitadora la montevideana Mural de Ideas, fue, incluso, algo más que tinta en la recitación o la lectura pública concertada de las llamadas revistas “orales,” como la que “dirigieron” Juvenal Ortiz Saralegui, Manuel de Castro y Hugo Balzo en 1935. Desde las vanguardias a la radicalización política abonada por el avance del fascismo, por la peste autoritario-bonapartista por América y por la guerra civil española, esto es, desde los 20 a principios de la década del 40, el diálogo entre texto e imagen, en particular a causa de la integración del grabado y de la ilustración a las páginas de las revistas como, simultáneamente, a los libros que se hicieron entonces, permitió pensar una estrategia semiótica e ideológica común entre escritura (literaria o la que fuere), diseño gráfico y artes plásticas. (Rocca, “Por qué, para qué una revista” 15)

La revista entendida de este modo es un objeto multimedia, que empuja los límites de las

posibilidades del medio impreso. Su difusión en el espacio público (el cartel pegado en la pared) amplía el número de lectores, el ejercicio de lecturas públicas que hacen pasar la revista del medio impreso al sonoro, y la convergencia de la escritura, la pintura y el diseño gráfico, son todas estrategias que contribuyeron a ampliar su público.

Esta comunión de medios que hace a la revista literaria provee, como sugiere el mismo Rocca, un antecedente histórico para apreciar la apropiación del medio digital que proyectos como *Ya te conté* están llevando adelante hoy en día. No obstante, la nueva realidad del medio digital requiere un grado de familiaridad con sus especificidades, algo que es también objeto de debate entre los organizadores de *Ya te conté*. Ellos se posicionan, como lo reclamaba Paul Bové, no como intelectuales orgánicos sino como “specific intellectuals to provide expertise and to decode and control the discourses and technologies dominant in such a society” (41). El potencial destabilizador que el nuevo medio presenta sólo se vuelve efectivo si se manejan adecuadamente sus recursos comunicativos, y la intervención de *Ya te conté* resituía la narrativa contemporánea rioplatense en el nuevo espacio mediático.

Así, Carolina Bello expone en uno de los artículos publicados en el sitio cuáles son, según sus criterios, los mecanismos de lectura que se dan en la red, y cómo deben usarse los elementos gráficos para asegurarse la atención del lector. El artículo, titulado “Elige tu propia aventura,” alude a la aparente similitud que la navegación a través del hipervínculo guarda con aquellos libros donde el lector podía tomar decisiones sobre el desarrollo de la narración (si querés hacer *a*, entonces ve a la página *y*; si querés hacer *b*, entonces ve a la página *z*). Sin embargo, la diferencia fundamental del mecanismo de lectura pasa por el hecho de que, a diferencia del medio impreso, el medio digital se lee por medio de un escaneo de la pantalla,

donde son los elementos de diseño gráfico los que imponen decisiones de lectura, o mejor dicho, de navegación:

El grado cero de la lectura en internet es el hipervínculo. Sin él, la red no podría concebirse como lo que es: una estructura cuya metafísica siempre exige moverse de un lugar a otro a través de un hipertexto que llenará los espacios vacíos cognitivos, o la curiosidad de aquel que busca algo. En Internet, el lector ya no es aquel que elige su propia aventura, sino un sujeto que es elegido, interrumpido, abrumado. La lectura en internet tiene sus propias reglas. El lector no lee siempre de principio a fin un contenido. Por ese motivo es que, entre otras cosas, el periodismo en internet ha tenido que reinventarse. El lector, impaciente, ya no lee notas; lee, a lo sumo, copetes o primeros párrafos. Escanea la pantalla a través de lo que se denomina «zonas calientes»: una especie de zeta imaginaria que el lector traza con la vista desde el ángulo superior izquierdo del monitor al ángulo inferior derecho. El que escribe para internet sabe que el uso prudente de la negrita, la acertada construcción de un link, y los subtítulos, aseguran tiempo del lector en la página antes que algún elemento emergente lo distraiga, o tenga la necesidad de clicar un link para agregar información. (Fierro et al. “Elige tu propia aventura”)

El artículo revela que la aproximación a lo digital por parte de esta nueva promoción de escritores es cautelosa. Se aprecian las ventajas del medio pero también sus limitaciones, en la medida en que se busca la atención de un lector a través del espacio digital en el que no se practica, precisamente, la lectura. De allí que no haya una fetichización de internet y de sus posibilidades, sino que se le asigna el rol de intermediario, una plataforma apta para desestabilizar el canon sin destronar la cultura del libro. Con todo, el conocimiento

de sus especificidades es necesario para capturar la atención, y el manejo sabio de los recursos gráficos y tipográficos en la pantalla se vuelve clave para transformar el medio digital en un medio apto para la mediación entre la literatura y el público, para pasar de la deriva a la concentración.

En un artículo incluido en la compilación *Debates in the Digital Humanities*, Matthew Wilkens mostraba cómo en efecto el trabajo con lo digital contribuye a desestabilizar las asunciones culturales respecto a los cánones literarios. Allí, afirma Wilkens,

The answer to the question “Why do we still have canons?” is as simple to articulate as it is apparently difficult to solve. We don’t read any faster than we ever did, even as the quantity of text produced grows larger by the year. If we need to read books in order to extract information from them and if we need to have read things in common in order to talk about them, we’re going to spend most of our time dealing with a relatively small set of texts. The composition of that set will change over time, but it will never get any bigger. This is a canon [...]. [c]anons—even in their current, mildly multicultural form—are an enormous problem, one that follows from our single working method as literary scholars—that is, from the need to perform always and only close reading as a means of cultural analysis. (Wilkens 250-51)

El texto de Wilkens se refiere a un problema de metodología de análisis textual, y muestra las ventajas que la digitalización ofrece para recoger datos sobre una muestra textual mucho mayor que la que permite la visión limitada—y limitante—del canon literario. Él se refiere a los datos que es posible extraer de un amplio corpus textual digitalizado por medio de un trabajo estadístico sobre características léxicas o estilísticas. Sin embargo, la tesis de Wilkens tiene relevancia

cuando se considera que el problema que enfrenta el grupo de escritores y estudiantes que llevó adelante el proyecto tiene que ver con una redefinición del canon. En su caso, la apropiación del medio digital representó una oportunidad de intervención en el campo cultural, en el sentido bourdieuano del término, que pasa por dar visibilidad a nuevas generaciones de narradores. En efecto, según Pierre Bourdieu (206), los grados de consagración separan a las llamadas “generaciones,” y la intervención cultural que la nueva realidad mediática hace posible remueve las bases de la dinámica del campo. De un modo similar al uso estratégico que las revistas vanguardistas descritas por Rocca hacían del medio gráfico y las tecnologías de impresión para dar visibilidad a sus proyectos, el uso del medio digital permite poner en cuestión aquellas prácticas culturales que dificultan la incorporación de las generaciones nuevas de escritores y sus propuestas estéticas dentro del ámbito de lo literario. Si bien para Wilkens la digitalización del corpus textual permite una lectura transversal de los textos que hace que la distinción entre textos literarios y no literarios se vuelva irrelevante, en el caso de *Ya te conté* esta distinción no es abandonada, pero la digitalización permite crear regímenes de visibilidad para un corpus narrativo emergente que no encontraba una mediación crítica en los tradicionales medios impresos. De ese modo, contribuye a abordar el problema del canon no mediante su eliminación (el canon como problema que debe ser superado, como sugiere Wilkins) sino mediante su desplazamiento en la dirección de nuevas formas narrativas.

Pero el medio digital, con sus propias características comunicativas, invita a su vez a una transformación del discurso crítico. En ese sentido, se puede apreciar la hibridación estilística del sitio web. Construido a partir de una plataforma para creación de blogs, el sitio no se restringe sin embargo a este. Aprovecha

sin embargo su flexibilidad, y la habilidad del blog para absorber diversos géneros, como ha sostenido Edmundo Paz Soldán:

But the literary star of the day is the blog. The blog is a travel log in the cyberspace, a textual practice which combines elements of the diary, the notebook, literary criticism, the opinion column, the short story, the epigram, and whatever other literary genres we might care to add. The blog is currently threatening to supplant the novel as the great genre in which everything can find its place. Thanks to the appearance of a new technological format we are witnessing, in ‘real time,’ the birth of a new literary genre. In Latin America, the chronicle has been, since the end of the nineteenth century, one of the privileged genres of our modernity, capable of giving us many of our classic texts—I am thinking here of the North American chronicles of José Martí, and of the chronicles of Manuel Gutiérrez Nájera. And nowadays the tradition still produces great exponents such as Carlos Monsiváis and Pedro Lemebel who publish in newspapers and books. But perhaps the true contemporary form of the chronicle is being written on the Internet by the authors of blogs. (Paz Soldán 260)

El blog sería, por tanto, el nuevo espacio en que reside la vieja práctica cultural de la crónica periodística. De hecho, varios de los escritores que participan en *Ya te conté* mantienen blogs personales. Pero como sostiene Edmundo Paz Soldán, el blog parece estar apropiándose lentamente del rol que tradicionalmente le correspondía a la prensa cultural, otro de los mediadores históricos entre la producción literaria y su público, pero también, un ámbito de creación híbrida de géneros literarios que surgen al amparo de la publicación periódica, cuyo ejemplo paradigmático es la

crónica. Hoy por hoy, con la batida en retirada de la crítica cultural en la prensa escrita (y en particular, en el medio rioplatense, los espacios culturales en la prensa, salvo honrosas excepciones, tienden a desaparecer),⁴ el ámbito de toma de decisiones respecto a la entrada al canon parece quedar vacío.

El proceso vivido desde la salida de la dictadura en 1985 hasta el presente estuvo signado por la irrupción cada vez mayor de casas editoriales multinacionales. En los años noventa, de hegemonía neoliberal, se vio surgir una generación de escritores que buscaba integrarse a los mecanismos de distribución que prometían estas multinacionales, en una suerte de fallido McOndismo local, que chocó con la realidad del sistema de distribución de las empresas multinacionales: estas publican en sus sucursales lo que calculan puede ser una venta plausible en el mercado local, haciendo virtualmente la circulación de obras a través de las fronteras nacionales. Sin embargo, a partir de la crisis del neoliberalismo en la primera década del siglo XXI, hubo una recuperación de proyectos editoriales locales, que presentaron agendas propias. En cierto modo, *Ya te conté* surge de la preocupación por la viabilidad de estos proyectos independientes, que se han fortalecido lentamente con la recuperación económica. Lo que queda todavía por responder es, en esta nueva realidad, a quién corresponde el rol de agente de consagración literaria. En ese sentido Ana Inés Larre Borges, periodista cultural especializada en el campo de la literatura con una larga trayectoria en el semanario uruguayo *Brecha*, declara en el cuestionario a la crítica:

Otro tema es el de la literatura uruguaya y la nueva literatura uruguaya. ¿Quién hace en Uruguay esa preselección que mencioné? ¿Quién hace el canon? (Y también, actividad aquí casi inexistente, ¿quién lo revisa y corrige?). Hasta hace unos años hubiese respondido sin dudas que lo hace la prensa escrita. A diferencia de lo que sucede en otros lados, Argentina por ejemplo, la academia en Uruguay no

incide en ese asunto y, en muchos casos, hasta hace poco los profesores en Humanidades⁵ y en el IPA⁶ no leían literatura contemporánea. Oscar Brando afirmaba no hace mucho que nosotros habíamos hecho ese trabajo a la salida de la dictadura cuando empezamos a escribir en *Brecha*, en *El País Cultural* y en otros medios, estábamos en los jurados y estábamos en las editoriales. Y que usamos ese poder para consagrar a un grupo de autores y que no lo hicimos mal. Bueno, el juicio—se sabe—lo da el tiempo transcurrido. En perspectiva creo que sí, que de algún modo se armó una suerte de seleccionado nacional, sobre todo en narrativa, que dio sus frutos [...]. Ahora no estoy tan segura de que sea la crítica en la prensa la que arma el canon uruguayo. Es un tema para discutir. (Fierro et al. "Cuestionario: la crítica")

El tono de Ana Inés Larre Borges, en tanto crítica activa en la prensa escrita, revela cierta nostalgia de un pasado en que el medio en el que se mueve tenía un rol en la orientación del canon literario. Se trataba de un grupo reducido de agentes culturales, que de hecho copaban los espacios de toma de decisiones sobre el sistema literario: prensa, jurado y editoriales estaban en manos de los mismos actores. Pero en el actual contexto, aquel poder de antaño se ha ido de las manos, y el espacio de canonización que antes ocupaban se diluye.

El proyecto *Ya te conté* representa una tentativa de llenar ese vacío (al menos para el ámbito de la narrativa, ya que, sostienen sus organizadores, otros géneros como la poesía o el teatro poseen otros espacios) desde lo digital. Ello lleva a la reformulación de las prácticas críticas, donde uno de los componentes es la interactividad. Curiosamente, esta novedad pone de manifiesto cómo desde el público a veces se reclama la fidelidad a una tradición crítica que, sin embargo, pertenece a otros parámetros y se manejaba dentro de otras estrategias comunicativas, enmarcada

ya sea en la academia o en la prensa. Así, en uno de los comentarios dejados por un lector a través del plugin de Facebook, se reclama a los creadores del sitio recuperar la actitud de promociones críticas anteriores, que apuntaron su mirada hacia quienes fueron sus contemporáneos en el pasado:

En el pasado cercano, tuvieron respuesta de otros críticos: Bordoli, Visca, Bula, Brito, Rama, R.Monegal, etc-etc- y si bien hacían referencia a otro momento, la mirada crítica, tenía y pedía otra hondura en el análisis y otra ética en la formulación. No digo mejor, no digo peor, sí digo que debe ser lectura obligada para quienes hoy son los nuevos jueces de talentos o carencias literarias. (Fierro et al. “Cuestionario: la crítica;” comentario de usuario)

Pero, como los mismos impulsores del proyecto insisten en señalar, se trata menos de una recuperación nostálgica de un espacio que la crítica parece haber perdido que una reformulación de sus prácticas para una nueva realidad mediática y unos nuevos valores estéticos. Los organizadores reconocen que en buena medida su tarea es más humilde que la de sus antecesores: “La idea es desestructurar el campo y lograr que los autores se lean entre sí y que los lectores los lean” (Frieria, párrafo 6). Otro de los logros a destacar es la promoción de intercambios con los narradores y críticos provenientes de Argentina, donde se realizaron encuentros con la editorial Eloísa Cartonera. En ese sentido, el espacio *Ya te conté* permitió el intercambio de prácticas: la creación de una editorial cartonera también en Uruguay (“La propia cartonera”) y la posibilidad de intercambio y difusión de editoriales independientes a ambos lados del Plata, algo que la hegemonía impuesta en los noventa por las multinacionales del mercado

editorial hacía impensable. A partir de *Ya te conté* y de la realización simultánea del festival FILBA de editoriales independientes en Santiago de Chile, Buenos Aires y Montevideo, se puede apreciar a ambos lados de Río de la Plata una mayor circulación de autores de las vecinas orillas respectivas.

Lo que queda en el debe es tal vez ver los mecanismos mediante los cuales un proyecto en el que el uso del medio digital es clave pueda asegurarse el amparo de políticas de preservación institucionales. La preservación de objetos digitales y las políticas de acceso es una materia sobre la que recién se entra a debatir en Uruguay. El hecho de que el sitio esté alojado en un espacio privado como Blogger conlleva el potencial peligro de que, por decisiones empresariales ajenas a los usuarios del sitio, éste pueda desaparecer si no hay una política de preservación que lo ampare. Esa dirección de trabajo es un debe, y ya que existe una política de apoyo a iniciativas culturales basada en los fondos concursables del Ministerio de Educación y Cultura uruguayo, sería bueno que esta iniciativa fuera acompañada por una política de preservación de aquellos artefactos culturales (tanto materiales como digitales, como es el caso en el proyecto *Ya te conté*). Ya existen algunos antecedentes en este sentido, como el reciente establecimiento de un repositorio institucional del estado uruguayo a través de la dirección de la Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales (IMPO) en convenio con la Universidad de la República.

Notas

¹El crítico Elvio Gandolfo dedica un artículo bastante exhaustivo a esta colección en *El País Cultural* N° 653, 10 de mayo de 2002. Está disponible en el sitio de *Ya te conté*: <<http://www.yateconte.com/2013/04/coleccion-de-los-flexes-terpines.html>>.

²El dato me lo proporcionó Lucía Germano en una entrevista personal. Los fondos se destinaron principalmente a financiar visitas de escritores y académicos que se trasladaron entre Uruguay y Argentina en 2012 y 2013.

³Ver Antônio Cândido, *Formação da literatura brasileira*, "Introdução."

Em fases iniciais, é freqüente não encontrarmos esta organização, dada a imaturidade do meio, que dificulta a formação dos grupos, a elaboração de uma linguagem própria e o interesse pelas obras. Isto não impede que surjam obras de valor—seja por força da inspiração individual, seja pela influência de outras literaturas. Mas elas não são representativas de um sistema, significando quando muito o seu esboço. São manifestações literárias, como as que encontramos, no Brasil, em graus variáveis de isolamento e articulação, no período formativo inicial que vai das origens, no século XVI, com os autos e cantos de Anchieta, às Academias do século XVIII." (Cândido 26)

⁴Tal vez el ejemplo más patente de ello sea la drástica reducción de personal y en el número de publicaciones del suplemento cultural en el período de mayor venta en el país, *El País Cultural*.

⁵Se refiere a la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República.

⁶*Instituto de Profesores Artigas*, centro terciario no universitario orientado a la formación pedagógica. El autor de este artículo, que estudió en esta institución entre los años 1995 y 2000, deja constancia que lo que dice la periodista sobre el estudio de autores vivos en el IPA no es estrictamente cierto. Guardo en mi memoria el lugar que mis profesores en aquellos años dieron al estudio de autores vivos y activos, y mi propio trabajo de

investigación como estudiante al final de mi carrera sobre la obra de Julio Inverso.

Obras citadas

- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- Bové, Paul. "The Literary Critic in the Postmodern World." *In the Wake of Theory*. Hanover: Wesleyan University Press, 1992. 25-47. Impreso.
- Cândido, Antônio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. Impreso.
- Fierro, Jorge et al. *Ya te conté*. N.p., 2013. Web. 1 Aug. 2014.
- Friera, Silvina. "Diálogo de dos orillas." *Página/12* 26 Feb. 2013. Web. 1 Aug. 2014.
- Germano, Lucía. Entrevista personal. 12 de julio de 2014.
- Mardero, Adriana. *Cordón Soho*. Montevideo: Estuario editora, 2015.
- Paz Soldán, Edmundo. "A Cyberliterary Afterword: Of Blogs and Other Matters." *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*. Ed. Thea Pitman and Claire Taylor. Liverpool: Liverpool University Press, 2007. 257-62. Impreso.
- Rocca, Pablo. "Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)." *Hispanérica* 33.99 (2004): 3-19. Impreso.
- . *Revistas culturales del Río de la Plata: diálogos y tensiones (1945-1960)*. Montevideo: Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias, 2012. Impreso.
- Wilkens, Matthew. "Canons, Close Reading, and the Evolution of Method." *Debates in the Digital Humanities*. Ed. Matthew K. Gold. Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 2012. 249-58. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: Paperless text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

TITLE: "Entre Mundos/Between Worlds:" Digital Stories of Salvadoran Transnational Migration

AUTHOR: Ana Patricia Rodríguez

E-MAIL: aprodrig@umd.edu

AFFILIATION: University of Maryland; Department of Spanish and Portuguese; 3215 Jiménez Hall; 4125 N Library Ln.; College Park, Maryland 20742

ABSTRACT: In the Spring 2014, I developed a digital storytelling project with my students, titled "Entre Mundos/Between Worlds: Digital Stories of Salvadoran Transnational Migration," comprising thirty-five digital stories on various aspects of Salvadoran transnational migration flows and community formations in the Washington, D.C. metropolitan area. By invitation, "Entre Mundos/Between Worlds" was presented live and live streamed from the Smithsonian National Museum of the American Indian (NMAI). This essay tells the story of how the "Entre Mundos/Between Worlds" digital storytelling project captured the images, sounds, voices, and narratives of Salvadoran transnational migration from the 19th century to the present and in the particular context of the Washington, D.C. metropolitan area, home to close to 240,000 Salvadorans (U.S. Census 2010). I discuss the making of "Entre Mundos/Between Worlds" as well the use of digital storytelling as a media tool to make visible transnational migration flows and community formations of Salvadorans in the United States. Of particular interest is capturing the stories of Salvadoran transnationality through the art of digital storytelling.

KEYWORDS: Salvadorans, Washington, D.C., Transmigration, Transnationalism, Digital Storytelling

RESUMEN: En la primavera de 2014, diseñé con mis estudiantes el proyecto de historias digitales denominado "Entre Mundos/Between Worlds: Historias digitales de la migración transnacional salvadoreña" en el área metropolitana de Washington, D.C. El proyecto consiste de treinta y cinco historias digitales sobre varios aspectos diferentes de la migración transnacional y la formación de una comunidad salvadoreña transnacional. Ese mismo semestre fuimos invitados a presentar "Entre mundos/Between Worlds" en vivo y por live stream en el Museo Nacional del Indio Americano de la Institución Smithsonian (NMAI). Este ensayo cuenta la historia de cómo "Entre Mundo/Between Worlds" captó las imágenes, los sonidos, las voces y las narrativas de la migración transnacional salvadoreña desde el siglo diecinueve hasta el presente y en el contexto particular del área metropolitana de Washington, D.C., en el cual residen casi 240,000 salvadoreños (U.S. Census 2010). Aquí explico la elaboración de "Entre Mundos/Between Worlds" así como el uso de historias digitales para hacer visible los flujos y las formaciones comunitarias transnacionales de los salvadoreños en los Estados Unidos de Norteamérica. Nos interesa particularmente explorar la representación del transnacionalismo salvadoreño por medio de la práctica de las historias digitales.

PALABRAS CLAVE: salvadoreños, Washington, D.C., transmigración, transnacionalismo, historias digitales

BIOGRAPHY: Ana Patricia Rodríguez is Associate Professor in the Department of Spanish and Portuguese and the U.S. Latina/o Studies Program at the University of Maryland, College Park, where she teaches classes on Latin American, Central American, and U.S. Latina/o literatures and cultures. Her research interests include Central American and Latina/o cultural production, transnational cultural studies, diaspora studies, and post/war/trauma studies. She has published widely on the cultural production of Latinas/os in the United States and Central Americans in the isthmus and the wider Central American diaspora. She is the author of *Dividing the Isthmus: Central American Transnational Histories, Literatures, and Cultures* (University of Texas Press, 2009) and co-editor (with Linda J. Craft and Astvaldur Astvaldsson) of *De la hamaca al trono y al más allá: Lecturas críticas de la obra de Manlio Argueta* (San Salvador: Universidad Tecnológica, 2013).

“Entre Mundos/Between Worlds:” Digital Stories of Salvadoran Transnational Migration

Ana Patricia Rodríguez, University of Maryland

In 2011, Salvadorans became the third-largest Latino demographic group in the United States, after Mexicans and Puerto Ricans (Brown and Patten 2013). Although they began to arrive in the United States in the 19th Century and have since settled throughout the country, they remain a largely underrepresented population nationally and in many locales. Arturo Arias has suggested that, given Central Americans' long history of violence, trauma, and forced and often undocumented migration, Salvadorans (like other Central Americans) often adopt strategies of invisibility, or passing unperceived (2007), in order to elude immigration and other authorities, making it thus difficult to conduct research on and with them. In an effort to better understand Salvadoran transnational migration flows, particularly in the Washington, D.C. metropolitan area, where they comprise the largest Latino group (Pumar 2012), I developed a digital storytelling project in 2014, titled “Entre Mundos/Between Worlds: Digital Stories of Salvadoran Transnational Migration.” The project engaged my undergraduate students in the production of digital stories about Salvadorans in the Washington, D.C. metropolitan area. With the project, I sought to make more visible a community that lives between countries, cultures, and economies and to generate community-based research that could be used to document a group that contributes greatly to the local labor market and economy and remits more than \$4 billion annually to their country, and yet remains

largely in the shadows (Pew Research Center 2013). Our digital storytelling project was a way to make visible a community made invisible in today's transnational labor market.

In this essay, I examine the making of “Entre Mundos/Between Worlds: Digital Stories of Salvadoran Transnational Migration,” for which students in an upper division Spanish (L2) class at the University of Maryland, College Park, produced thirty-five digital stories. Linked by storylines, themes, and tropes of transnationalism, the digital narratives sought to “capture” the stories of Salvadoran transnational migration flows in the Washington, D.C. metropolitan area. For the project, students conducted research on selected topics, wrote bilingual scripts, drafted storyboards, recorded, translated, and captioned voiceovers, synchronized assets (images and sounds), and produced videos using the cloud-based application, *WeVideo*. They also used online collaborative writing tools such as Google Drive and *Etherpad* to co-write and edit scripts in Spanish and English. As the instructor, I guided the production of the digital stories, monitored the collection of assets to ensure the use of Creative Commons (royalty-free) materials, edited and commented on texts, and designed and implemented grading rubrics to assess the digital storytelling from process to product. Peer and self-evaluations were used to assess the outcomes of collaborative learning in this digital storytelling project (Barkley, Howell Major, and Cross 2014). Here, I discuss not only the content

and themes of the student digital stories but also the use of digital storytelling in community-engaged learning for the production of site-based research on transnational migration. Because Salvadoran migration has been largely invisible due to the undocumented status of many immigrants (Arias 2007), this project sought to focalize this migration and to bring to the fore images of their transnational lives and practices in our region.

Salvadoran Transnational Migration in the Washington, D.C. Metropolitan Area

While Salvadorans comprise the third largest Latino population in the United States, they are the largest immigrant group in the Washington D.C. metropolitan area, which consists of the District of Columbia, Virginia, Maryland, and parts of West Virginia (Singer 2001). The U.S. Census (2010) conservatively estimates that there are approximately 240,000 Salvadorans in the D.C. metropolitan area without counting the large number of undocumented immigrants. Historically, since at least the 1960s, Central Americans particularly from El Salvador have been immigrating to the Washington, D.C. metropolitan area, attracted by gainful employment in the construction, service, hospitality, and childcare sectors and supported by thriving formal and informal social networks, including service providers, agencies, churches, hometown associations, family, and friends (Menjívar 2000). A growing body of research in sociology, anthropology, communications, migration studies, and cultural studies has already examined the phenomenon of transnational migration of Salvadorans to the United States and elsewhere. To date, these studies have focused on the transnational migration and settlement patterns of Salvadorans to key sites such as San Francisco, Los Angeles, and New York (Zilberg 2011; Córdova 2005; Baker-Cristales 2004; Hamilton and Chinchilla 2001; Menjívar 2000; Winschun 1999; Mahler

1995a, 1995b) and even Calgary, Canada (Lara Martínez 1994).

In recent years, scholars have begun to focus on the migration of Salvadorans to the Washington, D.C. metropolitan area. Among them, Terry Repak (1995) has examined the migration of Central Americans to the region after World War II. Repak calls attention to a Central American/Salvadoran female-headed “pioneer” generation that arrived in the D.C. area in the early 1960s to work as domestic workers in the households of the diplomatic corps, a signature feature of migration to Washington, D.C. Drawing upon Repak’s work, David Pedersen (2013) has studied Salvadoran migration from the eastern part of El Salvador to the region. In “*Mandar a Traer: Antropología, migraciones y transnacionalismo. Salvadoreños en Washington*” (2005) and *Proceso migratorio de una mujer salvadoreña: El viaje de María Reyes a Washington* (2006), the Spanish anthropologist Raúl Sánchez-Molina tells the story of a great number of Salvadoran migrants who came to the area in the 1980s, as a consequence of their country’s civil war. In particular, his ethnography of María Reyes follows his subject from El Salvador, through Mexico, to the working class suburb of Langley Park, Maryland, which contains the largest concentration per square mile of Salvadorans in the United States.

From a different angle, cultural anthropologist and folklorist Olivia Cadaval (1998) explores how Salvadorans fleeing the violence of the civil war struggled for representation in the nation’s capital and used public space and functions like the Latino festival to protest U.S. intervention in El Salvador and to put on display Salvadoran foodways (food culture), music, and other cultural practices in a city that as a whole overlooked their presence. In an early study of race relations in D.C., Jennings and Lusane (1994) further note the tensions between the longstanding African American communities and Salvadoran newcomers, in what Modan (2007) calls the “turf wars” in certain neighborhoods in Washington, D.C. In various studies, Orozco (2004) more generally examines

the sustained impact through the years of remittances in El Salvador and the nostalgic industries that Salvadorans have built through their consumption away from their country (2015). Finally, Rodríguez (2009) analyzes the literary and cultural production of the Salvadoran diaspora in the Washington, D.C. metropolitan area, while Benítez (2011, 2010, 2006) explores what he calls the “transdigital divides” produced by migration and diaspora. Building upon this body of scholarship, I sought to train my students as critical observers, researchers, and documentarians of Salvadoran transnationality in the Washington, D.C. metropolitan area. My objective was not only for my students to study the processes of Salvadoran transnationalism and transmigration, or rather the travel back-and-forth between El Salvador and Washington, D.C. area, but also to become producers of knowledge in their own right. The idea was to produce visual materials (digital stories) on Salvadoran transnational flows of people, goods, and cultural materials, which, in turn, could be of use to educators and others, both in and outside of El Salvador. Moreover, I was interested in exploring the question of how digital storytelling could be used to bridge the geographical and more figurative divides and distances between transnational communities.

The Practice of Digital Storytelling

In the “Entre Mundos/Between Worlds” project, I wanted, thus, to “capture” images, sounds, ideas, and narratives of Salvadoran transnational migration between the Washington, D.C. metropolitan area and El Salvador through electronic media. As an interdisciplinary literature professor and cultural studies practitioner specializing in U.S. Latina/o and Central American literatures and cultures and as a scholar who values the work of the humanities, for this project I was

not necessarily interested in using digital storytelling or “participatory visual and digital methods” (Gubrium and Harper 2013) as ethnographic methodologies. Rather, I was interested in working with my students to produce original visual stories about different aspects of Salvadoran transnationality with an eye out for metaphors, images, representations, and other narrative practices. Digital storytelling seemed like an ideal practice and tool for this endeavor.

As we know, in the last few decades, digital storytelling has become an innovative tool for producing personal and collective narratives in multimedia formats and platforms with a great number of innovative practitioners (Lambert 2013; Guajardo et al. 2013; Frazel 2010; Kidd 2009; Matthews-DeNatale 2008). The Internet is populated with blogs, Google sites, wiki-spaces, virtual museums, YouTube videos, and other sites showcasing the digital stories of people, communities, and issues. Exemplary digital storytelling sites on the Web include the *StoryCenter* (formerly *Center for Digital Storytelling*), *Immigrant Archive Project*, Robin Bernard’s website *The Educational Uses of Digital Storytelling* (University of Houston), and *Digital Storytelling: Multimedia Archive* (University of Georgetown). Abundant online resources also exist, which provide ideas, guidelines, and examples for the production and assessment of digital storytelling projects at various educational levels and for different contexts and audiences. (See Richard Byrne’s Blog “*Free Technology for Teachers*,” *Digital Storytelling*, *EDUCAUSE-Digital Story Telling*, *Microsoft.com*, *Higher Education Resources*, *NancyRubin Blog*, and *National Writing Project*, among others).

None of these digital storytelling projects, however, combines a transnational perspective and methodology to produce stories with community partners across national territories, languages, ages, and educational levels, which is what I envisioned doing with “Entre Mundos/Between Worlds.” My

intention was to create digital stories about the Salvadoran transnational migration and community building as well as a depository and archive for storing these stories and making them accessible. In the long run, with this project, I hoped to contribute to what Joe Lambert, founder of the StoryCenter, calls the “digital storytelling movement” (2013). In the context of the dispersed Salvadoran diaspora, I hoped that digital storytelling could further serve as a resource for producing visual narratives and linking communities and individuals divided by borders, multiple countries, and migration status. Following the aforementioned models of digital storytelling, in “Entre Mundos/Between Worlds,” I sought to develop a virtual space for the collecting, representing, digitizing, and archiving of stories of Salvadoran transnational migration for public access. In order to develop this transnational project and space, I first familiarized myself with the literature and practice of digital storytelling and participated in a number of hands-on workshops at the Center for Digital Storytelling in Berkeley, California, a leader and innovator in this burgeoning field. I also developed a course focusing on transnationalism and digital storytelling in order to put that scholarship into practice with my students.

A Course in Salvadoran Transmigration and Transnationalism

In spring 2014, I launched the research-based digital storytelling undergraduate course *Spanish 408i Latino/a Transmigration and Transnationalism (El Salvador)*, fulfilling the general education requirement for Scholarship in Practice, a new general education requirement at my institution. The class focused on the history, practices, and literature of transnationalism (Jay 2010; Khagram and Levitt 2008; Vertovec 2009; Lionnet and Shih

2005; Hitchcock 2003), particularly Salvadoran transnational migration. In particular, the class paid close attention to how Salvadoran transnational migrants build and maintain material, symbolic, and affective ties with their homelands and how some Salvadoran transmigrants (with documented status) travel back-and-forth between sending and receiving sites in El Salvador and the Washington, D.C. metropolitan area, respectively. The class format consisted of lecture, discussions, group work, short essays and reflections, presentations, workshops, activities, public presentation of collaborative projects, examinations, and an abbreviated community-engaged service-learning requirement. Readings drew from history, anthropology, politics, immigration, communications, culture, art, and literature, among other fields. Students not only read scholarly research on transnational migration but also material from newspapers, first-hand accounts, and other critical and ethnographic works, among them *Proceso migratorio de una mujer salvadoreña: El viaje de María Reyes a Washington* (Sánchez-Molina 2006), a key text for the class.

For their digital storytelling projects, students developed individual and collaborative digital stories representing aspects of Salvadoran transmigration and transnationalism in the region. For this purpose, the technology support unit for my department subscribed to the cloud-based system *WeVideo* and assisted me in training my students in the use of the technology. Training included instruction on filming on Samsung pocket cams and mobile phones, audio recording of voiceovers on the sound recording software *Audacity*, and compiling, uploading, and editing assets to *WeVideo* to produce the final products. Sessions in class were also dedicated to best practices in selecting and using Creative Commons (royalty-free) materials from sites such as Jamendo, Audio Jungle, and SoundBible. Each student in the class was required to produce an individual digital story (video) as part of her/his training and

to collaborate in a group to produce a longer digital story on a more complex issue in Salvadoran transnational migration.

In order to expose students to transnationalism at different levels, from the lives of immigrants in the region to the intricacies of government policy, I arranged for students to assist me in the planning and hosting of a public forum at our university, featuring the Ambassador of El Salvador. During the course of the semester, I also arranged for them to meet with Salvadoran writers whose work they were reading and to participate in a Skype conference with a specialist on Salvadoran migration at the Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA) in San Salvador. Thus, my students were able to participate in the same transnational networks of politics, culture, and media that connect the Salvador migrant populations with El Salvador (Benítez 2011, 2010). During the semester, my students were also required to fulfill an abbreviated service-learning (SL) project through which they each visited a local high school and gave presentations in the Spanish for Native Speakers (heritage language) classes, per previous arrangement with teachers of the Spanish department at the high school. My students also assisted in coordinating the daylong visit of two hundred high school students from the aforementioned classes to our campus. My college students were responsible for planning, organizing, and leading activities with the high school students, from which my students learned first-hand about the lives and migrations of their younger counterparts, many of who were recently arrived child migrants from El Salvador, Honduras, and Guatemala. The event ended with a performance of scenes from "PLACAS: The World's Most Dangerous Tattoo" by Ricardo Salinas of the Chicano theater troupe Culture Clash who agreed to perform at my institution in the context of the program.

With this community-engaged, service-learning project, particularly the daylong campus event, I sought to produce a contact experience for both my college students and

the high school students through campus tours, games, presentations, and storytelling exercises in which my college students worked with the high school students to produce a picture book with images and captions based on personal migration stories. The high school students produced three to four page storybooks with drawings that told stories of their migration from homelands, reunification with parents and relatives, and difficulties of living in between, just like my students and I had read in the critical literature. Through this high school-college student encounter, I hoped students would connect and put a human face to the structural processes of migration, despite the cultural, linguistic, class, ethnic/racial, and town/gown barriers that make community-engaged learning difficult for some. Indeed, Barbara Jacoby, renowned scholar of service-learning practices and my mentor at the University of Maryland, defines

service-learning as a form of experiential education in which students engage in activities that address human and community needs, together with structured opportunities for reflection designed to achieve desired learning outcomes. (1-2)

In this context, I sought to make transnational migration experiences and processes "real" for my students and to create situations in which they could engage with the younger students in their high school and on our campus in an effort to break the borders that often exist between the community and the university. At the end of the semester, I asked my students to write letters to the high school students, reflecting critically on their shared encounters and encouraging them to pursue their studies in high school and college.

Up to now, I have discussed conceptual, pedagogical, and service-learning aspects of my class titled "Entre Mundos/Between Worlds." I designed this class with many course goals and one significant outcome in mind. Before the class began, I was invited to present the "Entre Mundos/Between Worlds"

digital story project at a special event at the Smithsonian Institution's National Museum of the American Indian (NMAI) in Washington, D.C. The event would take place on May 3, 2014 and would be open to the general public and live streamed and watched via the Internet. To that end, at the onset of the class, I had in mind to train the students to produce the best digital stories they could for public presentation to a worldwide audience on the subject of Salvadoran transnational migration. I was awarded an inaugural Foxworth Creative Enterprise Initiative-Curriculum Development Grant to create a new class that would fulfill the General Education Distributive Studies-Scholarship in Practice (DSSP) requirement for undergraduate students at my institution. I was also awarded the assistance of an Undergraduate Technology Apprentice (UTAP) for the class.

Digital Stories of "Entre Mundos/ Between Worlds"

Now, I would like to turn to the digital stories themselves, which include individual and group productions. Based on particular topics covered in class, and particular interests, each student was responsible for producing an individual digital story of two to three minutes. These stories focused on a wide array of topics on Salvadoran transnational migration, including: (1) personal narratives of family, home, and community; (2) immigration process and movement; (3) immigrant service providers and organizations; (4) immigrant social spaces such as restaurants, supermarkets, indoor soccer fields, and neighborhoods; (5) local transportation, businesses, and communication networks; (6) nostalgic foods such as pupusas, cheese, and other products; (7) remittances; (8) violence and security; (9) citizenship and belonging in the United States; (10) gender and motherhood.

All the stories used original and/or Creative Commons assets to represent the local

context of Salvadoran transnational migration and were recorded and/or captioned bilingually in Spanish and English. Each of the projects required multiple drafts, editing, and consulting with me face-to-face or electronically to arrive at the final narrative captured in digital form. Perhaps one of the most compelling individual digital stories was titled "The Life Line/El celular," representing a student's daily trajectory upon leaving her dorm on campus. The student describes her daily encounter in her dorm's stairwell with one of the Salvadoran housekeepers, who every day at a certain time takes her break on the stairs and calls her daughter in El Salvador using her cell phone. The student reflects poignantly and critically on the material, symbolic, and affective ties mediated by the cell phone as the housekeeper makes her daily phone call to her daughter. In another exemplary digital story, "The Salvadoran 7-11/El 7-11 salvadoreño," a student shows the impact of the Salvadoran demographic in Northern Virginia as pupusas, sweet bread, and other Salvadoran products became staple sale items. In "The Traveling Cheese/El queso viajero," another student recalls how her family eagerly awaits the return of her grandparents from El Salvador and the cheese they bring home, symbolizing for the student and her family the nostalgia for their homeland. Finally, in "The Hummingbird: Peace and Violence/El colibrí: La paz y la violencia," a student ponders the systemic and gendered violence of the civil war, which has pushed a family friend into exile in the United States. These are only a few examples of the critical digital stories produced by each of my students in "Entre Mundos/Between Worlds."

The *pièce de résistance*, however, was the corpus of eight collaborative group digital stories, each five to eight minutes in length, produced for the public presentation at the Smithsonian National Museum of the American Indian on May 3, 2014. In order to allot time for the completion of these group digital stories, by mid-semester students were divided into groups according to research interests. Each student was asked to identify her/his skill

set and was assigned accordingly a specific role in her/his team. Roles included project manager/director, script writer/editor/translator, videographer/photographer, and video producer, among others. As stated in the course syllabus, the original requirements of the collaborative group digital story were as follows:

Students will be organized into groups of 3-4 people. The group will produce one (1) collaborative digital story on any aspect of Salvadoran transmigration and/or transnationalism in the local area. In this instance, the goal is to tell the story of a flow of transmigration or transnationalism in the local area. For example, a group may elect to tell the story of the circulation of remittances starting with a visit to a local remittance service center such as RIA, Bancomercio, Gigante, etc.; the role of cell phone calling and phone cards in the transnational community; the activism of a local immigrant organization; the adaptations of Salvadoran cuisine for the “nostalgic market;” the labor of transmigrants in the Student Union or outside; the affective connections maintained by Salvadoran families through family visits, calls, memories; the experiences of our transmigrant partners at NWHs; etc. The group will write a 350-400 word narrative script that will serve as script and voiceover. The group digital story should be 5-8 mins. Student will use *WeVideo* application to capture sound, music, and voiceover to digitize the story.

In essence, students were asked to focalize and make visible the Salvadoran community in our local area, whereby becoming producers of knowledge about immigrants who are highly underrepresented in the United States, although they comprise the third largest Latino population. Since their production, the digital stories have contributed to a growing archive on the Salvadoran experience in the Washington, D.C. metropolitan area.

In the end, the collaborative group digital stories covered a range of topics on Salvadoran migration history, neighborhoods, remittance-sending practices and institutions, hometown associations, education, and racial identity. The titles and descriptions of the digital stories are as follows and can be viewed at hyperlinks and at my Vimeo site.

(1) *Digital Stories of Transnationalism and Transmigration: El Salvador to D.C. (Historias digitales del transnacionalismo y de la trans migración de El Salvador a D.C., a behind-the-scenes student-produced documentary on the making of “Entre Mundos/Between Worlds: Digital Stories of Salvadoran Transnational Migration.”*

(2) *Vignettes of Salvadoran Transmigration (Viñetas de la trans migración salvadoreña)*, an overview of Salvadoran migration to the United States from the 19th century to the present through fictionalized vignettes.

(3) *In Search of Security: Salvadoran Immigration and Its Transnational Routes (En búsqueda de seguridad: La inmigración salvadoreña y sus rutas transnacionales)*, an exposé of the migratory routes taken by Salvadoran transmigrants as they travel to the United States by train, plane, and foot.

(4) *The Salvador Flavor of Mount Pleasant (El sabor salvadoreño de la Mount Pleasant)*, a virtual tour of Mount Pleasant, the historic epicenter of Salvadoran migration in the Washington, D.C. metro area, and its ever-changing character as it undergoes gentrification.

(5) *The Kings of Remittances: Salvadorans in the Washington, D.C. Area (Los reyes de las remesas: Salvadoreños en el área de Washington, D.C.)*, a close-up look at remittances, the transnational economic pillar of Salvadoran communities in the United States and El Salvador.

(6) *Transnational Foundations: Destination El Salvador (Fundaciones transnacionales: Destino El Salvador)*,

a reflection on how Salvadoran immigrants maintain ties with their hometowns, particularly Santa Teresa and Mogotillo.

(7) *Empty Desk: The Process of Registering International Students* (*Pupitre vacío: El proceso de matricular estudiantes internacionales*), a fictional account that exposes the difficulties of enrolling newly-arrived immigrant students in Prince Georges' County Public School System (PGCPS), Maryland.

(8) *Trigueña/o: Culture of Three* (*Trigueña/o: Cultura de tres*), an exploration of racial identity in El Salvador and Latin America through a reflection on the word "trigueña/o."

At the public presentation at the Smithsonian NMAI (Figure 1), students not only presented their digital stories but also participated in a Q&A session, capably responding to questions from the audience regarding their work and experience producing the digital stories. In their own right, my students became producers (and not merely consumers) of digital media, knowledge, and public scholarship.

With these digital stories, my students and I sought to understand the workings of transnationalism in the form of "real," material, affective, and symbolic practices and to ponder critical questions of what it means to live between nations, territories, cultures, and languages. We wanted to observe and discuss



ENTRE MUNDOS/BETWEEN WORLDS:
Salvadoran Digital Stories of Transnational Migration
Saturday, May 3, 2014

**3 p.m.-4:30 p.m., Rasmuson Theater
 National Museum of the American Indian
 4th Street & Independence Avenue, S.W.**

Join the Smithsonian Latino Center and the University of Maryland for a student-led program that combines digital media with live performance to share stories from the third-largest Latino community in the United States—Salvadoran Americans. Organized with Professor Ana Patricia Rodríguez, student presentations will bring to life the history and context of Salvadoran migrations since the 19th century into the present. Theater doors will open at 2:30 p.m. First come, first seated. This FREE program will be webcast live!

View it here:
<http://latino.si.edu/newsevents/webcasts.htm>

The nearest Metro station is L'Enfant Plaza (Orange, Blue, Green, and Yellow Lines). For more information call (202) 633-0925 or email woodamanr@si.edu. Image courtesy of the Library of Congress.



Figure 1: Advertisement for the public presentation of the project at the National Museum of the American Indian

local examples of Salvadoran transnational migration.

Ultimately, our mission was to work with community partners to produce original research on Salvadoran transnational migration, particularly in our local area, in other words to counter the invisibility of Salvadorans, which I have previously discussed. The class required additional community-engaged work outside of class and considerable collaboration on the digital storytelling projects. At the end of the semester, students were offered the opportunity to reflect critically not only on the class as a whole but also on the process of collaborative group work and individual contributions. All students signed release forms granting me permission to present on and write about their digital stories and the “Entre Mundos/Between Worlds” project.

Conclusion

Following various models of digital storytelling, “Entre Mundos/Between Worlds” developed a virtual space for the collecting, representing, digitizing, and archiving of stories of Salvadoran transnational migration. To date, the project “Entre Mundos/Between Worlds” has taken different iterations in other classes and has generated almost sixty digital stories on the formation, practices, and processes of the Salvadoran transnational migration, diaspora, and home/land in the Washington, D.C. metropolitan area, most of which can be viewed at my Vimeo site. The next step for the project is to create a website that will make the digital stories more readily available for viewing by the public and for use by educators as learning tools. It is my hope that, once housed and archived at a website, the digital stories will be available for use by schools, organizations, and other parties interested in transnational migration.

In the future, my plan is to train students in El Salvador and at other institutions

and community venues in the United States in digital storytelling elaboration in order to continue producing and adding additional digital stories to the archive. To the best of my knowledge, no other digital storytelling archive project representing the Salvadoran transnational migration exists to date. In practice, such an archive will serve to bridge what Benítez (2010) calls the “transdigital divide” between Salvadorans in El Salvador and members of the Salvadoran diaspora. In fact, following the presentation at the NMAI, one of the major newspapers of El Salvador published an online article on the students’ digital stories, titled “Entre mundos se ven los salvadoreños inmigrantes en Estados Unidos” (Salvadoran Immigrants See Themselves Between Worlds) (Guevara 2014), thus giving face and voice to our project and connecting us to El Salvador. In the end, the “Entre Mundos/Between Worlds” digital story project was a venue for making visible Salvadoran transnational migrations in the Washington, D.C. metropolitan Area. Putting students to work on producing community-engaged scholarship for public access, “Entre Mundos/Between Worlds” crossed many real and virtual borderlines, bringing together different communities divided by migration, national territories, political borders, and citizenship documentation (or lack thereof) across the digital divide.

Works Cited

- Arias, Arturo. *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis and London: U of Minnesota P, 2007. Print.
- Baker-Cristales, Beth. *Salvadoran Migration to Southern California: Redefining El Hermano Lejano*. Gainesville: UP of Florida, 2004. Print.
- Barkley, Elizabeth F, Claire Howell Major, and K. Patricia Cross. *Collaborative Learning Techniques: A Handbook for College Faculty*. San Francisco: Jossey-Bass, 2014. Print.
- Benítez, José Luis. *La comunicación transnacional de las e-familias migrantes*. San Salvador: PNUD, 2011. Print.

- ____. "Salvadoran Diaspora: Communication and Digital Divide." *Diasporas in the New Media Age: Identity, Politics, and Community*. Eds. Andoni Alonso and Pedro J. Oiarzabal. Reno: U of Nevada P, 2010. 190-208. Print.
- ____. "Transnational Dimensions of the Digital Divide Among Salvadoran Immigrants in the Washington, D.C. Metropolitan Area." *Global Networks* 6.2 (2006): 181-199. Print.
- Brown, Anna and Eileen Patten. "Hispanics of Salvadoran Origin, 2011." Pew Research Center. 19 June 2013. Web. 16 Nov. 2015. <<http://www.pewhispanic.org/2013/06/19/hispanics-of-salvadoran-origin-in-the-united-states-2011/>>.
- Byrne, Richard. Blog. "A Great Blog for Digital Storytelling Ideas." 12 Dec. 2008. Web. 16 Nov. 2015. <<http://www.freetch4teachers.com/2008/12/great-blog-for-digital-storytelling.html#.VWyNnaYsou0>>.
- Cadaval, Olivia. *Creating a Latino Identity in the Nation's Capital: The Latino Festival*. New York and London: Garland Publishing, 1998. Print.
- StoryCenter. Web. 16 Nov. 2015. <<http://storycenter.org/>>.
- Córdova, Carlos B. *The Salvadoran Americans*. Westport, CT: Greenwood P. 2005. Print.
- Digital Storytelling. 2 May 2009. Web. 16 Nov. 2015. <<http://www.slideshare.net/kchristo/digital-storytelling-2009>>.
- Digital Storytelling: Multimedia Archive. University of Georgetown, 2012. Web. 16 Nov. 2015. <<https://pilot.cndls.georgetown.edu/digitalstories//>>.
- EDUCAUSE. "Digital Story Telling." Web. 16 Nov. 2015. <http://www.educause.edu/search/apachesolr_search/digital%20storytelling>.
- Frazel, Midge. *Digital Storytelling: Guide for Educators*. Washington, D.C.: ISTE, 2010. Print.
- Guajardo, Francisco, Miguel A. Guajardo, John A. Oliver, Mónica M. Valadez, and Mark Cantú. "Digital Storytelling for Critical Reflection: An Educational Leadership Story." *Principal 2.0 Technology and Educational Leadership*. Eds. Matthew Militello and Jennifer Friend. Charlotte, NC: Information Age Publishing, 2013. 67-80. Print.
- Gubrium, Aline and Krista Harper. *Participatory Visual and Digital Methods*. Walnut Creek, CA: Left Coast P, 2013. Print.
- Guevara, Tomás. "Entre mundos se ven los salvadoreños inmigrantes en Estados Unidos." *elsalvador.com*. 5 May 2014. Web. 2 June 2015. <http://www.elsalvador.com/mwedh/nota/nota_completa.asp?idCat=48186&idArt=8757197>.
- Hamilton, Nora, and Norma Stoltz Chinchilla. *Seeking Community in a Global City: Guatemalans and Salvadorans in Los Angeles*. Philadelphia: Temple UP, 2001. Print.
- Hitchcock, Peter. *Imaginary States: Studies in Cultural Transnationalism*. Urbana and Chicago: U of Illinois P. 2003. Print.
- Immigrant Archive Project. 2011. Web. 16 Nov. 2015. <<http://www.immigrantarchiveproject.com/>>.
- Jay, Paul. *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*. Ithaca and London: Cornell UP, 2010. Print.
- Jennings, Keith, and Clarence Lusane. "The State and Future of Black/Latino Relations in Washington, D.C.: A Bridge in Need of Repair." *Blacks, Latinos, and Asians in Urban America: Status and Prospects for Politics and Activism*. Ed. James Jennings. Westport, CT: Praeger, 1994. 57-77. Print.
- Jacoby, Barbara. *Service-Learning Essentials: Questions, Answers, and Lessons Learned*. San Francisco: Jossey-Bass, 2015. Print.
- Khagram, Sanjeev and Peggy Levitt, eds. *The Transnational Studies Reader: Intersections and Innovations*. New York and London: Routledge, 2008. Print.
- Kidd, Jenny. "Digital Storytelling and the Performance of Memory." *Save As...Digital Memories*. Eds. Joanne Garde-Hansen, Andrew Hoskins, and Anna Reading. London and New York: Palgrave Macmillan, 2009. 167-183. Print.
- Lambert, Joe. *Digital Storytelling: Capturing Lives, Creating Community*. 4th ed. New York and London: Routledge. 2013. Print.
- Lara Martínez, Carlos Benjamin. *Salvadoreños en Calgary: El proceso de configuración de un nuevo grupo étnico*. San Salvador: CONCULTURA, 1994. Print.
- Lionnet, Francoise and Shu-mei Shih, eds. *Minor Transnationalism*. Durham and London: Duke UP. 2005. Print.
- Mahler, Sarah J. *American Dreaming: Immigrant Life on the Margins*. Princeton: Princeton UP, 1995a. Print.

- _____. *Salvadorans in Suburbia: Symbiosis and Conflict*. Boston: Allyn and Bacon, 1995b. Print.
- Matthews-DeNatale, Gail. *Digital Storytelling: Tips and Resources*. 2008. Web. 5 Aug. 2014. <http://www.educause.edu/search/apache-solr_search/digital%20storytelling>.
- Menjívar, Cecilia. *Fragmented Ties: Salvadoran Immigrant Networks in America*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 2000. Print.
- Microsoft.com. Higher Education Resources. "Digital Storytelling." Web. 16 Nov. 2015. <<http://www.microsoft.com/en-US/search/result.aspx?form=MSHOME&setlang=en-US&q=Digital+Storytelling>>.
- Modan, Gabriella Gahlia. *Turf Wars: Discourse, Diversity, and the Politics of Place*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007. Print.
- National Writing Project. Web. 16 Nov. 2015. <<http://www.nwp.org/>>.
- Orozco, Manuel. "The Salvadoran Diaspora: Remittances, Transnationalism and Government Responses." Washington, D.C.: Tomas Rivera Policy Institute, 2004. Print.
- Pedersen, David E. *American Value: Migrants, Money, and Meaning in El Salvador and the United States*. Chicago: U of Chicago P, 2013. Print.
- Pew Research Center. "Remittances Received by El Salvador." 14 Nov. 2013. Web. 16 Nov. 2015. <<http://www.pewhispanic.org/2013/11/15/remittances-to-latin-america-recover-but-not-to-mexico/ph-remittances-11-2013-a-08/>>.
- Pumar, Enrique S., ed. *Hispanic Migration and Urban Development: Studies from Washington, D.C.* Bingley, UK: Emerald Group Publishing Limited, 2012. Print.
- Repak, Terry A. *Waiting on Washington: Central American Workers in the Nation's Capital*. Philadelphia: Temple UP, 1995. Print.
- Robin, Bernard. "The Educational Uses of Digital Storytelling." U of Houston College of Education, 2015. Web. 16 Nov. 2015. <<http://digitalstorytelling.coe.uh.edu/index.cfm?id=44&cid=44>>.
- Rodríguez, Ana Patricia. *Dividing the Isthmus: Central American Transnational Histories, Literatures and Cultures*. Austin: U of Texas P, 2009. Print.
- _____. "Entre Mundos/Between Worlds" Digital Story Project." University of Maryland. May 2014. Web. 16 Nov. 2015. <<https://vimeo.com/93495413>>.
- Rubin, Nancy. Blog. "Storytelling Guidelines from Pixar #StoryTips." Web. 16 Nov. 2015. <<http://nancy-rubin.com/2012/06/25/storytelling-guidelines-from-pixar-storytips/>>.
- Sánchez-Molina, Raúl. "Mandar a Traer." *Antropología, migraciones y transnacionalismo. Salvadoreños en Washington*. Madrid: Editorial Universitas, 2005. Print.
- _____. *Proceso migratorio de una mujer salvadoreña: El viaje de María Reyes a Washington*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2006. Print.
- Singer, Audrey. "The World in a Zip Code: Greater Washington, D.C. as a New Region of Immigration." Brookings Institution. April 2001. Web. 16 Nov. 2015. <<http://www.brookings.edu/research/reports/2001/04/washington-D.C.-singer>>.
- U.S. Census Bureau. Web. 16 Nov. 2015. <http://quickfacts.census.gov/qfd/meta/long_RHI725214.htm>.
- Vertovec, Steven. *Transnationalism*. London and New York: Routledge, 2009. Print.
- Winschun, Thomas. ¿Por qué se van? La emigración de salvadoreños a los Estados Unidos. San Salvador: Fundación Heinrich Böll, 1999. Print.
- Zilberg, Elana. *Space of Detention: The Making of A Transnational Gang Crisis Between Los Angeles and San Salvador*. Durham and London: Duke UP, 2011. Print.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

SPECIAL SECTION: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

TITLE: Afterword: Paperless Text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

AUTHOR: Hilda Chacón

E-MAIL: hchacon6@naz.edu

AFFILIATION: Nazareth College; 4245 East Avenue; Office GAC 383; Rochester, NY 14618

ABSTRACT: This *Afterword* reflects upon issues of authorship and authority, interactivity and participation, as presented in the essays included in this special issue of *Letras Hispanas*. It also explores the relation and interdependency of the Internet culture with the cultural logic of multinational capitalism (Jameson) and draws connections with scholarship on consumer culture and marketing. The *Afterword* argues that the current cultural sensitivity and sense of “digital aesthetics” (Gainza) of our times have been molded by the very dynamics of multinational capitalist expansion to whose designs we voluntarily submit. Digital media creation and consumption is permeated by such dynamics; however, the *Afterword* also elaborates on the potential of digital storytelling to generate the “political art” (Jameson) of the future.

KEYWORDS: Cyberspace, Cyberliterature, Latin America, Digital Storytelling, Consumer Culture, Political Art, Marketing, Multinational Capitalism, Jameson, Contestatory Narratives on Cyberspace

RESUMEN: El Epílogo reflexiona sobre los temas de autoridad y autoría, interactividad y participación, que aparecen en los ensayos que constituyen la edición especial de *Letras Hispanas*. También explora la relación e interdependencia con la lógica cultural del capitalismo multinacional (Jameson) y establece conexiones con la discusión académica sobre cultura de consumo y mercadeo. El Epílogo también arguye que la sensibilidad cultural actual y nuestro concepto de “estética digital” (Gainza) han sido moldeados por las mismas dinámicas de la expansión del capitalismo multinacional a cuyos designios nos sometemos de manera voluntaria. La creación y el consumo de historias digitales están permeados también por tales dinámicas; sin embargo, el Epílogo también discute el potencial de las narrativas digitales para general el “arte político” (Jameson) del futuro.

PALABRAS CLAVE: ciberespacio, ciberliteraturas, América Latina, historias digitales, cultura de consumo, arte político, mercadeo, capitalismo multinacional, Jameson, narrativas contestatarias en el ciberespacio

BIOGRAPHY: Hilda Chacón is Associate professor of Latin American literature and culture in Nazareth College, Rochester, NY. Her first career was as a journalist and she has experience in writing, as well as in radio and TV production. She has researched about cyberspace, political cartoons, US-Mexico cultural exchanges in the global era, and gender issues in post-war Central America. She has been a member of the MLA Division Executive Committee on Twentieth-Century Latin American Literature (2009-2014), and is currently Vice President of the Northeast Modern Language Association, NeMLA (2015-2016), and Vice President of Feministas Unidas (FemUn, MLA-allied organization) (2014-2016). She is currently completing the edited volume, *The Internet as a Contestatory Medium in Latin America* (forthcoming).

Afterword: Paperless Text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)

Hilda Chacón, Nazareth College

When I was invited to write the afterword for the special issue of *Letras Hispanas*, *Paperless Text: Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)* I was in the midst of completing a book proposal and revising the Introduction of my own edited volume on contestatory uses of cyberspace in Latin America. Therefore, when the editors approached me with their request I was already in what I call “digital brain” mode, which is how I refer to those elapsed moments when I am in a sort of mental limbo reflecting upon what I have just read and/or seen/written/uploaded/downloaded/navigated through/interacted with on the Internet. In fact, as I write this foreword I am realizing that in the last decade I have spent a good amount of my scholarly endeavor reading, observing, and reflecting upon the constantly-evolving, ceaselessly-moving, and almost-impossible-to-grasp ways of creating meaning in cyberspace. On his lecture series on the History of Philosophy, German philosopher Georg Wilhelm Friedrich Hegel affirms, “The modern world is this essential power of connection, and it implies the fact that it is clearly necessary for the individual to enter into these relations of external existence” (Hegel 169). Speaking on the philosophy of history, Hegel asserts that the obligation of the philosopher of his times was to observe the modern world in which he lived. I believe that the role of the philosopher of the 19th century that Hegel foresaw is currently being carried out by cultural critics like us, women and men

who attentively observe public reactions and responses to the advances and impacts of the global era in which we live. None of the great thinkers about modernity throughout the 19th century could have imagined the magnitude that such “essential power of connection” would attain at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century. We are without a doubt presently witnessing the greatest paradigm shift that humanity has ever seen in the field of communications and global interconnections. The emergence of financial transactions in cyberspace and the massive use of the Internet in the last decade of the 20th century have no parallel in the history of humanity. For those of us who come from the Gutenberg culture of books and print media, who remember large tabletop radios with huge vacuum tubes and who recall when the first televisions arrived—among other “antique” memories, as perceived by our students—the instantaneous world-wide communications options facilitated by the Internet are certainly among the most amazing phenomena in the “modern world’s essential power of connection” in our own era.

As a writer and a scholar brought up in the literary tradition, I often find myself acknowledging that, relentlessly palpitating at the core of my thinking, there lies the question of how literary creation forms have been impacted and radically modified by cyberspace and its multi-layered systems of denotation—a reflection that guides the present publication. The selection of essays in this *Letras*

Hispanas special issue explores such transformations while the contributors navigate us through thought-provoking analyses of case studies of literary works and other narratives in cyberspace—a wide array of essays that straddles reflections on writers who foresaw the multilayered ways of thinking and writing before the Internet from Cervantes to digital storytelling (Gretter), novels in cyberspace and its clearly identifiable “digital aesthetics” (Gainza), cyberliterature, interactive fiction, flash poem, cyberliterary *genre* and blog-fiction (Cleger), the always evolving dialogue between electronic and print formats (Saum-Pascual), digital storytelling and migrant experiences (Ramírez), Twitter fiction (or Twitterature) and microblogging (Lowman and Correa-Díaz), and videogame culture and software development in Latin America (Penix-Tadsen). The timely intervention of this special issue of *Letras Hispanas* addresses existing lacunas in the scholarship on cybercultures and cyberliteratures of Latin America and certainly demonstrates, not only the pertinence but also the urgent need, to generate further dialogue across disciplines and scholarships in order to properly understand the reach of what I have identified in other publications as the key cultural hallmark of our times: cyberspace (Chacón, *Puede; Poética; Political*, 219); the volume is firmly committed to questions of aesthetics and cultural studies, including consumer culture and game scholarship on cyberspace.

One of the (very few) firm conclusions to which I have relatively safely arrived through my research, one that in my view the essays gathered in this volume confirm, is that the culture of our times is marked by the ephemeral, by the sudden appearance and disappearance of cultural goods that are available in cyberspace on a given moment and location; however, there is no guarantee for the consumer of culture that that particular item will be perpetually available for his/her consumption and pleasure. I have experienced the ephemerality of cyberspace when I designed a whole website to participate in an

academic forum in cyberspace; one day I discovered that the entire website had vanished overnight when the company that provided the support platform decided to eliminate the service—they assured me that customers had been properly notified of the change despite my arguing on the contrary. The sense of frustration that follows the sudden disappearance of vast hours of work in front of the computer, even within the reassurance that the product at some point *was* available online, is incommensurable; but that event made very evident to me the temporary nature of the Internet. The cultural goods produced and consumed online can actually disappear at any moment, and that possibility adds more stress to the already heartbreaking “waning of affect” (Jameson) that characterizes the culture of the multinational capitalism era in which we live.

In following Sergio Delgado’s proposal of consumer behavior/culture as a pivotal conceptual node under which societies have come to define themselves nowadays, I perceive Latin American cultural production in cyberspace as strongly intertwined with the creation of marketing niches which in turn, are dependent on, and are also influential in, societal patterns of online consumption; all of which adds new levels of complexity to the process of creating cybernarratives and to the means of designing digital storytelling formats. As the editors point out in their Introduction, we are witnessing a new era in which digital media have impacted and modified storytelling traditions, obligating producers and consumers of culture from our time to create new strategies of interpretation and interaction online.

Interestingly enough, some of the new digital creators of Latin America perceive the Internet as a *medium* that transcends its own temporality and provides the audiences with what is perceived as “infinite, eternity, ubiquity, and simultaneity,” as Chilean cyberauthor Carlos Labbé affirms (Gainza).¹ In fact, Gainza elaborates Labbé’s assertion and concludes that “the sense of the multiple and

the infinite manifest themselves in each *click*, which opens diverse reading options and textual paths to travel by.”²

Another fascinating aspect of these new trends and forms of creation in cyberspace is that the traditional figure of the Author (with a capital letter) has slowly blurred, opening way to other forms of collective authorship and new forms of cooperation to carry out the creative projects. The Authority of the Author (also, with capital letters) has been surely displaced by new patterns of authorship determined by consumer practices that dilute his/her authority into a rather collective dynamic of authorship often masked under anonymity and alternate identities (“avatar identities,” Serfaty 2004, Cleger 2010). In recognition of the over-presence of the Internet, the principal newspapers in all Spanish-speaking countries, for example, now have their online version and many of these include robust sections of blog-narratives that are assiduously visited, intervened in, and modified by the massive participation of readers/viewers/navigators at large. The expectations of the online reading/navigating audiences have transcended those of the traditional reader of last millennium, radically altering the very experience of articulating and conceptualizing storytelling and reading strategies. The reader/navigator/interactive consumer of digital narratives of our era not only expects but also demands efficiency (speed) and proficiency in multi-level narratives when navigating a given blog or webpage. Current readers/navigators/inter-actors in cyberspace anticipate a certain type of aesthetics in the platforms they visit, an expectation that Gainza identifies as a new digital aesthetics; they also expect that textual narratives interact with sound and moving images registered on an equivalent level in a way that was not present in the reading and writing patterns before “the advent of the Internet” (Penix-Tadsen).

This new set of assumptions and expectations on the part of the consumers of culture in cyberspace have definitely impacted

the way in which we all tell stories, as well as the way in which we listeners/viewers/co-authors on the Internet receive and perceive the information posted online. As Osvaldo Cleger elaborates in his essay “La creación ciberliteraria: definición, perfil y carta de navegación para orientarse en un campo emergente,” during The Golden Age of Spanish Software (1983-1992) many companies devoted their efforts to sale “interactive fictions” to the soon-to-be consumers of culture on the Internet. Furthermore, at that early stage some companies, such as Aventuras AD, started to explore a new format created at the crossroads of game aesthetics and narrative discourse (Cleger), sometimes even including community members’ input in the development of the software to be sold. In Cleger’s analysis, it is clear that the blog narrative opened up new dynamics of exchange and collaboration between authors and readers, and that the blognovel, for example, a *genre* intended for a—potentially—vast international public online, had a strong connection to the reality TV culture that was gaining tractions around the same time (Cleger).

Consequently, cybernarratives, yet when they demonstrate a high literary quality, can no longer avoid a certain kind of “contamination” with elements of popular culture, strongly attached to consumer culture patterns and marketing strategies. Without a doubt, we are witnessing what Colombian scholar Juan Manuel Acevedo perceives as “a major shift, a point of no return” in terms of literary practices in cyberspace in Spanish-speaking societies.³ I would like to revisit my initial question about the future of literature vis-à-vis the advancement of the Internet for a moment here. At this point, a noteworthy group of scholars from Latin American and/or specialized in Latin America has indicated the paradigm shift of Spanish-language literature in relation to the massive use of the Internet (Acevedo, Castillo, Chacón, Cleger, Correa-Díaz, Gainza, Delgado, Penix-Tadsen, Paz-Soldán, Taylor and Pitman, Weintraub).

To contribute another facet to the debate, I would like to argue here that the abovementioned paradigm shift is intimately connected to the cultural logic of late capitalism (Jameson), or the multinational economic project of globalization (Chacón, Puede). I believe that even in those cases when the attempt of the cybernarrative is to boycott and question the advancement of the globalization project, the cultural practices (*usos y costumbres*) involved on the Internet are intimately related to cultural consumer practices and dynamic ways of creating meaning and making sense that are suited for the successful expansion of multinational capitalism. Colombian theoretician Jesús Martín-Barbero, whose work on the re-appropriation of technologies in Latin America marked my generation, has elaborated in his recent writings on the impact of cyberspace and affirms, “it is an undeniable fact that the majorities in Latin America are being incorporated into modernity, not hand-in-hand with books, but hand-in-hand with the narratives, languages and writings of audiovisual industries and experiences;” in his view, this unique experience is marked by “navigation of the Internet” as a predominant societal activity.⁴

The essays gathered in the present special issue explore issues of authority and authorship as well: Who controls the authorship in collective creations in cyberspace? What is the author(s) role in these new forms of creation? Is the authority of the author subverted in any way? How? To what degree? Why? Also, how successfully can a group of authors actually be in challenging the advancement of the globalization project (Chacón, Gainza) when the means and *medium* of questioning are the very ones on which multinational capitalism depends for its voracious expansion?

We are in the presence of very new processes of creation in which not only the Canonical Artists intervene but, very interestingly, regular people with a certain type of sensitivity, sense of digital aesthetics, and suitable technological knowledge to engage in a process of collective invention that may

include different disciplines (from digital anthropology to graphic design, for example) in order to create an environment conducive to prolific collaboration among different skilled persons. Digital storytelling requires the full involvement of different individuals with diverse and complementary artistic and technological talents in a specific relation that was not necessary before the Internet era. In this day and age, anyone with basic design and writing skills and proper Internet access can become an author if s/he can create a cultural product that is appealing enough to the cybernetic collective sensitivity of our culture—a sensitivity that has been molded by marketing campaigns that in turn, also shape our consumption behavior.

I perceive also in the essays collected in *Letras Hispánicas* a key connection between the creative process (the process of producing a digital literary product for mass consumption) and the new digital networks of distribution and circulation of cultural goods online (Wasem), a network system that substitutes the role that a few decades ago was held by the editorial board of large publishing emporiums and the owners of the mass media. Any posting can become viral on the Internet without undergoing any kind of censorship—depending on availability of platforms and reliable networks of satellite service. I assume that this desire to have one’s postings go viral overnight includes the literary authors in cyberspace analyzed here, evidently permeated by the inevitable dynamics and cultural logic (Jameson) of late capitalism.⁵

In this collection of essays lies also a sustained interest on interactivity/interconnectedness due to the possibility for readers/viewers/navigators online to vividly (inter)act with the author(s), as well as with other readers/viewers/navigators through the many different types of digital narratives explored in this volume, and in doing so they also create new forms of collectivity with a great political potential attached to it (Gainza, Cleger).

Pioneering theoreticians of cyberspace studies, such as George P. Landow, have been

raised mainly within the post-structuralist tradition and focus on the analysis of the written word.⁶ As Penix-Tadsen demonstrates in his chapter, linguistic approaches are necessary yet insufficient to properly grasp the complexity of the multilayered languages that conform current digital narratives. In my view, what we are witnessing nowadays (and contributors to the special issue thoroughly demonstrate), is a different way of thinking, creating, imagining, and of making sense that has no precedent in the history of storytelling; today's cyberspace creations, although they still depend on written narratives, also include in equal level of importance moving images, sound, visual and sound effects, and interactivity, all of which transform the consumers' sense of temporality and corporeality when they engage in digital storytelling (the actual time in which two or more interacting participants engage with each other might be different in the geographic locations where participants actually reside, yet they all simultaneously converge due to their voluntary online rendezvous). As British theorist David Morley proposes, "the networks of electronic communication in which we live are transforming our senses of locality and community... [thus] new modalities of belonging are emerging around us" (3). I believe that such transformations include new digital aesthetics and innovative writing practices analyzed in the present volume.

Perhaps today it would be more accurate to conceptualize Internet users as "interacting/participating" actors, as Juan Manuel Acevedo proposes, as a community of readers/viewers/navigators (Chacón) "linked to forms of participation, interaction, exchange, and collaboration" (Gainza).⁷ The visual, the aural, the interactive, all collide and collaborate simultaneously with the written word, in a one-of-a-kind setting that was not available before the massive use of the Internet. It is perhaps now pertinent to ask ourselves, what do these new registries (visual, aural, interactive) add to the written word? Do they

question it? Do they invalidate the written word? Do they rather potentiate its reach? Do they complement it? If so, in what ways and to what degrees? If the written word denotes an impossibility, as Lacan proposed with his concept of 'the real,' and if language is simply the expression of a desire of that that is perpetually unreachable for us, then what happens with that impossibility of language in the Internet era? Does Internet have the capacity to interrogate such impossibility of the (written) word that so concerned Lacan? Does such impossibility of language evolve in any way when other registries of meaning (images, sound, interactivity) enter into play? In what sense and in what capacity? What could be the fate of the written word vis-à-vis the arise of the visual, the aural and the interactive in cyberspace?

To be certain, I have posed several questions for which I do not have answers. However, I do agree that it is possible for Internet users/viewers/navigators to "create new interpretative networks and subvert the existing ones" (Gainza).⁸ Furthermore, paradoxically, even those attempts to subvert the logic and content of the Internet (Gainza, Chacón) are yet closely dependent on the logic of cyberlanguages that were created with the overt intention to promote the rapid expansion of financial transactions in the context of multinational capitalism. This is, in my view, the trickiest paradox of subverting the cultural logic of late capitalism via digital storytelling.

Jameson asserts that the new forms of political art in the era of late capitalism, assuming that political art is possible, "will have to hold to the truth of postmodernism, that is to say, to its fundamental object—the world space of multinational capital—at the same time at which it achieves a breakthrough to some as yet unimaginable new mode of representing this last, in which we may again begin to grasp our positioning as individual and collective subjects and regain a capacity to act and struggle which is at the present neutralized by our spatial as well as our social confusion"

(54). As this collection of essays points out, it is possible that digital storytelling may entail this potential.

The present volume constitutes a significant contribution to the emergent fields of digital storytelling (Cleger), game studies (Penix-Tadsen), consumer culture (Delgado), and cyberliteratures and cybercultures of Latin America (Taylor and Pittman), the publication also steers current forms of creating sense and meaning on the Internet toward critical consciousness, leading the way to further observation and theoretical analysis on our ever-changing patterns of production and consumption of cultural goods in cyberspace. These practices have come to define our selves as citizens of the new millennium. After all, we can no longer escape the consumption patterns and consequent sensitivity and sense of digital aesthetics to which we have voluntarily contributed with our election of modes of consumption and navigation through cyberspace. This does not necessarily imply that we are indefinitely trapped by the *medium* of the global era; I want to be optimistic about the future. We are just beginning to grasp the Internet's language, its logic and its potential for including all possible voices and stories to tell. We might as well master its multiple possible ways of creating meaning and promote alternative sensitivities and patterns of consumption of cultural goods via innovative digital storytelling that might also herald better times for all.

Notes

¹This is my translation from the original citation in Gainza's article: "La narración hipertextual, en mi caso, tiene como punto de partida consciente para mí la imagen imposible de la multiplicidad, de la infinitud, de la eternidad, de la ubicuidad y de la simultaneidad."

²My translation from the original: "Así, el sentido de lo múltiple y lo infinito se manifiestan en cada *clik* que nos abre diversas opciones de lectura y caminos textuales por donde transitar." (Gainza)

³My translation of original: "un corte, un punto de no retorno" (Acevedo)

⁴My translation of original: "es un hecho insoslayable que las mayorías en América Latina se están incorporando a la modernidad, no de la mano del libro sino desde los géneros y las narrativas, los lenguajes y las escrituras de la industria y la experiencia audiovisual"—y afirma Martín-Barbero que en estas narrativas destaca "la navegación por la Internet" (262) como actividad predominante.

⁵Sometimes I wonder what would be of *Rayuela* (1963) had Julio Cortázar had access to the Internet when he was planning on writing his famous game-like novel, or José Luis Borges's writing of collection of short stories *Ficciones* (1944).

⁶In fact, Landow talks about "readers" (200).

⁷My translation of the original: "se puede observar una subversión de los significados de las tecnologías digitales vinculada a formas de participación, interacción, intercambio y colaboración." (Gainza).

⁸My translation of the original: "crear nuevas redes interpretativas y subvertir las redes ya creadas" (Gainza).

Works Cited

- Acevedo, Juan Manuel. "Reflexiones en la Era Aterpop desde Latinoamérica." *Literatura digital en América Latina: escrituras, prácticas y estéticas emergentes* Forum. XXXIII International Congress of the Latin American Studies Association (LASA). El Caribe Hilton Hotel. San Juan, Puerto Rico. 27 May 2015.
- Berry, Chris, Soyoung Kim, and Lynn Spiegel, eds. *Electronic Elsewheres. Media Technology and the Experience of Social Space*. Minneapolis: U Minnesota P, 2010. Print.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Mexico: Alianza Editorial, (1944) 1997.
- Cleger, Osvaldo. "La creación ciberliteraria: definición, perfil y carta de navegación para orientarse en un campo emergente." *Digital Storytelling in Latin America and Spain* (1976-2016). Spec. issue of *Letras Hispánicas*. 11 (2015). Web. 17 December 2015.
- Cleger, Osvaldo and Phillip Penix-Tadsen, eds. *Digital Storytelling in Latin America and Spain* (1976-2016). Spec. issue of *Letras Hispánicas*. 11 (2015). Web. 17 December 2015.

- Correa-Díaz, Luis and Scott E. Weintraub, eds. "Literatura latinoamericana, española, portuguesa en la era digital (nuevas tecnologías y lo literario)." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 14 (2010): 149-155. Print.
- Chacón, Hilda. "Poética y (post)modernidad en usos contestatarios del ciberespacio en América Latina." In *Poesía y poéticas digitales/electrónicas/tecnos/New-Media en América Latina: definiciones y exploraciones*. Eds. Luis Correa-Díaz and Scott Weintraub. Bogotá: Universidad Central, Bogotá, Colombia, 2015. Web. (Forthcoming).
- . "Political Cartoons in Cyberspace: Rearticulating Mexican and US Cultural Identity in the Global Mexico Reading the United States, Linda Eagan and Mary K. Long, eds. Nashville: Vanderbilt UP, 2009. Print.
- . "¿Puede Internet (ó la lógica del capitalismo avanzado) subvertir el proyecto de la globalización?" ["Can the Internet (or the Logic of Late Capitalism) Subvert the Globalization Project?"]. *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura/Journal of Literary Criticism and Culture* 4 (2001) Web. 17 December 2015.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Mexico: Alfaguara, (1963) 2014. Print.
- Delgado, Sergio. *Delirious Consumption* (book manuscript). Harvard University Press (forthcoming).
- Gainza, Carolina. "Estéticas digitales y cibercultura: Un análisis a partir de dos casos de literatura digital en Chile." *Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)*. Spec. issue of *Letras Hispanas*. 11 (2015). Web. 17 December 2015.
- Hegel, G.W.F. *Hegel's Lectures on The Philosophy of History. Vol III*. Translated by E. S. Haldane and Frances H. Simson. New York: The Humanities P, 1955.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.
- Landow, George P. *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. The Johns Hopkins UP, (1992) 2006.
- Lowman, Sara and Luis Correa-Díaz. "La (tuit)er-ficción en el (ciber)espacio literario hispano-americano." *Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)*. Spec. issue of *Letras Hispanas*. 11 (2015). Web. 17 December 2015.
- Martín-Barbero, Jesús. "Aventuras de un cartógrafo mestizo en el campo de la comunicación." *Revista Latina de Comunicación Social* 19 (1999). Web. 12 Dec. 2015.
- Paz-Soldán, Edmundo and Debra Castillo, eds. *Latin American Literature and Mass Media*. New York: Garland Publishers, 2001. Print.
- Saum-Pascual, Alexandra. "Alternativas a la (ciencia) ficción en España: Dos ejemplos de literatura electrónica en formato impreso." *Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)*. Spec. issue of *Letras Hispanas*. 11 (2015). Web. 17 December 2015.
- Taylor, Claire and Thea Pitman, eds. *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*. Liverpool: U of Liverpool P, 2007. Print.
- Taylor, Claire. *Latin American Identity in Online Cultural Production*. Routledge: New York, 2013. Print.
- Wasem, Marcos. "La plataforma digital entre los narradores y el público. Proyecto *Ya te conté* y su rol en la narrativa rioplatense contemporánea." *Digital Storytelling in Latin America and Spain (1976-2016)*. Spec. issue of *Letras Hispanas*. 11 (2015). Web. 17 December 2015.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

TITLE: *Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*

AUTHOR: Jesús G. Maestro

PUBLISHER: Pentalfa Ediciones, 2014

AUTHOR OF THE REVIEW: David W. Bird, Saint Mary's College of California

Maestro's book offers an impressive attempt at a really comprehensive philosophy of literature based on the *Materialismo Filosófico* of the Asturian philosopher Gustavo Bueno. Broadly speaking, according to this theory, literary inquiry must be informed by (if not considered a subfield of) the theory of knowledge—Maestro prefers the term *gnoseología*, perhaps because of its hermeneutic undertones, to the more common term *epistemología*. He also criticizes bitterly almost all existing literary theories and approaches, as mere ideologies or superstitions that refuse to treat literature as fundamentally understandable (*inteligible*). Maestro's acrimonious critique begins in the book's introduction, and really doesn't let up for the first half of the book. But the system presented in the later chapters is of great interest, being both coherent and developed from a really global philosophical and literary background.

Maestro insists that literary inquiry must engage with "literary materials"—that is, literary texts—and the "forms" that are added to these raw materials by literary artists. Maestro sketches a complex and panoptic classificatory system for encountering literature and understanding it in this scientific fashion. The reader might wonder if Maestro is, in effect, fashioning a new structuralism, but as structuralism was one of the "merely rhetorical" ways of reading that he argued so strongly against in the first chapters, that can't

be right. To concentrate too much on one aspect of literary objects would be to break down the necessary *symploké* or unity of qualities that make up such objects. Rather, Maestro's book offers an account of the "genealogy" of literature as "an expression of human Rationalism," a genealogy which places the roots of literary expression in humanity's rational processes, and which therefore insists that literature is fundamentally intelligible, because at the most basic level it "makes sense;" an account of the "ontology" of literary Texts (the capitalization is from the original) as originated by a Writer, read by a Reader, and mediated by a *Transductor*, a fraught space in the literary universe occupied by professional interpreters of texts who attempt more-or-less sacerdotally to influence how Readers read; an account of the theory of literary knowledge; and finally accounts of how this underlying philosophy of literature help us understand the existence and nature of literary genres, of the concept of fiction itself, and how a true, scientific "comparative literature" is possible.

Although it clearly represents a daunting amount of work on Maestro's part, and is probably the most plausible attempt to insist that the study of literature can be more properly scientific since the twentieth-century heyday of narratology, Maestro's boiling hostility to other forms of literary inquiry can be tiresome. This book is biting critical of

other literary theories, or even of the possibility that other literary theories could exist: as Maestro himself proudly asserts, Philosophical Materialism is not one alternative among others, it is one alternative *against all others* (44). The first two chapters of *Contra las Musas* are a gall-bitter harangue against almost any kind of motivated reading, whether motivated by gender or race, by the investigation of ideology, by economic matters, or anything else. For Maestro, it appears, motivated readings of this kind represent a betrayal of the fundamental purposes of literary inquiry, which should be to understand literature *como tal* in the way that the natural sciences understand their respective subject matters. Maestro's perspective on anything that smacks

of postmodernism is even more condemnatory, since he sees his new system as fundamentally *rational* and postmodernism's happy acceptance of fragmentation as fundamentally *anti-rational*.

The worry for Maestro's book in fomenting a theoretic revolution, then, is that of the (optimistically) several hundred Spanish-reading literary theorists on the planet who would possibly pick up the book, many of them be put off by the caustic tone of Maestro's unremitting, angry critique. But that would be a shame, since the positive arguments Maestro makes in the introductory chapters as well as the elaborate and intriguing "rational" system that he proposes in the later chapters are well worth pondering.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

TITLE: *The Adulteress on the Spanish Stage: Gender and Modernity in 19th Century Romantic Drama*

AUTHOR: Tracie Amend

EDITORIAL: McFarland & Company, Inc., 2015

AUTHOR OF THE REVIEW: Emily Joy Clark

Tracie Amend's new critical tome, *The Adulteress on the Spanish Stage: Gender and Modernity in 19th Century Romantic Drama*, artfully explores how a pervasive female archetype of Spanish theater, the unfaithful woman, is shaped by socio-historical forces. Founding her study in relevant critical perspectives, such as theories surrounding Romanticism's development, the history of theatrical techniques and set design, and changing opinions on women, the author provides a comprehensive overview of the adulteress' role in Romantic Spanish drama during the nineteenth century. For Amend, this female figure served as a focal point for the negotiation of gender roles, national identity, and modernity during a crucial transitional time. To support her assertions, the study presupposes that nineteenth-century Spanish drama was heavily influenced by Romanticism, even before and after the more traditionally-recognized Romantic period in the 1830s and 1840s. While Amend's definition of this literary current seems broad, she is clearly aware of her potential dissenters, such as Philip Silver, and she demonstrates through meaningful examples that Spanish drama is, perhaps, more directly linked to a "Romantic" spirit than many literary genres. Moreover, Amend's skillful usage of theories developed by critics such as David Gies, Jo Labanyi, and Bridget Aldaraca enables her to tie the negotiation of modernity to changing views on women as they play out on stage. In its totality, this chronologically-organized critical text treats works by fourteen different

authors, but it also touches on other important literary influences in Spain and throughout Europe.

In the study's preface and introduction, Amend details the aforementioned critical models and grounds early perceptions of the adulteress in Spanish Golden Age honor negotiations surrounding concepts such as *limpieza de sangre* and *la mancha que limpia*, which preserved morality through Christian purity and honor duels exhibited in Calderonian-era Baroque works (9). In Amend's view, the structural idea of the "erotic triangle," where disputes of infidelity emerge between three figures during a play's performance, creates dramatic tension that places the body of the accused adulteress at center stage, imbuing her role with codified significance through the perceptions of readers and audience members (12). By focusing in on this tension and symbolism from literary, historical, and sociopolitical angles, Amend argues that we can better understand the meanings and "motivations behind the use of the adulteress" (14). This particular theoretical approach to Romantic theatre is novel, and Amend's analysis offers a significant contribution in the way that it links these theatrical representations of sexual transgressions to larger social and political questions of the nineteenth century.

Chapter one, "Modern Spain and Romantic Theater," traces the history of nineteenth-century drama, provides Amend's broad definition of Romanticism, and discusses the Sublime aesthetic as a theatrical

tool (29). Here, Amend argues that the punishment of the adulteress, who did not necessarily have to be guilty of adultery to be contaminated in the public's opinion, elucidates how nineteenth century plays often reiterated Baroque interpretations of honor and fears of "blood contamination" (39). Social control over women was manifested through such connections and the condemnation of female transgressors. In the second chapter, "The Delirious Adulteress," Amend explores plays from 1800-1810 using this framework, including texts by María Rosa de Gálvez and Manuel José Quintana that she links through the emotional upheaval of their wayward female characters (40). The author convincingly describes how the adulteress' turmoil is reflective of fears of Spain's decline, which are resolved through the deaths of the women to restore order in an act of nostalgia for Golden Ages Theater.

Amend considers how dramaturgical trends developed further under the influence of Romantic ideologies associated with Isabel II's ascension to the throne in the third chapter, "The Contaminating Adulteress" (77). This portion covers the zenith of Romantic tragedies from 1811-1839 using compositions by playwrights such as Ángel de Saavedra and Mariano José de Larra. In Amend's analysis, the death of disloyal female characters permitted a cathartic theater experience for spectators afraid of changing gender roles. The fourth chapter, titled "The Adulteress as Wayward Daughter," continues investigating perceptions of gender in their historical context as Isabel II comes of age in works by Eugenio Hartzenbusch and Gertrudis Gómez de Avellaneda (105). Amend contends that the adulteress figure embodies anxieties about changing family structure and corruption of the Spanish state through the queen's hypothetical marital matches, an argument that makes sense given the varied reactions to the queen's marriage in the popular press.

Chapter five, called "The Adulteress as Isabel's Handmaiden," surveys the *alta comedia* (131). The shifting political landscape between 1856 and 1869 appears in the period's theater, which Amend claims questions Isabel's authority, even while aspects of modern gender roles slip into dramatic works. The juxtaposition of the self-sacrificing *ángel del hogar* with the adulteress is another prominent trope that the author purports highlights contrasting views of the queen and of women's roles. Finally, "The Modern Bourgeois Adulteress," the sixth chapter, follows Neo-romantic theatre from 1870-1895 (156). In this section, Amend demonstrates how Spanish women's newfound association with consumerism recasts the adulteress as a bourgeois society lady. The author reasons that a more modern, self-conscious view of gender materializes, as not all plays end in spilled blood in the *fin de siècle* era.

The volume's epilogue and conclusion extend the study of the adulteress into the twentieth century with the Generation of '98, but Amend postulates that Romantic theatre tropes are finally outmoded with the dawn of Avant Garde techniques. In its totality, this critical work convincingly demonstrates with textual and historical support how the representation of the adulteress during various stages of "Romantic" theater can be read as emblematic of gender negotiations and fears of modernity in nineteenth-century Spain. Tracie Amend's study of the adulteress thus offers an original and thoughtful look at Spanish drama and gender roles in a period of transition. By utilizing a thematic lens, Amend connects dramaturgical practices from a significant corpus of plays to provide scholars and theater lovers with a new schema for organizing and interpreting Romantic drama in this valuable contribution to the discipline.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

TÍTULO: *Literatura y comercio en España: las tiendas (1868-1952)*

AUTOR: Salvador A. Oropesa Márquez

EDITORIAL: Málaga: Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2014

AUTOR DE LA RESEÑA: Susan Larson, University of Kentucky

Literatura y comercio en España asume el planteamiento de Gramsci: señalar que la hegemonía como una forma de dominación en la coerción y violencia coexiste con formas de aceptación del poder y dominación (voluntarias o consensuales) por sujetos subalternos. El liderazgo político, según el pensador italiano, no cuenta solo con el poder y la fuerza material del gobierno sino también con la aceptación, más o menos voluntaria, de los sujetos dominados; una aceptación que surge de las formas culturales de interacción entre dominados y dominadores. Una investigación detallada sobre la representación literaria del comercio en la literatura española ofrece múltiples oportunidades para reflexionar sobre el papel desempeñado por la cultura en el proceso de creación de cualquier tipo de hegemonía. Encarar el tema del consumo abre algunas puertas para entender la relación entre el ser humano, el poder y la condición moderna, dado que la acción de adquirir supone en sí misma un acto de autodefinición a partir de objetos que tienen especial significación dentro del sistema capitalista.

Oropesa escribe sobre el siglo XIX en los tres primeros capítulos de su libro, contrastando primero *Au bonheur des dames* de Émile Zola con *Fortunata y Jacinta*, luego *La desheredada* y *Lo prohibido* de Galdós para finalmente hacer lo propio con un texto de 1876 relativamente olvidado, *Las tiendas* de Carlos Frontaura; con la obra más conocida de Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*. A pesar de los muchos estudios sobre la industrialización,

el crecimiento del proletariado, la expansión de la burocracia y las emigraciones del campo hacia la ciudad, lo original de su análisis radica en afrontar en detalle un aspecto relativamente poco conocido como es la historia del capitalismo doméstico en España. El libro ofrece lecturas sensibles de un conjunto de temas, desde lo *cursi* hasta la formación de nuevos roles de género, considerándolos todos integrantes de las paradojas inherentes de una sociedad urbana que ofrece a la vez nuevas libertades que vienen con la democratización de la sociedad, además de las amenazas de las crueldades que recaen sobre los que no tienen el dinero suficiente para disfrutar de ellas. Al tiempo, confronta lo que en el decimonónico País Vasco fue el capitalismo liberal con un carlismo pre-capitalista.

Si la primera parte del libro trata sobre la sociedad decimonónica, la segunda se centra en el siglo XX para analizar sainetes, cuentos, novelas y películas de autores como Carlos Arniches, Pilar Millán Astray, Agustín de Foxá y Luis García Berlanga; donde se expone su propuesta de valorar el tema del consumo en textos escritos desde posiciones ideológicas de muy diversa índole. Ésta es, sin lugar a dudas, una de las contribuciones más importantes de este libro, exigiéndonos reflexionar sin aplicar esquemas progresistas, liberales o abiertamente conservadores—más allá de la idea de “las dos Españas” que tantas veces estructura y limita nuestra valoración de la cultura moderna española. La mayoría de los textos analizados en la segunda parte

de este estudio hubieron de pasar por la censura, lo que suponía asumir restricciones tanto estéticas como políticas de consideración. La crítica al consumo hace posible—en estas obras—detracciones sobre la falta de un espacio público participativo, sobre la trampa que para muchas mujeres de la época supuso el espacio doméstico o sobre la alienación y la falta de un trato humano en los centros urbanos modernos.

Literatura y comercio en España es más que un estudio sobre el consumo, en todos y cada uno de los textos analizados. Basándose en la reflexión propuesta por José Antonio Maravall (en su *Teoría del saber histórico*, de 1959), Oropesa llega a la conclusión de que “el estudio de autores y obras menores son fundamentales para entender las fallas epistemológicas en el continuum histórico que, en realidad está lleno de errores y procesos fallidos” (15). Para estructurar una investigación de cómo los textos literarios permiten captar la realidad de una época, el crítico toma como referencia tanto *El mundo social de la Celestina* (1964) como *La literatura picaresca desde la historia social* (1986), ambos de Maravall. El autor nos recuerda cómo Maravall dudaba de la capacidad de la representación literaria—e inclusive de la historia—para ser

objetiva. Profundizando en dos conceptos formulados por Maravall (el relacionismo y la perspectiva—este segundo proviniendo de la filosofía de Ortega y Gasset; fundamental para problematizar la idea de literatura o historia como espejos de la realidad)—Oropesa arguye que el estudio de la historia quizás fuera para Maravall totalizador, aunque interdisciplinario; interrelacionando sociología, antropología, geografía, economía y crítica literaria con objeto de estudiar científicamente las estructuras históricas. *Literatura y comercio en España* propone un método capaz de entender mejor la cultura que proviene del capitalismo moderno español: una manera de evitar caer en la trampa del espejismo realista, de pensar en el arte como mero reflejo no problematizado de la realidad.

No está de moda, hoy, hablar de temas universales. Sin embargo, *Literatura y comercio en España* demuestra de forma convincente que el consumo es uno de los pocos temas que corre como hilo conector entre toda producción cultural moderna. Por eso, entendemos que el libro supone una contribución interdisciplinaria importante en la relación entre lenguaje, imagen, poder político y economía en los últimos siglos en España.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

TÍTULO: *José Isaacson y la poética del encuentro*

AUTOR: Marina Martín

EDITORIAL: Teseo, 2012

AUTOR DE LA RESEÑA: Stephanie N. Saunders, Capital University

La sabia y filosófica voz de la poesía no deja de ser cuestionada en las culturas que con frecuencia enfatizan lo milagroso de las ciencias y la tecnología mientras cuestionan el lugar, la función y el rol económico de las artes. El poeta y ensayista rioplatense José Isaacson (1922) nos exige el ejercicio constante de ubicar nuestro lugar físico y temporal en este mundo. En *José Isaacson y la poética del encuentro*, Marina Martín ilustra cómo la obra de Isaacson refleja las propias preocupaciones esenciales de algunos de los grandes filósofos como Aristóteles, Spinoza, Kafka, Kant, Buber y Willgenstein y embarca al lector en la búsqueda metafísica del continuo diálogo omnipresente.

En *José Isaacson y la poética del encuentro*, Martín se adentra en el diálogo del encuentro entre el locutor/el emisor, las ciencias/las artes y el tiempo/el espacio. El libro publicado en Argentina en 2012 se divide en seis secciones, y con ellas, la autora teje un intrincado tapiz entre la obra ensayística de Isaacson y su prolífica poesía. Martín presta especial atención a la temática humanística de Isaacson que cuestiona la relación *Yo/Tú* y destaca el papel de la poesía como espacio dialéctico en dicho encuentro. Según Martín, dentro de un mundo que valora la masificación de la sociedad, Isaacson concurre con Bécquer en la omnipresencia y perpetuidad de la poesía y su carácter individualizador. Para el poeta argentino, el arte no nos aleja del conocimiento sino que al contrario, nos

acerca a él. Nos encara con lo emocional y nos obliga a confrontar la dura verdad junto con la belleza.

Los encuentros del *Yo* con las identidades espirituales, nacionales y regionales proveen espacios para desafiar los límites de la pertenencia a estos ambientes. Martín identifica la preocupación del poeta debido a sus raíces judaicas y el amor por su ciudad natal de Buenos Aires, como fuentes influyentes en la temática de su obra. Para Isaacson, el contacto con la diversidad geográfica de su país—de los desiertos de Jujuy a la metrópoli de Buenos Aires—le ofrece experiencias bifurcadas y difíciles de resolver en cuanto a la ubicación. Según la crítica, para el poeta, la periferia, como lugar de residencia, se caracteriza por una infertilidad lírica mientras que la capital contiene alma propia e inspiración. De todos modos, el núcleo urbano también engloba aspectos negativos como la deshumanización, dando lugar a un constante desafío entre los encuentros del *Yo/Tú*.

Con esta exploración de la identidad argentina, Martín encuentra semejanzas entre el ensayista y poeta con el mexicano del mismo oficio, Octavio Paz. Como Paz, Isaacson examina su propia cultura mientras la universaliza con la condición humana. Para la crítica, la poesía del porteño que trata la cuestión de pertenencia, como una “partida de nacimiento,” evoca un fuerte deseo para compartir información biográfica con el interlocutor (cf. 73). Además, se pone en cuestión el rol del

destino y del espacio físico, así como del cultural. Según Martín, “[l]a poesía está verdaderamente en el centro de la vida humana, ofreciendo su patria y hogar definitivo” (95). Frente a las dudas en cuanto a la historia, la memoria y la justicia de la residencia física, la poesía nos permite un constante contacto con la palabra, o como destaca Martín, con la pregunta. Así, el ejercicio de cuestionar nos alivia de la condición de abandono.

Cabe destacar que estas aportaciones teóricas del poeta tratan esta temática de una manera clara, concisa, e incluso, poética. La aproximación de Martín al tema del tiempo revela cómo Isaacson se enfrenta a lo enigmático de esta medida de la existencia humana. ¿Cómo nos enfrentamos a una dimensión hecha por nosotros que

nos hace y nos deshace? Según Martín, “[e]l tiempo nos define, pero intentar definir el tiempo equivale a preguntar cómo medir la medida” (162). Los límites del tiempo no solo nos confinan a lo vertical del momento, sino a la tendencia cíclica y espiral que puede acabar en una repetición diaria. A través del estudio de Isaacson, la crítica de Martín nos obliga a conciliar nuestros propios encuentros y como resultado, a continuar con el incesante diálogo de la poesía que siempre existe.

Obras citadas

Martín, Marina. *José Isaacson y la poética del encuentro*. Buenos Aires Teseo, 2012. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

TITLE: *Creole Renegades: Rhetoric of Betrayal and Guilt in the Caribbean Diaspora*

AUTHOR: Bénédicte Boisseron

PUBLISHER: University Press of Florida

AUTHOR OF THE REVIEW: Richard Watts, University of Washington

Creole Renegades: Rhetoric of Betrayal and Guilt in the Caribbean Diaspora, an original look at the problem of cultural affiliation, loyalty, and betrayal in the Caribbean, North America, and beyond, tackles the phenomenon of the exiled Caribbean author from a new perspective that not only underscores the contentious relationship with the home island, but also the complicated positionality that tension produces. For decades, Caribbean literary and cultural studies has presented this cultural space as a periphery, most often of Europe (in the case of former French, British, Dutch, and Spanish colonies) and occasionally of the United States. Boisseron convincingly updates this argument by showing how, over time, the role of the former colonial centers has been diminished, leading to the increasingly recognized phenomenon of the “decentering” of these relationships between former colonies and metropolises. Most of the recent criticism of this type presents decentering as liberatory: the cultural destinies of the postcolonies in the Caribbean are no longer exclusively yoked to their former metropolises in Europe; rather, the Caribbean subject is free to make lateral or “minor-to-minor” connections with other cultures, mostly in the Americas. Where Boisseron’s manuscript parts company with much of the recent critical work in the areas of decentered subjectivities, transcolonialism, and diaspora is in its simultaneously audacious and persuasive case that the former peripheral spaces

of the colonial world have, in our ostensibly decentered times, adopted the logic of the former colonial centers. In other words, the postcolonial condition has plenty of entanglements of its own, and the source of the limiting and sometimes oppressive authority for determining appropriate cultural attitudes and comportments has in certain cases shifted from Europe to the Caribbean itself.

This, though, is only the preamble to the central argument. A handful of cultural gatekeepers in the Caribbean have begun to characterize the movement of Caribbean intellectuals toward North America and elsewhere as a betrayal, a very effective and appropriate trope in this context. Studies of the Caribbean diaspora tend to focus on the difficulties of adaptation in the land of exile (e.g., the U.S., Canada, Europe). The true originality of Boisseron’s work lies in its focus on “betrayal” as the signifier of exclusion that emanates from the Caribbean itself. By considering the works of a wide range of important Anglophone and Francophone authors (primarily novelists and essayists) who span the 20th and early-21st centuries, Boisseron is able to show how—and, more impressively, explain why—the Caribbean replicates the logic of the center in its castigation of cultural actors who, whether by choice or force of circumstance, leave for North America and, in a few cases, Europe. She does this primarily by examining how the Caribbean (second-generation) diasporic author responds to the charge of betrayal and the

heated rhetoric deployed in these debates (the background Boisseron provides on circum-Caribbean polemical modes such as the “dozens” and “signifying” is particularly useful). For instance, Boisseron considers how Edwidge Danticat and Dany Laferrière, two Haitian authors transplanted to North America, respond in their works to the question of whether writing about home constitutes a cultural obligation—an expression of a guilty conscience—or an act of opportunism or cultural parasitism. In other chapters, she contemplates betrayal through a reflection on Anatole Broyard and the trope and practice of racial passing; presents the queerness in Maryse Condé’s novels as constituting in the Caribbean imagination an index or even result of exile from the Caribbean; and examines why authors such as Jamaica Kincaid and V.S. Naipaul are compelled to so dramatically distance themselves from and thereby betray the Caribbean. Each chapter therefore constitutes a case study of a particular type of “breaking away” from

the Caribbean that culminates in the most striking case of Caribbean apostasy, which is that of Kincaid and Naipaul.

The book’s case studies of authors “in exile” who refuse to be simple bearers of Caribbean creole culture (thus the *Renegades* of the title) serve as the means for Boisseron to delve into a set of largely ignored cultural codes of belonging and exclusion in the Caribbean diaspora. We understand, through her careful analysis, how identitarian policing has partially shifted from Europe to the Caribbean, creating or at least giving voice to what one might characterize as a type of Caribbean cultural conservatism that the authors in question aim to challenge. But Boisseron sometimes loses sight of the fact that their renegade status is not a virtue in itself, which lends a slightly hagiographic quality to the portrait of, for instance, Maryse Condé. This, though, is a minor problem in an otherwise excellent contribution to Caribbean Studies.

Letras Hispanas

Volume 11, 2015

TITLE: *Friendship in Medieval Iberia: Historical, Legal and Literary Perspectives*

AUTHOR: Antonella Liuzzo Scorpo

PUBLISHER: Ashgate Publishing Ltd., 2014

AUTHOR OF THE REVIEW: David Navarro, Texas State University

The term *amicitia* [friendship] is relevant to all spheres of human life and time periods. Its perception has been adapted or modified based on the different social, cultural and geographical contexts in which it has been studied. In the case of medieval Iberia, its complexity and blend of religions, cultures and traditions played an important role for interpersonal friendships; however, the social and political bonds generated from them have yet to be studied in depth. Antonella Liuzzo Scorpo's *Friendship in Medieval Iberia: Historical, Legal and Literary Perspectives* focuses on the different typologies of friendship that emerged during the so-called Peninsular Renaissance of the 13th century. This period took place under the patronage and kingship of Alfonso X of Castile (1221-82) whose literary productivity extended to all facets of knowledge including translation works, historical chronicles, legal codes and poetry. The book examines the different representations of friendship and human bonds established at a social, political, personal and emotional scale in three particular Alfonsine works: the legal compendium of *Siete Partidas* (SP), the historic chronicle of *Estoria de España* (EE), and the Marian miracle collection *Cantigas de Santa María* (CSM).

Chapter One, "A History of Friendship: Classical and Medieval Perspectives," serves as an explanatory section on the term *amicitia*, from its classical conception until the medieval period. Initially conceived as a blood tie among individuals, *amicitia* later combined other features of "mutual help and solidarity in difficult situations" adding conviviality and communication inherited by Aristotle as "fundamental requirements" (11,

20). With the advent of Christianity the concept incorporated new elements such as charity, peace and concord. During the medieval period, several factors including social status, gender, religion and ethnicity contributed to shaping the framework of friendship. The new approach to *amicitia* included therefore not only human feelings and emotions but also a military and economic component, as it appears in feudal and kinship relationships that defined what friendship was, could be or should be (21). In the Iberian Peninsula, friendship developed in a similar path as the rest of Europe as a social agreement aimed to protect the public peace and the constituted order from a vassallic structure foundation (29).

In Chapter Two, "Friendship in the Works of Alfonso X of Castile," Liuzzo Scorpo accurately examines Alfonso's perception of friendship as portrayed in three of his works: the Marian songs *Cantigas de Santa María* (CSM), the historic chronicle *Estoria de España* (EE) and the law-collection *Siete Partidas* (SP). Alfonso's most important lyric production, the Galician-Portuguese compilation of CSM, combines the work of pictorial, musical and narrative scenes to "condemn the mundane" and "address the divinity" (5). The poems permit today's modern reader to understand or imagine the social interactions, levels of friendships and relationships established among different individuals from various social, hierarchical and religious backgrounds. In a similar way, the unfinished chronicle *Estoria de España*, which shows a historiographical compendium from the origins of the Iberian Peninsula up to Alfonso's father Fernando III, serves as an

additional study case on the king's conception of *amicitia*. In this case, the author analyzes Alfonso's attitude towards the different groups that took control of Iberia in order to "define an Iberian common heritage" (62), by nurturing the Roman and Visigothic essence while undermining the Arab invasion. The seven-part text of *Siete Partidas* (1256-65) aimed to promote Alfonso's juridical unification of his domains and to secure his legislative monopoly. Liuzzo Scorpo dissects the term 'friendship' in Title XXVII of Book IV of the treatise. The argument here rests on the Aristotelian vision of *amicitia* retained by Alfonso and presented "to deal with a moral and doctrinal subject rather than to provide a list of pragmatic norms aimed at regulating social exchanges" (79). The analysis of this law establishes a classification of friendship more inclined towards human perfection, purification of self-being, and correct moral behaviour, rather than ties founded on lineage and marital unions: it is grounded on mutual benevolence and respect; it is fundamental for everybody, regardless of their social or economic status; and it is necessary to enhance pacts of mutual respect and honor to preserve rights and privileges.

The religious component of *amicitia* nurtured by the Scholastic medieval doctrines and the societal feudal relations is explored in Chapter Three, "Spiritual and Religious Friendships." The author provides several useful examples from the Alfonsine sources to show not only the theological value of friendship, but also the feudal features that shaped the term. The spiritual connections between the holy figures and their human devotees are analyzed in CSM. She asserts that despite the religious component present in the miracles, the relationships and *amicitia* established between the Virgin and her followers rest also on symbols and rituals of vassalic structure (88). A similar approach is examined in SP, where the social norms regulating monastic life inside and outside the cloister were clearly regulated, particularly when defining the hierarchical differences between religious and secular orders. In EE, the different vassalic bonds at a political level between the king, the *hermandades* (brotherhoods) and

the military orders are also explored in depth. These *militia Dei* were meant to defend Christendom from religious enemies but also, as the author affirms, to sustain "Alfonso's ambitious political plans" (108).

The role of friendships and its political implications are discussed in chapter 4. *Politiké philia* (political friendships) are sustained by the classical definition of "a common cultural background, traditional values and geographical origins" (112), which later on filtered into the medieval feudal society. The author suggests that political friendships were supported to enhance kingship and vassalic relations which served to provide mutual support on the battlefield and against partisan challenges, as opposed to an *amicitia* based on personal and emotional connections. In this respect, political friendship was shaped by loyalty, pacts and agreements to maintain the interests of the Crown, and "was the instrument to preserve and safeguard social order" (118). Friendships were, above all, supported on loyalty versus betrayal, which was contemplated as a sin that could lead to enmity. Liuzzo Scorpo argues that Alfonso's interest in political alliances was not only utilized to receive military protection and secure his domains, but also served as a mechanism for personal problem solving. The examples provided by the author include the promise of perpetuated peace between dynasties to maintain the transmission of an amicable bond, vassalic relationships, friendship restoration between former enemies, and marital bonds.

Chapter Five, "Pragmatic Alliances and Interfaith Relationships," deals with the levels of friendship experienced among groups of different religious beliefs and ethnic affiliations. One of the main arguable and debated topics in medieval Iberia refers to the level of contact and interaction experienced between the Christian, Muslim and Jewish communities known as *convivencia* (cohabitation). The Christian expansion of the *Reconquista* during the 12th and 13th centuries against the Muslims led to a series of pacts and agreements of personal and political nature between both parties. However, the main component that shaped these friendly relationships was forged on a submissive model—Muslim pays respect to the Christian knight and king—similar to that established between

the lord and his subjects. In *EE*, several examples are used to portray the political alliances between the Christian and Muslim elite, despite their religious divergences. This is the case of the amicable friendship between El Cid and Abengalvón, the Muslim governor of Molina, or the pacts coalition between Alfonso VI and the Muslim ruler of Toledo, al-Mamūn. In *CSM* and *SP* (Partida VI, Titles XXIV and XXV) various study cases are examined to show the Muslim and Jewish subordination to Christian power. In regards to the Jews, despite their profitability thanks to their financial and administrative skills, they are perceived by Alfonso as an anti-model of friendship due to their military irrelevance, a key factor to establish interfaith relationships, and the anti-Jewish stereotypes of Christ killers and evil-doers.

The last chapter, "Friendship, Sex and Gender Relationships," focuses on types of friendships between subjects of the opposite sex other than marriage and concubinage. The author argues that these three Alfonsine works stand out for a misogynistic view on women, who are only recognized as friends under certain established conditions; they are portrayed in the chronicles as "malevolent and vicious" or as "fragile individuals" (183), and from the legal point of view, the

same negative attitude prevails. Only on certain occasions are women represented in positive terms, but they are always subject to their role of good wives: "supportive, submissive and obedient" (180). They seemed to be restrained to establish non-marital relationships with men due to their limitations in their social circles. An interesting part of this analysis lies in the use of lexicon toward friendship and its multiple meanings. The terminology of these expressions did not rest on the classical idea of *amicitia* promoted by the Christian doctrine, but they directly refer to a variety of connections established among individuals based on different types of affiliations; for example, the use of *compagna* is employed to mercantile and economic relationships, while the concepts *amigo* and *compannero* describe political skills and social positions between the contractors.

Liuzzo Scorpo's study provides an interesting and concise study of the portrayal of *amicitia* in Alfonso's literary visionary world. It contributes to understanding the different levels of social interactions among the king and his followers from diverse economic and religious backgrounds as a resource of life survival subject to a series of circumstances which enhanced the cultural and human scenery of medieval Iberia.