

Letras Hispanas

Volume 12, 2016

En este número

4 Presentación

Artículos

- 7 El no-lugar en la urbanización de *Últimas noticias del paraíso* de Clara Sánchez
Estefanía Tocado Orviz
- 21 The Woman or the Text: Reading Teresa of Avila's Rhetoric of Obedience
Raquel Trillia
- 47 Reporterism as Social Death in Rafael Delgado's *La calandria*
Kevin M. Anzzolin
- 67 Crisis económica, ambigüedad y lógica del absurdo en *Vagas noticias de Klamm*,
de José Sanchis Sinisterra
Manuel Sosa-Ramírez
- 79 Santería's Empowerment and Tensions between the Individual and the Community
in Alex Espinoza's *Still Water Saints*
Susan Méndez
- 95 The Banal Everyday in Julio Ramón Ribeyro's Short Stories
Eunha Choi

Sección Especial: Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos

Editado por Sophie Dufays y Bieke Willem

- 111 Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos
Sophie Dufays y Bieke Willem
- 123 Política e intimidad en *Diario de una princesa montonera*
Silvana Mandolessi
- 139 Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones
Ana Casas

- 155 Trauma, humor y reparación del núcleo familiar en la narrativa postdictatorial argentina: el caso de *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán
Maarten Geeroms
- 171 Escrituras del yo y políticas de la memoria: Recepción y circulación de los textos de Lurgio Gavilán y José Carlos Agüero
Claudia Salazar Jiménez
- 185 *De jueves a domingo*, de Dominga Sotomayor Castillo, o “el viaje a ninguna parte” de un país llamado Chile
Vilma Navarro-Daniels
- 199 Political Trauma, Intimacy, and Off-Screen Space in Pablo Larraín’s *Tony Madero*
Mariana Johnson
- 209 El lenguaje silencioso de Alejandra Costamagna: *En voz baja* y “Había una vez un pájaro”
Bieke Willem
- 221 Límites del ser y la estética de lo banal: la intimidad en *El asesino melancólico* de Jacinta Escudos
Magdalena Perkowska
- 235 Revolución, intimidad y melodrama en el documental *Morir a pie* (Jacaranda Correa, México, 2011)
Sophie Dufays

Reseñas

- 251 *Memories of the Maghreb. Transnational Identities in Spanish Cultural Production*, de Adolfo Campoy-Cubillo
Cristían H. Ricci
- 255 *The Body as Capital. Masculinities in Contemporary Latin American Fiction*, de Vinodh Venkatesh
Carolina Rocha
- 257 *Más allá del papel. El hilo de la ficción impresa*, de Álvaro Llosa Sanz
Jorge González del Pozo
- 259 *Latin Hitchcock. How Almodóvar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella Became Notorious*, de Dona Kercher
Jorge González del Pozo

- 263 *Adicciones en la gran pantalla*, de Jorge González del Pozo
Ana Rodríguez Domínguez
- 265 *Uprooting Community: Japanese Mexicans, World War II, and the U.S.-
Mexico Borderlands*, de Selfa A. Chew
Satty Flaherty Echeverría
- 267 *Cuerpos y corporalidades en las culturas de las Américas*, de Silvia Citro,
José Bizerril, Yanina Mennelli, coord.
Núria Sabaté Llobera

Presentación

El volumen 12 (2016) de *Letras Hispanas* queda publicado y a completa disposición del lector. Este es el segundo año en el que publicamos un solo número, lo cual nos ha dado la flexibilidad de invertir más tiempo en cada uno de los artículos, como se explica en la introducción al volumen 11 del 2015.

Este volumen incluye seis artículos: Estefanía Tocado Orviz, “El no-lugar en la urbanización de Últimas noticias del paraíso de Clara Sánchez;” Raquel Trillia, “The Woman or the Text: Reading Teresa of Avila’s Rhetoric of Obedience;” Kevin M. Anzolin, “Reporterism as Social Death in Rafael Delgado’s *La calandria*;” Manuel Sosa-Ramírez; “Crisis económica, ambigüedad y lógica del absurdo en *Vagas noticias de Klamm*, de José Sanchis Sinisterra;” Susan C. Méndez, “Santería’s Empowerment and Tensions between the Individual and the Community in Alex Espinoza’s *Still Water Saints*” y; Eunha Choi, “The Banal Everyday in Julio Ramón Ribeyro’s Short Stories.”

A continuación aparece la sección especial “Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos,” dirigida y coordinada por las editoras Sophie Dufays y Bieke Willem. El dossier contiene una introducción y nueve artículos que exploran la relación existente entre la intimidad y lo político en la literatura y el cine latinoamericanos. Por medio del análisis literario y cinematográfico, se examina la cercanía o el distanciamiento entre lector/espectador y la historia, mientras que en algunas obras autobiográficas o autoficcionales, se busca la construcción del “yo,” el intimismo y el minimalismo de lo político a través de la memoria.

En la última sección del número se incluyen seis reseñas de los libros *Memories of the Maghreb. Transnational Identities in Spanish Cultural Production* de Adolfo Campoy-Cubillo, *The Body as Capital. Masculinities in Contemporary Latin American Fiction* de Vinodh Venkatesh, *Más allá del papel. El hilo digital de la ficción impresa* de Álvaro Llosa Sanz, *Latin Hitchcock. How Almodóvar, Amenábar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella Became Notorious* de Dona Kercher, *Adicciones en la gran pantalla* de Jorge González del Pozo, *Uprooting Community: Japanese Mexicans, World War II, and the U.S.- Mexico Borderlands* de Selfa A. Chew y *Cuerpos y corporalidades en las culturas de las Américas* coordinado por Silvia Citro, José Bizerril y Yanina Mennelli.

Les informamos que empezando con el volumen 13 (2017), la revista seguirá la nueva edición del manual de investigación del MLA (*MLA Handbook*, 8ª Edición).

Como siempre, los directores de *Letras Hispanas* desean agradecer a los que de alguna manera han apoyado la publicación: evaluadores de los manuscritos, contribuyentes, lectores, editores, editores invitados y asistentes; mucha gracias.

Sergio M. Martínez y Agustín Cuadrado

Letras Hispanas

Volume 12

TITLE: El no-lugar en la urbanización de *Últimas noticias del paraíso* de Clara Sánchez

AUTHOR: Estefanía Tocado Orviz

EMAIL: et287@georgetown.edu

AFFILIATION: Georgetown University; Department of Spanish and Portuguese; Bunn Intercultural Center 403A; Box 571039; 37th and O Streets, N.W., Washington D.C., 20057-1039

ABSTRACT: In *Últimas noticias del paraíso* (2000) Clara Sánchez uses space as a projection of her characters. Space reflects the cultural anxieties of a democratic and consumerist Spain; a product of the juxtaposition of an American urbanism in a foreign space, the outskirts of Madrid. This way, the residential area becomes a liminal sphere through which Sánchez criticizes materialist society. Therefore, I argue that this residential area stands on a behavioral conduct acquired in non-places that are sustained on superficiality and transience, and where identity is not important. Looking at it from the protagonist's perspective, Fran, I analyze the relationships established by Fran with his friends and family to argue that they are sheltered under the acquired behavioral conduct of these leisure and consumerism centers.

KEYWORDS: Non-Places, Suburban Residential Area, Space, Superficiality, Transience, Human Relations

RESUMEN: En *Últimas noticias del paraíso* (2000), Clara Sánchez emplea el espacio como una proyección de sus personajes, en cuanto refleja las ansiedades culturales de la España democrática y consumista; producto de la yuxtaposición de un modelo de urbanismo estadounidense a un espacio foráneo, las afueras de Madrid. Así, la urbanización se transforma en una esfera liminal mediante la cual Sánchez crítica la sociedad materialista. Consecuentemente, defiende que la urbanización se cimienta en un patrón de conducta adquirido en los no-lugares ya que se rigen por la superficialidad y la transitoriedad, y donde la identidad carece de importancia. Bajo la mirada del protagonista, Fran, analizo las relaciones con sus amigos y su familia para argumentar que se amparan tras los comportamientos adquiridos en estos focos de ocio y consumo.

PALABRAS CLAVE: no-lugar, urbanización suburbana, espacio, superficialidad, transitoriedad, relaciones humanas

DATE RECEIVED: 7/17/2015

DATE PUBLISHED: 6/2/2016

BIOGRAPHY: Estefanía Tocado Orviz es doctoranda (ABD) en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Georgetown. Recibió un Máster en Estudios Hispánicos en la Universidad de Villanova (2011) y un Máster en Literatura Británica en la Universidad Estatal de California, Long Beach (2006). Sus áreas de investigación y enseñanza son la narrativa y el cine contemporáneo españoles, la literatura comparada y los estudios de género.

El no-lugar en la urbanización de *Últimas noticias del paraíso* de Clara Sánchez

Estefanía Tocado Orviz, Georgetown University

Al principio, hasta que los llanos y las
pequeñas colinas no se llenaron de chalets,
casi todo era un gran solar donde el verano era
verano y el invierno era invierno.
(*Últimas noticias del paraíso* 9)

En *Últimas noticias del paraíso* (2000) Clara Sánchez indaga en el mundo de la sociedad posmoderna bajo la mirada de su principal protagonista y narrador, Fran, un adolescente apático y consumista que introduce al lector a los entresijos de una urbanización suburbana de Madrid. En esta novela de aprendizaje, Sánchez emplea el espacio como una proyección de sus personajes, en cuanto este no sólo se convierte en un condicionante de las relaciones humanas y de su conducta sino que también ejerce, limita y domina la mente del protagonista.

De esta forma, el espacio refleja las ansiedades culturales de la España democrática, capitalista y de consumo que se une a un ejercicio global donde el desarrollo económico se traduce en la formación de nuevos barrios en el extrarradio (Ravallion 15). En suma, la urbanización representa la yuxtaposición de un modelo de urbanismo americano a un espacio foráneo, las afueras de Madrid, donde el complejo se transforma en una esfera liminal y fronteriza influenciada por las conductas civilizadoras de la urbe. Con este telón de fondo Sánchez hace una crítica contundente a la sociedad materialista del milenio que constantemente busca en la retribución externa el marco por el que satisfacer sus carencias emocionales.

A diferencia de la novela realista del siglo XIX donde se contraponen el espacio urbano frente al rural, mientras que el espacio

público y el privado confluyen, en la novela de Sánchez, el espacio privado se convierte, para los habitantes de la urbanización, en un lugar imaginado. Tras los muros de los chalets, se disfrazan las vidas felices de familias perfectas y de ejecutivos exitosos, que a la luz de los descubrimientos del protagonista son una imperiosa farsa. Por esta razón, analizo la urbanización como un espacio liminal que gira alrededor de lo que Marc Augé denomina un “non-place” (no-lugar) en el que la identidad carece de importancia, tanto a nivel de las relaciones humanas como de las relaciones históricas, como es el caso del Hipermercado y los centros comerciales, Zoco Minerva y Apolo. Examinó algunas de las relaciones más importantes que se dan en la colonia mediante el protagonista, Fran, todas ellas bajo el paradigma de la superficialidad adquirida en estos focos de consumo. El protagonista y sus allegados ejercen un consumismo activo cuya agencialidad como compradores tiene como objetivo subrayar, por un lado, su gusto por consumir con regularidad y por otro, resaltar su acomodado estatus social, es decir, su capital económico.¹ En este trabajo me centro en el proceso evolutivo de Fran con respecto a sus personajes más cercanos: sus padres, su mejor amigo Edu y su familia, su primer amor Wei Ping y el alter ego de ésta, Yu.

El núcleo residencial se nos presenta como la esfera palimpséstica en la que el juego de la identidad y de las relaciones se

reescribe de forma incesante y en el que las relaciones sociales se auspician en los no-lugares (Augé 63). Estos “no lugares” congregan a personajes tan dispares como Fran y su madre, Edu, su mejor amigo, Sonia, la novia de su jefe, y Míster Piernas, el amante de su madre, que por vía de la narración en primera persona de Fran, se nos presentan como un grupo heterogéneo de personajes que, sin embargo, son un producto yacente del consumismo y la superficialidad que prevalecen en la sociedad posmoderna. No cabe duda que, a efectos de la sociedad actual, las dinámicas sociales adquiridas en dichos no-lugares se perpetúan fuera de ellos, como una huella latente del poder que ejercen. Como ha afirmado la propia autora de la novela: “El espacio para mí no es solamente un lugar más o menos reconocible, si no el prisma a través del cual ver lo que quiero contar, el objetivo de la cámara” (Sánchez 366). De esta manera, junto con los espacios adyacentes al Hipermercado y al centro comercial, los chalets y la urbanización conforman un universo en el que su punto de partida son los centros de consumo, ejes de la vida social en el extrarradio donde se jactan de su pertenencia a una clase media-alta.

Sin duda, la casa de Fran, la casa de Edu, el Gym-Jazz, el videoclub, o incluso el apartamento 121 de Fran en Madrid, como si de satélites se tratasen, giran bajo la órbita de la normativa social que regula los no-lugares, otorgando a su residencia, lugar de trabajo o de esparcimiento, esa misma falta de identidad y relación histórica de la que carecen sus puntos de referencia. De acuerdo con Augé, la supermodernidad produce no-lugares, es decir, espacios que no son por ellos mismos lugares antropológicos y que no integran los lugares que les precedieron. Asimismo, un lugar lo constituye un espacio que concierne a la identidad de las relaciones humanas e históricas mientras que un no-lugar carece de estas características. Sin embargo, en ambos casos ninguno de los dos existe en una forma pura reconstituyéndose por sí solos, dando

así lugar a que las relaciones humanas se restablezcan y se reanuden en este ámbito, como indica Augé:

If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place. The hypothesis advanced here is that supermodernity produces non-places, meaning places which are not anthropological places and which [...] do not integrate the earlier places: instead these are listed, classified, promoted to the status of “places of memory,” and assigned to a circumscribed and specific position. It [a place] never exists in a pure form: places reconstitute themselves in it; relations are restored and resumed in it [...]. Place and non-place are rather like opposed polarities: the first is never completely erased, the second never totally completed; they are like palimpsests on which the scrambled game of identity and relations is ceaselessly rewritten. (63-64)

La aparición de urbanización es un producto de la expansión de la capital, núcleo central de influencia que ha extendido sus redes de progreso hasta la periferia suburbana. Siguiendo las postulaciones de Augé, esto ha dado lugar a una polaridad en la que en la posmodernidad convergen los llamados lugares y no lugares, polos opuestos de un mismo concepto. Desde esta perspectiva, la urbanización se presenta como un área liminal, que siguiendo el modelo urbano anglosajón, conforma un espacio fronterizo entre Madrid y la sierra. Así, Madrid, sobre todo en la primera parte de la novela, se podría considerar, en términos de Augé un “lugar de memoria” en cuanto, es un lugar que comprende otros lugares en sí mismo, y que alberga una identidad y un pasado histórico en el que las relaciones interpersonales son parte integrante de la urbe. Fran define Madrid como el lugar al final de

la autopista, que desde que nace sabe que se encuentra allí, pero del que lo desconoce todo.

Por ello, en uno de sus viajes a la capital, en la segunda parte de la novela, subido en el autobús 77 que sirve de hilo de unión entre la zona residencial suburbana y la ciudad, Fran define la urbanización como “mi civilización” ahora encaminándose hacia la gran urbe madrileña (149). En consecuencia, la capital destaca como una gran mancha roja en el horizonte: “Madrid surge al fondo compacto y rojizo, como la boca de un gato. Uno nace y se encuentra con que ahí está Madrid, al final de la autopista” (149). Se puede afirmar que es en estos viajes que Fran hace a la filmoteca en el que ambos lugares, la urbanización y la urbe madrileña, promueven el desarrollo de la identidad del protagonista más allá del ámbito de su infancia, dando lugar a un nuevo tipo de relaciones humanas, como la que establece con Yu, por cuyo amor y en su busca se trasladará a China dando una salida esperanzadora a una existencia tediosa y sin sentido.

En contraposición a Madrid, en la primera parte de la novela, la urbanización representa un nuevo modelo de sociedad que se encuentra regulado por un no-lugar en la que la falta de identidad del lugar a la vez que la inminencia de la sociedad posmoderna, como nos da a conocer Fran, queda patente cuando Edu, por ser superdotado, y su hermana Tania, abandonan la urbanización para hacer la secundaria en un colegio privado. Edu los considera como seres superiores porque pueden adaptarse a otro mundo que no sea el recinto acotado de la urbanización en el que él ha crecido:

También entonces sentí algo así como si yo no pintase nada en el mundo exterior, o sea, fuera de la urbanización, lo que era dramático porque la urbanización ya era el exterior. Sin embargo, daba la impresión de que los hijos del Veterinario fuesen los elegidos para entrar y salir del corazón del mundo. (19)

Por consiguiente, la vida de Fran y la de los que le rodean se presenta intrínsecamente ligada a un no-lugar en el que el protagonista-narrador pone de manifiesto cómo, desde su infancia, sus recuerdos lo unen al centro comercial y a su idiosincrasia, por lo que salir de la comunidad no es sólo un cambio espacial sino fenomenológico. Por esa razón, la salida de Edu y su hermana se presenta como una expulsión de ese paraíso arcádico que para Fran significa la urbanización y su modo de vida.

A diferencia de la España de la transición, Fran y sus amigos, conforman la nueva realidad de una generación que ha nacido en la bonanza económica de un sistema capitalista ya que la vida de Fran ha transcurrido de forma paralela a la de un no-lugar; un espacio carente de una base histórica, de una relación social e identitaria, como es el Zoco Minerva. De ese modo, él es también un producto de esta nueva sociedad del consumo:

Vivíamos relativamente cerca del Híper y un poco más lejos del Zoco Minerva, de dos plantas y techo abovedado de cristal, donde me había montado de pequeño en un Alfa Romeo que funcionaba con veinte euros. Nuestra casa era un chalet con un jardín extremadamente cuidado en la época de mi infancia y algo más salvaje en la adolescencia (9).

Claro está, desde su infancia, los puntos de referencia del narrador son estos dos no-lugares que han convergido con su propia existencia en los que se han desarrollado sus momentos de ocio, su modelo de conducta social basado en el consumismo, y su constante necesidad de poseer dinero para divertirse, como él mismo afirma ya en su adolescencia:

Echo de menos consumir con regularidad. Ir, por ejemplo, a unos grandes almacenes y encapricharme con chorradas y comprármelas. Debe encurrir un gran placer el hecho de poder tirar el dinero (202).

Así las memorias de su niñez están intrínsecamente ligadas a no-lugares los núcleos de consumo, como son el Zoco Minerva, el primer centro comercial de la urbanización y el Hipermercado, tal y como nos lo relata la madre de Fran:

Cuando vinimos a vivir aquí, aún no andabas. Te llevaba en la sillita a todas partes. Me pasaba horas y horas en el Híper dando vueltas para que te distrajeras. Las dependientas te conocían y te daban caramelos, pero disimuladamente te los quitaba porque no quería que fueras obeso (89).

Queda reflejado que el crecimiento de Fran transcurre ligado a estos no-lugares cuyos códigos de conducta consumistas y *modus operandi* se interiorizan en la mente del protagonista. Al igual que defiende Salvador A. Oropesa: “El híper se convierte en un lugar de consumo y de ocio que consiste en una domesticación de la urbe” (74). Por ello, Fran aprende estos modelos de comportamiento donde el dinero rige la interacción social entendiendo que éste es el único medio por el que puede establecer amistades y encontrar la felicidad o cualquier otra satisfacción personal. Dado que la vida de Fran es análoga a la del centro comercial o a la del Híper, también lo es su desarrollo personal y su formación cívica, como pone de manifiesto Oropesa:

La infancia de este joven estará asociada primero al centro comercial pues es allí donde su madre lo lleva a pasear en carrito y en su adolescencia será donde ocupe su ocio y haga casi todas las comidas, además será su primer lugar de trabajo, ya que será el único empleado del videoclub, en el que además perderá su virginidad. Como el joven no continúa sus estudios es también el lugar de su formación intelectual ya que ésta vendrá únicamente de ver prácticamente todas las películas de su establecimiento, sin excepción de género. (67)

Como arguye el crítico, el Zoco Minerva y posteriormente el centro comercial Apolo, donde consigue su primer trabajo en un videoclub, son no-lugares regidos por la superficialidad, promoviendo una visión de las relaciones humanas basadas en el intercambio de bienes y en interacciones intrascendentes. Las transacciones que alberga el centro comercial son cambiantes y basadas en la artificialidad, dando cabida al mundo audiovisual, en particular, al mundo del cine, como la única ventana a un mundo más allá de la urbanización, siendo su única vía de desarrollo intelectual y la fuente de interés que le conducirá a visitar la filmoteca en Madrid, y por lo tanto, a salir de su microcosmos suburbano.

Como un espectro de la inminencia y celeridad de la imagen visual, las relaciones personales de Fran se asemejan a la ficción de las películas que mira, basadas en la transitoriedad. De acuerdo con Mac John Wilson, para Fran la influencia de la globalización se materializa más poderosamente a través de la cultura visual, específicamente de la televisión y el cine, y la civilización se define por los centros comerciales (106). Un buen ejemplo de ello, se da con respecto a Edu, en el que se podría considerar su mejor amigo de la infancia, cuando los dos se reencuentran en el videoclub después de haber pasado mucho tiempo sin verse:

Un día Edu va a verme al videoclub. Por allí pasa todo tipo de gente, hasta pasan mis antiguos profesores del instituto, que se las dan de cinéfilos y me piden películas de las que no he oído hablar, pero que me suenan a buenas. Desde luego me las veo antes de entregárselas [...]. Me pregunta si no me aburro aquí metido y le digo que en cada estuche de los que ve hay un mundo. (141)

Pese a la amistad de la infancia que los une desde que eran niños, su relación parece distante y fría. El único tema que les permite iniciar una conversación es el cine, de nuevo

debatiendo entre las ventajas y desventajas de la televisión frente al séptimo arte, pero ninguno de los dos parece tener un interés real en retomar su amistad de antaño, tanto Fran que cede a un individualismo acechante que lo consigna a, por un lado, perpetuar este tipo de relaciones superfluas que finalmente lo conducen a la soledad, y por otro, a no encontrar una salida a este juego cíclico.

Como defiende David Knutson, el espacio de Fran es personal e individualista al igual que excluyente no queriendo formalizar ningún tipo de relación de amistad:

Fran's space is much more personal and individualistic but equally as exclusionary. He avoids getting close to his friends and hides most of his life from his parents (101).

La frivolidad entre Edu y Fran de la segunda parte de la novela contrasta, hasta cierto punto, con la de la primera parte, en la que ambos personajes se encuentran más unidos, al haber crecido juntos y sobre todo durante su adolescencia, tiempo en que a Fran le gustaba Tania, su hermana. Algunos críticos, como Juan Marín, afirman que la ambigüedad de su amistad es una sospecha de que componen una muy sutil versión del mito de la doble personalidad de Stevenson. Edu y Fran, el mal y el bien, la sabiduría frente a la curiosidad, la insatisfacción contra la esperanza (46). Comparto su hipótesis ya que fácilmente se puede argumentar que hasta que no ocurre la extraña desaparición de Edu, el alter ego de Fran, este último no logra dejar atrás las conductas adquiridas en la urbanización e inicia la búsqueda de su felicidad.

Dentro del mundo del alter ego de Fran, Edu, nos adentramos en una familia bastante particular. Tania, su hermana, Marina, su madre y Roberto Alfaro, su padre, conforman una comunidad no integrada en el recinto de la urbanización, incluso su casa parece ser una prueba de ello, como nos deja entrever Fran:

De niño el interior de la casa me parecía diferente al resto de los chalets,

sobre todo por aquel barullo de lardidos y maullidos que llegaban de la consulta, y por lo sombrío que estaba con todas las persianas a medio bajar y por un largo pasillo que cruzaba desde el vestíbulo hasta la cocina dejando a los lados puertas fantasmales y cierta confusa claridad. (17)

La casa de los Alfaro, o de los veterinarios, como comúnmente se refieren a ellos en la zona residencial, se retrata, a ojos de Fran, como un lugar sombrío con un ambiente algo gótico en el que los animales que trata el veterinario son los únicos que parecen tener vida, en suma, un no-lugar. La alergia al sol que tanto Edu como su madre sufren parece ser sólo un detonante más de la inadaptación de la familia al medio, por lo que eluden el contacto con sus vecinos salvaguardándose, en muchos casos, del espacio exterior en su casa. Como Oropesa defiende, Marina parece una princesa de otro mundo, ajena al microcosmos suburbano:

Cuando Fran explica cómo es la madre de su amigo, Marina, la compara con una princesa y declara que sería contemporáneo figurarse que podría estar entre los puestos de frutas del Híper, es decir, sólo la mesocracia pertenece al espacio del Híper, alguien mítico, superior, aristocrático no se puede relacionar con un lugar tan trivial. (74)

Así, la familia de Edu se muestra algo más reticente, al principio de la novela, frente al dogma imperante de la superficialidad; reflejo de la normativa que rige la cultura capitalista representada por los no-lugares. Sobre todo Edu y Marina, quienes abiertamente expresan su desagrado por ese nuevo modelo de vida, como observa Fran:

A él la urbanización nunca le había gustado demasiado, como a su madre, que la odiaba, mientras que a mí ni se me ocurría pensar que me gustase o me dejara de gustar. Era el mundo creado antes que yo. Sus edificaciones

me eran tan anteriores como las pirámides de Egipto (112).

Para Fran, fruto de la urbanización, se presenta como algo inconcebible cuestionar el microcosmos del recinto y vive con admiración y desasosiego al hecho de que Edu pueda salir libremente del espacio acotado de la urbanización sin sentirse amenazado por ello ante un mundo nuevo que desconoce.

No obstante, a pesar de que Edu y su madre no pertenezcan a ese mundo suburbano, tras años viviendo en la comunidad, acaban por sucumbir a ciertas demandas del consumismo exacerbado que invade la zona con la llegada del verano. La ansiedad consumista y la necesidad de reafirmar su estatus económico les obliga a renovar, limpiar, tapizar y mejorar la casa, como símbolo proliferante de su capital económico frente al de sus vecinos, cuyos chalets estaban siempre en constante renovación porque sus dueños nunca estaban satisfechos, ni tampoco lo iban a estar en un futuro, por ello: “nunca su morada llegaba a ser la obra de arte que querían” (140). Esta competitividad en el vecindario sirve de pretexto, a su vez, para romper con la cotidianidad y dotar de sentido a sus vidas, como le ocurre a Edu:

En la casa del veterinario, por ejemplo, siempre estaban sacando y metiendo sofás y sillas para tapizar. Sobre todo a la entrada del verano se producía una concentración de tapiceros, pintores, fumigador de plantas y tío que limpia la piscina, todos con mascarillas [...]. Unos se ponían la radio y otros silbaban, la cuestión era hacer ruido. Decía [Edu] que se levantaba temprano, cuando llegaban los obreros, y que era feliz. (140)

Otro hecho destacado que también integra a la familia Alfaro en la dinámica social del suburbio es el fracaso de las relaciones personales que, al igual, que la amistad entre Fran y Edu, están basadas en la deshonestidad. De la misma forma que la familia de Fran carece de

cohesión, a la que me referiré a continuación, la de Edu sigue los mismo parámetros. La disfuncionalidad queda patente, sobre todo en el matrimonio del Veterinario y Marina, el cual parece estar completamente obsoleto. Marina, un ser angelical, no entiende el vaivén de animales en la casa, aún menos que su marido se dedique a cazar en sus ratos libres y que, de vez en cuando, desaparezca. Con la mayor naturalidad, Roberto de tanto en tanto se escapa de su casa un par de días o tres sin avisar a su familia o dar señales de vida, como le comenta Tania a Fran: “Hace dos días que no tenemos noticias de mi padre. No es la primera vez” (88). En este tipo de ambiente, no es de extrañar que Tania trate de encontrar una salida y busque empezar una vida nueva.

Sin embargo, como afirma Mary Ann Dellinger, los planes de ser independiente de Tania son un espejismo ya que sucumbe a la oferta de casarse con un gánster mexicano que le sufrague el nivel de vida que ella desea y le permita escapar de su vida familiar (125). Edu, arrastrado por su hermana y por el dinero de su cuñado, también se deja seducir por este personaje ausente en la novela, del que apenas se nos dan detalles. Poco después, Edu entra a formar parte de la banda de matones que trabaja para la mafia de allende los mares, arraigada en la capital española y empieza a disfrutar de los frutos de su nuevo estatus social, entre ellos, un lujoso apartamento en Madrid. El desenlace final de su decisión se verá reflejado en su misteriosa desaparición, en la segunda parte de la novela, y posterior desvanecimiento de la trama. Se da por entendido que muere asesinado a consecuencia de algún ajuste de cuentas entre mafiosos aunque el final de su historia quede abierto.

Como la mayor parte de las relaciones sociales en la urbanización, los matrimonios que se representan en la historia no son más que contratos comerciales, los dos de la madre de Fran, el de la hermana de Edu, la relación entre Sonia y el dueño del videoclub y el de Yu y su esposo. El amor se da fuera del matrimonio, el de Sonia por Fran y el de Fran por Yu (Oropesa 76). A pesar de que la

relación amorosa sea dentro o fuera del matrimonio, todas ellas poseen un fundamento económico. El matrimonio se concibe como una formalidad social mediante la cual se asegurar una base económica estable y constante; en el momento que esta se acaba, también la relación personal llega a su fin. En el caso de Tania, le conduce a unirse a un mafioso y abandonar su vida para iniciar una nueva etapa en México; en el de Sonia, su romance con Fran se incuba mientras que al finalizar la jornada va a recoger la caja del videoclub bajo ordenanza de su pareja, el jefe de Fran y; en el caso de Yu, decide zanjarse su relación con Fran para regresar a Taiwán cuando su marido cesa el envío de sus remesas monetarias.

Paradójicamente, a mi modo de ver, la única relación verdaderamente desinteresada de la novela es la que se establece entre Fran y Hugo, el perro de Edu. Fran siente un gran apego por el animal por cuyo interés, cuidado y aprecio rebosa una humanidad que no emana frente a las personas, ni siquiera hacia sus padres, pero del que tampoco se querría hacer cargo si se lo regalara Edu, como queda patente en la novela. Su encanto parte del hecho de que pertenece a Tania y vive con ella. Así Hugo, hasta el final de la novela, es el único amigo de Fran y la única razón por la cual Fran vuelve a visitar a los veterinarios tras la desaparición de Edu y el traslado de Tania. Su relación se inicia en los días en que Fran, engatusado por Tania, lo sacaba a pasear y le hablaba como si fuera ella para que luego, el perrito, se lo dijera a su dueña. La puerilidad y ternura de su amistad subraya la incapacidad de Fran para expresar sus sentimientos a Tania poniendo de relieve su inmadurez y superficialidad; obstáculos que le dificultan relacionarse con ella y con otras personas y que vence cuando está con Hugo:

Yo iba distraído con Hugo, el perro de los Veterinarios, que Eduardo me dejaba pasear a cambio de algún favor. A través de él le hablaba a Tania: Amor mío. Cielo mío. Mírame Hugo,

cuando veas a tu dueña le dices que la quiero [...]. A Hugo le gustaba mucho más estar conmigo que con Eduardo. Se volvía loco en cuanto me veía. (27)

En contraposición a la amistad entre Fran y Hugo, de la que subyace la rivalidad entre Fran y Edu, la relación de Fran con su madre parece tener dos estadios claros, el de su niñez, periodo en el que ella se hacía cargo de él y de su educación, y el de la adolescencia, a partir del momento en el que ella se desentiende por completo de la formación de su hijo y de su cuidado. En este segundo estadio, la madre (que carece de nombre propio, quizás por su carácter arquetípico y genérico) establece una primera relación extramatrimonial con Míster Piernas, su entrenador de aeróbic.

El romance se auspicia en otro no-lugar: el gimnasio de la urbanización que regenta en sus ratos libres. Míster Piernas se presenta como un mal sucedáneo; un sustituto de una figura ausente, el marido y padre de Fran, del que se nos dan pocos detalles, pero el que pasa la mayor parte del tiempo viajando para hacerse cargo de los gastos de la casa y de su familia. Frente a esta ausencia postergada en el tiempo y la necesidad de romper con la cotidianidad, la madre encuentra en su monitor una relación superflua con la que satisfacer sus carencias afectivas, mientras que se aboca al desarrollo de su musculatura como fuente mediante la que conseguir algún tipo de satisfacción personal. Fran, consciente de este romance, aprovecha la situación para hacerle chantaje emocional a su madre y conseguir toda la ropa y artículos de última generación que desea, bajo la promesa implícita de que mantenga en secreto el idilio entre ambos: "A los pocos días recibí a través de mi madre un paquete con unas deportivas Nike, una cinta para la frente del Gym-Jazz y una sudadera O'Neill" (31).

Como es de esperar, la relación entre la madre de Fran y Míster Piernas caduca una vez el monitor pierde el interés mientras que la

madre de Fran desemboca su carácter adictivo del deporte a la cocaína. En este retroceso ocurre un evento clave en la vida de los dos, madre e hijo, que les induce a cambiar su manera de vivir: la falta de sustento económico. El padre ausente decide divorciarse para mudarse a Madrid con una mujer mucho más joven que él e iniciar una nueva etapa en su vida. De este hecho, se vuelve a poner de manifiesto la falta de apego o sentimientos de Fran hacia su padre desde el inicio de la novela:

Mi padre no se enteraba de nada. Nuestra casa era una escala entre viaje y viaje y nunca llegó a ver a mis profesores ni llegó a conocer bien a los vecinos, los confundía unos con otros. Agradecía mucho tener padre y que ese padre no fuese una carga para mí (20).

Su último encuentro en Madrid es en la hamburguesería VIPS;² otro no-lugar en el que se lleva a cabo una vaga reconciliación con su padre que le presenta a su futura madrastra, quien desaparece de la trama argumental de la novela casi hasta el final.

Asimismo, la madre, de quien también Fran desea desentenderse, encuentra en la cocaína el motor de su vida y un refugio para continuar con una vida superficial que a falta del sustento económico de su ex marido le obliga a ponerse a trabajar. Su única vía de salida es retornar a su antiguo trabajo como ayudante de un dentista, el doctor Ibarra, con el que había trabajado antes de casarse. Tanto la madre como el hijo encuentran la situación insostenible, hecho que conduce a la madre a aceptar la oferta de matrimonio del doctor Ibarra como única salida a su precaria situación económica:

Like son, Fran's mother finds the situation unbearable and decides to marry her dentist/ employer in order to return to her financial worry-free life. Marriage, she decides, will allow her to quit her job and Fran his at the video rental shop. (Dellinger 125)

Su falta de liquidez económica les empuja a hacer uso de su capital social, es decir, del apoyo del doctor Ibarra, para salir del atolladero.³ A su vez Fran relata que bajo la influencia de la cocaína la proposición de matrimonio del doctor Ibarra es tentadora y, como las otras relaciones en la novela, carece de contenido emocional y se entiende como una transacción económica:

El sábado, a mi vuelta del cine, mi madre con las aletas de la nariz enrojecidas me dice que probablemente se case con el doctor Ibarra [...]. Me paso todo el día en esa consulta. Qué más me da casarme con él. Así tú podrás salir del videoclub y yo de la clínica. (163-64)

En realidad, la ansiedad que muestra por el dinero y su falta de escrúpulos para aceptar el matrimonio con el médico, se mueve en un marco que roza la prostitución. No obstante, ni siquiera ante esta situación Fran muestra algún indicio de ternura ante la adicción de su madre o ante este supuesto sacrificio, centrándose únicamente en los beneficios que le reportaría este matrimonio:

Quizá acepte que el doctor Ibarra me ponga un videoclub. Creo que podría mantenerme y desentenderme de la cocainómana, cuya destrucción, si es verdad todo lo que se dice de la droga, ha de comenzar un día de éstos (165).

Las relaciones fallidas de la madre de Fran son también un reflejo de las de su hijo. Su amor platónico por Tania y su iniciación sexual con Sonia carecen de un trasfondo emocional sólido, el que solo se resquebraja con la llegada de Yu, alter ego de un pequeño amor de la infancia, Wei Ping.

Esta última, Wei Ping, se presenta como un personaje trazado en pinceladas gordas y borrosas; su persona le agrega un tono orientalizante a la historia al igual que su presencia es un guiño a la mirada del Otro, al extranjero que se ha instalado en España durante el

boom económico del milenio. Descubrimos pronto que Wei Ping y su familia son propietarios de un restaurante chino en la urbanización, “un lugar,” en términos antropológicos, donde los padres, primos y otros familiares de Wei Ping trabajan y pasan la mayor parte de su tiempo. Así este espacio se perfila como extraño, ajeno a los no-lugares de la urbanización. Este “lugar” encaja con todos los estereotipos que el español tiene de la cultura china:

Era el único local que no se encontraba en el Híper ni en el Zoco Minerva, sino en un chalet a cuya entrada se la habían añadido dos enormes columnas doradas sobre las que descansaba un tejado tipo pagoda. Y aunque en los días radiantes parecían de oro puro, yo prefería ir por la noche cuando la entrada estaba pálidamente iluminada por un farolillo y nos abría la puerta Wei Ping, la hija del dueño, y nos sonreía con sus ojos rasgados y la piel de nácar y los labios abultados. Siempre llevaba una especie de pijama chino de seda con pantalones anchos y un dragón bordado en la blusa. (122-23)

Pese a su apariencia estereotipada el restaurante de la familia de Wei Ping, “La Gran Muralla,” se encuentra fuera del circuito del centro comercial y el Híper, los no-lugares reguladores del recinto, estando condenado desde un primer momento a su desaparición. De esta forma, este episodio y en concreto, este “lugar,” reflejo de otro modelo de civilización y de conducta social, está abocado al fracaso. Así, el restaurante deviene un “lugar practicado,”⁴ en términos de Michel de Certeau, por ello, “un espacio,” ya que los individuos hacen uso de éste promoviendo que albergue relaciones humanas. Esto se observa con claridad porque los dueños y su familia trabajan y conviven en él; es tanto privado como público, lo cual da pie a que surjan relaciones antropológicas como queda patente durante la celebración de la fiesta de cumpleaños de Wei Ping, a la que Fran asiste. A

su vez, el restaurante franquea un vía hacia el exterior de la urbanización a la que Fran se siente, desde un primer momento, atraído. Quizás la misteriosa lengua que Wei Ping y su familia hablan y su más que edulcorada y europeizada apariencia asiática dejan entrever el futuro interés del protagonista por la cultura china. En cualquier caso, Wei Ping y su familia se constituyen bajo la etiqueta de un “Otro étnico” de carácter subalterno, que carece de representación real en la sociedad española:

Contrary to the situation in other Western countries, the “ethnic Other”—still lacking access to the channels of representation—has so far been the object, not the originator, of representation. (Santaolalla 68)

Este indicio del interés de Fran por la cultura china, de nuevo vuelve a ver la luz con su encuentro en Madrid con otra mujer de origen oriental, la taiwanesa Yu, de quién se enamora profundamente sin apenas conocerla y cuya aparición reemplaza a Wei Ping como objeto erótico de su deseo. Así, la llegada de Yu surge como una proyección fantasmagórica de Wei Ping al abrirse la puerta del apartamento 121 de Edu en Madrid. Justo antes de su desaparición, éste le había entregado a Fran una llave de su casa en la capital para que se hiciera cargo de ella, y es precisamente en esta primera visita en la que Fran conoce a Yu, su novia. Su visión de Yu, se parece mucho a la primera descripción que nos ofrece de Wei Ping cuando contaba con trece años. Yu es como un espejismo de la primera:

De pronto me petrifica el sonido de la cerradura [...] soy una estatura que no puede moverse y que ve como entra Wei Ping [...]. Me mira a los ojos tan abiertos como puede abrirlos una china. No es exactamente Wei Ping, aunque podría serlo si yo no la hubiese observado con tanto detenimiento cuando era pequeña. (Sánchez 186-87)

Yu se personifica como una aparición del pasado ligada a un espacio nuevo, el moderno y lujoso apartamento de Edu en el centro de Madrid al cual su presencia le da un aire cosmopolita e internacional. A mi modo de ver, la inserción de este personaje en la trama argumental por parte de la autora recalca la ansiedad de la sociedad posmoderna española de integrarse en la moda global de incorporar la hibridez a la cultura establecida (Santaolalla 68). Sin lugar a dudas, el edificio donde Fran conoce a Yu por primera vez se presenta como un espacio laberíntico, un no-lugar frío e impersonal que alberga pasillos interminables, indescifrables y homogéneos que le confieren una apariencia de producción masiva, de paraíso urbano prefabricado subrayando así sus similitudes con la arcadia suburbana de la urbanización. En el interior del apartamento tan solo quedan los restos congelados de la existencia de Edu antes de su abrupta desaparición, sus trajes, sus chaquetas, sus zapatos; todo perfectamente ordenado y clasificado, hecho que invade al lugar con un ambiente de pulcritud impersonal y esterilizada que lo impregna de un aire de extraterritorialidad, de transitoriedad, y hasta cierto punto, de lugar de paso del que Fran se percata a su llegada.

En este apartamento, Fran y Yu inician su historia de amor y Fran pierde completamente el interés por volver a saber algo de su amigo, pese a las frecuentes llamadas de Tania desde México, la policía y las recurrentes visitas de los veterinarios para interrogarle sobre el paradero de su hijo. Ahora bien, como él mismo pone de manifiesto, ya no le importa lo que le haya ocurrido a Edu: “Eduardo ha dejado de interesarme. Algún día todos hemos de desaparecer, si no es de una manera, es de otra” (203). Habiendo suplantado a Edu en su relación con Yu, Fran no tiene el menor interés de que su amigo de la infancia regrese. Así, de la misma forma que Yu se convierte en un alter ego de Wei Ping, Fran hace lo mismo con Edu. Como arguye Marín:

La desaparición, la anulación de Edu señala la entrada definitiva de Fran a

la edad adulta. Que Tania, hermana de Edu, pase de ser el objeto de deseo de Fran para convertirse en una especie de hermana para él, es otro hecho que avala esta interpretación (46).

Siendo Yu el foco de todo su deseo, Fran conoce por primera vez el amor, ahora, en mayor medida, alejado de la vida de la urbanización que deja de ser el paraíso arcádico que hasta hacía bien poco había sido en su mente para ser remplazado por otro espacio. En este caso un espacio metafórico con rasgos bíblicos que alberga su unión con Yu:

En lugar de arroyos, árboles frutales, manzanas y serpientes, una cama. Un hombre y una mujer, acaso una cama. Ése es el auténtico y único mensaje de las mil páginas de la Biblia (220).

La urbanización y su mundo se desvanecen pasando a ser un espacio onírico del que sus normas han dejado de regir la mente de su protagonista; su proceso de aprendizaje en el medio de su infancia ha llegado a su fin.

Cuando, posteriormente, Yu regresa a Taiwán con su acaudalado marido, Fran no se resigna a perderla y toma la decisión de viajar a China para desde allí continuar buscándola. A partir de ese momento, como afirma Thomas R. Franz, la urbanización se nos presenta en términos impresionistas que justifican la proyectada salida de Fran para China, no como un verdadero sitio fenoménico sino como un lugar fantástico parecido a la isla de Bergai en *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité (69). China se vuelve ese nuevo paraíso perdido en el que Fran desea encontrar la felicidad desde la madurez. A diferencia de la urbanización, China le permite crear un universo nuevo en el que el paraíso reside en encontrarse con Yu. La urbanización, como reconoce Franz, es un sitio falto de profundidad espacio-espiritual y cuyos cósmicos sueños visuales de un universo mejor se multiplican por la noche y se esfuman al amanecer (69):

La urbanización es continua, inagotable, porque su apariencia se fortalece

con cada nueva construcción, con cada añadido. Al anochecer es inundada por oleadas de puntos luminosos que a eso de medianoche se van extinguiendo aquí y allá. Pero al amanecer empiezan a sobresalir por arte de magia los contornos de las construcciones dúplex y las chimeneas de los chalets y las ramas peladas de los olmos, a aclararse hasta hacerse nítidos, tan visibles que ya no son reales. Y con la luz los sonidos de la luz, del mismo modo que la oscuridad tiene los suyos, más aislados, más perfectos, más solos. (245)

Mientras que la urbanización sigue su curso creando sueños en la mente de los nuevos pobladores del universo suburbano, Fran se libera de su atadura con el mundo de su infancia y decide encontrar su propio paraíso fuera del espacio de su adolescencia. La última visión de Fran antes de abandonar el paraíso nos recuerda a la realidad impávida de un lugar al que ya no pertenece: “Ya jamás regresaría a este mismo lugar, en este momento” (289).

En resumen, el complejo de la urbanización se presenta como un universo de la súpermodernidad en el que los no-lugares dictaminan las leyes del mercado e influyen en la conducta de sus clientes y de los habitantes de la urbanización. Tras la mirada de Fran y tomando con partida sus relaciones personales con Fran, su familia, la madre de Fran, Wei Ping y Yu, queda patente como, desde un primer momento, su conducta social y la de aquellos que le rodean se rigen por las normas adquiridas en las grandes superficies y reforzada por la vida suburbana de la urbanización. Con su salida de este espacio fronterizo entre la ciudad y la sierra, Madrid deja de ser un lugar no emplazado en la memoria sino en la realidad. De ese modo, Fran hace un camino a la inversa, para ahora observar la urbanización como un espacio irreal. Habiendo sobrepasado estos límites, China se convierte en la tierra prometida, el destino

que invoca un margen en el que desafiar su conducta adquirida en la urbanización, y quizás junto a Yu, o en soledad, encontrar una vía mediante la cual traspasar estas barreras.

Notas

¹ En *Forms of Capital* (1986) de Pierre Bourdieu.

² VIPS es una franquicia de restaurantes tipo “*diner*” americano que atrae a comensales ávidos de comida rápida en cualquier momento del día.

³ De nuevo en referencia a las teorías de Bourdieu.

⁴ Uso la terminología de Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life*. De Certeau establece una división entre los lugares y los espacios. Los primeros se rigen por la estabilidad y el orden mientras que los segundos son lugares practicados, donde se llevan a cabo relaciones de movimiento y humanas. Según de Certeau, el espacio es como la palabra cuando es enunciada y hablada que tiene múltiples usos y voces en contraposición al “lugar” que se presenta como estable, fijo y exacto (117).

Obras citadas

- Augé, Marc. *Non-places: An Introduction to Supermodernity*. London-New York: Verso, 1995. Impreso.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Los Angeles-London: University of California Press, 1988. Impreso.
- Dellinger, Mary Ann. “The Female Characters in the Novels of Clara Sánchez: Reflection and Mirage.” *Women in the Spanish Novel Today*. Eds. Kyra A. Kietrys y Montserrat Linares. North Carolina-London: McFarland & Company, 2009. 113-30. Impreso.
- Franz, Thomas R. “La prosa pictórica de Clara Sánchez: el impresionismo y la página escrita.” *Ojancano* 22 (2002): 59-73. Impreso.
- Knutson, David. “A New Generation: Young Spanish Literary Characters at the End of the 20th Century.” *Monographic Review / Revista Monográfica* 17.21 (2001): 90-103. Impreso.
- Marín, Juan. “El sol de los sueños.” *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid* (200): 46. Impreso.

- Oropesa, Salvador A. "Últimas noticias del paraíso de Clara Sánchez: el centro comercial y el hipermercado desde la historia social." *España Contemporánea* 19.2 (2006): 63-82. Impreso.
- Ravallion, Martin. "Pobreza en la urbe: los pobres se vuelcan hacia las ciudades, pero quizá deberían apresurarse." *Finanzas & Desarrollo* 44.3 (sept. 2007): 15-17. Impreso.
- Santaolalla, Isabel. "Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture." *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 2000. 55-71. Impreso.
- Sánchez, Clara. *Últimas noticias del paraíso*. Madrid: Alfaguara, 2000. Impreso.
- . "Lo filmico en *Últimas noticias del paraíso* y en *Un millón de luces*." *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI: Actas del XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Ed. José Nicolás Romera Castillo. Madrid: UNED, 2008. 361-74. Impreso.
- Wilson, Mac John. "La utopía banal: la urbanización, la globalización y lo antibucólico en *Últimas noticias del paraíso*." *Ecozona* 3.1 (2012): 102-13. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 12

TITLE: The Woman or the Text: Reading Teresa of Avila's Rhetoric of Obedience

AUTHOR: Raquel Trillia

EMAIL: raquel.trillia@uleth.ca

AFFILIATION: University of Lethbridge; Modern Languages Department; University Hall, B594; 4401 University Dr. W.; Lethbridge, AB T1K 6T5, Canada

ABSTRACT: For centuries Teresa of Avila (1515-1582) has captivated readers as a visionary and, particularly, as a writer, burdened by the "double hindrance of being both female and sinful" (Hollis 26). Being a woman necessitated that she cast herself as a virtuous and thus obedient woman. Ironically, to achieve this, she portrayed herself as an ordinary, sinful woman and constructed a discourse around obedience that enabled her to write and act to reform her order and found multiple convents. In her writing, she represented herself as obedient to her confessors, superiors, Orthodox Church doctrine, the female condition and God. This tactic did not go unnoticed in her day, nor in ours. From her confessors, through early editors of her works in the sixteenth century, to Teresian scholars such as Víctor García de la Concha and Alison Weber in the twentieth, both Teresa's advocates and detractors have noted this obedience as virtue and method. This paper will discuss her rhetoric of obedience and how it has been received over time while demonstrating that Teresa's readers depend on their own respective objectives and circumstances, conscious or unconscious, to assign meaning to Teresa's discourse.

KEYWORDS: Teresa of Avila, Trent, Women, Virtue, Obedience, Rhetoric, Orthodoxy

RESUMEN: Durante siglos Teresa de Ávila (1515-1582) ha cautivado a sus lectores como visionaria y, en particular, como escritora, agobiada por el "double hindrance of being both female and sinful" (Hollis 26). El ser mujer exigió que se presentase como una mujer virtuosa y consecuentemente obediente. Irónicamente, para lograr esto, se retrató como una mujer común, pecadora, y construyó un discurso en torno a la obediencia que le permitiese escribir y actuar para reformar su orden y fundar múltiples conventos. En su escritura se presentó como obediente a sus confesores, a la jerarquía y doctrina ortodoxa de la Iglesia, a su condición de mujer y a Dios. Esta estrategia no ha pasado desapercibida, ni en su época ni en la nuestra. Desde sus confesores y los primeros editores de su obra en el siglo XVI, a los estudiosos como Víctor García de la Concha y Alison Weber en el siglo XX, tanto los partidarios como los detractores de Teresa han notado esta obediencia como virtud y como método. Este trabajo estudiará la retórica de obediencia de Teresa y como se ha respondido a ésta a través del tiempo, demostrando que sus lectores dependen de sus propios objetivos y circunstancias, conscientes o no, para darle significado al discurso teresiano.

PALABRAS CLAVE: Teresa de Ávila, Trento, mujeres, virtud, obediencia, retórica, ortodoxia

DATE RECEIVED: 11/23/2015

DATE PUBLISHED: 6/8/2016

BIOGRAPHY: Raquel Trillia is Associate Professor of Spanish in the Department of Modern Languages at the University of Lethbridge (Canada). Her research concerns the lives and work of early modern Castilian women, especially the writing of and about religious women of the period. She has published articles on Teresa of Avila, Teresa de Cartagena and María de Ajofrín.

ISSN: 1548-5633

The Woman or the Text: Reading Teresa of Ávila's Rhetoric of Obedience

Raquel Trillia, University of Lethbridge

According to E. A. Peers, Teresa of Ávila (1515-1582) is “the greatest woman in Spanish history” primarily due to her “many-sidedness” (15). This sixteenth-century nun, visionary, mystic, reformer, foundress and writer has captivated readers for centuries. Particularly the writer, burdened as she was by the “double hindrance of being both female and sinful” (Hollis 26) as Teresa herself ‘acknowledged’ she was. She described herself as “una mujercilla ruin y flaca como yo” (*Libro de la vida* XXVIII.18) for whom obedience was a virtue “de quien soy muy devota” (*Libro de las fundaciones* I.3, cf. V.17, XVIII.13). The fact that she was a woman, ‘naturally’ feeble of body and mind, necessitated that she cast herself as a virtuous and thus obedient woman, because a weak woman, if obedient, was less likely to stray or be deceived. Teresa was careful to portray herself as a woman was thought to be, weak, but also as she ought to be, obedient. To achieve this, she rendered herself as an ordinary, sinful woman but constructed a discourse around obedience that enabled her to write, reform the Carmelite Order and found multiple convents. In her writings she presented herself as obedient to her confessors and superiors, to orthodox Church doctrine and practice, to her sex, and, above all, to God. The various aspects of Teresa’s posturing regarding obedience are evident in her insistent praise of this virtue, her desire to be obedient and be seen as obedient, and her recording of her acts of obedience. By exploiting the cardinal female virtue, Teresa created a rhetoric of obedience

that allowed her texts to survive, particularly the rigours of the second half of the sixteenth century, making her “la única [escritora] destinada a sobrevivir fecundamente de entre el fango y las llamas de la crisis religiosa de su época” (Márquez Villanueva 379).

Teresa’s concerns regarding obedience stemmed both from her anxieties as a woman writer, and from a long tradition that prescribed this virtue as the guiding principle by which a woman, cloistered or not, must guide her life and actions. Additionally, Teresa was aware of the vicissitudes that confronted the Church in the sixteenth century (e.g. *Vida* XVI.7, XXXII.6; *Camino de perfección* IV.3, LVIII.2; *Moradas del Castillo interior* V.ii.10). Given these circumstances, Teresa wove the period’s mores and beliefs into her discourse to persuade (most of) her readers that she conformed to the conventional values of her time. Indeed, as Dámaso Chicharro states, she had to write “sin romper con la ortodoxia social—y mucho menos con la religiosa—” (23). Teresa thus engaged her sixteenth-century reader in a discourse that upheld the status quo while—by writing—she violated it. This tactic has not gone unnoticed, not in her day, and not in ours. From her confessors, through Luis de León—the first editor of her works—in the sixteenth century, to scholars Víctor García de la Concha and Alison Weber in the twentieth, both Teresa’s advocates and detractors have noticed this obedience, both as virtue and method. Like Teresa, her readers faced, and still face today, the paradoxical situation of reconciling writing with silence, and leadership with

obedience. I shall begin by examining why and how Teresa crafted obedience into her writing, then discuss how her rhetoric of obedience has been received over time to show that her readers depend on their own respective objectives and circumstances, conscious or unconscious, to interpret the value of obedience within Teresa's discourse.

Teresa wrote after 1560, that is, after the Valdés Index of Prohibited Books of 1559, after the high profile Valladolid *autos de fe* of 1559 which "da testimonio [...] de la nueva severidad con que procede la Inquisición" (Bataillon 709), and after the Council of Trent (1545-1563), when "religious authorities actively discouraged the individual and institutional experimentation that had characterized the first half of the century, and instead placed a high premium on conformity, quiescence, and obedience in the religious life" (Bilinkoff, *Avila* xiii). The restructuring of the Church and the centralization of power by the state caused both Church and state to seek ideological uniformity. This led to the perception of difference as dissidence; so much so, that the Catholic Church's resolve to control and perpetuate orthodoxy meant that after 1559 only orthodox Scholasticism escaped suspicion. This climate of control and suspicion, in which women were excluded from active roles within the Church and which fostered the idea that women were intellectually inferior and spiritually weak, was responsible in part for Teresa's portrait of herself in her work. Indeed, Kieran Kavanaugh, of the events of this century, says these "left [their] traces on Teresa's works" (II: 19; cf. T. de la Cruz 306, 316). Teresa's self-representation certainly speaks to the times she lived and to her own expectations of her readers in light of the narrow margin for action in the second half of the sixteenth century. This margin was more acutely narrow for women, given the "increasing strictures placed upon women in Counter-Reformation Spain," which Anne J. Cruz sees manifest in the literature of that time by "the increasing silence, not only of female writers, but of their poetic voice" (146, 150).

Teresa was not only a woman, who, according to the Scriptures, the Church Fathers, and medieval and early modern (male) writers, due to her weakness must obey her masters, but a nun.¹ Nuns are doubly bound by obedience for when a nun takes the veil she makes a vow of obedience. Thus Teresa could logically write, "[e]n esto de la obediencia es en lo que más había de poner, y por parecerme que, si no la hay, es no ser monja" (*Camino* VII.7).² Teresa lived and breathed obedience because it was an essential feature of convent life in addition to part of being woman. Hence, Teresa's rhetoric of obedience is a fitting extension of her religious vows taken upon accepting a consecrated life. Teresa's readers, primarily Church prelates, were familiar with the vow of obedience—most of them had professed vows themselves: obedience, poverty and chastity—an observance required by Christian monasticism.³

To counteract these overbearing restrictive religious and social constraints, Teresa honed the vow of obedience into an effective rhetorical tool that presented her as submissive to Church doctrine and hierarchy, and which allowed her to express her adherence to contemporary views on women. Teresa's rhetoric of obedience was her response to the impossible situation in which she found herself as a writer. As a woman she ought not express herself, much less in writing.⁴ Yet Teresa did write much, at the behest of her superiors, and of her own volition.⁵ By responding to the requests and commands to write, Teresa was simultaneously obedient and not. Recognizing that writing itself was a violation of the female condition, Teresa's discourse crafted obedience as the ultimate virtue as well as the motor and objective of her writing. Thus, she made sweeping statements about obedience—"la obediencia todo lo puede" (*Vejamen* 1; *Vida* XVIII.7)—narrated her own acts of obedience—"Yo como traía tanto miedo, obedeciale en todo [al confesor]" (*Vida* XXVIII.15)—and promoted obedience to one's superiors—"no teniendo otra voluntad sino la de nuestros mayores" (*Fundaciones* V.13).

Teresa's Obedience to the Female Condition

Teresa of Ávila's obedience to the female condition is characterized by her self-representation as a feeble, ignorant, wretched woman, intellectually inferior and lacking in letters (e.g. *Vida* XXVI.3). Her 'condition,' to justify the act of writing, required obedience, particularly, to confessors and to the 'nature' of her sex. These two cases of obedience are inextricably linked: the physical and intellectual frailty of women necessitates obedience to the stronger sex. To strengthen this impression in the *Vida*, she returns to the idea of writing as a response to a command as set out in its prologue:

Si fuera persona que tuviera autoridad de escribir, de buena gana me alargara en decir muy por menudo las mercedes que ha hecho este glorioso santo a mí y a otras personas; mas por no hacer más de lo que me mandaron, en muchas cosas seré corta, más de lo que quisiera; en otras más larga que era menester; en fin, como quien en todo lo bueno tiene poca descripción. (VI.8)

Teresa refers to the limitations placed on her as a writer: she straightforwardly says that the directive to write determines what and how much she would write about any given topic. She did not wish to overstep the mandate she had been given because not only did she lack authority, she also lacked *discreción*, the ability to discern one thing from another or to judge things ("Discernir," *Tesoro*). This passage is an example of how she ascribed to herself 'female' qualities.⁶ To further the idea that she conformed to preconceived notions of women, Teresa presented herself as intellectually inferior. She repeatedly refers to her "pobre entendimiento" (*Fundaciones* V.2), her "tan rudo entendimiento" (*Vida* XXVIII.6), her "entendimiento tan grosero" (*Vida* IX.5, cf. IV.11), and her "torpeza" (*Vida* XII.6). She

showcases the 'fact' of the inadequacy of her intellect to claim she did not rely on it when writing, because "[t]enía muy poca habilidad para con el entendimiento representar cosas" (*Vida* IX.6, cf. XIV.9, XVII.2).

Faithful to her female condition she persevered in portraying herself as ignorant: "Soy tan ignorante y de tan rudo entendimiento que [...] algunas veces se espantaba el que me confesaba de mis ignorancias" (*Vida* XXVIII.6, cf. XIII.19, XXX.10). In this Teresa did not present herself as alone, for she extends ignorance to all women, contrasting them to men of letters: "estas [...] ignorancias no las tendrán los letrados [...] mas para nosotras las mujeres, de todas estas ignorancias nos conviene ser avisadas" (*Fundaciones* V.2).⁷ To guard themselves against the dangers posed by ignorance, women must seek the counsel of superiors and confessors. That is, they must not think or act of their own volition: "es la obediencia el verdadero camino para sujetar [la razón]" (*Fundaciones* V.11).

Teresa also reported her ignorance as particularly relevant when it came to writing: "Quien tan poco sabe como yo, forzozo habrá de decir muchas cosas superfluas" (*Moradas* I.ii.7);⁸ or, "Yo no sé otros términos cómo lo decir [hablar de la tercera agua] ni cómo lo declarar" (*Vida* XVI.1, cf. XXXVIII.18). Her ability to express herself was hampered by her lack of knowledge and her lack of learning stated here as a point of information. Furthermore, she had never desired any learning: "y jamás, gloria a Dios, fui curiosa en desear saber cosas, ni se me da nada de saber más" (*Cuentas de conciencia* LIV.23). In this way she was faithful to Paul's admonition to women by neither actively seeking learning, nor trusting what she wrote: "No sé si entiendo lo que digo, porque—como he dicho—juzgo por mí" (*Vida* XV.3).⁹

Always with a view to capture her own female inferiority and consequent submissiveness, Teresa notes she was "temerosa en extremo" (*Vida* XXV.14), makes reference to "mi bajeza" (*Vida* XXX.15), calls herself "una miserable como yo, cargada de abominaciones"

(*Vida* XXXVIII.21), “cosa tan sucia y miserable” (*Vida* XXXVIII.19), “agua de tan mal pozo” (*Vida* XIX.6) and repeatedly refers to her own weakness—*flaqueza*— (e.g., *Vida* III.7, XIX.6, XXVIII.1; *Cuentas* I.7; *Camino* XI.2; *Moradas* III.ii.8). Teresa thus framed her experiences within parameters that coincided with male expectations for women’s understanding and conduct. If Teresa were weak, fearful, lowly, ignorant and especially submissive, she would not be seen to evince unorthodox qualities or behaviour and would thus not appear to threaten a Church seeking to reaffirm orthodoxy. Teresa summarizes her endeavour to conform to (male) expectations of her as a feeble woman (yet accomplish her goals) in the last chapter of the *Vida*. Mindful that a woman should not be writing, much less about lofty matters, Teresa reiterated both the virtue and the wretchedness of the female condition and presented her life as *disbaratada*, that is, as something that “no se hizo o dijo con el modo debido y con cierto fin” (“Disparar,” *Tesoro*), referring to both her life and her text. She also referred to her writing as lacking in proper (literary) form, prayed she has not erred by writing, and pointedly stated her desire to do the right thing and to obey (*Vida* XL.24). Although she acknowledged that she had been daring and forward—*atrevida*, [*he*] *osado*—she expressed concern about such behaviour. However, she hoped that through her (text) God might be worshiped, and that the *Vida* might also count as *obras*—good works—because God “will render to every man according to his works” (*Council*, “Sixth Session” 44).

If Teresa cast herself as a member of this group of feeble humans, “cosa tan flaca como somos las mujeres” (*Camino*, Prol. 3), and made specific mention of her own (spiritual) weakness—“Yo, como ruin, mal he sabido defenderme [del diablo]” (3)—it served to explain her obedience. Teresa’s direct reference to her *ruindad* pervades all her written works.¹⁰ She presented herself as a weak and sinful woman, yet obedient and thus trustworthy, because if Teresa were to be trusted her readers might be persuaded that she told the truth.¹¹ She thus assumed a

stance of obedience toward the female condition construct and presented examples of the prevalent views on women with which she apparently agreed. Dámaso Chicharro’s 1993 edition of Teresa’s *Vida* has a footnote in which he remarks on Teresa’s contempt for women in general: “Nótese el poco aprecio que tiene la santa de la mujer en general cuando habla despectivamente de *disbarate de mujeres*” (391n2).¹² This suggests her remarks regarding the female condition were equally successful in the sixteenth century.

Teresa’s Obedience to Church Doctrine and Hierarchy

Obedience is concomitant with the religious life. If Teresa could not contravene the circumstances of her sex, neither could she break her vow of obedience. Additionally, Teresa had inherited a tradition that valued obedience as a means to spiritual perfection, a goal she had for herself and others. All her actions, including the act of writing, are framed in terms of submission to her superiors and obedience to orthodox Roman Catholicism (inextricably bound together). Because she lived in the religiously tumultuous sixteenth century, as much as because she was a woman, she explicitly submitted everything she penned to “el parecer de quien me lo manda escribir, que son personas de grandes letras” (*Moradas*, Prol. 3, cf. II.ii.11). She had written much the same in the Prologue to the *Fundaciones*:

En todo me sujeto a lo que tiene la madre santa Iglesia Romana, y con determinación que antes que venga a vuestras manos, hermanas y hijas mías, lo verán letrados y personas espirituales. (5)

Throughout her writings she also established obedience to her superiors by affirming orthodox tenets of the Catholic Church, and stating her adherence to Scriptures (e.g. *Vida* XXV.13, XXXII.17, XXXIII.5, XXXIV.11; *Moradas* VI.iii.4).¹³

Teresa must show herself to be obedient to her superiors, because in the monastic tradition the command from one's superior is to be understood as a command from God:

Because of the holy service which they have professed [...] as soon as anything has been ordered by the Superior, they receive it as a divine command and cannot suffer any delay in executing it. (*Rule* 33, cf. 159)

Accordingly, Teresa's obedience to the articles of faith and the doctrine of the Catholic Church also implied strict obedience to her superiors. But given Teresa's spiritual life and her reform activities, this was not always easy. Yet she submitted. In the account of the real barriers and the spiritual anguish she faced regarding her first foundation, the Convent of San José, obedience emerges as one of the key issues Teresa had to negotiate. Just when things appeared to be in order for the foundation to go ahead, "mi confesor me mandó no entendiese más en ello" (*Vida* XXXIII.1, cf. 3). How could she move forward with reform if she had no permission to do so? God came to the rescue:

Me dijo entonces que no me fatigase, que yo había mucho servido a Dios y no ofendídale en aquel negocio; que hiciese lo que me mandaba el confesor [Pedro Ibáñez] en callar por entonces, hasta que fuese tiempo de tornar a ello. (XXXIII.3)

The divine command to obey her superiors reassured Teresa, as it did her superiors. One of them—Domingo Báñez—testified during the *Proceso informativo* in 1591 that Teresa "le daba cuenta de su vida y preguntaba lo que debía hacer para más servir a Dios en todos los negocios que trataba" (*Procesos* I: 6), and that "siempre se informó de los hombres más letrados que ella hallaba, especialmente de la Orden de Santo Domingo" (*Procesos* I: 7, cf. I: 16, 17).¹⁴

Teresa accentuated her obedience to

orthodoxy by endorsing points of doctrine upheld by the Council of Trent (cf. *Vida* XXXIII.5). By explicitly supporting the tenets unequivocally confirmed by the Council—such as the value of good works, the existence of purgatory, the veneration of the Saints, and the enclosure of nuns—she could dispel suspicions surrounding heresy and reaffirm orthodox Catholic doctrine.¹⁵

The Council of Trent confirmed good works as necessary to a truly orthodox Christian life. Teresa's wish to do good works was not, therefore, a minor point. Good works separated Teresa from Protestant teachings, and particularly set her *contra* Luther's doctrine of justification by faith alone.¹⁶ As stated in Canon XXXII of the Sixth session of the Council (1547), "[i]f any one saith, that the good works of one that is justified are in such manner the gifts of God, as that they are not also the good merits of him that is justified [...] let him be anathema" (48-49, cf. Chapter XVI of the same session). Thus, Teresa was much concerned with her *obras*. In the *Vida* she refers to her "malas obras" (IV.4), her *obras* "ruines e imperfectas" (IV.10) and her lack of good works (XL.24), because "conforme las obras se habrá de dar el premio" (XXI.5, cf. Council, "Sixth Session" 44). Her concern—"[b]ien me parece a mí que amo [a Dios], mas las obras me desconsuelan" (*Vida* XXX.17)—spurs her into action: "Procuraba hacer buenas obras exteriores para ocuparme" (XXX.15), because "[o]bras quiere el Señor" (*Moradas* XXX.i.6, V.iii.11).¹⁷ Teresa establishes the importance of works even as the soul seeks God's mercies in prayer: "Mientras más merced el Señor os hiciere en la oración, es menester más ir bien fundadas las obras" (*Camino* [Valladolid Codex] V.2; cf. *Moradas* VII.iv.6). Furthermore, *obras* are not only good for one's soul but for others: "Que enseñe a aquella [hermana] por obra, lo que por palabra por ventura no lo entenderá" (*Camino* [Valladolid Codex] VII.7; cf. *Camino* XI.4, XXIII.1). Good works also reflect one's inner spiritual health: "Si estáis aprovechadas [...] se entienda en sus obras" (*Camino* XXIX.5).

The Council of Trent also established the truth of the existence of purgatory, belief to which Teresa adhered (*Vida* III.6, III.7, XXXIX.5; *Camino* XL.9-10; *Moradas* VI.xi.6, etc.). She also interceded for dead souls, and recounted visions in which she saw friars and nuns leave purgatory, or go straight to heaven. Upon hearing of the death of a provincial (Gregorio Fernández), for example, Teresa reveals this news

dióme mucha turbación, porque temí su salvación, que había sido veinte años perlado, cosa que yo temo mucho, cierto, por parecerme cosa de mucho peligro tener a cargo las almas, y con mucha fatiga me fui a un oratorio. Dile todo el bien que había hecho en mi vida, que sería bien poco; y así lo dije a el Señor que supliesen los méritos suyos lo que había menester aquel alma para salir del purgatorio. Estando pidiendo esto a el Señor lo mejor que yo podía, parecióme salía del profundo de la tierra a mi lado derecho, y vile subir al cielo con grandísima alegría. (*Vida* XXXVIII.26)

Teresa offers her own good deeds in exchange for the salvation of this man, then witnesses him rise to heaven. The rest of this chapter—XXXVIII—is devoted to other visions in which she saw others go from purgatory to heaven (e.g. *Vida* XXXVIII.29, 30). Teresa's belief in, and visions of, purgatory, and her successful intercession for others' souls affirmed the Council's decree that established that "there is a Purgatory, and that the souls there detained are helped by the suffrages of the faithful" ("Twenty-fifth Session" 232-233, cf. 47). By recounting these visions Teresa participated in the work called for by the Council, that instructed that the doctrine concerning Purgatory be "believed, maintained, taught, and everywhere proclaimed by the faithful of Christ" ("Twenty-fifth Session" 232-233, cf. "Sixth Session" 47).

Trent also ruled on the veneration of saints and sacred images. The faithful are to be taught to "invoke them, and to have recourse to their prayers," because such practice is not idolatry;

[m]oreover, that the images of Christ, of the Virgin Mother of God, and of the other saints, are to be had and retained particularly in temples, and that due honour and veneration are to be given them. ("Twenty-fifth Session" 234)

In keeping with these tenets, there are throughout her works many instances of such belief and conformity, such as her own mother's teachings—"Mi madre tenía [... cuidado de] ponernos en ser devotos de Nuestra Señora y algunos Santos" (*Vida* I.1)—and the consolation she drew from an image of the Virgin upon her mother's death:

Como yo comencé a entender lo que había perdido, afligida fuime a una imagen de nuestra Señora, y supliquéa fuese mi madre con muchas lágrimas. Paréceme que, aunque se hizo con simpleza, que me ha valido; porque conocidamente he hallado a esta Virgen soberana en cuanto me he encomendado a ella, y en fin me ha tornado a sí. (*Vida* I.7; cf. *Fundaciones* XIV.9)

Teresa records her prayers for Mary's help and her belief that these have been useful to her, thereby demonstrating the certainty and value of such intercession (cf. *Moradas* I.ii.2, I.ii.12; *Fundaciones* II.5, cf. XXV.3).

Her devotion to images also enriched Teresa's piety. Through the contemplation of physical objects she was able to participate in the humanity and suffering of Christ (*Vida* IX.1). Teresa appreciated the image because its realness led to the shedding of many tears and prayers to show that images helped her achieve her spiritual goals:

Yo sólo podía pensar en Cristo como hombre; mas es así que jamás le pude representar en mí—por más que leía su hermosura y vía imágenes—sino como quien está ciego u acurcas [...] a esta causa era tan amiga de imágenes. ¡Desventurados los que por su culpa pierden este bien! Bien parece que no aman al Señor, porque si le amaran, holgáranse de ver su retrato [...]. (*Vida IX.6*)

Images facilitated the enjoyment of a deeper spiritual life (cf. *Camino XLIII.2*). For her, the veneration of images was important enough that those who do not rejoice in images, surely, she suggested, do not love the Lord. The reference to those who would not seek images in their pursuit of greater spirituality undoubtedly refers to John Calvin's rejection of pictorial representations of God and the worship of images. For Calvin, the worshiping of images and pictures is contrary to Scripture, and the "brute stupidity" of superstitious men who "pant after visible figures of God, and thus to form gods of wood, stone, gold, silver, or other dead and corruptible matter" (*Institutes I.xi.1*, cf. *I.xi.2-4*). Against Calvin's position that "whenever any observances of piety are transferred to someone other than God, sacrilege occurs" (*Institutes I.xii.3*), Teresa corroborated the orthodox notion that the Virgin and the Saints intercede on behalf of the soul. She advocated the value of devotion to images, supporting an important place for iconography in the life of the faithful (e.g., *Vida XIX.6*, *XXVII.1*, *XXIX.5*).

In its Twenty-fifth Session the Council of Trent ordained that provision be made for "the enclosure of nuns [to] be carefully restored, wheresoever it has been violated, and that it be preserved, wheresoever it has not been violated" (240). Nuns could no longer leave the convent, and no one must enter the enclosure of a nunnery without the written consent of a superior, notwithstanding birth, age or sex "under the pain of excommunication to be *ipso facto* incurred" (240). These grave consequences stress the importance the Council ascribed to enclosure for women (cf. Teresa of

Ávila, *Epistolario* 421.14; Chapters 66 and 67 of *Benedict's Rule*). It also required that women's cloisters move within city walls if these were in unpopulated areas. Thus Ulrike Strasser is able to stress that

[m]onastic reform was a key component of the Counter-Reformation [...]. The council fathers took a number of measures to re-establish the cloister as sacred space and reinvigorate the moral and spiritual life of the religious. Interestingly, but nonetheless in line with a long tradition of clerical misgivings about women's moral capacities, the council decreed more regulations for nuns than for monks and it put a premium on reining in female religious conduct. A linchpin of convent reform was the novel insistence on strict claustration of all female religious houses. (262-63)

Strasser also notes that "[a]side from a brief prohibition of unapproved absences of male religious from their convents, all clauses on claustration pertained to female religious" (263n21).

As a nun who had lived before and after Trent, and who also sought to improve the religious life of women within the framework of orthodoxy, Teresa approved of strict claustration. She explains that "[m]e hizo harto daño no estar en monasterio encerrado" (*Vida VII.3*), so that "me quería ir de este lugar [Monasterio de la Encarnación] y dotar en otro monasterio muy más encerrado que en el que yo al presente estava" (*Vida XXXI.13*). Teresa supported *encerramiento* because for her it was concomitant with the monastic life and her desire to "apartarme más de todo y llevar mi profesión y llamamiento con más perfección" (*Vida XXXVI.5*). In the end Teresa never moved to another, more enclosed, convent; instead she reformed her order and founded Discalced Carmelite convents where strict claustration was the rule, and where, "[t]odo lo que en esta casa [the Convent of San José] se guarda de encerramiento [...] se me hace en extremo suave" (*Vida XXXVI.10*,

cf. XXXVI.9). Strict enclosure was also agreeable to her sisters: “No se creará el contento que se recibe en estas fundaciones, cuando nos vemos ya con clausura” (*Fundaciones* XXXI.46, cf. XXX.12; *Epistolario* 385.15; *Vida* XXXVI.7) because “[e]stando encerradas peleamos por El” (*Camino* III.5), y “parece ya lo tenemos todo hecho” (*Camino* X.1). To preserve and endorse claustration, and in keeping with the renewed value placed on enclosure by the Church, Teresa also detailed in her *Constituciones* how the nuns ought to carry out any interaction with persons from outside the convent walls (15–20; cf. *Cuentas* XIX; *Fundaciones* XXXI.46; *Epistolario* 94.4, 98.14).¹⁸

Teresa’s reform, and much of her brand of spirituality, coincided with and promoted the Council of Trent’s pronouncements. This explicit adherence to orthodox doctrines and practices created the space that allowed her to live a deeper spiritual life, write about it, and reform her order. Because

[w]hatever the extent obedience to confessors’ orders was involved in taking up the pen, all women who wrote had to find the means to authorize themselves to commit thoughts, experiences, and inventions, to paper. (Arenal and Schlau 239)

In addition to obeying confessors and superiors, Teresa legitimized her voice by means of adherence to official Tridentine Church doctrine.

Reading Teresa’s Rhetoric of Obedience

Of the many extant contemporary responses—accounts, biographies, testimonies—to Teresa’s life and writing, consider that these were written about a nun described in her lifetime by the Pope’s ambassador Sega as “femina inquieta, andariega, desobediente y contumaz” (de la Madre de Dios 930n4; cf. Teresa, *Epistolario* 254.3). I shall limit the

discussion to Domingo Báñez’s 1575 *Censura* written for the Inquisition, Luis de León’s 1588 *Prologue* to the first edition of Teresa’s published works, and Alonso de la Fuente’s review of these for the Inquisition in 1589, for these readers were particularly concerned with whether Teresa’s texts conformed to Catholic orthodox beliefs and practices or not, and passed judgement on Teresa’s writing either during her lifetime, or soon after her death.¹⁹

The Dominican Domingo Báñez (1528–1604), having given the *Libro de la vida* careful consideration, found that Teresa “da relación llana de todo lo que por su alma passa, a fin de ser enseñada y guiada por sus confesores” (“Censura” 190, cf. 191). Writing in 1575 at the request of the Inquisitorial Tribunal of Toledo, Báñez was convinced of the divine origin of Teresa’s experiences and of the orthodoxy of her ways of prayer—and thus of the content of her *Vida*—by Teresa’s declared obedience to her superiors. Báñez reported that Teresa did not wish to teach but rather to be taught, that she wrote plainly and clearly in simple and honest language, and that she was readily guided by her spiritual advisors. He did not comment on the fact of Teresa’s writing. His concerns stemmed rather from the visions and revelations contained in her *Vida* that might lead readers—particularly women readers—astray of orthodox religious practices (“Censura” 190).²⁰ Like Juan de Ávila before him (1568),²¹ Báñez thought the book should not be widely circulated (Álvarez 628),²² although he also stated that “no he hallado cosa que a mi juicio sea mala doctrina, antes tiene muchas de gran edificación y aviso” (“Censura” 190). According to Báñez, Teresa succeeded when writing about her ways of prayer precisely because she had been submissive and obedient to lettered men and confessors (“Censura” 190). It was not so much the content of her work that won his endorsement; Teresa’s submissiveness to her confessors secured his support (“Censura” 190). And although he was careful to state that he could come to no definite conclusion

regarding the nature of her experiences, he further endorsed the *Vida* based on Teresa's character. Her virtues secured Báñez's guarded support: "tengo grande experiencia de su verdad, de su obediencia, penitencia, paciencia y charidad con los que la persiguen y otras virtudes que quienquiera que la tratare verá en ella" ("Censura" 191). Her visions and revelations are of divine origin because she is a woman of many virtues ("Censura" 191; cf. Carrera 2). Among these, obedience stood paramount. Hence, he derived his confidence in the orthodoxy of her ways from Teresa herself as much as from her book, but in particular because she submitted to her confessors and always accepted their judgement. In 1575 Báñez had been her confessor for a number of years. He could rely on his knowledge of her as a person, besides studying her text, to "judge the book's content on the basis of his conception of its author and her intent" (Ahlgren, *Politics* 50). Teresa's virtues, in particular her submissive attitude towards her confessors and the Church—to which Báñez also testified at the proceeding for her beatification (cf. *Procesos* I: 6, 7)—were for him the greatest endorsement of the possibility that her visions were God-given. This in turn led to his approval of Teresa's text. Báñez was persuaded of Teresa's sincerity and orthodoxy by virtue of her obedience.

This was not the first time that Báñez had raised his voice on behalf of Teresa. As Bilinkoff reminds us, city councillors and *letrados* met in Ávila in 1562 to decide the fate of the new and reformed Convent of San José. And only "[t]he timely intervention of the Dominican [...] tipped the balance in her favour" of a foundation without endowments ("Social Meaning" 355). Báñez reasoned that reform should be understood as *renovación* ("Discurso" 162). He also argued that the city need not concern itself with San José because it was "fuera de la jurisdicción seglar" since the newly founded convent had the support of the Bishop and the Holy See ("Discurso" 164).

Báñez can also be said to have supported Teresa's writing career. As her confessor, in

1562 he allowed her to write "otro libro." In the prologue to that book, the *Camino*, Teresa explains: "tenía licencia del padre presentado fray Domingo Vañez, de la Orden de Santo Domingo, que al presente es mi confesor, para escribir algunas cosas de oración" (1; cf. Bilinkoff, *Related Lives* 28). Nonetheless, Teresa did not take Báñez's support of her writing for granted. She added that he, as the first one to read her text, would burn it should her book not prove to be *acertado* (*Camino*, Prol. 1). Teresa's caution and submission was necessary in post-Tridentine Spain:

[B]y 1400 the issue of women's charismatic authority had become especially fraught. In an age of schism, political instability, and growing anxieties about heresy and witchcraft, women's behaviour and spiritual status came under special scrutiny. [...] And t]he outbreak of the Protestant Reformation in the early decades of the sixteenth century only intensified concerns about orthodoxy and authenticity. (Bilinkoff, *Related Lives* 4-5, cf. 18)

Moreover, the 1570s "wave of Inquisitorial activity against *alumbardismo*, [...] a] wave of investigations for false mysticism [that] included Teresa of Ávila and Francisca [de los Apóstoles]" (Ahlgren, *Introduction* 7, cf. 34-35; Weber, "Demonizing" 143-146, 149), would have also cautioned any cleric wanting to endorse or support a female mystic. Confessors had to be careful too. For a nun's confessor's reputation was attached to her, because if she "turned out to be a fraud, then, presumably, he would have been implicated in that deception" (Surtz 75). Therefore, guiding Teresa spiritually entailed potential danger: "In a misogynistic age writers warned of women's intellectual and moral weakness" and how women also "represented sexual temptation" (Bilinkoff, *Related Lives* 18, cf. 21, 94; Giles 80-89). However, not all priests skirted the work of the discernment or examination of spirits in order to establish the penitent's orthodoxy or heterodoxy (Bilinkoff, *Related Lives* 19-20). Báñez was one of these

men. Because, as John Coakley states of Dominican friars who ministered to women religious, confessors “could also acquire a deeply admiring interest in their lives, and thereby a personal involvement with them that transcended duty entirely” (222). Indeed, Jodi Bilinkoff’s study of such confessor-penitent relationships shows that the spiritual guidance of female penitents became in early-modern Europe “a crucial component of [clerics’] personal and professional identities” (*Related Lives* 20). Confessors could be much more than the examiners of souls or the scrutinizers of texts, and “clerics could certainly benefit from these confessional relationships as well” even if “spiritually inclined women [...] needed the authorization of priests [...] more than the priests needed the women” (Bilinkoff, *Related Lives* 27; Donahue 113).

Thus, in spite of, or because of, their confessor-penitent relationship, Báñez had cause to be guarded. When he wrote his “Censura” in 1575 Báñez’s main concern was whether Teresa truly received visions from God, whether she was a fraud, or whether she might have been deceived by the devil. At that time Báñez decided that Teresa “no es engañadora” (“Censura” 190; *Vida* X.7), position he upheld in his 1591 testimony during the Salamanca proceedings calling for her beatification and canonization (*Procesos* I: 10). But even then, Báñez was guarded. He stated it would please him to see his opinions—the “Censura”—published alongside her works so that “se entendiera con cuánto recato se debe proceder en santificar a los vivos” (I: 10).

In the same 1591 deposition Báñez indicated that he had desired the original *Vida* manuscript to be burned (because copies were being circulated without permission) but that Teresa had suggested that “lo mirase bien y lo quemase si le pareciese; en lo cual conoció este testigo [Báñez] su [Teresa’s] gran rendimiento y humildad; y lo miró con atención y no se atrevió a quemarle” (I: 10). Submission to his authority won the day. However, the *Vida* remained in the hands of the Inquisition, where it had been since 1574, till Ana de Jesús secured its release

(*Procesos* I.485) so that Teresa’s complete works could be published in 1588, edited by Luis de León.

In 1587, five years after Teresa’s death, Luis de León prepared her texts for publication. Llamas Martínez explains that Luis de León’s undertaking was twofold: “[p]or una parte la revisión doctrinal, encomendada por el Consejo. Por otra parte, un cotejo crítico-editorial” (293). Furthermore, fray Luis wrote a prologue to this first edition of Teresa’s works to justify wide/r circulation for Teresa’s texts. In it he considers the timeliness of their publication and reflects on the virtues of the writer.

Like Báñez, Luis de León sought to address whether Teresa’s texts deserved wider circulation or whether these should be read only by spiritual and lettered people. As part of his strategy to support the publication of her works, he addressed the prologue to the prioresses and the sisters of the Discalced Carmelite Order so that it reads as a letter addressed to the nuns instead of summoning a wide impersonal audience. A letter intended for “las Madres Priora Ana de Jesús y religiosas Carmelitas Descalzas del Monasterio de Madrid (*sic*)” suggested a specific limited readership that minimized the potential threat to orthodoxy the publication of Teresa’s works might imply.

Fray Luis also relied on the fact that Teresa was no longer living and thus her virtue no longer threatened. Reminiscent of Báñez, he endorses the publication of Teresa’s works, at this time:

Mientras se dudó de la virtud de la madre Teresa, y mientras hubo gentes que pensaron al revés de lo que era, porque aun no se veía la manera en que Dios aprobaba sus obras, bien fué que estas historias no saliesen á luz, ni anduviesen en público, para escusar la temeridad de los juicios de algunos; mas ahora despues de su muerte [...] las mismas cosas y el suceso dellas hacen certidumbre que es Dios [...]. (20)

Dead and buried, Teresa’s virtue was no longer in question. Fray Luis could now state

the fact that it was God's hand at work in and through her. Now he could say Teresa was not deceived nor was she a deceiver, her writings the work of the Holy Spirit (19). Thus, his approval of the publication of her works is in tune with Báñez's previous, more cautious, statements made about the texts during Teresa's lifetime (cf. Bilinkoff, "Social Meaning" 355). Fray Luis respects previous judgments and decisions, while advocating a broader audience for her texts on account of the miracles that are her daughters and her books, both witnesses "de su gran virtud" now that Teresa "vive en el cielo" (17, cf. 20).

Teresa, the virtuous woman she had been, also determined fray Luis' judgement of her texts and their origins. He sought approval for the circulation of her texts based on Teresa's Christian virtues and the miracles associated with her:²³

cuando el milagro de la incorrupcion de su cuerpo, y otros milagros, que cada día hace, nos ponen fuera de toda duda su santidad, encubrir las mercedes que Dios le hizo viviendo, y no querer publicar los medios con que la perfeccionó para bien de todas las gentes, sería en cierta manera hacer injuria al Espíritu Santo. (20)

Her books, he argues, are marvels that reflect her virtues and the work of the Holy Spirit. The divine spoke through her, guiding her pen and her hand. For Luis de León this was apparent due to the light Teresa shed on difficult matters (19) and because he believed, with Saint Paul, that it was not for women to teach but to be taught (18). Furthermore, she had always been guided by prelates and confessors and not by her own revelations, that is, Teresa governed her conduct by submitting to her superiors rather than to God. Fray Luis solved the problem Teresa faced of having to submit to divine instruction and her confessors' guidance by portraying her as medium, and ascribing to Teresa herself only the act of obedience. In short, her obedience to her superiors was proof of her virtue and

saintliness, and the latter justified and necessitated the publication of her works for the benefit of other souls (22; cf. fray Luis' "Censura" [Álvarez 633]). This in turn promoted Teresa's holiness and the (Catholic) Church. Teresa's saintliness was both the justification and the purpose of publishing her works. Writing after her death it was possible to make such suggestions. For Báñez, writing in 1575, to extoll the saintliness of a person of this world was likely a temptation from the devil ("Censura" 191; cf. *Procesos* I: 10).

Seven years after Teresa's death and a year after the publication of her works the Inquisition began a process against these, prompted by a letter written by Alonso de la Fuente (1533-1594), "a friar with an obsession about illuminists" (Kamen 145). His letter dated August 26, 1589, was addressed to the Inquisition's tribunal, which "happened to value his information" (Kamen 146). The proceedings officially began October 12 of the same year, the date on which the Inquisitorial commission received Alonso de la Fuente's document (Llamas Martínez 395-96). For him, Teresa's book "tiene la ponçoña de la heregía" and "exede la capacidad de muger" (396). Alonso de la Fuente aligned Teresa with Mahomet and Luther, who, he argued, had been deceived by the devil or by their own heretical ambitions (397). And the miracle of her incorrupt body, which for Luis de León confirmed the divine origin of Teresa's experiences and works, de la Fuente saw as a "negocio fabuloso o prestigio de sathanás, o imbención de hereges" (397, cf. 396, 402, 404). According to Alonso de la Fuente, Teresa's doctrine is the same as that of the *alumbradas*: "el libro es corrupto y contiene secta manifiesta de heregias," based on the fact that they, the *alumbrados*, also called their doctrine "de oración mental" (397, cf. 401).

Alonso de la Fuente followed up his letter with five *Memoriales*—briefs—four of which are extant. In these documents he presented himself as a trustworthy judge and witness who had the instruction and experience to pass judgement on Teresa's texts. De

la Fuente found the language of the *Vida* to be “sospechoso” and warned his readers that Teresa’s doctrine was cloaked in a rhetoric of humility:

[l]a authora deste libro hace larga historia de su vida y conversión y virtudes, tomando de ello *leve ocasión* que dice se lo mandaron sus confesores. Donde, entre muchas palabras que tienen sentido humilde, dice un millón de vanidades. (400, emphasis added)

I highlight the words *leve ocasión* because de la Fuente sought to show that Teresa took advantage of circumstances, and the support of confessors, to write. Furthermore, he pointed out that Teresa’s discourse was enveloped in layers of protective rhetorical strategies. These he summarized as “recatos y cautelas y fiadores” (404). He criticized Teresa’s rhetorical stratagems, which he interpreted as lies and poison veiled in a sweet and spiritual language (398), but in so doing he acknowledged Teresa’s rhetorical skills (cf. Weber 161). He saw Teresa’s rhetoric for what it was, a strategy designed to protect her that might also ensure the survival of her texts and her spiritual ways.

Unlike Báñez, Alonso de la Fuente did not believe Teresa’s discourse to be sincere, including her claim that she wrote out of obedience. He enumerates the elements in her text that he did not believe, such as her claim that lettered men had learned from her. In some cases de la Fuente uses Teresa’s own arguments to condemn her. For example, because she complained she could not find, over a twenty-year period, a confessor who could understand her, de la Fuente is confident her spiritual experiences were not from God. And he further supports this point with Teresa’s own admission that many informed men of God believed her experiences to be the work of the devil (400). And even when they did believe her, that educated men could learn from a woman, offered no support for Teresa’s position, nor did it confirm

her doctrine as good; for de la Fuente this was evidence that she worked secretly, deceiving these men because they were “hombres doctos” de “poco seso” (402). In trying to unmask Teresa as a heretic and a fraud de la Fuente acknowledged her rhetorical abilities, describing her style as one that persuades and teaches “con cauthela y artificio” (423, cf. 404). In the sixteenth century *cautela* implied ingenious trickery, accomplished by the use of ambiguous terminology and equivocal or indeterminate words (“Cautela,” *Tesoro*). So although Alonso de la Fuente disapproved of her teachings—none of which escaped being lies, fables, mistakes, heresy, sectarianism or diabolical dreams (399)—he recognized her writing skills. For him, because Teresa’s discourse is persuasive, disguised as it was in a rhetoric of obedience, her books had to be censored. However, although de la Fuente was instrumental in the persecution of many illuminists after 1573, “the Inquisition ignored him” when it came to Teresa (Kamen 145). The discourse that persuaded Báñez, Juan de Ávila and fray Luis de León of her obedience (which they saw as genuine) and consequent orthodoxy convinced Alonso de la Fuente of Teresa’s heterodox views.

Perhaps the Inquisition in the end relied on Luis de León’s answer to some of the accusations levelled at Teresa’s work after its publication in 1588.²⁴ In the marginal notes he made to the second edition of 1589 fray Luis addressed “aspectos delicados de la experiencia mística” (qtd. in Álvarez 634). These notes were indeed responses to accusations in which the friar sought to explain and elaborate on specific points Teresa made about issues that required careful handling in Counter-Reformation Spain, such as Christ’s Humanity and the difference between union and ecstasy. For example, of a vision of Christ and His wounds that Teresa included in *Cuentas de conciencia* 15, fray Luis wrote: “No dice en esto la santa madre, como algunos han entendido y engañádose, que entonces avía abaxado y engañádose, que entonces avía abaxado del cielo la humanidad de Christo para hablar con ella” (635). His attempt to deal

with specific charges is one instance of the support Teresa's work received. But fray Luis was not alone in his support of Teresa's life, writings and teachings. Consider that she had no less than eight biographers in the sixteenth and early seventeenth centuries, leading up to her canonization in 1622.²⁵ These writers too, men of the cloth, portrayed Teresa as obedient. In 1590 Francisco de Ribera wrote that Teresa's judgement was "rendido a la obediencia" (576), which Diego de Yepes reiterated in 1599: "Obedecía la Santa fielmente, [...] y vencía á su mismo juicio y sentido, por seguir con humildad lo que el confessor le decía" (I: 87).

This brief survey of contemporary readers of Teresa leads us to two conclusions: first, that to a large degree, Teresa's rhetoric was indeed persuasive. And second, that the readers' judgements of her texts depended in part on their understanding of Teresa the person as they knew her or had good reason to believe she had been, and whether they were supportive of Teresa and her life's work or not. If this survey were not sufficient, consider the testimonies regarding Teresa's obedience to her confessors (and others) given at the processes for her beatification beginning in 1591 (e.g. *Procesos* I: 16, 17, 170, 282, II: 56, etc.). The goal or agenda of the readers informed their reading. For most of them the goal was the protection and/or advancement of Catholic orthodoxy, and the protection of clergy and prelates as the authorities within the Church. Teresa's life and writing supported this cause. Furthermore,

ecclesiastic leaders and censors recognized that in turbulent times, when so many Christians were tempted to join heretical cults or simply fall away from the church, it might be auspicious to publicize a naïvely charismatic eloquence. (Arenal and Schlau 193)

Although Arenal and Schlau are discussing the text of Isabel de Jesús (1586-1648), the same can be said for the publication of Teresa's works.

The passage of time did not really change the way Teresa's writing was perceived. In fact, her writing was not cause for much literary study before the 1880s. Always greatly admired, her life was written about, and a great number of biographies were written and published in the seventeenth and eighteenth centuries. A perusal of Sánchez's 2008 *Bibliografía sistemática* on Teresa confirms this. The writers were interested in her spiritual teachings, her reform activities, her life and times. Academics were not much interested in her till the nineteenth century when a careful edition of her works was prepared by Vicente de la Fuente and published in 1861. Additionally, the number of lives written in the nineteenth century, and in particular published in 1882—the tercentennial of her death which was "celebrated famously" (DuPont 10)—may well in part account for the flourish of studies that followed. Ángeles Ezama Gil notes "el impulso que para la reivindicación de Santa Teresa significó la celebración del tercer centenario de su muerte en 1882, el primero con carácter social y público desde la desaparición de la Santa" (780), though as DuPont has pointed out "this increase in attention [...] was not necessarily synonymous with greater sophistication in readings of her work" (12).

In the nineteenth century writers of fiction, as well as scholars, were drawn to Teresa and pondered her writing life. For female writers Teresa could be looked to as model. Emilia Pardo Bazán explored Teresa's life and writings as she worked through "her own self-definition as an intellectual and an author" (DuPont 92, cf. 23) and later politicized Teresa and defended her as an example for (intellectual) women (DuPont 92-93). George Eliot dwelt on the life of Saint Teresa as she struggled with "the social lot of women" in Victorian England (DuPont 7-8; cf. Ezama Gil 785). However, in some cases, the turn of the century praise (by men) of Teresa's writings in Spain were "in reality attacks on women writers," a strategy not unnoticed by them (DuPont 20).

In spite of the continuing attention garnered by Teresa and her *oeuvre* since the

1880s, some scholars, now also interested in Teresa the writer, have continued to read Teresa's obedience as factual and genuine, while others have assessed her stated obedience as strategy. A pivotal point came in 1908, with Alfred Morel-Fatio's seminal article "Les lectures de Sainte Thérèse" in which he dispelled the notion of Teresa as "una monja iletrada, sin otra fuente de doctrina que la inspiración divina" (Alborg 503). Yet even in 1930, Margarita Nelken reads Teresa as an icon, an "hidalgua castellana" (83, cf. 84), the Spanish figure that condenses orthodox Christian mysticism and "el alma de Castilla" (83). Nelken, unable to discard notions of histerismo (87; cf. 94), focused on her *genio* to which she attributes Teresa's writing ability to "expresar [los sentimientos más inefables] con la lógica más rigurosa y el más absoluto dominio del equilibrio del pensamiento" (87). Although for Nelken Teresa's writings "nunca dejaron de ser razonados" (97, emphasis in original), she paradoxically also writes that Teresa "escribe al dictado" (102). That is, Teresa was a scribe for the divine and a rigorous thinker.

Only in 1978 Victor García de la Concha considers Teresa's works as those of an earnest author. He titled his book *El arte literario de Santa Teresa* and acknowledged at once Teresa the saint and Teresa the writer. Perhaps the title reflects the contradiction he sees in the fact that a soul inclined to solitude and introspection should have written so much. As a consequence, García de la Concha accepts Teresa's assertion that she was a writer "por obediencia" and argues that from this very obedience "surge un esencial condicionamiento literario, dándose en la forma más directa, expeditiva y desnuda" (92). He accepts at face value Teresa's assertion that obedience is her guiding principle. He says as much: "Escribe por obediencia a las necesidades de la Reforma, a los mandatos expresos de sus directores o a las peticiones de sus hijas" (91). According to this view, Teresa's writing is done hastily, in order to get it out of the way, and is unpolished. He does not assign to her authorial intentions. However, he does believe that

her writing includes what he calls "tarea redaccional" (105), that is, that it involved some composition and editorial work, acknowledging that Teresa's writing was more deliberate than she would have us believe.²⁶ Though he identifies the contradiction implicit in writing to comply with commands (91), García de la Concha does not see it as an issue: Teresa is a writer by obedience, and her writings contain theological teachings and these have substance beyond the mere expression of her experiences. Moreover, he claims, Teresa only knew how to give herself totally to a task, which for him explains the abundance of her writing, and her writing style (91-92). This implicitly highlights writing as obedience. Though García de la Concha set out to "apprehender la literariedad [de la obra tere-siana] y categorizarla" (11), he attributes this very literariness in large part to her personality and her obedience. And though he provides us with an in-depth study of the grammar, vocabulary, and rhetoric of her works, he believes with fray Luis that these are also the result of the supernatural (10), much as Teresa had stated herself (cf. *Vida* 39.8).

Another critic, Enrique Llamas, explained in 1978 that the virtue of obedience "la movió a poner por escrito las maravillas que el Señor había realizado y estaba realizando en su alma. Fueron sus confesores y consejeros quienes la mandaron llevar a cabo este trabajo" (206). For Llamas, the *Libro de la vida* "es fruto de la fuerza sobrenatural y de la eficacia de las (*sic*) obediencia" as well as "efecto de un carisma especial con que el Señor [la] distinguió" (209). God is both the origin of her experiences, and also the source of her understanding of these experiences and the strength to write, all possible due to the efficacy of obedience. According to this reading, the only agency ascribed to Teresa is that of obedience. However, many have noted that a twenty-year writing career of the magnitude of Teresa's cannot be explained away solely as a response to commands and/or grace. Karen Hollis, exploring Teresa's life before writing, sees "her gradual emergence as a writer" as

the result of many forces such as the Index of 1559, her reform activities, and her choice of confessors (29).

Llamas agrees with García de la Concha that obedience is the key stimulus for Teresa's act of writing, and adds that there could be no other reason for writing, since Teresa "no hubiera robado tiempo a sus quehaceres conventuales: hilar, tejer, despachar los asuntos del convento, dedicándolos a escribir un libro de vida espiritual" (205). According to Llamas, "[l]a práctica de la obediencia, tenía para ella una eficacia sobrenatural insospechada: facilitaba su realización y posibilitaba la mayor parte de las veces la ejecución de las obras" (208; cf. *Vida* XVIII.8). Moreover, Teresa's claim that her writing was a response to her confessors' request for a written account of spiritual favours (with the sole aim of authenticating them), and her claim that she wrote in obedience to God (*Vida* XXXVII.1) led Llamas to write that in Teresa obedience "alcanzó el mérito de una misión espiritual incondicionada" (206). Llamas read Teresa quite literally: obedience was her guiding virtue, and humility would have inhibited her from writing (cf. 205). García de la Concha and Llamas never suggest that personal reasons might have determined Teresa's wish to write, though they credit her with literary acumen. Thus, Gillian T. Ahlgren rightly argues that Teresa has been misread, "misinterpreted by nearly all literary critics, who understand her motivation to write solely as obedience to her confessors" (*Politics* 72). Like Hollis, Ahlgren holds the Valdés Index was the principal instigator of Teresa's writing, and this was her personal reason for writing. Teresa wished to provide spiritual reading material, especially for her sisters, to replace the spiritual literature that had been banned by the Index (41). In this light the mandate to write was not the primary mover of her actions, it was necessity that decided Teresa to write.

To highlight the importance of the virtue of obedience, in Chapter six of the *Libro de las Fundaciones* Teresa tells how a nun's obedience enables the distinction between

flaqueza and *arrobamiento* (VI.12, cf. VI.14, 16, 19). Of this and other examples in the *Fundaciones*, in 1990, Alison Weber writes: "the anecdotes of exemplary obedience are so extreme as to seem ludicrous to a modern sensibility" (*Rhetoric* 134). Furthermore, Weber argues, with respect to Teresa's own obedience, Teresa's self-directed humour "serves to diminish the seriousness of her individual acts of disobedience," such as neglecting to inform specific authorities of her intentions regarding the foundation of an un-endowed convent (*Rhetoric* 133-34). For Weber, Teresa had to find "a narrative strategy that [would] legitimate the disobedience and deceptions she practiced [in order to further her reform and foundations] without undermining the value of absolute obedience to authority she wished to inculcate in the nuns" (*Rhetoric* 134), in other words, how to uphold the status quo for other women and violate it herself. Weber claims Teresa did this, and achieved (posthumous) success, but that this would not have been possible

had Teresa not made some accommodations to the gender ideology of her audience [...]. Teresa's defensive strategy was to embrace stereotypes of female ignorance, timidity, or physical weakness [...] Teresa concedes to women's weakness, timidity, powerlessness and intellectual inferiority but uses the concessions ironically to defend, respectively, the legitimacy of her own spiritual favours, her disobedience of *letrados*, her administrative initiative, her right to 'teach' in the Pauline sense, and her unmediated access to the Scriptures. [...] Because] for a *mujercilla* the alternative to concession was silence. (*Rhetoric* 36-41, emphasis in original)

To elude this silencing, Weber also argues that Teresa honed the traditional literary topoi of the *captatio benevolentiae*, so much so, that the "frequency and distribution [of self-deprecatory remarks] are something totally new [...]. In this sense all of Teresa's

works are *extended* prologues” (50, emphasis in original), and as such constitute a rhetorical strategy and strongly suggest deliberate obedience to her female condition. Although Weber’s analysis of Teresa is foundational of new approaches to reading Teresa’s works, we must wonder whether Weber is not too happy to project modern sensibilities on a sixteenth-century nun, however clever Teresa may have been. As we seek to vindicate women and their contributions to history, perhaps we are too eager to ascribe to Teresa’ more recent feminine (if not feminist) ideals.

Writing in 1996, Gillian Ahlgren makes a case for Teresa’s rhetoric of obedience as the tool that may have saved her from the Inquisition:

In many complex ways Teresa enshrouded her activities in obedience. The rhetoric of obedience went a long way toward establishing Teresa’s goodwill toward institutional figures. She portrayed herself as in all ways obedient—to her confessors, to theologians, and to representatives of the hierarchical church—and her writing and reform activities as undertaken in obedience to God. (*Politics* 72)

Furthermore, Ahlgren continues, obedience “established Teresa’s theological credentials, [and] her right to write, despite the lack of a university education” (*Politics* 73). For this scholar, Teresa’s rhetoric of obedience is quite nuanced, depending on the context of each of her works, and Teresa’s need to “justify her forays into the literary world” (*Politics* 73). Ahlgren also argues that Teresa’s statements regarding obedience became clearer and stronger in the prologues of her works written after the *Libro de la vida* was in the hands of the Inquisition. In each case Teresa established exactly who was being obeyed. In the opinion of Ahlgren, this rhetoric of obedience differentiated Teresa from the *alumbrados* and the *luteranos*, who were “punished not only for their beliefs or practices but for the tenacity with which they clung to them” (*Politics* 76), leading

her to assess Teresa’s emphasis on humility and obedience as “a rhetorical strategy designed to present herself as no threat to a patriarchal and institutional church” (*Politics* 152). Weber and Ahlgren are examples of readers conceivably influenced by their own life and times—post 1950. In our desire to understand women’s early modern awareness of themselves, and the evolution of their emergence as writers and fuller participants in society, are we not ascribing to Teresa’s works much more design than she intended? If Ahlgren warns “we must be sensitive to the climate that produced Saint Teresa’s persona while recognizing her keen insights into the politics of sanctity of her day” (*Politics* 171), must we not also be sensitive to the politics of our day?²⁷

Reading Teresa’s readers demands that we consider their own writing circumstances and objectives. Consider a 2002 entry in the *Diccionario de Santa Teresa de Jesús* in which Evaristo Renedo writes:

[n]o es necesario conocer mucho a T[eresa] para poderla definir como cristiana obediente y como monja que vive el voto de obediencia hasta las últimas consecuencias [...]. Lo suyo no era disputar con sus superiores, sino obedecer. (477-78)

Renedo notes that Teresa obeyed confessors even if it meant burning her writings, as when commanded to destroy her “Conceptos del amor de Dios.” For him, this burned book “se convirtió en ceniza y humo como canto de alabanza a la obediencia” (479). He accepts her obedience at face value. Renedo, a member of the Discalced Carmelite Order, is an example of the readers who approach Teresa from a theocentric perspective. This position presupposes agreement with Teresa due to their faith in divine intervention, and an unquestioning belief in her honesty, accepting the persona that emanates from her texts as thoroughly genuine. Reading Teresa quite literally, Renedo is able to write that Teresa obeyed God’s will, and Christ’s, since He is “el obediente por excelencia” (481). In the

twenty-first century, Teresa's discourse is still persuasive.

To summarize, we note that however confessors, editors and critics read Teresa they acknowledged the peculiarities of her writing. The different readings depend on whether they wanted to defend or indict her person, texts and/or legacy, whether style or content was what mattered most, and how the fact of being woman was considered. Men of the cloth saw, and see, Teresa as a woman, as a nun, and/or a saint. In the sixteenth century these men saw her as either visionary or heretic, and in either case writing was somehow deviant, unexpected, supernatural. Christian male scholars in the twentieth century still see her as a woman, as a nun, as a Mother, as a saint, but also as a writer, more or less spontaneous or skilled as the case may be; and more or less inspired by God, perhaps depending on the depth of their own religious convictions. To this day lots of eminent Teresian scholars are priests, like Tomás Álvarez, a Discalced Carmelite himself, and William Rowan, recently the Archbishop of Canterbury. These men have faith, today, in the supernatural, so they are interested in promoting Teresa's spirituality, greatness and virtue. It is primarily secular scholars who, late in the twentieth century, brought to the forefront the adverse conditions under which Teresa wrote—including being woman—and how these circumstances may have determined and conditioned both the act of writing and Teresa's very distinct writing style. It took till 1984, nearly 400 years after the publication of Teresa's works, for Rosa Rossi to suggest that obedience might be constructed as permission to write, and that Teresa's claims to write in obedience did not necessarily mean that Teresa did so but that she said she did so ("Mujer" 40).²⁸ Thus, we might say with Dupont that as "authors portray Teresa, they also represent their own preoccupations [...] Teresa is employed as a lens with which to [...] examine the concerns of their historical moment" (3).²⁹

Retrospectively, one can hardly doubt that Teresa's obedience, and her rhetoric of

obedience, served her well. Both she and her texts survived the religiously tumultuous climate of the second half of the sixteenth century. Though restrictive, Teresa likely derived both comfort and licence from this eminently feminine virtue. It provided her with coordinates to guide her that Church and society could understand and find appropriate. However, it was only after her death that she received the vigorous support of the Church, because, as Rosa Rossi reminds us, throughout Teresa's life this support was never established beyond doubt: "toda su vida fue una convivencia permanente con el riesgo [de ser condenada por la Inquisición]" (*Biografía* 11). Teresa's stated obedience to orthodox doctrine, practice and belief, and her obedience to the standard construction of woman allowed for her work of reform and foundation, in addition to authorizing her writing and her consequent (if limited) participation in the apostolic work of the Roman Church. If we acknowledge her awareness of the times she lived (*Vida* XXXIII.5; cf. *Camino* XXI. 3, III.4-5, IV.2-3, XXXVI.4), we find that Teresa's desire for reform went beyond her order, a desire Teresa clearly articulated in the first three chapters of *Camino de perfección*. For even as she bemoans the fact that as a woman she could not act in defence of the Church—"imposibilitada de aprovechar en nada en el servicio del Señor, que toda mi ansia era" in the business of fighting "estos luteranos" (*Camino* I.2, cf. IV.1, XXXV.3; *Vida* XXXII.6; *Moradas*, Concl. 4; *Fundaciones* XVIII.5)—Teresa asserted her contributions: prayer in her reformed convents, and obedience, following the rules set by the Order and their Constitutions so that God "admitirá nuestros ruegos" (*Camino* V.1-3, cf. VII.4, VIII.1). Her part in the *gran empresa* was prayer and discipline. These were Teresa's responses to "[t]he rise of Protestantism [...] which] posed unprecedented challenges" (Bilinkoff, *Related Lives* 111). Obedience, devotion and intercession became "the active apostolate for which Teresa yearned" (115; cf. Wilson viii). Teresa's goals, as stated in her works, were achieved by casting obedience as the virtue

that synthesized the religious and social mores of her time. Although a virtue imposed on women, Teresa's obedience to her sex, to her superiors and to the orthodoxy of the Roman Catholic Church allowed her to have a sphere of action and influence much greater than that of other women of her time. However limiting, obedience—as noted by many scholars—gave Teresa of Ávila a lot of latitude.

Notes

¹Aristotelian physiology, that understood the “female state” (*Gen.* 775a) as the “weaker creature” (*Gen.* 726b) and “as it were a deformity” (*Gen.* 775a), and Galen's ideas on the hierarchy of the sexes—“the female is less perfect than the male” (qtd. in Blamires 41; cf. Aristotle, *Gen.* 737a)—were still authorities in the Middle Ages.

²The quotations from *Camino* are from the Escorial Codex, unless otherwise stated.

³These vows can be traced back to the *Rule of Saint Benedict* (c. 480-550), which “sets out a coherent and detailed plan for the organization of a monastic community” (Lawrence 20). From the outset, the *Rule* presents obedience as the guiding principle and virtue of the monastic life (7, cf. 131). Obedience is the preeminent virtue that should guide the monk seeking spiritual perfection, for “[t]he first degree of humility is obedience without delay. This becometh those who hold nothing dearer to them than Christ” (*Rule* 33).

⁴ Consider Juan Luis Vives, who, even as he advocated some learning for women in *The Instruction of a Christian Woman* (1523), reveals early modern sensibilities regarding women's minds: “Así que, puesto que la mujer es un ser flaco y no es seguro su juicio, y muy expuesto al engaño [...] no conviene que ella enseñe” (1001, cf. 991). Because women are physically and intellectually weak, and susceptible to deception, they should not only not teach, but not talk, for Vives later asks: “¿cuántas palabras lees de María en toda la historia de los Evangelios? [...]. Ella, como conviene a la doncella, se queda siempre tan callando” (1042; cf. Córdoba 97).

⁵Her extensive correspondence, the length of her works, and her desire to communicate effectively in writing are evidence of a desire to write.

⁶However, she says she will write “como quien,” that is, *as though* she were a person who lacks the ability to discern things, implying no lack of such

ability for herself.

⁷Interestingly Teresa, who is always able to make use of both sides of a coin, assigns value to ignorance, which serves a purpose beyond equating it with womanhood. Ignorance allows for God's work through her, as much as, on occasion, excusing Teresa's lack of awareness or poor decision making: “No quiero pensar que en esto tuve culpa [...] que cierto era ignorancia” (*Vida* XXIII.4). Paradoxically again, she also states that ignorance does not remove responsibility (*Vida* V.1; cf. *Fundaciones* XX.3).

⁸Another aspect of the *nature* of women that Teresa exploits is her talkativeness. “[M]uchas cosas superfluas” (*Moradas* I.ii.7) suggests she will write much that is unnecessary. Similarly, in the *Vida* she had written: “Quiérome declarar más, que creo me meto en muchas cosas. Siempre tuve esta falta de no me saber dar a entender—como he dicho—sino a costa de muchas palabras” (XIII.17).

⁹“Let a woman learn in silence with full submission. I permit no woman to teach nor have authority over man; she is to keep silent” (1 Tim 2:11-12).

¹⁰Reinforcing the contemptible nature of the female condition, from the beginning of her writing life, Teresa repeatedly presented herself as “tan ruin,” (*Vida*, Prol., cf. V.1, VII.1, 22, VIII.8, XIX.6, XXX.10, XXXIII.14, XXXVIII.3; *Fundaciones* IV.6, IV.7, XXVIII.19; *Moradas* VI.vii.4, etc.), as well as having “ruines costumbres” (*Vida* IX.1). All due to her “bajo natural” (*Fundaciones*, Prol. 2). *Ruin* signifies “de mal trato,” and a “mujer de mal trato, [es] la que no es casta y recogida” (“Ruin,” *Tesoro*), which could hardly be said about Teresa. For Randolph Pope the function of the adjective *ruin*, which saturates her text, is to provide contrast: “este epíteto [Teresa] se lo aplica como un *leitmotiv* que subraya la antítesis entre sus méritos y los dones de Dios a lo largo de toda la *Vida*” (52). For Alison Weber, it corroborates her position that many of Teresa's deprecatory remarks about herself are indeed part of a rhetorical strategy (*Rhetoric* 15). For Elena Carrera such frequent self-deprecatory remarks “show evidence of repentance,” which

recognize one's weakness [...] to acknowledge the transcendent nature of inner strength, while stressing, with St. Paul, her continued need for God's help [...] to capture their [her confessors'] benevolence (or appease them). (181)

¹¹For Aristotle one of the proofs that orators offer in order to persuade is their moral character (*Rhet.* I.ii.3). He adds that to convince their audiences orators must show “good sense, virtue and good will” (*Rhet.* II.i.5-6). Though Teresa was not schooled in rhetoric, she was well read. She was especially familiar with the spiritual literature of the sixteenth century, texts written by theologians and moralists, such as Luis de Granada and Francisco de Osuna, who were themselves educated and who had inherited, through the Middle Ages, the writings of the Greco-Latin and Patristic traditions. She had also read Augustine.

¹²Chicharro has not carefully read the context for this phrase. Teresa is actually explaining what *others* thought about her reform and foundation project in Ávila and how it came to a halt due, in part, to this perception (*Vida* XXXIII.1).

¹³Jerónimo Gracián specifically addressed this issue to defend the orthodoxy of Teresa’s texts:

Quien leyere atentamente estos libros de la madre Teresa, verán que ningún nombre dize de otros afectos interiores, que no se pueda colegir de la Sagrada escritura, o se halle escrito en santos, y autores graues. (16v)

¹⁴Part of the beatification and canonization proceedings begun in Ávila in 1591-1592.

¹⁵Tomás de la Cruz shows Teresa was familiar with the outcomes of the Holy Synod due to her privileged “relaciones concretas con la jerarquía de la Iglesia española” (320), especially with P. Pedro Fernández who “durante cinco años vivió en íntima relación con la Santa, a quien asesoró, no tanto desde el punto de vista carmelitano, cuanto en el plano de la reforma tridentina” (321). But even before 1563 Teresa’s relationships with Dominican theologians would have ensured she was aware of the “pensamiento tridentino” (T. de la Cruz 321-22).

¹⁶According to Martin Luther (1483-1546)

[t]he first and highest, the most precious of all good works is faith in Christ, [...] because] faith alone makes all other works good, acceptable and worthy, in that it trusts God and does not doubt that for it all things that a man does are well done. (*Treatise on Good Works* II, IV)

¹⁷Teresa here makes reference to another sin, *acedia*, to which women are prone. Fray Martín de

Córdoba explains that because women are “intemperadas” (91), which will cause them to seek carnal pleasures, among them idleness (91), he recommended that women channel “las manos en perfectas obras” (99).

¹⁸However, for T. de la Cruz, Teresa’s desire for enclosure for her reformed convent of San José in 1562:

ni acusa dependencia o referencia alguna a los proyectos de clausura que por aquellas fechas se debatían en Trento [...] ni la neta orientación eclesial—antiluterana y contrareformista—de los primeros capítulos del *Camino de perfección* obedecen a consignas tridentinas; ni las expresiones doctrinales más intencionadamente antiprotestantes, pese a su coincidencia material con el espíritu y la letra de los cánones conciliares, contienen referencia alguna al Concilio. (322)

Because for T. de la Cruz, Teresa’s response to the plight of the European Church in the 1560s had only “resonancia interior [...] conciencia de culpabilidad [...] y agudo dolor” (362). Yet he also states: “El *Camino de perfección* era el código de vida que ella proponía a su naciente familia. Sobre sus páginas hizo el primer esfuerzo consciente de ingreso en los caminos abiertos por los Padres de Trento” (324), and concludes that the “explosión de conciencia eclesial [...] fue el último mensaje de la Santa mística del Carmelo” (367).

¹⁹These texts are the extant evidence of the first assessments of Teresa’s writings (cf. Carrera 3). And these readings differ from those of readers whom, for example, Teresa’s texts inspired. Jodi Bilinkoff studied two groups of such readers, in particular of Teresa’s *Vida*:

Teresa’s books were read by other devout women, many of whom later became writers and recorded their own narratives. They were also read by male clerics, the confessors and promoters of women they regarded as holy and held up as exemplars to a wider Christian community. Both spiritually-inclined women and their clerical supporters found inspiration in the life of Teresa of Ávila, and used her *Life* as a powerful authorizing precedent. (“Touched” 108)

²⁰One of the objectives of Teresa's writing was to provide spiritual readings to her sisters after the Valdés Index of 1559 removed access to so many spiritual books in the vernacular.

²¹Teresa wanted Juan de Ávila to approve of her book. Unfortunately, Ávila did not receive it until 1568, three years after the completion of the manuscript. In his letter to Teresa after reading the book, he declared that her doctrine was for the most part good, that he found signs that her raptures were those visited by God upon the sincere, and that these are more likely from God if the recipient communicates them to those who can shed light on them, and s/he is willing to submit to someone else's judgement (Álvarez 629, cf. 630). It would appear that Teresa's submissiveness convinced him too.

²²Bañez also pointed out in his "Censura" that others had approved the document too, like fray Hernando del Castillo. Unfortunately, these documents are not extant (Álvarez 623).

²³Although Luis de León called her a saint and attributed miracles to her in 1587 (20) she would not be beatified or canonized till 1614 and 1622 respectively. The collection of information pertaining to her beatification began in 1591, shortly after Teresa's death in 1582. Interestingly enough, the justifications for this process were those that fray Luis had used to support the publication of Teresa's work: the incorruptibility of her body, the marvels or miracles that occurred as a result of her intercession, and her virtuous life (see *Procesos* I: 1-5; cf. Ahlgren, *Politics* 148).

²⁴According to Weber's study of Alonso de la Fuente, by the 1570s the Inquisition:

was reluctant to endorse Alonso's convictions that popular interior piety was inherently heretical [...]. Alonso's view of *alumbradismo* failed because it was too inclusive; it condemned forms of piety endorsed by elite and popular classes alike, including practices advocated by the post-Tridentine Church and favoured by the king. ("Demonizing" 155-56)

²⁵Aside from fray Luis de León, Ribera and Yepes, there was Julián de Ávila—all writing between 1586 and 1604 (Fita 34-35; cf. Gómez Centurión 600)—Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, and six others (Díaz 476-77).

²⁶García de la Concha disagrees with Marichal's 1957 labelling of Teresa's spirituality, and therefore her text, as "emotional" (110), as an expression not

of what she has read but of what she has felt and lived (111). For Marichal, her writing was a way "to access her own individual inner being" (105, cf. 113) because in Teresa the "spiritual principle" overrode any creative impulse (106). García de la Concha wished to show this was not the case, that theology, as opposed to emotion, was an integral part of Teresa's life that affected her writing style with an "overflowing" of energy that overwhelms the reader (109).

²⁷Scholars agree that to study Teresa's work and not mention her gender is not possible: "es una premisa ineludible" (Egido 255). As often noted, Teresa addresses it herself. Scholars also agree that her writing (both the act and the text) needed protection, and that Teresa used language and rhetorical strategies to further her personal agenda. The trouble is discerning how much to emphasize Teresa's *intentions* when we speak of her "deliberate strategies," her "subversive discourse," her 'exploitation' of female stereotypes (Weber, *Rhetoric* 15, 97, 11), Teresa's "feminine and feminist" hermeneutic (Slade 40), or the "movimientos tácticos" and "estrategia intencionada" of her discourse (Marcos 15, 250). As Carrera put it, "the difficulty arises when critics establish direct causal links between words in the text and intentions attributed to the writer which cannot be ascertained" (5). That is to say, how much of her discourse was intentionally crafted to sway her readers, and how much the result of internalized views and deep desires. Reading Teresa's works from the twentieth- or twenty-first century, can we confidently discern where Teresa's support for *all* women begins and where here internalized bias against them ends? Was Teresa's obedience *only* a strategy or was it, partly at least, the product of socialization? We cannot ignore that she lived in a society in which the religious and the sacred were paramount, and at a time in which, in Caro Baroja's words, "se pensó en Dios con una intensidad y ardor que acaso no se han dado antes ni después. [...] En el siglo XVI la idea de Dios se presenta constante e imperiosa" (45). This was also a time in which a woman's sphere of action was extremely limited. Therefore, to her readers, Teresa is always an exceptional woman and *being woman* was/is central to understanding Teresa's exceptionality. For her contemporary male confessors and mentors, Teresa was so exceptional that she was described as manly, virile (e.g., *Procesos* III: xiii; cf. Weber, *Rhetoric* 17-18, 165; Ahlgren, *Politics* 155). Much more recent readers are satisfied that being woman is enough to explain Teresa's achievements,

but seek to understand the means to her survival and (posthumous) success given the context in which she lived and wrote. Thus Teresa's writing has led Weber, for example, to assign different rhetorical strategies—humility, irony, obfuscation and authority—to each of Teresa's major works. Also according to Weber, Teresa's voice was coated, willfully, in rhetorical language that sought to deceive (e.g., *Rhetoric* 80, 88, 93, 134). Ahlgren, along the same lines as Weber, claims that Teresa was able to nuance her rhetoric of obedience to suit the compositional circumstances of each book (*Politics* 72-76); that for Teresa obedience "proved to be quite pliable:" it could serve as the impetus or the excuse to write, as much as it "went a long way toward establishing Teresa's goodwill towards institutional figures" (Ahlgren, *Politics* 72). Although the works of Weber and Ahlgren are well argued and convincing, Carrera suggests that

[t]heir exaggerated belief in Teresa's ability to choose her style as she pleased appears to be a reaction to the previous view that, as a saint, she was incapable of deception. (15n6)

Perhaps Steggink is closer to an accurate portrayal of Teresa's achievements as woman. He states that Teresa's accomplishment was the advancement of religious freedom for contemplative women (112) at a moment in time characterized by "[l]a tensión entre jerarquía y charisma, entre lo institucional y la libertad de Espíritu y del Evangelio" (114; cf. *Procesos* I: 9; Carrera 193; Slade 43). Similarly, Egido believes that Teresa's contribution to the Reform was the vindication of woman's purpose within the Church. Women's prayers might work where politics, war and theological debates had failed (263). And he cautions that "[a] analizar —y valorar— lo que Teresa reivindica para las mujeres no se puede ser anacrónico," because Teresa's complaints cannot be identified with those of the feminist movements of our times due to their different historical circumstances (262). He may have a point. Weber, for example, concludes that Teresa's "rhetoric of femininity, which served her own needs of self-assertion so successfully, also paradoxically sanctioned the paternalistic authority of the Church over its daughters and reinforced the ideology of women's intellectual and spiritual subordination" (*Rhetoric* 165). One cannot but agree that Teresa did, indeed, assert herself (with many caveats) and adhere to and support the institutionalized

Church. But was Teresa really able to escape the influence of the beliefs held by her contemporaries regarding women and their place in the Catholic Church? This would be necessary for Weber to be able to claim that Teresa *paradoxically* served her own needs and supported patriarchy. What is 'odd' or 'paradoxical' for an equality-seeking woman of the 1960s onwards, is not so for Teresa. In fact, Teresa's success for herself was achieved *by* endorsing the status quo for women. Teresa achieved her personal goals *in ways that* "sanctioned the paternalistic authority of the Church over its daughters" and "reinforced the ideology of women's intellectual and spiritual subordination." There is nothing paradoxical, odd, or *inconsistent* about this for a woman of her time. There was no other way to achieve her own goals in Counter-Reformation Spain. It was very different for a woman in, say, 1962. This woman could have made personal progress *qua* woman in a man's world without sanctioning or reinforcing the male-dominant ideology. What would have been paradoxical or inconsistent in the 1960's is certainly not in the case of Teresa or any other woman of that time and place. Thus, Weber's attribution of paradoxicality to Teresa seems to be anachronistic. Although Weber's, Ahlgren's and Slade's views on Teresa's writings do not disagree with Egido and Steggink's estimation of Teresa's achievements, and although scholars don't dispute that Teresa used language and rhetorical strategies to further her personal agenda, perhaps some critics overstate Teresa's intentions. Just how cognizant of, and deliberate in, her employment of rhetorical strategies Teresa was, is a matter of degree. Whilst we can state that she most certainly participated of

women's major intellectual enterprise for more than a thousand years [which] was to re-conceptualize religion in such a way as to allow for women's equal and central role in the Christian drama of the Fall and Redemption (Lerner 11),

exactly how much intentionality may we accurately attribute to Teresa's rhetoric? Regardless, whether today's reader of Teresa's works leans more towards Egido and Steggink's understanding of her works, or towards Weber and Ahlgren's, the value of reading Teresa's works *en clave femenina* cannot be disputed. But these readings may teach us as much about present circumstances, issues and preoccupations—such as recovering and understanding women's contribution to history or finding new

acceptable ways of being woman (singlehood and childlessness come to mind)—as about Teresa's (cf. Slade 6; Barbeito Carneiro 59).

²⁸Rosa Rossi explains:

Aparte de la evidencia por la que 'obediencia' funciona como sinónimo de 'licencia' o 'precepto' [...] un mínimo de instrumentación lingüística moderna impondría el preguntarse en qué contexto hace comprender que en cualquier caso aquella frase no significa que Teresa escribiera porque le habían mandado escribir, sino solamente que Teresa *dice* escribir por obediencia. Y lo dice en el contexto de sus relaciones como monja con sus superiores. ("Mujer" 40, emphasis in original)

²⁹Recently, in a *New York Times* article, writer Jessa Crispin explored Teresa's life and works as she pondered present day female singlehood and loneliness. Crispin's interest in Teresa stems from an exploration of her own circumstances and experiences as an unattached woman, which led to her appreciation of Teresa's

creation of a woman's life, outside of a life with a man. [...] Because f]ive hundred years after St. Teresa [...] there are still few models for women of how to live outside of coupledness. (SR6)

Works Cited

- Ahlgren, Gillian. *Teresa of Avila and the Politics of Sanctity*. 1996. Ithaca: Cornell UP, 1998. Print.
- . "Volume Editor's Introduction." *The Inquisition of Francisca: A Sixteenth-Century Visionary on Trial*. Ed. and trans. Gillian T. W. Ahlgren. The Other Voice in Early Modern Europe. Chicago: U of Chicago P, 2005. 1-36. Print.
- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española I. Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Gredos, 1966. Print.
- Álvarez, Tomás. "Nota histórica. Anexo al volumen II del *Libro de la Vida*." Burgos: Monte Carmelo, 1999. Print.
- Arenal, Electa and Stacey Schlaw. *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1989. Print.
- Aristotle. *Art of Rhetoric*. Trans. J. H. Freese. Cambridge, MA: Harvard UP, 1926. Print.
- . *Generation of Animals*. Trans. A. L. Peck. Cambridge, MA: Harvard UP, 1963. Print.
- Báñez, Domingo. "Censura del P. Domingo Báñez en el autógrafo de la 'Vida.'" *Obras completas de Santa Teresa*. 2nd ed. Ed. Efrén de la Madre de Dios and Otger Steggink. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1967. 190-91. Print.
- . "Discurso del Padre Báñez ante las autoridades religiosas y civiles de Ávila, en defensa de Santa Teresa y del Monasterio de San José." *Santa Teresa y el P. Báñez*. Ed. Paulino Álvarez. Madrid: Lezcano y Compañía, 1882. 162-64. Print.
- Barbeito Carneiro, María Isabel. "Gestos y actitudes 'feministas' en el Siglo de Oro español: de Teresa de Jesús a María de Guevara." *Literatura y feminismo en España (s. Xv-Xxi)*. Ed. Lisa Vollelendorf. Barcelona: Icaria, 2005. 59-75. Print.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Trans. Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1950. Print.
- Bilinkoff, Jodi. *The Avila of Saint Teresa. Religious Reform in a Sixteenth-Century City*. 2nd ed. Ithaca: Cornell UP, 2014. Print.
- . *Related Lives. Confessors and Their Female Penitents, 1450-1750*. Ithaca: Cornell UP, 2005. Print.
- . "The Social Meaning of Religious Reform: The Case of St. Teresa and Avila." *Archiv für Reformationsgeschichte - Archive for Reformation History* 79 (1988): 340-57. Print.
- . "Touched by Teresa: Readers and Their Responses, 1588-1750." *The Heirs of St. Teresa of Avila*. Ed. Christopher Wilson. Washington: ICS Publications, 2006. 107-22. Print.
- Blamires, Alcuin, ed. *Woman Defamed and Woman Defended. An Anthology of Medieval Texts*. Oxford: Clarendon Press, 1992. Print.
- Calvin, John. *Institutes of the Christian Religion*. 1536. 2 vols. Ed. John T. McNeill. Trans. Ford Lewis Battles. Philadelphia: Westminster, 1960. Print.
- Carrera, Elena. *Teresa of Avila's Autobiography: Authority, Power and the Self in Mid-Sixteenth-Century Spain*. London, UK: Legenda, 2005. Print.
- Caro Baroja, Julio. *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: Sarpe, 1985. Print.
- Chicharro, Dámaso, ed. *Libro de la vida*. By Teresa de Ávila. Madrid: Cátedra, 1993. Print.
- Coakley, John. "Friars as Confidants of Holy Women in Medieval Dominican Hagiography." *Images of Sainthood in Medieval Europe*. Ithaca: Cornell UP, 1991. 222-46. Print.

- Córdoba, Martín de. "Jardín de las nobles doncellas." *Prosistas castellanos del siglo XV*. Vol. 2. Ed. Mario Penna and Fernando Rubio. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Atlas, 1959-1964. 65-117. Print.
- Council of Trent. *The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*. Ed. and trans. J. Waterworth. London: Dolman, 1848. Hanover Historical Projects. Web. 20 July 2015.
- Crispin, Jessa. "St. Teresa and Single Ladies." *New York Times* 10 Jan 2016, New York ed.: SR6. Web. 10 Jan 2016.
- Cruz, Anne J. "'La bella marmaridada.' Lessons for the Good Wife." *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Ed. Anne J. Cruz and Mary Elizabeth Perry. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992. 145-70. Print.
- Cruz, Tomás de la. "Santa Teresa de Ávila hija de la Iglesia." *Ephemerides Carmeliticae* 17 (1966): 305-67. Print.
- De la Fuente, Alonso. "Memoriales de Alonso de la Fuente, 1589-1591." *Santa Teresa de Jesús y la Inquisición española*. By Enrique Llamas Martínez. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972. 397-423. Print.
- De la Madre de Dios, Efrén and Steggink, Otger, eds. *Obras completas de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1967. Print.
- Díaz, José Simón. "Hagiografías individuales publicadas en español de 1480 a 1700." *Hispania Sacra* 30: 421-80. Print.
- Donahue, Darcy. "Wondrous Words: Miraculous Literacy and Real Literacy in the Convents of Early Modern Spain." *Women's Literacy in Early Modern Spain and the New World*. Ed. Anne J. Cruz and Rosilie Hernández. Surrey, Gt. Brit.: Ashgate, 2011. 105-22. Print.
- DuPont, Denise. *Writing Teresa: The Saint from Ávila at the fin-de-siglo*. Lewisburg: Bucknell UP, 2012. Print.
- Egido, Teófanos. "Santa Teresa y su condición de mujer." *Surge: Revista Sacerdotal* 40 (1982): 255-75. Print.
- Ezama Gil, Ángeles. "Ana Ozores y el modelo tereciano: ejemplaridad y escritura literaria." *Leopoldo Alas: un clásico contemporáneo (1901-2001). Tomo II. Actas del Congreso celebrado en Oviedo (12-16 de noviembre de 2001)*. Oviedo: Universidad de Oviedo 2002. 775-90. Print.
- Fita, Fidel. "Cuatro biógrafos de Santa Teresa en el Siglo XVI. El P. Francisco de Ribera, Fr. Diego de Yepes, Fr. Luis de León y Julián de Avila." *Boletín de la Real Academia de la Historia* LXVII (1915): 550-61. Print.
- García de la Concha, Víctor. *El arte literario de Santa Teresa*. Barcelona: Ariel, 1978. Print.
- Giles, Mary. "Francisca Hernández and the Sexuality of Religious Dissent." *Women in the Inquisition. Spain and the New World*. Ed. Mary Giles. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1999. 75-97. Print.
- Gómez Centurión, José. "Relaciones biográficas de Santa Teresa, por el P. Julián de Ávila, en 1587, 1596 y 1604." *Boletín de la Real Academia de la Historia* 67 (1915): 592-600. Print.
- Gracián de la Madre de Dios, Jerónimo. *Dilucidario del verdadero espíritu, en que se declara, que sea espíritu verdadero: de donde mana: y sus grados*. Madrid, 1604. Ed. Facsim. Whitefish, Montana: Kessinger Legacy Reprints, 2015. Print.
- Hollis, Karen. "Teresa de Jesús and the Relations of Writing." *Conflicts of Discourse: Spanish Literature in the Golden Age*. Ed. Peter W. Evans. Manchester: Manchester UP, 1990. 26-47. Print.
- Kamen, Henry. *The Spanish Inquisition: A Historical Revision*. 4th ed. New Haven, CT: Yale UP, 2014. Print.
- Kavanaugh, Kieran. "The Way of Perfection. Introduction." *The Collected Works of St. Teresa of Avila*. Vol. 2. By Teresa of Ávila. Trans. Kieran Kavanaugh and Otilio Rodríguez. Washington: Institute of Carmelite Studies, 1980. 15-36. Print.
- Lawrence, C. H. *Medieval Monasticism*. 4th ed. Oxon, UK: Routledge, 2015. Print.
- Lerner, Gerda. *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to Eighteen-Seventy*. New York: Oxford UP, 1993. Print.
- Llamas, Enrique. "Libro de la vida." *Introducción a la lectura de Santa Teresa*. Ed. Alberto Barrientos. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1987. 205-39. Print.
- Llamas Martínez, Enrique. *Santa Teresa de Jesús y la Inquisición española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972. Print.
- Luis de León. "Introducción al Libro de la vida de Santa Teresa." *Escritos de Santa Teresa*. Vol. 1. Ed. Vicente de la Fuente. Madrid: M. Rivadeneira, 1861. 17-22. Print.
- Luther, Martin. *A Treatise on Good Works*. Champaign, IL: Project Gutenberg, n.d. eBook Collection (EBSCOhost). Web. 29 Sept. 2015.

- Marcos, Juan Antonio. *Mística y subversiva: Teresa de Jesús*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 2001. Print.
- Marichal, Juan. "Santa Teresa en el ensayismo hispánico." *La voluntad de estilo. (Teoría e historia del ensayismo hispánico)*. Barcelona: Seix Barral, 1957. 103-15. Print.
- Márquez Villanueva, Francisco. "La vocación literaria de Santa Teresa." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 32 (1983): 355-79. Print.
- Moral Fatio, Alfred. "Les lectures de Sainte Thérèse." *Bulletin Hispanique* 10 (1908): 17-67. Print.
- Nelken, Margarita. *Las escritoras españolas*. Barcelona: Editorial Labor, 1930. Print.
- The New Oxford Annotated Bible, with the Apocrypha*. New Revised Standard Version. Ed. Bruce Metzger and Roland Murphy. New York: Oxford UP, 1991. Print.
- Peers, Edgar Allison. *Saint Teresa of Jesus and other Essays and Addresses*. London: Faber and Faber, 1953. Print.
- Pope, Randolph D. "Santa Teresa de Jesús." *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*. Frankfurt: Lang Bern, 1974. 47-55. Print.
- Procesos de beatificación y canonización de Sta. Teresa de Jesús*. 3 vols. Ed. Silverio de Santa Teresa. Burgos: Monte Carmelo, 1935. Print.
- Renedo, Evaristo. "Obediencia." *Diccionario de Santa Teresa de Jesús. Doctrina e historia*. Ed. Tomás Álvarez. Burgos: Monte Carmelo, 2002. 477-83. Print.
- Ribera, Francisco de. *La vida de la Madre Teresa de Jesús. Fundadora de las Descalzas y Descalzos Carmelitas*. 1590. Ed. Carmelitas Descalzas and José Martínez Puche. Madrid: Edibesa, 2004. Print.
- Rossi, Rosa. "La mujer y la palabra." *Mientras tanto* 15 (1983): 29-46. Print.
- . *Teresa de Ávila. Biografía de una escritora*. Trans. Marieta Gargatagli. Barcelona: Icaria, 1984. Print.
- The Rule of Saint Benedict*. Ed. and trans. Justin McCann. Westminster: Newman, 1952. Print.
- Sánchez, Manuel Diego, comp. *Santa Teresa de Jesús: Bibliografía sistemática*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 2008. Print.
- Slade, Carole. *St. Teresa of Avila: Author of a Heroic Life*. Berkeley: U of California P, 1995.
- Steggink, Otger. "Teresa de Jesús, mujer y mística ante la teología y teólogos." *Carmelus* 29 (1982): 111-29. Print.
- Strasser, Ulrike. "Bones of Contention: Cloistered Nuns, Decorated Relics, and the Contest over Women's Place in the Public Sphere of Counter-Reformation Munich." *Archiv Für Reformationsgeschichte – Archive for Reformation History* 90 (1999): 255-88. Print.
- Surtz, Ronald E. *Writing Women in Late Medieval and Early Modern Spain: The Mothers of Saint Teresa of Avila*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1995. Print.
- Teresa de Ávila. *Obras completas de Santa Teresa*. 2nd ed. Ed. Efrén de la Madre de Dios and Otger Steggink. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1967. Print.
- Tesoro de la lengua castellana o española*. Sebastián de Covarrubias Horozco. Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2006. Print.
- Vives, Juan Luis. "Formación de la mujer cristiana." *Obras completas*. Vol. 1. Ed. Lorenzo Ribber. Madrid: Aguilar, 1947. 985-1175. Print.
- Weber, Alison. "Demonizing Ecstasy: Alonso de la Fuente and the *Alumbrados* of Extremadura." *The Mystical Gesture: Essays on Medieval and Early Modern Spiritual Culture in Honor of Mary E. Giles*. Ed. Robert Boenig. Burlington, VT: Ashgate, 2000. 141-58. Print.
- . *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*. New Jersey: Princeton UP, 1990. Print.
- Wilson, Christopher. "Introduction." *The Heirs of St. Teresa of Avila*. Ed. Christopher Wilson. Washington: Institute of Carmelite Studies, 2006. vii-xvii. Print.
- Yepes, Diego de. *Vida de Santa Teresa de Jesús*. 1606. 2 vols. Barcelona: Biblioteca Clásica Española, 1887. Print.

Letras Hispanas

Volume 12

TITLE: Reporterism as Social Death in Rafael Delgado's *La calandria*

AUTHOR: Kevin M. Anzzolin

EMAIL: kmanzzol@gmail.com

AFFILIATION: Worcester State University; World Languages Department; Sullivan Academic Center, Suite S-304J; 486 Chandler St.; Worcester, MA 01602

ABSTRACT: "Reporterism as Social Death in Rafael Delgado's *La calandria*" examines the novel from a new historicist standpoint. After describing the changing role of women in Porfirian Mexico, I show how, in the *La calandria*, reporterism is represented as allowing for women to look beyond their particular social milieu, with disastrous effects. This reading thus provides a corrective to current scholarship on Delgado's novel that has not pointed up the importance of the theme of journalism in the novel. In Delgado's text, both opposition journalism and sensationalistic reporting are intimately associated with warfare and even death itself: newspapers are characterized as having the ability to odiously revive the political debates thought to have been previously banished to Mexico's bellicose past—particularly those first seen during the War of Reform (1857-1861). I analyze how Delgado, via an ingenious metaphor, shows how corrupt politics, immorality, and, essentially, death, are dissembled behind reporting, celebration, and enlivening behavior: beyond the superficial, social appearance of opposition and sensationalistic journalism—namely the eye-catching headlines, the fetching photos, and the alluring stories—Delgado suggests that a morbid element resides in the shadows.

KEYWORDS: Mexico, 19th Century, Rafael Delgado, Feminism, Journalism, Porfiriato, Public Sphere

RESUMEN: En "Reporterism as Social Death in Rafael Delgado's *La calandria*" analizo la novela de Delgado desde un punto de vista neohistoricista. Después de describir la manera en que las mujeres fueron introducidas en el mundo laboral durante el Porfiriato, examino la representación del reporterismo en *La calandria*. Así, muestro que el reporterismo (entendido como periodismo sensacionalista) se representa en la novela como una manera de ascender socio y económicamente. Sin embargo, este intento de ascender, a fin de cuentas, es insuficiente. Dicha interpretación, enfocándose en el papel de la prensa en *La calandria*, va contra acercamientos previos a la novela. En la novela de Delgado, la prensa opositora tanto como la prensa sensacionalista se asocian con la guerra y la muerte: en los periódicos, los debates políticos del pasado se reaniman, así degradando la esfera pública. En suma, Delgado sugiere que—más allá de los titulares llamativos y las columnas entretenidas—los periodistas albergan la muerte.

PALABRAS CLAVE: México, siglo XIX, Rafael Delgado, feminismo, periodismo, porfiriato, esfera pública

DATE RECEIVED: 09/20/2015

DATE PUBLISHED: 06/13/2016

BIOGRAPHY: Kevin M. Anzzolin is currently a Visiting Assistant Professor of World Languages at Worcester State University. In 2014, he graduated with his Ph.D. from the University of Chicago. His dissertation, "Guardians of Discourse: Literature and Journalism in Porfirian Mexico (1887-1912)," analyzes the representation of journalism in literary texts from Porfiriato Mexico. His research and teaching focuses on Mexican narrative from the 19th to 21st centuries.

ISSN: 1548-5633

Reportership as Social Death in Rafael Delgado's *La calandria*

Dr. Kevin M. Anzzolin, Worcester State University

Within the American academy, Porfirian Mexico (1887-1911) is largely an unexplored period both in terms of its literary and cultural history. Art produced after the 1910 Mexican Revolution and alongside the consolidation of the revolutionary state is privileged on both sides of the border, and both inside and outside the ivory tower. What were the primary concerns of *letrados* writing in the Mexico of Porfirio Díaz? What were the types of political discourses that writers elaborated? Finally, how did Porfirian times understand gender?

With the following, I aim to answer these questions via a careful study of Rafael Delgado's *La calandria*. I contend that in *La calandria*, reportership—the quick-paced world of publishing off the cuff, sensationalistic newspaper articles—is represented as allowing for working-class women to look beyond their particularly inauspicious and hardscrabble social milieu, but with disastrous effects. Delgado presents reporters as rouses who heinously lure impecunious females into thinking that they, too, can assume an active and affluent role in public life. Ultimately, sensationalistic reporting is likened to a death cult. By examining *La calandria*, I argue that for Porfirian writers, defining the character of public life was fundamental. The novel attempts to prove that sensationalistic reporting revives old conflicts, renews battles, and promotes the noxious politics that ravaged Mexico during the first half of the nineteenth century.

Rafael Delgado's *La calandria* was originally published in serialized form between

January 15 and June 15, 1890 in *Revista nacional de ciencias y letras*, becoming an instant success (Sandoval, 1995 267). The novel—Delgado's first—was so well received that it immediately secured the author a membership in the prestigious Academia Mexicana de la Lengua, counterpart organization of Spain's Royal Academy. A second, bound edition of *La calandria* was published soon afterward in 1891 by the Imprenta de *El Tiempo*, which also produced the Catholic newspaper where Delgado routinely published articles. In its day, the novel was praised for its realism—literary movement whose objectives dovetailed well with positivism.¹ Moreover, the *La calandria* was celebrated for its *costumbrista*, Mexican themes, which were described as judiciously coupled with the novel's traditionally Hispanic tone. The author considered Mexican literature as an extension of Spanish letters and accordingly, in the prologue to the 1891 edition of *La calandria*, Francisco Sosa describes the novel as a boon to Mexican literary nationalism. The novel “enriched our national literature with a book which we can present to strangers as proof that in our country there are intelligent exploiters of the literary style most in vogue today” (as quoted in Cabrera xx). Delgado's good name lasted into the twentieth century, when literary figure Cayetano Beltrán Rodríguez elevated Delgado's talents even beyond those of Federico Gamboa, whom Beltrán Rodríguez considered hopelessly “Frenchified”—*afrancesado* (Rodríguez 137). However, with the spiritual sea change

brought about by the Mexican Revolution, critics took umbrage with what they saw as Delgado's unabashed defense of the bourgeoisie: "Para Delgado, la alegría más grande era la virtud tradicionalista, la virtud de la clase media" (Brushwood 381). In 1947, Mariano Azuela, assuming a shriller tone, warns "[l]as novelas de Delgado son fundamentalmente burguesas, escritas para la burguesía por un burgués satisfecho y contento de la clase a que pertenece" (34). Brushwood, too, incorrectly reads Delgado's fiction as apolitical: "Los libros de Delgado son novelas de costumbres, y no contienen tesis políticas" (382). In recent years, Adriana Sandoval has offered important clarifications about Delgado's novel, arguing for the author's masterfulness, and rectifying the unsatisfying Postrevolutionary interpretation of Delgado as an *afrancesado*. Sandoval's *A cien años de "La calandria"* correctly situates Delgado's novel firmly within the *costumbrista* mode and Delgado's political and cultural concerns explicitly in Mexican society (1999 72). Even the novel's full title—*La calandria, novela mexicana*—speaks to Delgado's commitment to national themes. Here, I build upon Sandoval's scholarship, yet train a keener eye to the novel's historical milieu. Before analyzing how the novel deals with necessitous women, yellow journalism, and public life in Porfirian Mexico, I shall first briefly study gender roles during the Porfiria-to vis-à-vis the era's changing socioeconomic conditions.

Under the Díaz administration, the Mexican economy expanded at a remarkable pace. The era was characterized by the growth of established urban centers like Mexico City, Veracruz, and Orizaba, the privatization and subsequent monopolization of rural land, and the consistent relocation of laborers. From the 1870s to roughly 1910, Mexico City increased its area five times over (Caistor 28); between 1877 and 1910, it was estimated that the capital's population grew from 230,000 to roughly half a million inhabitants.²

Internal immigration fuelled much of the population growth: most individuals arrived to the Mexican capital from the countryside (Alba-Hernández), leaving behind rural life out of economic necessity (Haber 20). A disproportionate number of these immigrants were women and, among these, many were single or widowed who, bereft of the financial support of a male, were forced to enter the workforce.³ Many of this new urban class—frequently of indigenous origin—found work as *cigarreras*, *tipógrafas*, and *costureras*.⁴ Both Villalobos Calderón and Towner separately estimate that by 1895, women represented roughly one-third of the workforce among what Towner refers to as the "transformation industries"—namely textiles and tobacco—and over 40 percent among service industries.⁵ Vallens provides a similar figure, stating that by 1895, there were 189,293 women in the industrial work force, or about 26.5 percent of the total.

Women's entrance into the labor force transformed social conceptions regarding the frontiers between the public and private spheres.⁶ Female sexual morality was interrogated as women workers entered spaces traditionally deemed masculine.⁷ Mexico City's altered demographics and especially the new visibility of women in the workplace and in public spaces did not go unnoticed by Porfirian society.⁸ The fact that women began to inhabit the urban, non-domestic workplace was deeply upsetting for some. Oftentimes, middle-class Mexicans insisted that women's 'natural' place was in the home, and were troubled by the relaxation of public morals that they perceived had taken place during the Porfiriato (French 529-30). Some even believed that being a public, working woman was tantamount to being a prostitute.⁹ This logic is perhaps rendered most clearly in Julio Ruelas's fantastical illustration of Socrates getting his eyes gouged by a prostitute, his riff on the Phyllis legend. (see Figure 1)



Figure 1. Julio Ruelas: El hombre más sabio puede verse dominado por la fuerza femenina. *Sokrates*. Three elements in the image are noteworthy: the fact that the woman is gouging Sokrates's eyes shut, the woman's hairy armpits, and her sexy stockings. Thus, she seemingly represents a *costurera*, a manly woman, and a prostitute, concepts closely related in the Porfiriato. SOURCE: *Revista Moderna*. Año V, núm 16. 1902. Print.

That Delgado was so perturbed by the introduction of women to the workplace was not mere happenstance; rather, I argue that his fiction was indebted both to his time and place. The writer was born in Córdoba, Veracruz in 1853 and spent most of his life in Veracruzan towns like Xalapa, Córdoba, and especially Orizaba, which became the fictionalized setting for many of his novels. The author christened the city with the pseudonym “Pluviosilla,” due to its significant rainfall.¹⁰ In terms of commerce, population growth, and manufacturing, Veracruz was arguably the state that was most transformed during the Porfiriato; between 1895 and 1910, the population grew nearly 5 percent and the state began to industrialize (Knight 41). With the final quarter of the nineteenth century and under the five-term control of Díaz’s political ally, Governor Teodoro A. Dehesa Méndez (1892 to 1911), both the port city of Veracruz and the Valley of Orizaba saw a remarkable growth of wealth from the increased amount of manufacturing.¹¹ Fundamental to these changes was the construction of the Mexico City-Veracruz railway (the Ferrocarril Interoceánico), completed in 1873.¹² The train line passed through the lush Valley of Orizaba, which enjoyed access to many waterways used

to garner hydropower.¹³ Veracruz’s economic focus shifted from agriculture to industry.

Between 1890 and 1910, the Mexican textile industry grew by leaps and bounds. Six new textile factories were constructed in Mexico City between 1884 and 1906, and in Veracruz, the new access to the railroad sparked a manufacturing boom (Porter 38). In addition to the existent factory Cocolapan, in and around Orizaba were built the textile factories of San Lorenzo (1881) and Cerritos (1882), where many single and impecunious women found industrial work. For the first time in their lives, they became wage laborers. In most of the Orizaba factories, women who were married (or, at least those who admitted to being married) were not given jobs. After all, a fluid mass of workers—willing to slave away long and lonely hours—was needed to optimize production and diminish the probability of problems (García 51). The influx of mechanical production was fundamental to changing gender relations: “no single force affected the work women could or could not do quite so much as industrialization” (Porter xvii).

All told, in Porfirian Mexico, the transformation of gender roles was deeply associated with class considerations, and many were not pleased with women’s newfound social and professional roles.¹⁴ Literary examples of men perturbed by working-class women’s inroads into the public life are various.¹⁵ Porfirian intellectual Francisco Bulnes denounced working women as more detrimental to society than a “Barcelona anarchist,” for Bulnes, wage-earning women would ultimately lead to class conflict, obviously incompatible with the peace, progress, and order that the Díaz administration so assiduously tried to cultivate (Porter 71). With labor relations and ideas of gender in flux—so the theory went—the composition of marriage and the family could not be far behind.¹⁶ Even as many positivists held fast to traditional ideas of the nuclear family,¹⁷ as Bliss notes, “unpredictable labor cycles, crowded living conditions, inflation, low wages, and the dangers and pleasures of urban life put new tensions on family relationships”

(25).¹⁸ The transformation of the social position of lower-class women was so drastic that a concomitant change in the legal character of marriage and the family was inevitable.¹⁹

Women become 'public' in yet other ways. Prostitution was noticeable in Díaz's Mexico and thought indicative of the age's decadence. Probably with an eye towards Lara y Pardo's 1900 statistics, Tuñón estimates that during the Porfiriato, twelve percent of all women residing in Mexico City were registered prostitutes, while many more worked "off the radar" (Tuñón Pablos 77). More dubious (but more telling) are the figures provided by Ramírez Plancarte. Writing immediately after the fall of Díaz, he estimates that half of all females in Mexico City were sex workers. No matter if promiscuity was more real or more imagined in the Porfiriato, it was undeniably transformed alongside the lived social world of wage laborers. As Bliss claims, prostitution was the easiest way for rural girls to assimilate to the urban environment; French, in turn, hypothesizes that the boom-and-bust cycles of mining during the Porfiriato also aided in creating a workforce in constant flux (534). No matter their motivations or individual ordeals, "the prostitute reigned as a particularly cogent symbol of Mexico's dangerous classes" (French 530), as evinced by the era's bestselling novel, Federico Gamboa's 1903 *Santa*: "Through their overt and sometimes ostentatious displays of 'perverse' sexuality, prostitutes threatened elite conceptions of gender and family, conceptions at the foundation of Porfirian modernity" (Overmyer-Velázquez 107). Attempts were also made to regulate prostitution during the Porfiriato and throughout the Republic (Bliss 16). In 1895, the Consejo de Salubridad declared prostitution in Mexico's capital as "very serious" (Estrada-Uroz 22; Campo 63).

In yet other ways Díaz's Mexico was characterized by a perceived slackening of sexual morals and more publically visible women. For instance, the era saw the proliferation of photography, cinema, and newspapers—visual media whose images, salacious or otherwise—could be mechanically reproduced.

Each of these mediums of communication were seen as possible vessels for pornographic material: before 1896, no one in Mexico had seen images moving across a screen²⁰ and before 1902, no Mexican publication had been printed in color.²¹ In terms of the arts and media, the last decade of the Porfiriato was characterized by the ascendance of the ocular. In the nineteenth-century mind, the contemporaneity and technologically savvy nature of cameras, newspapers, and films engendered a unique chain of associations regarding visual stimulus. First, little distinction was made between photographs and films: both were part of a broader and spectacular visual zeitgeist. "Los periodistas asociaron también las películas con las fotografías y escenas teatrales" (Reyes 21). Secondly, cinema was oftentimes understood as an extension of the press: "El hecho de ver al cine como prolongación de la prensa parece tener su origen también en el positivismo, o, mejor dicho, si se quiere, en el espíritu científico del positivismo que por aquellos años invadía a la sociedad mexicana" (Reyes 22). Photographs, *tandas* productions,²² cinemas,²³ newspapers, novels,²⁴ cigarette box wrappers,²⁵ and even postcards were deemed invasive, immoral, or pornographic (González Navarro 70; 117). As a final note on the Porfiriato's newfound interest in visuality—and its link to changing labor relations and working women—worth mention are José Guadalupe Posada's broadsheets, which frequently illustrated heinous crimes committed within families; offenses promulgated by women proved especially popular. In sum, in the Porfiriato—and especially in the epoch's last decade—Mexico witnessed a transformed sense of gender, due in a large part to the existence of working women and novel visual mediums. The era saw, in turn, a bevy of cultural critiques that cast society as deeply decadent. As Xorge Campos explains, the Porfiriato was not a bashful age: "[I]o cierto es que el pudor pasaba por una crisis" (60).²⁶ In Delgado's novel, the anxieties surrounding the new possibilities of public life allotted to lower-class women are also associated with sensationalistic journalism.

Delgado's novel recounts the pitiful life of the beautiful Carmen, a poor girl who lives among a humble community of laundresses in San Cristóbal. Carmen's mother, a wash-woman named Guadalupe, is moribund at the novel's opening. Carmen's father, who maintains no relation with Carmen apart from some financial support, is Eduardo Ortiz de Guerra, one of the town's richest and most politically liberal citizens. Carmen's half sister by her father, Lola, also lives in town; she, on the other hand, is properly cared for by Ortiz de Guerra.

The novel's first pages present the primary storyline, when a common bit of gossip about Carmen's father is confirmed to be true: local mogul and old-guard liberal, Don Eduardo Ortiz, is the father of the beautiful and poor Carmen (1). The matter, however is only brought up behind closed doors. When Guadalupe dies after fighting a chronic disease, one of Pluviosilla's juiciest bits of gossip is once again thrust to the fore: Will Don Eduardo Ortiz finally take her (Carmen) under his wing, thereby transforming her from a ragged laundress into a proper, elegant, and wealthy lady? Delgado's tale is more than just a working-class girl's fantasy about living the high life; rather, it points up some of the most pressing debates surrounding Porfirian era positivism. More philosophically, the death of Guadalupe renews what has been a contentious matter among the laundresses: To what extent is the beautiful Carmen inherently special? What has played a more determinant factor in her life: nature or nurture?²⁷ Can and should she assume a role as a more 'public' woman? Will her status as the legitimate daughter of Ortiz de Guerra become common knowledge? Will the working-class Carmen, in light of her mother's death, be allowed to join her father's socio-economic class? During the rest of the novel, these are the main questions needing resolution.

On one hand, Carmen's 'natural' characteristics situate her among the upper classes: her father is rich, she is beautiful, and her gorgeous singing voice has inspired companions

to nickname her "la calandria." On the other hand, Carmen has been 'nurtured' among poverty; her deceased mother, Guadalupe, was a simple laundress, and in the small parochial community where she lives, Carmen is courted by Gabriel, a respected but poor carpenter. This polyvalent character of Carmen's state is reflected in her nickname. A "calandria"—that is, a "lark"—is indeed an attractive bird known for its warble. Nevertheless, in colloquial usage, 'calandria' regularly had a pejorative connotation, intimating cowardliness, illness, or idiocy. Finally, in Mexican Spanish, a "calandria" also means "a carriage," and thus emphasizes Carmen's (social) mobility.²⁸

Unfortunately, the opportunity to move up the social ladder, to take part in a society life populated with handsome *cattrines*, liquor, lascivious newspapermen, and publicity ultimately seduces her. After her mother's death, Carmen, now doubly orphaned, is cared for by the good Doña Pancha, Guadalupe's fellow laundress in the shared house in San Cristóbal. Unfortunately, Carmen soon tires of the cloistered drudgery of the laundresses, and begins discussing her status with her party-going friend, Magdalena. Like her namesake—the Bible's Mary Magdalene—Magdalena, too, is described as unchaste. Magdalena, a mulatta, carouses and canoodles with a court clerk moonlighting as an opposition journalist, Pepe Muérdago, who writes for the sensationalistic, rabble-rousing newspaper, *El Radical*: the periodical specializes in running others' names through the mud via slanderous articles, political harangues, and injurious speech. Carmen soon finds herself in an indulgent world of gaudy jewels and Jacobin journalists who break hearts and ruin reputations, activities vastly more entertaining than watching Gabriel hammer away at his carpentry. She is wooed by Alberto Rosas, an aristocratic playboy who, between glasses of champagne, lounges about gossiping with his friends—legal clerks who also publish a rag sheet, *El Radical*. By the novel's end, Carmen is Rosas's latest victim,

her name sullied in newsprint by Alberto and his crony journalist friends. After having her name tarnished by the roguish Alberto Rosas (it is intimated that he deflowered her) the good Father González takes Carmen under his wing, letting her reside with him removed from the center of town, thus curtailing her amorous life, and ending her failed attempt to ascend to a higher socio-economic status. Hoping to spring her from the house, Alberto Rosas—with the help of his journalist friend, Jurado—publishes an untrue newspaper article alleging that Father González has seduced Carmen into a tawdry countryside sexcapade, thus ruining her reputation. One day, Carmen finds herself perusing Rosas's library. Although Father González had previously warned her that some readings aren't suitable for a sensitive, moral girl, her dissatisfaction and boredom while living in Rosas's house gets the best of her: she is tempted by the written word. Eventually, she finds a newspaper opened to a story about a young Chihuahuan woman who, not unlike Carmen, has had her honor compromised. In order to escape public opprobrium, the young woman is reported as having committed suicide by poisoning her coffee, mixing in a bit of sugar and whiskey to make it more palatable. Carmen, moved by the story, chooses the same fate. "¡Qué simpática! Tuvo razón [...] era preferible morir" (210). Her death is inspired by a newspaper, which had effectively invaded her domestic sphere, its heinous horror stories becoming contagious. Carmen—the working-class girl who dreamed of being high class—is found dead, and the novel ends.

The novel's conclusion, when Carmen is prompted to commit suicide after reading a newspaper, is a very literal example of my broader argument here: in *La calandria*, loose words—particularly sensationalistic reporting—is associated with death. But our story does not end there. Throughout the novel, Delgado forwards a metaphor that situates the heinousness of death, war, and destruction as being dissembled or 'dressed up' to appear enlivening and sweet. Just as Carmen adds whiskey in order to occlude

the vile taste of the poison she puts in her coffee, sensationalistic reporting, too, even though it evinces the appearance of vigor, life, and sweetness, is a known toxin. Delgado's clever conceit—his claim that sensationalistic journalism's virulence is rendered publically palatable by dissembling it with sugary, sensationalistic news stories—operates in even more subtle ways that point beyond this simple plot twist. Before detailing how Delgado's work represents independent journalists essentially as members of a death cult who conceal their true nature behind mellifluousness, I shall first characterize the journalists that appear in *La calandria*.

The journalists described in *La calandria* are, above all, profoundly superficial. They live in a world of loose words and ephemeral interpersonal relationships. Carmen's wooer, Alberto Rosas, is described as a "calavera" and a "catrín" who tempts Carmen with his gift of gab: "El refinamiento de sus maneras y su lenguaje culto fueron desde el primer momento poderoso atractivo para la huérfana" (94). Similarly, Rosas's journalist friends in *El Radical*—Juan Jurado and Pepe Muérda—exemplify ludic language, divorced from reality and the nuanced knowledge of books. Articles in *El Radical* are bereft of any political or social pertinence: "El periódico, falto de artículos de fondo y sobrado de coplas, iba decayendo" (176). Furthermore, the paper has made its name with rabble-rousing, inflammatory articles aimed at defaming the Catholic church: "¡Qué suficiencia la suya para desmenuzar los dogmas y las instituciones católicas! [...]. En las primeras cuartillas lanzaba una tremenda filípica contra el Vaticano" (177). Real erudition is little concern for Rosas and his buddies; rather, they prefer the speed and sensation of undisciplined gossip: "Para el tinterillo no tenía escollos el idioma, ni arcanidades la ciencia, ni oscuridades la historia, ni había libros, ni era necesario estudiar. ¿Libros? ¡Quiá! ¡No tenía tiempo de leerlos!" (177). Nor does the crooked and cocky reporter even need legitimate sources to produce his columns: "Para Jurado no había dificultades: fingía comunicados, fraguaba

correspondencias, inventaba redactores incógnitos y colaboradores asiduos” (177). *El Radical*, its writers, and Rosas are powered by empty words, signifiers meaning little to nothing.

Case in point is the appropriately named Pepe Muérdago; like his namesake, “mistletoe,” he demands kisses and yet remains prickly. When Carmen asks Magdalena about him, all she can offer are physical traits. “—Bonitos ojos, buen cuerpo, frente grande [...]” (57). Muérdago, also armed with a biting pen, continues the noxious legacy *El Radical* is known for:

Este no tenía escrúpulos [...]. Muérdago no respetaba el buen nombre de nadie, y hubiera sido capaz de calumniar a su propia madre, siempre que de ello resultara que los que le oían dijeran que tenía chiste y que a nadie le perdonaba una falta. [...]. Ya los concurrentes y parroquianos de la cantina le decían, en son de chanza, que había heredado la encomienda, y hasta solía llamarle con el apellido del director de *El Radical*. (167)

Finally, Muérdago and Jurado—court clerks who also write *El Radical*—are often referred to as “parasites” (167), since they feed on other living creatures: namely, subsidies from political parties. Mistletoe, moreover, is known to be a parasitic plant.

In the novel’s final pages, the *El Radical* bunch—Rosas, Jurado, and Muérdago—drink champagne in their favorite watering hole, still gossipmongering about Pluviosilla’s latest hubbub. They appear as the high priests of the sensationalistic press whose odious journalistic practices and crass courtship rituals will inevitably continue to prove a dark counterweight to the deeds of virtuous souls like Father González.

Throughout the story, these men are described as irresistible, and neither Carmen nor Magdalena can resist their courtship. Carmen, wanting to escape her working-class

conditions, is proud of having attracted the attention of Rosas, and she tells herself that her relationship with Rosas is actually more ‘natural’ than hers with Gabriel. “Esto es lo más natural—pensaba—no hay desigualdad entre nosotros; soy tan decente como él” (95). Alberto Rosas and his detestable coterie of kindered spirits, via their ability to publish the private, become a synecdoche for the possibility of climbing the social ladder, of breaking down accepted hierarchies.

Thus, when the novel opens, Magdalena—or, as some call her, Malenita (her nickname associating her with “mals”) has recently moved in with the appropriately named, rougish Don Juan Jurado, who financially supports her.²⁹ Jurado’s house becomes the epicenter for the nocturnal, drunken revelries of *El Radical* crowd (87). Carmen is progressively influenced by Magdalena’s skewed reasoning, and her fixation on climbing the social ladder. Indeed, the first night that Carmen spends in the mulatta’s (and Jurado’s) house, she finds herself tempted to wander the streets at night, indicative of her desire for a more public life.³⁰

In yet other ways, Magdalena allows herself to be carried away by sensationalistic reporting. Particularly scintillating is how Magdalena finds immense joy in Jurado’s journalistic screeds levelled against the Catholic church:

Ordinariamente la tomaba con los clérigos, y contra ellos desahogaba todas sus iras, máxime cuando empuñaba la pluma después de una reyerta con su romántica compañera. Entonces escribía por estilo jocoso unos sueltos con mucha sal y pimienta; párrafos que eran una delicia para Magdalena. (177)

Their relationship is based on a perverse, cyclical feedback system. While Jurado’s articles assume a vitriolic tone after an argument with Magdalena, his journalistic spleen, in turn, arouses her; these sensations she wants to relive

again and again. In order to do so, however, a quarrel has to ensue between lovers. Jurado and Magdalena have undone the boundaries between eroticism and anger, between their public lives and private selves: personal, sexual desire has invaded spaces of civil discourse. Delgado's point is clear: with journals like *El Radical*, erotic lives—that which should be private—make inappropriate inroads into the public sphere; dirty laundry is aired to provide cheap delight, as the domestic disputes between Don Juan and Magdalena inspire the public headlines of *El Radical*.

Thus, in *La calandria*, words evince the power to both woo and wound. Carmen looks to Alberto Rosas, a good friend of various sensationalistic reporters, in hopes of catapulting herself beyond her own socio-economic class. Carmen's friend, confidant, and mentor, the malevolent mulatta, Magdalena, provides Carmen with a model for such uncouth behavior. From the novel's opening pages, we learn that Magdalena is herself being supported financially by the court clerk-cum-renegade journalist, and one of *El Radical's* head newspapermen, Don Juan Jurado. She parades about dressed in extravagant and salacious clothing. "Muy atacada, reventando el corsé, dentro de un vestido de color de plomo, adornado de azul; valiosas joyas en las orejas, rosas blancas en la cabeza, y guantes amarillos" (57). In sum, and in keeping with Porter's definition, Magdalena is a *buscona*—namely, "a woman dedicated to seeking something not rightly hers: a petty thief, pilferer, or kept woman [...] associated with the prostitute" (63). Magdalena lives with Jurado, dresses like a strumpet thanks to his money and thus—just like the columns of *El Radical*—the journalist makes 'public' that which should remain 'private,' in this case, Magdalena's sexuality. In keeping with their lust for public life and distinct lack of modesty, the couple are a spectacle wherever they go: at parties and at the reveling cafés where they stage their late night communions among liquor and loose-lipped informants. Jurado, we are told, "lucía siempre buena alhajas" to

parties (68). Magdalena, meanwhile, exudes the opulence of a beautiful bird. "La singular y feliz pareja cruzó ante los pisaverdes. Magdalena, colgada del brazo del tinterillo, parecía un pavo" (57). Respectable people do not make such public displays of themselves: by letting the inside out, *El Radical* journalists have given in to a licentious, topsy-turvy world. Finally, and appropriately, Jurado's house becomes the epicenter for the nocturnal revelries of *El Radical* crowd, where the court clerk hosts drunken parties.

Other examples of wounding words are found throughout *La calandria*. After having cohabited with Alberto in a hovel at the edge of town, Carmen's reputation is ruined. When she finally comes to her senses, she is whisked away by Father González to reside with him in the countryside, in hopes that there she can recuperate both her health and her honor. González has been asked this favor by her biological father, Eduardo Ortiz, who still unwilling to publically acknowledge his daughter. In the country, she lives a spartan life: per Father González's recommendations, she attends mass, cooks, and cleans. "No dejaba nunca de comparar el acto importantísimo de limpiar el alma con la diaria faena mujeril" (154). Although the cottage at Xochiapan is generally a hermetic and upright space, appropriate for a young woman to regain her virtuousness, even there reading materials are proscribed. Not even in Xochiapan, so far removed from the corrupting impulses of the city, is Carmen safe from the intrusive attacks of sensationalistic or overly-liberal prose. While in Padre González's library, we see Carmen and the father disagree as to what constitutes an ethical text:

Algunas veces, para matar el tiempo y ahuyentar el fastidio, tomaba el periódico, un periódico que, al decir del padre González, era excelente, sapientísimo; pero que a la joven le parecía cansado, soporífico. En vano buscaba en las columnas del grave y discreto diario cuentos entretenidos, novelitas cortas, poesías amorosas. ¿La poliantea semanal? ¿Cosa más insulsa! (144)

Although most of the reading materials in González's library are wholesome, he cannot help but warn her: "Carmen, no tome usted ningún libro sin mi permiso. No todas las obras que hay allí—añadió, señalando la recámara—son a propósito para una joven" (145). This didactic capacity of reading is also seen later on in the novel during a conversation between Tacho and Gabriel.³¹ During the Porfiriato, and especially in Delgado's novel, both reading and writing could be dangerous activities; newspapers and novels were examined scupulously for their moral agenda.

There are yet other scenes in *La ca-landria* in which words—and newspapers especially—are represented as invasive, even reaching the remote countryside town of Xochiapan. During her rural sabbatical, Carmen persuades one of the local schoolboys, Ángel, to secretly carry a letter to her former lover, Gabriel, whom she asks to free her from Father González and take her back as his lover. After many days away, Ángel finally brings back a note to Carmen, passing it to her through her bedroom window. Overwhelmed with joy, Carmen re-enters her room and begins to read the letter:

Carmen cerró poquito a poquito la vidriera, y se acercó a la lámpara. En vuelta en un pedazo de periódico venía una cartita muy mona, que en la nema tenía dos letras azules enlazadas con mucho arte: A.R., que la Doncella leyó: R.A. [...]. Era de Alberto. (154-55)

Delgado's metaphor is crystal clear: newspapers are invasive, almost preternaturally so. The all-too-public world of scandals and crimes, along with journalism's intrusive nature—ingeniously symbolized by Rosas's clever delivery system—can even enter the supposedly sacred domestic sphere. We never learn how Alberto has come to intercept the letter from Carmen, how he found her child messenger, Ángel: it is as if journalism itself evinces a type of black magic, an ability to transgress the most formidable walls, thereby violating the sanctity of the home.

With Carmen in the countryside and under the guidance of Father González, the gossip playbody, Alberto—along with his pernicious journalist friends in *El Radical*—makes one final attempt to lure the beautiful songstress back to Pluviosilla and under his control. Rosas and his journalist cronies succeed in subjecting the young and beautiful Carmen to public scrutiny by publishing a sensationalistic (and false) story about her relationship with Father González. Ironically, in the same moment that Carmen gets what she had previously fought for—public recognition—her life reaches its lowest point. Muérdago and Jurado—prompted by Rosas—pen two articles in *El Radical* detailing an untrue and incendiary story about how Father González has seduced Carmen in a sexy rendezvous in his tucked-away manor in Xochiapan:

Exornóle con frases equívocas y picantes alusiones a la elocuencia del clérigo, a quien acusaba de seducción y mancebía. No mentaba al cura, ni a Carmen, pero tan claras eran las indicaciones, las señas tan exactas, que no cabía duda de que se trataba del padre González. Así lo dijo en Pluviosilla todo el mundo, luego que circuló el periódico. El articulista abogaba por un joven trabajador, honrado, y modelo de ciudadanos patriotas, víctima de las arterias del eclesiástico. (197)

The article, a shameless lie, suggests the exact opposite of the truth: Father González, not the writers of *El Radical*, is characterized as a seductive wordsmith. It is this moment when Carmen's biological father, Eduardo Ortiz, finally realizes that maintaining a 'free' press is not all desirable: "¡Esto es infame! ¿Éstos son los frutos de la libertad de la prensa? Esto es inicuo" (199). The wordplay with "frutos" is telling, as Delgado sardonically suggests that the reporters who have so skillfully promoted death are actually described as fecund—"fruto" being the product of one's labor. Although Ortiz at first believes that the reading public will restrain judgement, seeing as Father González is a priest, it is proposed that he is mistaken.

Reporters actually feed on priests.³² Rogue journalists successfully distress damsels and ruin religion.

Delgado crafts other literary devices in order to underscore the point that sensationalistic reporting is deeply vacuous, even harmful. The author employs what I will refer to as a ‘metaphor of superficiality’—which is not only associated with those who scribe independent journalism but also, with those who harbor a predilection for reading rag sheets. The metaphor first appears in the second chapter of Delgado’s novel, with the death of Guadalupe. Here, the local parish priest, Father González, visits Carmen’s biological father, Don Eduardo Ortiz, in hopes of renewing the family ties between the newly orphaned Carmen and her father, or at least, securing her financial livelihood. The meeting is emblematic of two opposing visions for Mexico: one vision being liberal and anti-clerical, the other being traditional, devoutly Catholic and—according to Delgado—nationalist. Eduardo Ortiz uses sophisticated words in order to cover up a crass past characterized by war and death.

From the first lines of Chapter 2, with the description of Eduardo Ortiz’s residence, it is suggested that Ortiz inhabits a small, mean, and inauthentic world. “Un aposento chico, pintado a imitación de papel tapiz” (6). The recent laquer on Ortiz’s writing desk unconvincingly covers up the piece of furniture’s worn appearance. “Barniz no alcanzaba a disimular la antigüedad del mueble” (6), and the rug on the floor is “ya muy pálido y usado” (6). This information should surprise the reader. The image offered is not what we had expected after the first chapter; although wealthy, Ortiz de Guerra is an unpardonable miser, indeliably trapped in the past. Ortiz’s superficiality also is made manifest in the way that he expresses himself.

De palabra suelta y viva, con esa ligereza de los hombres actuales, tan faltos de fondo y gravedad como superabundantes de audacia, muy deseados en los círculos

de la política, y que, por lo insustancial y versátil, son el encanto de lo que hoy suele llamarse una *escogida* sociedad. (6)

Not unlike Rosas, Jurado, and Muérdago, Ortiz is also more lip than mind, more rhetoric than reality. Ortiz has surrounded himself with the cheap words, tacky embellishments, and the impossible ideals of the 1857 Constitution crowd—those liberals who still have not accepted what Delgado inevitably believed to be the truths of the Díaz administration’s positivist-inspired politics. *La calandria*’s second chapter, in sum, showcases a superficially polite yet remarkably fierce showdown between two representatives of two very different worldviews and political perspectives: while Father González sees little conflict between maintaining a modern and orderly state alongside the Catholic church, Eduardo Ortiz represents the old school Constitutionalists—unwilling or unable to change with the times. Ortiz de Guerra—whose personality, we should note, also matches his ‘bellicose’ name—was even a soldier for Miguel Miramón, a pro-Maximilian monarchist during the War of Reform (1857-1861). Sandoval, too, notes correctly that Catholics are represented positively in Delgado’s in texts: more enlightened and modern than non-believers.³³ Tellingly, Don Eduardo, at 48 years of age and thus already an old man in Porfirian Mexico, wears an old-fashioned, Spanish-style beard—“[b]arba de corte español” (6). The good Father González, on the other hand, is indelibly youthful: “[U]n joven de aspecto noble y hasta aristocrático, de pulcro vestido y franca mirada” (5). While everything about Ortiz situates him in the past—he is a walking anachronism within a modern Mexico—Father González is ‘timely.’ He even makes sure he arrives on time to his engagement with Ortiz by keeping a keen eye on his wrist watch described as “una preciosa repetición ingelesa” (5). And yet there are even other reasons to dislike Eduardo Ortiz. Most notably, he commits a fatal faux pas by trying to strike up conversation with Father

González about Spiritism. “La doctrina espiritista es muy seductora” (10). Moreover, he is described a heartless capitalist. “Don Eduardo tenía cerrada la puerta de su alma a otros afectos y ternuras” (8). If the topic of conversation is not related to making money, he is not interested. “Lo que no fuera el *negocio*, apenas merecía su atención, y era una farsa indigna de la gente juiciosa” (7).

The origins of Ortiz de Guerra’s wealth are also hidden. While some believe that Don Eduardo made his fortune from the lottery or a customs house in the Gulf of Mexico, “[n]adie sabía de cierto el origen de su fortuna” (8). Eduardo paints a shadowy figure, the problematic zeitgeist of a new world where social status is not based on honor, name, or intellect, but rather, the size of one’s bank account: he represents not essence but appearance. And of course, yet other aspects of his personal history are kept secret; he does not completely recognize his daughter Carmen, whom he explains flippantly to Padre González as the product of “errores juveniles” (12). Carmen was, as previously mentioned, born of the poor laundress, Guadalupe. There is a deep rupture between Ortiz de Guerra’s private indiscretions versus his public identity; appearances are just that—appearances, and little more.

Perhaps the most odious aspect of Eduardo Ortiz is his predilection for loose talk and sensational forms of writing, all of which color his political and religious beliefs. Essentially, he is cast as an atavistic element blind to the supposedly rational politics of Porfirian society. Thus, when Father González enters Ortiz’s inner sanctum in Chapter 2, he finds the businessman at his desk, the epicenter for Ortiz’s lax language and suspiciously won riches. His office presents us a diptych of dubious objects: “Una montaña de papeles y de periódicos sobre la mesa” (6). And, just beside that desk, another table: “Una mesa destinada a contar dinero” (6). Finally, and as already noted above, Ortiz highlights his own Christian faith but then clumsily attempts to engage Father González in

conversation about spiritualism, philosophy promoted by Alan Kardec. A trendy amalgam of spectralism, Eastern philosophy, and anti-empiricism, Spiritism obviously does not jive with Father González’s orthodox Catholicism.³⁴ Thus, like much of what Ortiz says and does, form and content simply do not match up: he’s a real phony.

Eduardo Ortiz de Guerra’s office, with its tacky, imitation wallpaper is not the only example of an unsuccessful cover-up job. Oftentimes, the metaphor of superficiality—one’s attempt to hide their own wretched morals—is directly related to reporters and reporting. The sensationalistic journalists of *El Radical* even use a map of Mexico in order to decorate the dancing hall where they host their festivities. Interestingly, the maps are from American speculators, and thus underscore Delgado’s message: the reporters, in both decoration and deed, are selling out the country. They are *vendepatrias*—traitors through and through:

Para llenar las cabeceras del salón, los decoradores echaron mano de dos mapas, espontáneamente facilitados por el dueño de una fonda, de esos mapas que a bajo precio venden los especuladores yankees; uno de México, y frontero a éste, otro de Estados Unidos, que ostentaba en los ángulos un retrato de Washington, con el consabido lema de el primero en la paz, el primero en la guerra, etc., etc., otro de Lincoln, una vista del Niágara y otra del Capitolio, mapas pregoneros de la invasión pacífica de nuestros amables primos de Allende el Bravo. (89)

Rosas, as well as his reporter goons, attempts to dissemble his scheming, but ultimately the coterie’s aggression and anti-Mexican perspectives are made palpably apparent.

Creeping behind inauthentic and sloppy speech reside images of death, which are pervasive in *La calandria*. Deaths bookend the story, with Guadalupe’s death in the first pages and Carmen’s death as the tragic conclusion. Words and especially journalism cover up the

constant specter of death. Although the novel's baddies—Alberto Rosas, Jurado, Muérdago—present themselves as envincing liveliness, festivity, and socialiability with their parties and rousing newspaper articles, they are, in fact, associated with morbidity in Delgado's *La calandria*. Delgado proposes that slack language and especially, sensationalistic reporting, by reviving the political issues that were more pertinent during the War of Reform—namely anti-clericalism and civil liberties—actually revives death. Just below the surface of the glossy things seducers and reporters say, violence, death, and destruction are kept alive.

This point is underscored in adept ways through the novel. Particularly striking is Chapter 12, which narrates the slaughter of six chickens and a turkey for the party thrown by Magdalena, Carmen, and attended by Alberto and *El Radical* bunch. The party is Carmen's first meaningful encounter with Rosas, at which time she lets herself go, imbibing far too much alcohol. Moreover, the ordering of Chapter 12 and 13 imitates the extended metaphor that I have attempted to prove here: that is, the celebratory images of Chapter 13, effectively “cover up” or dissembles the scenes of death found in Chapter 12—namely, the slaughter of fowl. I shall presently detail with greater specificity this novel act of concealment.

Delgado invites us to think about how these heinous characters are, like fowl, worthy of execution. As Conway proves, Porfirian Mexico was wont to use different types of fowl to critique ‘aberrant’ or ‘immoral’ social behaviors. Thus, in Chapter 11, Magdalena—while hanging on the arm of her boyfriend—Jurado, appears like a turkey: “Magdalena, colgada del brazo del tinterillo, parecía un pavo” (57). In the next chapter (12) Magdalena and other young belles, in preparation for the party, slaughter various fowl.

Primeramente procedió Magdalena a ejecutar seis pollos y un pavo. Los primeros murieron a manos de Paulita, en un santiamén, extrangulados brutalmente. El pavo, un hermoso

pavo, lascivo, cebado con almendras y nueces, quedó reservado a la ferocidad valerosa de Magdalena. (91)

A few important observations should be made. First, Magdalena's savagery is celebrated, but only ironically. The display is shockingly brutal. Second, the turkey is described as both beautiful and lascivious, two traits not usually associated with birds; better said, the turkey is anthropomorphized and thus, tasks us to think about the other (human) characters in the novel it intimates. Tellingly, in the next pages, Alberto Rosas's neck is emphasized twice:

La conversación era de lo más animada. El escribientillo, cautivo dentro del círculo brillante de su cuello de celuloide, tirándose a cada momento de los puños y jugando con la doble cadencia de reloj, escuchaba a Carlota que hacía gala de ingenio y charlaba con Arévalo a quien azuzaba Magdalena en contra de su amiga. (64)

Delgado thus creates a chain of associations between chapters: attention is brought to the neck of those associated with death, those who should perish, but do not. The narrator's rage against the wordsmith is displaced onto the fowl that will later be served at their party. But two pages later, Delgado again references the neck area of another writer for *El Radical*—Don Saturnino Arévalo. Again, description focuses on his collar—a *synecdoche* for his neck, which is appropriately characterized as “rebellious.” Better said, he, too, needs his neck wrung:

El parlanchín tendió la mano a la muchacha con una efusión verdaderamente juvenil. Mientras le tocaba el turno, el poeta arregló sus cabellos, se compuso la corbata, castigó la rebeldía de su cuello, y estirándose los puños, decididos a vivir ocultos bajo las mangas de la levita, se inclinó ante la Calandria, con un movimiento que, en concepto de escribientillo, era de las más alta corrección, haciendo sonar las suelas de sus botines de charol contra los almagrados ladrillos. (66)

The true colors of *El Radical* crowd cannot be hidden so easily. While they intone their honeyed words to woo women, the crooked newspapermen consistently get lumps in their throats. This privileged place of both speech and of punishment—namely their neck, tellingly and consistently gives them problems. They, like the turkeys before them, deserve to be fatally punished.

Death haunts these scenes in other ways, located beyond a facade of pleasantries, elegance, and romance. During preparations for the party and immediately after Magdalena has sacrificed the fowl that the party-goers are set to eat, Gabriel wraps his arms around Carmen, caressing her, but in an almost harmful way. “Gabriel delirante la estrechó entre sus brazos, con tanta fuerza que la joven con acento de fingido disgusto, exclamó: “¡Gabriel [...] por Dios! ¿me quieres matar?” (63). Gabriel sardonically replies that he would kill her should she find her way into the arms of another. Carmen’s riposte illustrates both her unease and her irony: “¡Qué linda manera de querer!” (63). Again, Delgado intimates that underneath his “querer” remains the constant fear of death: darkness resides just below the surface of words and deeds.

All that is unwanted, all that is evil, all that is heinous is described time and again as being covered up by the supposed sweetness of melifluous words, especially those of sensationalistic reporting. A few final instances are emblematic of how Delgado employs the metaphor of superficiality to expose the darkness that lurks just under words. For example, Magdalena—who we have already noted is very much enamored with melifluous words—fondly remembers those verses that *El Radical* journalist Arturo recited, appropriately, at a funeral:

- No, Arturo—dijo Magdalena—no se deje caer para que lo levante [...]. Hace muy bonitos versos, Carlota. Arturo es muy modesto. Jurado dice que son de mucho mérito [...]. En *El Radical* han salido muchos [...]. ¿Se acuerda, Arturo, de aquellas décimas que leyó en el teatro?

- ¡He leído tantas! ¿Cuáles?
- Las que leyó usted en la velada fúnebre, en julio [...] las décimas a Juárez [...]. (66)

Here, Magdalena defends the role and function of reporting and especially, the talents of Arturo. What cannot be hidden, however, is the fact that he read his verses at the most morbid of events—a funeral. On the following page, Arturo is shown secretly gloating, even while he ogles Carmen’s legs. This extended metaphor, in which reporting is equated with superficiality, also suggests that death resides just below the surface of appearances.

This extended trope is literalized when Magdalena shows up at the party where Rosas and his fellow sensationalistic journalists are making merry. Here, the noxious mulata dons clothing paid for directly by funds garnered via *El Radical*:

Magdalena, lista, maliciosa, burlona, rodeada de los mozos más apuestos, era la reina del baile. ¡Y qué lujosa que estaba! ¡Con razón! Si la muy ladina se gastaba en trapos buena parte de los cincuenta duros con que un gobernante, afecto a sahumeros periodísticos, subvenía a la publicación de *El Radical*. (90)

Magdalena represents everything that Delgado asks us to find offensive: she is a mulata, a gossip, and a bad influence on Carmen. Yet, here we see her effectively dressed up by dirty money and sensationalistic reporting: her moral and physical ugliness is subjected to the greatest cover-up. She appears radiant, adorned with luxury, but is actually nothing but appearance: she evinces a sweet superficiality that occludes subsidized journalism’s darkness.³⁵ The metaphor of fowl and superficiality is employed one final time in the novel in order to express how sensationalistic reporting covers up a cult of death:

Mugían los bueyes en los sotos; los pájaros cantaban en los barrancos y en los repliegues frondosos del monte; una bandada de pericos, posada en

las ramas de un árbol muerto, charlaban sin parar; en el portal piaban los polluelos alrededor de la clueca, buscando el nido y el cesto que debía abrigarlos durante la noche, y las aves rapaces, en vuelo lento y cansado, regresaban a sus peñascos. (151)

Here, Delgado provides another innovative metaphor, describing how the “birds continue to chirp” even while poised on the branches of a dead tree; essentially, those reporters for *El Radical* continue to express themselves—they incessantly “sing”—yet are ultimately sitting upon a structure bereft of life. The old, deadly political battles that characterized the War of Reform are still dredged up by reporters. They may sing sweetly, yet death is just below the surface.

Thus, in the pithiest version of Delgado’s extended metaphor, sensationalistic reporting is represented as constantly reviving the violence that had afflicted Mexico during the Reform War. Muérdago, journalist for *El Radical*, in turn, aims to publicize his friend, Jurado’s military past:

Muérdago que a nadie perdonaba, y que por decir un chiste desollaría vivo a su mejor amigo, solía decir de los anales bélicos de Don Juan que eran las memorias póstumas de un coronel in partibus. A saber este dicho, cómo hubiera reído el buen padre González. Jurado no quería morir sin que la nación tuviera noticias de sus méritos y servicios, y sin duda que estaba en su derecho para pregonar tantas glorias a los cuatro vientos de la tierra. ¡Cómo había de ignorar la Humanidad, que el periodista fue compañero de armas de aquel campeón ilustre, que le sacó de una escuela rural para llevarle a los campos de batalla, de aquel Don Jacobo Vaca, cuyas hazañas y proezas historió el inimitable ¡Facundo! (196)

Muérdago wants the world to have news of these former warmongering exploits. Words become a vehicle for beating the war drums to summon a battle Mexico had already overcome.

To conclude, in *La calandria*, oppositionist journalism inspires characters in the worst ways. Papers like *El Radical* are represented as invasive, heinously didactic, licentious, and anticlerical. Sensationalistic reporting collapses boundaries between the domestic and public spheres, as well as the frontiers between classes. Most particularly, they wickedly inspire working-class women to look beyond their socioeconomic conditions. Journalistic production has the dangerous power to propel private issues into the public spotlight and make the unknown, known. Delgado’s novel ends with Rosas and his usual *El Radical* bunch—Muérdago and Jurado—talking about Carmen’s suicide. “[A] quel suicidio como la cosa más natural del mundo” (213). Even death itself, for these reporters, is described as natural; it is the “pan de cada día” for these Lotharios, these rabble-rousers, these hack writers.

Notes

¹See “El realismo en la literatura.” *Álbum de la mujer*. March 21, 1886. Año IV. Tomo VI. No. 12, 114.

²See Ávalos Torres 82. Veracruz grew from 29,164 to 48,633 inhabitants between the 1900 and 1910.

³Porter notes:

Civil status influenced who sought work and where. Unmarried, widowed, and divorced women worked to support themselves, as well as to contribute to household income. The 1900 Federal District census found that 10 percent of the population was widowed, 79 percent of whom were women. In this same year, almost half the population of the Federal District was either single or widowed, a fact much lamented by municipal authorities. They compared what they termed “horrible” statistics to those of the United States and Europe, and found Mexico wanting. Municipal authorities feared the lack of family integrity (that is, the lack of male heads of household) and identified it as the cause of social instability and an apparent “lack of morality” in Mexico. (6)

⁴See Macías-González and Rubenstein 85; Porter 8.

⁵See Towner 90. Also, Villalobos 26.

⁶González Montes and Tuñón explains:

tanto las mujeres de la clase media ilustrada como las de la clase obrera, comenzaron a participar más en el mundo público, de tal modo que a finales del Porfiriato, las mujeres de la clase media empezaron a ocupar puestos en las oficinas públicas y en los comercios" (100).

Also, Ramos concludes:

"La aparición de la mujer trabajadora urbana significó un cambio importante para las "buenas costumbres" de la época [...]. En suma, la obrera se vio atrapada entre las prescripciones de una moral burguesa, según la cual la mujer no debería de trabajar, y la necesidad objetiva de trabajar. (113)

⁷When women entered factories in the 1880s, they inhabited a space that had been construed as masculine. Within public discourse, the "mixing of the sexes" that resulted posed a danger to female sexual morality and respectability. However, many observers also recognized the need of women to work and sought to protect their rights as workers. Those rights were defined as both economic and moral. (Porter xix)

⁸Julio Sesto bemoans the novel feminine potential to leave the domestic space, and is startled by the remarkable sight of parades of women leaving Mexico City factory floors on the midday lunch break: "Hay que ver a las muchachas desamparadas de México, pasando una acibarada adolescencia en los talleres y las fábricas; hay que ver aquella pletora resignada que invade al mediodía las calles de Nava y Necaitlán" (254).

⁹One of the dominant discourses of the Porfiriato apprehended proletariat workers, wet-nurses, and prostitutes as equally dangerous for society: these were all public women, finally freed from the domestic sphere. In various newspapers of the 1880s, it was suggested that "[t]he very conditions of work turned virtuous women into prostitutes" (Porter 54).

¹⁰Delgado's nickname for Orizaba, suggesting a "pluvial" place seemed apt to Mexican diplomat and novelist Federico Gamboa, who wrote in his *Mi diario* "¡vaya un apellido ni mejor hallado ni más justo!" (159).

¹¹For the relation between Dehesa and Díaz, see Koth 38.

¹²See García's *Un pueblo fabril*.

¹³Again, the article by Koth in *La Revolución Mexicana en Veracruz* does well to explain Veracruz's—and Orizaba's—importance in terms of manufacturing during the Porfiriato. He signals the waterways of Orizaba as fundamental for the creation of the factories (50).

¹⁴Horacio Barreda published a series of articles titled "Studies on Feminism" in the *Revista Positiva* in 1909, in which he argued that woman's entrance to industry degraded them.

¹⁵See Speckman Guerra's article for a discussion of literary representations of Porfirian women.

¹⁶As Porter explains:

[p]ublic discourse on woman's entrance into factories began in the early nineteenth century as a discussion about changing gender roles. "Mixing the sexes," as many referred to it, posed a moral danger [...] the existence of working woman served as metaphor in the service of class distinction. (50)

¹⁷Many in Porfirian Mexico held fast to traditional concepts of femininity and family:

[a]lgunos de los estereotipos que manejaron los Positivistas, los liberales e incluso los socialistas mexicanos influenciados significativamente por Proudhon fueron: el eterno femenino y la debilidad de la mujer. Es decir, la visión dicotómica que consideraba como verdad científica la división entre lo biológico y lo cultural, lo privado y lo público, lo inferior necesariamente sujeto a lo superior; la mujer correspondía a la primera parte del binomio y al varón la segunda. (Saloma Gutiérrez 10)

¹⁸Even those who promoted women's education during the Porfiriato—like Gabino Barreda—"conceb[ía] la familia como la condición fundamental de existencia de la sociedad, incluso llega a afirmar que la sociedad se compone de familias y no de individuos [...]. Barreda pensaba que la verdadera libertad de las mujeres consistía en que no fueran esclavizadas ni oprimidas por el trabajo fuera de su hogar. (11-12)

¹⁹“Al incorporar a las mujeres de los sectores populares al mundo del trabajo, en la práctica rompieron con esto modelos de mujer y de familia” (Saloma Gutiérrez 6). García Díaz explains:

La mecanización de la industria trajo consigo la incorporación de las mujeres y los niños al proceso fabril y el alargamiento de la jornada hasta más de 14 horas, y contribuyó así a la desintegración de los lazo familiares, pues redujo la vida familiar a las horas de comer, de dormir y [...] a los domingos porque normalmente ése era el día que el obrero dedicaba a sus amigos. (68)

²⁰See Reyes for a historical study of the early cinema in Mexico.

²¹See Mraz’s text (especially Chapter 1) for a study of visual culture during the Porfiriato.

²²Besides González Navarro, see: “Los espectáculos y la criminalidad.” *La Voz de México*. 26 July 1900 1 Print. Also, an untitled article in *El País* from 23 February, 1910, describes tandas audiences as comprised of “viejos verdes” and “libertinos.” Also “La pornología en la escena.” *La Voz de México*. October 13, 1908 1 Print.

²³See Reyes for the rise of cinema in Mexico. The reaction on part of the moral authority was also significant, and sometimes cinemas that persisted in showing immoral film were shuttered. This anxiety over the passions and lasciviousness of cinemas lasted into Revolutionary times. See, for instance: “Llévame al Cine, Mamá [...]” *Multicolor*. September 19, 1912 1 Print. The article laments the immorality of the cine.

²⁴See Salado Álvarez’s 1909 publication *Sobre la inmoralidad en la literatura: disertación compuesta*.

²⁵Cosío Villegas mentions the obscene cigarette wrappers: “El presidente de la República y la sociedad protectora de la moral pública y doméstica, pidieron a los fabricantes de cigarros retiraran de la circulación las estampas obscenas” (413).

²⁶A more complete citation from Campo may be worthwhile here:

El gobierno del Distrito Federal ordenó en 1903 la consignación de quienes en lugares públicos se entregaran “a exclamaciones y ademanes contrarios a las buenas costumbres.” También se combatió con energía, aunque no siempre con buen éxito, la literatura pornográfica. Lo cierto es que el

pudor pasaba por una crisis. Antes, los desnudos artísticos eran cosas de Inquisición; en el último tercio del siglo XIX se veía con naturalidad que circularan entre toda clase de personas. Antes, rara vez se encontraba la huella del arte en un desnudo; en el Porfiriato los más de los desnudos se consideraban artísticos. (60)

²⁷In Chapter 4, we learn that Guadalupe “exhaló el último suspiro” (12) a few minutes after Father González performed the last rites for Guadalupe. In the tightly-knit community, “se hablaba de todo” [...] “y de si Carmen, la infeliz huérfana, era o no el vivo retrato de doña Lolita Ortiz” (14). This debate was a hot topic for the positivist-minded society of Porfirian-era Mexico. See González Ascencio and the dissertation by Weatherhead.

²⁸See “Calandria” in RAE: “Persona que se finge enferma para tener vivienda y comida en un hospital.” Sánchez Mora says “calandrias” are known for “cobardía y debilidad” (147). Finally, Pérez notes that the Mexican expression “desde lejos se conoce el pájaro que es calandria” is a [r]efrán popular cuyo sentido paremiológico descansa en la expresión “desde lejos se conoce” cuyo objeto es el ancho mundo de los pendejos” (336).

²⁹Magdalena is herself being supported financially by the renegade journalist, and one of *El Radical*’s head newspapermen, Don Juan Jurado (13), and thus goes about dressed in salacious clothing (57).

³⁰No tenía sueño: de buena gana se hubiera ido a vagar, sin rumbo, por calles y plazas. (104)

³¹“-¡Eso! ¿Sabes por qué es todo eso,

Enrique? Porque Gabriel siempre está leyendo novelas, y las historias ésas ponen a las gentes como locas [...]. El día menos pensado te envenenas con fósforos. Yo por eso no leo nada.

-Tú dirás, Tacho: el otro día llegó éste, bravo como un torito de Atenco.. ¿Sabes por qué? Porque en las entregas que estaba leyendo había una muchacha tísica que se enamoró de un oficial, y el soldadito se burló de ella, la abandonó después, y [...]. ¡ojos que te vieron ir! Parecía la mera verdad, que era cierto, y que la muchacha era algo de éste. Y estaba furioso [...] se quería comer crudo al oficial. Ya se ve, éste es de los que lloran en las comedias. Ya te vas pareciendo a Magdalena [...]” (86)

³²González explains to Ortiz, “Usted sabe muy bien que hay periodistas que viven de comer curas” (199).

³³“A diferencia de muchas novelas realistas francesas, en donde los sacerdotes son los representantes del pasado, de lo retrograde [...] en La calandria estos papeles son precisamente los opuestos” (Sandoval 1999, 194).

³⁴He (the Father) refers to this new ‘science’ as “magia moderna” (10). Both the reader and the Father are in on the joke, and understand Eduardo Ortiz’s spectacular aloofness; he however, entrenched in his ways, simply does not get it. See Schraeder for complete study of the spiritist movement in Mexico, which would be popularized on the national level with Francisco I. Madero’s presidency in 1911.

³⁵Only González divines that El Radical’s melifluous words are not sweet, but rather, sour: “El clérigo, perdido en las escabrosidades de la prosa olímpica del tinterillo, olvidaba que algo y no almíbar, traía para su persona aquel periódico” (197).

Works Cited

- Alba-Hernández, Francisco. *La población de México. México: Centro de estudios económicos y demográficos*. El Colegio de México, 1976. Print.
- Ávalos Torres, Antonia. “La mujer galante y la moral durante el porfiriato en el puerto de “Veracruz.” In María Amalia Rubio Rubio. *Espacios de género*. Zamora, Michoacán: Colegio de Michoacán, 2005. Print.
- Azuela, Mariano. *Cien años de novela mexicana*. Mexico: Ediciones Botas, 1947. Print.
- Bliss, Katherine E. *Compromised Positions: Prostitution, Public Health, and Gender Politics in Revolutionary Mexico City*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2001. Print.
- Brushwood, John S. *Mexico in Its Novel: A Nation’s Search for Identity*. Austin: University of Texas Press, 1966. Print.
- Bulnes, Francisco. *Toda la verdad acerca de la Revolución Mexicana: La responsabilidad criminal del presidente Wilson en el desastre mexicano*. México: Editorial Los Insurgentes, 1960. Print.
- Cabrera, Guadalupe María. “Introduction.” In Delgado, Rafael, and María G. Cabrera. *An Abridged, Annotated Edition of ‘La Calandria’* [ed.] by María Guadalupe Cabrera. Austin, Tex, 1948. Print.
- Caistor, Nick. *Mexico City: A Cultural and Literary Companion*. New York: Interlink Books, 2000. Print.
- “Calandria¹; Calandria²” *Diccionario de la lengua española*. Web. 26 Mar. 2016.
- Campo, Xorge. *La prostitución en México (dossier)*. Mexico: Editores Asociados, 1974. Print.
- Conway, Christopher. “Birds of a Feather: Pollos and the Nineteenth-Century Prehistory of Mexican Homosexuality.” In William G. and Espitia J. C. González. *Building Nineteenth-Century Latin America: Re-rooted Cultures, Identities, and Nations*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2009: pp. 202-26. Print.
- Cosío, Villegas D, Francisco R. Calderón, y G. L. González, Villegas E. Cosío, and Navarro M. González. *Historia moderna de México*. México: Editorial Hermes, 1955. Print.
- Delgado, Rafael, and Salvador Cruz. *La calandria*. México: Porrúa, 1995. Print.
- Estrada Urroz, Rosalina. “Control sanitario o control social: La reglamentación prostibularia en el porfiriato.” In *Boletín mexicano historia, filosofía, medicina* 5(2) 2002: pp. 21-25. Print.
- French, William E. “Prostitutes and Guardian Angels: Women, Work, and the Family in Porfirian Mexico.” *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 72, No. 4 (Nov.,1992), pp. 529-53. Print.
- Gamboa, Federico, and José E. Pacheco. *Diario de Federico Gamboa, 1892-1939*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977. Print.
- García, Díaz B. *Un pueblo fabril del Porfiriato: Santa Rosa, Veracruz*. México: FCE, 1981. Print.
- González Ascencio, Gerardo. “Positivism and organicismo en México a fines del siglo xix. La construcción de una visión determinista sobre la conducta criminal en alcohólicos, mujeres e indígenas.” *Alegatos*. Núm 76. México. Sept.-Dic. 2010: pp. 694-724. Print.
- González Navarro, Moisés. “La vida social.” In Daniel Cosío Villegas (coord.) *Historia moderna de México. El porfiriato. La vida social, t.IV*, México, Hermes, 1973. Print.
- Haber, Stephen H. *Industry and Underdevelopment: The Industrialization of Mexico, 1890-1940*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1989. Print.
- Koth, Karl B. “Crisis Politician and Political Counterweight: Teodoro A. Dehesa in Mexican Federal Politics, 1900-1910.” In *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*, Vol. 11, No. 2 (Summer, 1995), pp. 243-71. Print.

- Knight, Alan. *The Mexican Revolution*. Cambridge: Cambridgeshire: Cambridge University Press, 1986. Print.
- Lara, y P. L. *La prostitución en México*. París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1908. Print.
- Macías-González, Víctor M, and Anne Rubenstein. *Masculinity and Sexuality in Modern Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012. Internet resource.
- Mraz, John. *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: N.C.: Duke University Press, 2009. Print.
- Overmyer-Velázquez, Mark. *Visions of the Emerald City: Modernity, Tradition, and the Formation of Porfirian Oaxaca, Mexico*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2006. Print.
- Pérez, Martínez H. *Refranero Mexicano*. México, D.F: Academia Mexicana, 2004. Print.
- Porter, Susie S. *Working Women in Mexico City: Public Discourses and Material Conditions, 1879-1931*. Tucson: University of Arizona Press, 2003. Print.
- Ramos, Carmen. "Mujeres trabajadoras en el Porfiriato." In *Historias 21: Revista de la dirección de estudios históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. Oct. 1988-Marzo 1989. pp. 113-23. Print.
- Reyes, Aurelio. *Los orígenes del cine Mexicano (1896-1900)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Print.
- Rodríguez, Beltrán C. *Atrevimientos [...] Literarios?: (coleccion de Artículos)*. Tlaxotalpan: Tip. "La Reforma," 1904. Print.
- Saloma Gutiérrez, Ana. "De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX." *Cuicuilco*, enero-abril, año/vol. 7, número 018. Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) Distrito Federal, México. 2000. pp. 1-18. Print.
- Sánchez Mora, A. "Creación metafórica y lexicográfica en el *Diccionario de costarrriqueñismos* de Arturo Agüero. *Káñina Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XXXI, 1 (2007), pp. 145-53. Print.
- Sandoval, Adriana. "Cuatro lectores contemporáneos de Rafael Delgado." In *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, Vol. 7, 1998 (Estudios hispanoamericanos II/coord. Por Patricia Anne Odber de Baubeta): pp. 265-72. Print.
- Sandoval, Adriana. *A cien años de "La calandria"*. Xalapa, Ver., México: Universidad Veracruzana, 1999. Print.
- Sesto, Julio. *El México de Porfirio Díaz: (hombres y cosas): Estudios sobre el desenvolvimiento General de la República Mexicana: Observaciones hechas en el terreno oficial y en el particular*. Valencia: F. Sempere, 1910. Print.
- Speckman Guerra, Elisa. "Las flores del mal. Mujeres criminales en el Porfiriato." In *Historia mexicana*, Vol. 47, Number 1, 1997. pp. 183-229. Print.
- Schraeder, Lia Theresa. "The Spirits of the Times: The Mexican Spiritist Movement from Reform to Revolution." University of California, Davis, 2009. Print.
- Tuñón, Julia. *Women in Mexico: A Past Unveiled*. Austin: University of Texas Press, Institute of Latin American Studies, 1999. Print.
- Vallens, Vivian M. *Working Women in Mexico During the Porfiriato, 1880-1910*. San Francisco: R&E Research Associates, 1978. Print.
- Villalobos, Calderón L. *Las obreras en el Porfiriato*. México, D.F: Plaza y Valdés, 2002. Women, Class, and Education in Mexico, 1880-1928. Print.
- Weatherhead, Richard Whitney. "Justo Sierra: A Portrait of a Porfirian Intellectual." Columbia University, 1966. Print.

Letras Hispanas

Volume 12

TITLE: Crisis económica, ambigüedad y lógica del absurdo en *Vagas noticias de Klamm*, de José Sanchis Sinisterra

AUTHOR: Manuel Sosa-Ramírez

EMAIL: msosaram@olemiss.edu

AFFILIATION: The University of Mississippi; Department of Modern Languages; Bondurant Hall E-206; P.O Box 1848; University, MS, USA 38677

ABSTRACT: In this sarcastic tragicomedy (2009), which establishes a direct dialogue with Beckett, Kafka and Viviane Forrester, Sanchis Sinisterra examines the paradoxical hiring procedures of a transnational corporation in time of a sharp labor crisis affecting Spain. A young female candidate interviewing for a job faces an odd interviewer and his assistant, who throughout the interview makes evasive and incoherent comments. The interviewer seems to be more interested in the candidate's personal life than her job experience. Gradually, the situation becomes more chaotic and more confusing to the candidate and the audience. Meanwhile, the mysterious Mr. Klamm, who never appears in scene, seems to be manipulating everything from somewhere, including the fate of the other three characters.

KEYWORDS: Financial Crisis, Absurd Theatre, Ambiguity, Neoliberalism, Reception Theory

RESUMEN: En esta sarcástica tragi-comedia (2009), que mantiene un diálogo directo con el teatro de Beckett, la escritura de Kafka y las teorías económicas de Viviane Forrester, Sanchis Sinisterra examina el paradójico proceso de entrevista de personal de una empresa transnacional en tiempos de la aguda crisis laboral que ya por varios años golpea a España. Una joven mujer que busca empleo desesperadamente se enfrenta a dos extraños sujetos que la someten a un interrogatorio de primer orden. El entrevistador a cargo pareciera más interesado en la vida personal de la joven que en otra cosa; el asistente, por su parte, hará comentarios inapropiados e incoherentes a lo largo de la entrevista. Poco a poco el encuentro irá adoptando un tono de total caos y confusión que afectará a la candidata lo mismo que al público que presencia la obra. El misterioso Sr. Klamm, mientras tanto, quien nunca aparece en escena, pareciera manipularlo todo, incluso el destino de los otros tres personajes, desde algún lugar secreto.

PALABRAS CLAVE: crisis financiera, teatro del absurdo, ambigüedad, neoliberalismo, teoría de la recepción

DATE RECEIVED: 06/08/2015

DATE PUBLISHED: 06/15/2016

BIOGRAPHY: Manuel Sosa-Ramírez is a Visiting Assistant Professor of Spanish at the University of Mississippi. He obtained his Ph.D. from the University of California at Berkeley. His book *El Nuevo Teatro español y latinoamericano. Un estudio Trans-Atlántico: 1960-1980*, was published in 2004 by the Society of Spanish and Spanish American Studies at the University of Colorado, Boulder. His current research examines migration, globalization and transatlantic theatre.

Crisis económica, ambigüedad y lógica del absurdo en *Vagas noticias de Klamm*, de José Sanchis Sinisterra

Manuel Sosa-Ramírez, The University of Mississippi

En Beckett “No hay abstracción, ni oscuros símbolos, sino una teatralidad concreta, inmediata y directa, que no rehúye el humor, la ternura ni el patetismo.”
(Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites* 112)

La forma es el contenido
y el contenido es la forma.
(Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites* 129)

*Vagas noticias de Klamm*¹ (2009) es una ácida tragicomedia que examina el insólito proceso de entrevista de personal de una empresa transnacional en momentos de la aguda crisis laboral que desde el 2008 golpea duramente a España. Carolina Repullo, una joven que por largo tiempo ha engrosado las largas filas del paro, por fin logra colarse en una entrevista. Los dos sujetos a los que se enfrenta, llamados simplemente Sr. Valverde y Gelmírez, más que entrevistarla, la someten a un interrogatorio feroz. El más segundón de los dos, Gelmírez, hará a lo largo de la audiencia extrañas e inapropiadas intromisiones que no sólo franquean el lado oscuro del sumario sino el andamiaje del teatro del absurdo que como un homenaje a Samuel Beckett emplea Sanchis Sinisterra para contar su historia.

Así las cosas, muy pronto nos damos cuenta de que el currículum de la aspirante, al igual que la entrevista, no está exento de anomalías: Repullo dice poseer varios títulos de universidades estadounidenses, europeas y de Oriente Medio; asegura haber cursado variadas asignaturas—muchas de ellas en verdad disparatadas—dominar varios idiomas y haber trabajado en varias empresas. Todo

esto no sería insólito si se proveyera la documentación necesaria, o por lo menos creíble, que corroborara lo reclamado. Pero éste no es el caso. Al entrevistador principal, curiosamente, todas estas menudencias no parecen importarle; él se muestra más interesado en la vida personal de la joven que en su experiencia laboral.

En este esperpéntico juego de espejos, en el que nada parece ser lo que es, la situación gradualmente va tomando un rumbo imprevisto: la transparencia inicial de los personajes poco a poco se va haciendo opaca; el humor se torna rancio, y dado los cambios bruscos y poco familiares que sufre la escena, el público muy pronto no estará seguro si se encuentra en una oficina de contratación, en un jardín de infantes o en una jungla. Mientras tanto, el misterioso Sr. Klamm, a quien nunca se le ve en escena, pareciera manipular las acciones y la suerte de los personajes desde algún lugar incierto. Enigma, polisemia, duda e interrogación fundamentan *Vagas noticias*. El espectador en todo momento se verá forzado a recomponer los distintos elementos a los que se enfrenta, pero irremediamente sólo obtendrá vagas respuestas. Todo sugiere

que la entrevista de trabajo es la pista falsa a seguir al internarse en el conglomerado de la pieza. El lenguaje caótico y balbuceante que domina la escena más que decir oculta y pone en evidencia que los tres protagonistas, al igual que en algunas piezas de Beckett, continúan engañándose a pesar de ser conscientes de que viven una mentira.

En el presente trabajo nos proponemos examinar 1) los parámetros del extraño encuentro (o desencuentro) entre dos partes mutiladas que ofrecen lo que no tienen; 2) las tácticas variopintas de contratación de algunas empresas transnacionales en un mercado laboral con abundante mano de obra, lo mismo que algunos de los artificios empleados por aspirantes desesperados dispuestos a todo para conseguir un empleo; y 3) los recursos dramáticos empleados por el autor para poner de relieve tanto el absurdo como el humor trágico que podría haber detrás de una simple entrevista de trabajo en el marco de una crisis laboral sin proporciones.

El texto base de la obra de Sanchis Sinisterra, en lo que respecta al mundo financiero y laboral, es el de la escritora francesa Viviane Forrester, *El horror económico*.² Asegura el autor:

cuando me puse a escribir la obra seriamente utilicé como bibliografía la obra de Viviane Forrester [...] donde dice que ya se ha terminado el trabajo [...] que la producción es cada vez más virtual [...] y que vivimos todavía en el mito de la sociedad de trabajadores y empleadores [...]. (Sanchis Sinisterra, "Habla" n. pág.)

Efectivamente, en su tesis Forrester argumenta que a pesar de que durante largo tiempo el trabajo ha sido "el cimiento de la civilización occidental que reina en todo el planeta," (9) la forma más viable de distribución de la riqueza, por ahora este fenómeno no es más que un mito al que nos aferramos nostálgicamente:

[V]ivimos al medio de una falacia descomunal: un mundo desaparecido que nos empeñamos en no reconocer

como tal y que pretendemos perpetuar mediante [...] estratagemas destinadas a mantener con vida para siempre nuestro tabú más sagrado: el trabajo. Disimulado bajo la forma perversa de 'empleo', el trabajo se ha vuelto hoy una entidad desprovista de contenido. (9)

Forrester puntualiza, asimismo, que tras la falacia del trabajo existe una especie de teoría conspirativa por parte de los que manejan el poder, que consiste en ocultar a los trabajadores su acompañada irrelevancia en el nuevo sistema financiero: "se reducen drásticamente los planteles [...] mientras se prometen nuevos puestos de trabajo. Se reduce el nivel de vida mientras se exhorta a tener confianza [...]. Se degradan las conquistas sociales, pero siempre para defenderlas y darles una última oportunidad" (143). Esto último supone para muchos un irremediable acercamiento al horror del desempleo permanente, a la culpa y a la "vergüenza, ese sentimiento de ser indigno que conduce a la sumisión" a los afectados por el paro. (14) Pero eso no es todo, asegura Forrester, debido a que "en virtud de una operación milagrosa" que nadie entiende, la miseria causada por el desempleo, curiosamente, significa siempre mayores ganancias y beneficios para las empresas, "que por su parte lloran miserias mientras el mundo económico marcha globalmente muy bien" (92). A pesar de que para algunos las ideas de Forrester se aproximan peligrosamente a una especie de histeria sensacionalista, sus postulados fueron acogidos positivamente en varios ámbitos financieros, inclusive los españoles. De allí que *Vagas noticias*, a través de sus tres personajes espurios, hable hasta el cansancio "del trabajo convertido en quimera" (Sanchis Sinisterra, "Habla" n. pág.) y de la imposibilidad de algunos sujetos de hacerse con un empleo como sucede a Carolina, la protagonista, quien dada su condición de desempleada se siente culpable, avergonzada, y no víctima de sus circunstancias.

Vagas noticias de Klamm se plantea como un título que podría despistar al público e incluso dar la nota equivocada en el concierto de acciones del ámbito socio-económico

que hasta hoy se ha vivido en España. Esto es clave si se piensa que hay muy poco de risible en la situación de todos los días de muchos desahuciados por la crisis, sean estos autóctonos o emigrantes: la pérdida no sólo del empleo, la vivienda y el seguro médico, sino de la documentación reglamentaria para residir en el país. En este sentido, Sanchis Sinisterra puntualiza: “a la vista de las proporciones que ha tomado el problema del paro [...] no sé si es lícito reírse de eso. [De allí que] he intentado que el humor [en la pieza] vaya derivando hacia un final inesperado” (Vallejo 1). Tres son los personajes de la obra estructurada en “Un acto casi único” (*Vagas* 9) y un “Epílogo” (73): el entrevistador Valverde, el secretario-apuntador-voyeur Gelmírez y la entrevistada Carolina Repullo. Para realizar el encuentro los involucrados se dan cita en el despacho de la Sección de Recursos Humanos de la transnacional Oligopolium S.M.Q.A (Sociedad Más Que Anónima), un “gran conglomerado industrial, comercial, mediático y financiero,” cuyo nombre podría parecer inexplicable, pero a medida que avanza la obra resulta revelador. (27) Los dos hombres ocupan sendas mesas claramente jerarquizadas, una menor, la de Gelmírez, y la principal, regida por Valverde. La desigual distribución de las mesas ya nos muestra un claro escalafón que al final se alterará radicalmente.

El nombre de Klamm es un guiño del autor y clara referencia al protagonista de *El Castillo* de Kafka (1926), el agrimensor llamado ‘K’ simplemente. De igual manera, podría ser la síntesis de los nombres de la histriónica pareja de *clowns* en *Fin de partida* de Beckett, Hamm y Clov. El primero es el amo, ciego e incapaz de estar de pie; el segundo es el criado que, paradójicamente, no puede sentarse. En un plano secundario están Nagg y Nell, padres de Hamm, que no tienen piernas y viven en sendos cubos de basura. Puntualiza Sanchis Sinisterra: “Me han dicho que Klamm parece la suma de Clov y Hamm [...] pero no había reparado en ello” (Vallejo 2). Esta mezcla de sujetos lisiados y estrambóticos constituyen la venerable mixtura problemática que representa

el poder en la obra. Del mismo modo, dado el absurdo de su comportamiento y la ambigua hilaridad que provocan, los tres protagonistas de *Vagas noticias* plantean referencias intertextuales con el teatro de Beckett, sobre todo en lo que respecta al “implacable humor” que el dramaturgo irlandés inyecta a las acciones de sus personajes. (Sanchis Sinisterra, *La escena* 121)³ En una entrevista con Marta Armengol, Sanchis Sinisterra afirma que Klamm representa de igual forma a los que gobiernan y ejercen cómodamente su poder ocultos detrás de “una especie de invisibilidad [...] [detrás de] un anonimato [...] como el FMI, la ODCE y la OMC” (Sanchis Sinisterra, “Habla” n. pág.). Toda esta aura de misterio, dice el autor, en algún momento la “asocié con *El castillo* y con aquel señor Klamm [a quien Kafka] intenta que le certifique su lugar de trabajo” (n. pág.). Confiesa Sanchis que la figura de Klamm comenzó a adquirir presencia en su obra al darse cuenta que encarnaba “una buena metáfora de la invisibilidad de los poderes económicos” que se ventilan en *Vagas noticias*. (n. pág.)

En cuanto a Gelmírez, un personaje andrógono experto en puyas sin sentido, dice el autor que se trata de “un actor frustrado que aprovecha las entrevistas para desahogarse” (n. pág.) al teatralizar amargamente las pruebas a las que se deben someter los aspirantes. De allí que Gelmírez muestre un placer insistente casi perturbador cuando representa de forma secuencial a los personajes de “el escocés,” “el japonés” y “el cliente escayolado” (Sanchis Sinisterra, *Vagas* 60-61); y que, al iniciarse la pieza, aparezca vestido con la indumentaria de un personaje en particular para luego ir mutando a otro personaje hacia el final de la entrevista y, hacia el final de la obra. El propósito de este recurso, según sugiere la obra, es convencer al público de que se enfrenta a una interminable secuencia de entrevistas que comenzó mucho antes de llegar al teatro y que continuará después de abandonarlo. El infinito proceso de entrevista no garantiza necesariamente una verdadera contratación de personal, sino que forja la ilusión de que una vacante podría existir. Al

final del espectáculo el espectador comparecerá ante esta verdad trágica, aunque no la protagonista, quien seguirá esperando inútilmente la llamada que nunca llegará; lo mismo sucede a Vladimir y Estragón que esperan vanamente la llegada de Godot en la obra de Beckett. Igualmente, se insinúa que en el indescifrable mundo impersonal de los negocios y las relaciones laborales el código del vestido no solo implica una buena dosis de teatralización, sino que es clave al momento de certificar las relaciones mismas. Gelmírez es, por su parte, el subalterno trapacero por excelencia que mantiene una misteriosa relación de servilismo con Klammm que al final le favorecerá al conseguir desbancar a Valverde y quedarse con su puesto.

De principio a fin la pieza está saturada de un humor negro punzante, pero se trata de una ingeniosidad falsa que hace más digerible la dura realidad de las víctimas que la padecen. Podría decirse que la comicidad es un escudo que salvaguarda a los personajes de “la tragedia irremediable que los habita, que los aniquila, [y que los condena] a una parodia grotesca del sufrimiento que consigue incluso hacernos reír” (Sanchis Sinisterra, *La escena* 119). Es allí, indica Sanchis Sinisterra, donde “radica la crueldad,” lo mismo que la compasión, en la que Beckett inserta a sus personajes y donde se expresa mejor “su rechazo de la catarsis dramática” (119). Es allí, continúa, “bajo la mueca del humor, bajo la convulsión inevitable de la risa, [donde se abre de nuevo] el agujero negro del horror, el latido amargo del dolor humano. En un mismo gesto creativo, en un mismo efecto receptivo, se abrazan la comicidad y la emoción, la fría distancia y la cálida proximidad” (120). En efecto, si bien el humor negro es un tipo de humor que se aplica sobre cosas que—percibidas desde una perspectiva u otra—provocarían dolor, miedo y compasión; desde el enfoque de Sanchis Sinisterra todo asunto considerado serio es sometido a un juicio lúdico-satírico.

En cuanto al juego de palabras que satura el texto, en especial el compulsivo trasvase de nombres y apellidos entre los comediantes,

subraya el autor que se trata “del más tradicional humor de cabaret o de circo [del que] yo abuso un poco” (Sanchis Sinisterra, “Habla” n. pág.). No obstante, habría que recalcar, nos dice el autor, que ese humor que salpica la obra “es el equivalente al absurdo de este mundo donde se desarrolla el trabajo” que como norma enajena y tiende a la deshumanización de sus componentes (n. pág.):

SR. VALVERDE: Lo comprende, señorita Repello, pero el perfil laboral [...].

CAROLINA: Repullo.

SR. VALVERDE: ¿Cómo?

CAROLINA: Repullo, no Repello.

SR. VALVERDE: Pues eso, señorita Repullo [...].

CAROLINA: Puede llamarme Carolina, si quiere.

SR. VALVERDE: Ni falta que le hace señorita Repollo.

CAROLINA: Como quiera señor Villaverde [...].

SR. VALVERDE: Valverde. (Sanchis Sinisterra, *Vagas* 17-18)

En efecto, muy pronto en la entrevista los personajes comienzan a barajar los nombres que se mencionan: el sitio en el que Carolina dice haber trabajado por un año, *Benson & Machuca*, pasa a ser *Watson y Machaca*, *Wilson y Mencheta*, etc. El nombre de Valverde deviene *Velarde*, *Villaverde*, *Belvedere*, *Ruibarbo*, *Suburbio*; el de Repullo cambia a *Repello*, *Repollo*, *Repollés*, hasta que se llega a un estado de afasia lingüístico-mental, en el que los personajes más que hablar balbucen a la manera de un ‘fluir de la consciencia,’ como ocurre en *Moby Dick*, otra de las obras de Sanchis Sinisterra, inspirada en el *Stream of Consciousness* introducido por el *Ulises* de Joyce.

La primera situación enrevesada en la que el autor comienza a meter guasa se presenta muy temprano en la obra. Con las impresionantes credenciales que la aspirante dice poseer, reconoce que el único empleo de valor que ha tenido ha sido en la empresa *Benson y Machuca, S.L.* Allí, certifica, ocupó la plaza de “Asistente de Regulación Periódica

de Activos Fungibles” (14), lo cual no era otra cosa que ocuparse de hacer el café, cambiar la tinta y el papel de la impresora, y el papel higiénico cuando se acababan. Otra de sus sacras funciones era sacar a pasear a Tommy, el perrito de la Vicedirectora Comercial, cuando éste necesitaba hacer sus necesidades: “[al fin y al cabo, el pipí de Tommy era un ‘activo fungible’”—recusa Carolina con sorna. (15) La protagonista, según atestigua, no tuvo más remedio que dejar el empleo por culpa del asedio sexual al que en todo momento la acometían el pícaro Tommy y su dueña, y porque se había convertido en el hazmerreír de los demás.

SR. VALVERDE: ¿El chucho?

CAROLINA: Usted lo ha dicho. Eso es lo que era: un chucho. Pero él se daba unos aires de marqués [...] de marqués [...] de Sade. Porque a libertino y lujurioso no le ganaba nadie. Si yo le contara las cosas que me hacía, el muy guarro [...] Bueno: que intentaba hacerme, porque yo [...] Mojigata no soy, ya lo ve usted. Pero hay cosas [...] hay cosas que ni a mi novio se las consento, ea [...] O sea: si lo tuviera, si tuviera novio, que no lo tengo. Pues ni a él, fíjese usted, ni a él le consentiría hacerme las cosas que Tommy me hacía [...] Bueno: que intentaba hacerme. Y encima, dándose unos aires de marqués [...]. Tommy me acometía sobre todo en el ascensor [...] y doña Sónsoles [la dueña del perro] en el lavabo y en el pasillo [...]. (15-16)

Ante tales circunstancias risibles el entrevistador se limita a valorar con profunda solemnidad lo que él llama el “perfil humano” de la candidata, interpelando la manera en que iba vestida cuando se producían las acometidas lujuriosas, ya que su aspecto pudo haber provocado los bajos instintos de unos interlocutores incapaces de contenerse. (17)

Para agudizar aún más el humor paródico en el desarrollo de la entrevista el autor hace que el entrevistador Valverde examine

más a fondo el currículum de por sí dudoso de la entrevistada. La candidata afirma haber sido traductora en la embajada de Finlandia, pero decidió dejar el puesto por las constantes risotadas que causaba entre los otros empleados cuando preguntaba si el nombre de la lengua del país nórdico es ‘finlandés’ o ‘finés.’ Alega también haber sido azafata, al menos por dos días, en “La Somalian Airways Pan-african Transworld Lines,” pero la compañía quebró tan estrepitosamente en el vuelo inaugural que ni siquiera se hizo el viaje de vuelta. Esto último, según Valverde, concede a la entrevistada “cierta experiencia africana” muy provechosa para Oligopolium, ya que la empresa “podría estar interesada en incursionar en los mercados de África” (24-25). Toda esta racha de mala fortuna que en términos de empleabilidad dice padecer la candidata, lo atribuye a la mala estrella de pertenecer a la generación del C.P.C.:

CAROLINA: Digamos que soy un típico representante de la generación del C.P.C.

SR. VALVERDE: ¿Del cepequé?

CAROLINA: Sí: del Contrato con Patada en el Culo. (Ríe)

SR. VALVERDE: ¿Se supone que eso es un chiste?

CAROLINA: No, perdone [...]. Son bromas que hacemos en la cola [del paro], para matar el tiempo. (13-14)

En este tono tragi-retozón de parodia burlesca se irán ensartando otros supuestos empleos no menos gamberros que afirma la candidata haber mantenido—como aquel del asilo de ancianos para el cual tuvo que tomar un “Curso de Defensa Personal y Lucha Greco-Romana” debido a que los residentes eran “unos viejecitos un poco díscolos” (26), hasta que se llega a la teatralización de las pruebas, es decir, la “autorreferencialidad” que Sanchis Sinisterra considera crucial en el arte más progresivo de nuestro tiempo. (Sanchis Sinisterra, *La escena* 225)⁴ Valga decir, como punto final, que todos los datos del disparatado currículum

de Carolina son inventados, ya que, como nos enteramos más adelante, estos fueron bajados de la Red a propósito de la entrevista.

Llegados a este punto es justo mencionar que a medida que avanzan las acciones, la forma dialogal de la entrevista-interrogatorio que sustenta el movimiento dramático-pendular del texto, poco a poco va dando paso a otro interrogatorio, al del espectador, el cual, según Sanchis Sinisterra, constituye la sustancia y objetivo primario de la representación. En este respecto, el autor afirma que en la modalidad dramática de hoy es indispensable “devolver al espectador su función creativa,” ya que sólo así se combate “la tendencia a la pasividad del ciudadano, [que nuestras sociedades] democráticas” se esfuerzan tanto en convertir en meros consumidores. (248) No hay duda, continúa, que es “una tarea política importante para el teatro del mañana devolver al espectador, la lucidez, la creatividad, la participación, la inteligencia y también la inocencia” que el teatro comercial-burgués, que se inclina más por el falso esplendor del gran espectáculo, ha suprimido peligrosamente. (248)

En oposición a ese teatro, que trabaja bajo el lema “cuanto más, mejor,” Sanchis Sinisterra formula su “teatralidad menor” (244).⁵ En esta nueva modalidad, que se inclina por la reducción de los componentes dramáticos, lo que importa es acentuar la “incertidumbre y la ambigüedad de los contenidos transmisibles,” ya sea verbales o no. (247) De esta manera se incita al receptor a asumir un rol más activo, “induciéndole a inscribir aquello que el espectáculo deja en la penumbra,” facultándole rellenar los espacios de la significación y requiriendo, por tanto, su participación creadora. (247)

Simultáneamente, sobre la Estética de Recepción, formulada por Robert Jauss y Wolfgang Iser, Sanchis Sinisterra cree que sus postulados no sólo aplican a la narrativa y la poesía sino también al teatro. La distinción conceptual entre espectador real-empírico

y espectador ideal-receptor implícito que la estética propone es fundamental para la edificación del público teatral del futuro; esto es así, asegura, debido a que toda la problemática de la dramaturgia de hoy consiste en “la mutación del espectador real en espectador ideal” (250).

Pero aparte de Beckett y la Estética de Recepción, también se notan las huellas de la dramaturgia de Harold Pinter, otro de los modelos claves de Sanchis Sinisterra, en la que encontramos toda una galería de referentes que parecen no tener explicación, esto es, que parecen “otra cosa,” y que claramente se percibe en su teatro de la verdad. (133)⁶ En *Vagas noticias* se induce al espectador a sumergirse en esa “inquietante extrañeza,” propia de Pinter, que se apodera de la escena de principio a fin y que no llega a definirse nunca aunque es palpable. (*La escena* 133) Pero es en el Epílogo donde la presencia de esa “otra cosa” indefinida que problematiza la normalidad cotidiana destaca aún más. Valverde maniobra una trituratora de documentos—emblema inequívoco de destrucción de las “nuevas tecnologías,” y de la “automatización” de las que habla Forrester (*El horror* 120)—en la que desaparece todo rastro de existencia de lo inservible o indeseable, de los aspirantes que han pasado por el lugar. Los dos entrevistadores parlotean con sarcasmo sobre la entrevista de Repullo, la “reina del perejil” (Sanchis Sinisterra, *Vagas* 83), como ellos la llaman despectivamente por considerarla la menos apta para ocupar la vacante, cualquier vacante si existiese. Igualmente, comentan sobre las entrevistas anteriores: cómo fueron, qué se hizo mal, qué debería cambiar, por qué son interminables y sin ningún propósito. Gradualmente, a través de la paradójica conducta de los personajes, el peculiar uso del lenguaje, los largos silencios, se percibe una singularidad inexplicable en el ambiente—una *incomplitud* diría Sanchis Sinisterra (Martínez 121)—que insinúa que la secuencia de entrevistas es una mera pantomima sin

sentido, un hacer por hacer, no hay verdad en la oferta de empleo ni nunca la hubo sino simple protocolo de encuesta digital con falseadas promesas de premio.⁷ Hablan los dos hombres:

SR. VALVERDE: Estas entrevistas [...]:

¿qué significan? ¿Para qué sirven?

GELMÍREZ: Vaya usted a saber.

SR. VALVERDE: Pues aquí está la última de esta tarde.

GELMÍREZ: ¿Cuál?

SR. VALVERDE: La joven ésa [...].

La reina del perejil. (Risa seca. Mete el currículum en la destructora de documentos, que suena más fuerte). (Sanchis Sinisterra, *Vagas* 83)⁸

Esa *incomplitud* se acentúa aún más al dividirse la escena en dos partes iguales a manera de espejos cóncavos valleinclanescos formando una especie de triángulo equilátero con el espectador: una de las partes es ocupada por los dos hombres, la otra por la candidata. La interacción entre las dos mitades que se bifurcan y entrelazan a la vez está determinada por sombras, flechazos de luz, congelamientos y referentes auditivos; los personajes o mascullan entre sí o por el teléfono en un lenguaje entrecortado, poblado de alusiones diversas pero sombrías, de pausas largas, casi infinitas que comúnmente se asocian con la polisemia gradual y expansiva de la representación dramática que, según el autor, aviva la ambigüedad y la duda.⁹

En este enmarañado tinglado de acciones nos enteramos que Repullo, una vez más, ha sido el hazmerreír de sus interlocutores—aunque ella jura que causó buena impresión—y que sus posibilidades de conseguir el empleo fueron siempre irrisorias. Sabemos además que la joven mujer, para prevenir el desalojo de su madre enferma y ganar algún dinero que les permita sobrevivir, se dedica a satisfacer las fantasías infantiles de hombre viejos: “Carolina termina de vestirse, poniéndose un vestido infantil muy provocativo [...] se coloca una peluca con trenzas [...] toma un gran caramelo con palito [...] coge

un gran oso de peluche [...] y se sienta en la cama, esperando” (84). Sobre el entrevistador Valverde, se nos informa que es un pedófilo solapado; que su empresa lo sabe, pero no por eso parece afectar las buenas relaciones o los negocios:

GELMÍREZ: Parece que el señor Klamm quiere trasladar a Sumatra toda la producción de juguetes, zapatos, pelucas y artículos de halterofilia.

SR. VALVERDE: ¿Y qué tiene eso que ver con mi pedofilia? ¡No! Quiero decir: con mis sobrinos [...]. ¡Tampoco! Con mi [...].

GELMÍREZ: Nada. Sólo que allí parece que hay mano de obra casi gratis, sobre todo niños [...]. (80)

Por último, advertimos que Gelmírez, a través de sus intrigas marrulleras y excelsas relaciones con Klamm, ha conseguido arrebatarle el puesto de entrevistador principal a Valverde:

En el despacho, mientras el Sr. Valverde recoge cosas de la mesa y las va guardando en una cartera de ejecutivo, GELMÍREZ [...] se quita la peluca que ofrece en silencio al SR. VALVERDE. Éste duda si ponérsela o no. Por fin, con ella en la mano, sale del despacho [...]. Gelmírez se dirige entonces a la mesa del Sr. Valverde, la rodea parsimoniosamente, se sienta en su sillón y coloca los pies sobre el tablero. (84)

El intercambio de acciones entre ambos hombres a través del juego con la peluca y de miradas furtivas sugiere que, en el evanescente mundo del trabajo, en especial el de los negocios, nadie es indispensable sino más bien descartable.

Del mismo modo, Sanchis Sinisterra reitera en la pieza, como lo hace en casi todas sus obras, sus conceptos de hibridación e intercambio de distintos aportes discursivos cuando emplea su noción de “autorreferencialidad intertextual” (*La escena* 225) al introducir en *Vagas noticias* el fragmento de un texto poco conocido de Shakespeare.

Gelmírez gesticula en alta voz un pasaje de *Timón de Atenas*, que causa que las alarmas de la empresa literalmente se disparen por el carácter ‘subversivo’ del texto, en palabras de Valverde. (*Vagas* 74) En el pequeño fragmento se vapulea con todas las de ley a una sociedad corrupta y engañosa, que se oculta detrás de un manto de valores éticos y morales de por sí degradados, y que promueve la pasividad servil, aunque honorífica de sus súbditos. También, se exhorta a aquellos que sufren de opresión a sublevarse empuñando las armas en contra de sus “respetables patronos [...] ladrones de largas manos, [que] roban al amparo de la ley” (70-71).¹⁰ El pequeño trozo engarza con el manifiesto de Forrester en favor de las víctimas del desempleo, cuando dice que “en verdad, vivimos la violencia de la calma” (*El horror* 54), [y que] “hoy en día se hace necesario poner al desnudo la hipocresía de los poderosos, o más aún, de los poderosos, y su interés de mantener a la sociedad sometida al sistema permitido, basado en el trabajo” (63). Para acentuar el donaire de la pieza, Gelmírez declara que el trozo leído pertenece a “un novelista inglés;” a lo que Valverde responde con no menos ineptitud y con una nota metateatral: “Se lo he dicho muchas veces [...]. Ese vicio suyo del teatro le traerá problemas [...]. Chespír ¿no? Sí, lo conozco: un rubito, él [...]. Vi la película. Parece que le tiraban las faldas, ¿no?” (*Sanchis Sinistera, Vagas* 74) Enseñando, haciendo uso del juego paródico de el-teatro dentro-del-teatro, o “reteatralización del teatro” (Flock 27), impregnado de una buena dosis de catarsis, contemplamos los descalabros de Gelmírez y Carolina actuando a otros personajes, y a Valverde haciendo las veces de director de escena al espolear las dramatizaciones de sus consortes.¹¹ De esta abrupta manera se anuncia el final de la entrevista.

En conclusión, en *Vagas noticias* el espectador ávido de respuestas concretas se enfrenta a una situación, si se quiere irracional, fuera del horizonte de expectativas de una marcada lógica cotidiana. A pesar de ello, podría afirmarse que el planteamiento de las acciones de

la obra proporciona al público los ingredientes necesarios para penetrar en el microcosmos nebuloso en el que se mueven los comediantes, para los cuales, seguir ese trayecto fraccionado e inacabable que es su destino. Porque de lo que se trata, puntualiza el autor, es de ampliar las fronteras de ese brumoso universo que llamamos realismo, como Pinter lo hizo ya en su teatro, y abrir un hueco en “esa zona oscura, enigmática e inexpresable de la vida humana que el teatro occidental se había negado a asumir” (*La escena* 133).¹² De allí que tenga pleno sentido que en *Vagas noticias* nos enfrentemos a un puñado de sujetos varados, condenados a la intrascendencia y al vacío total, atrapados en una asfixiante tasa de desempleo de doble cifra y en las garras de una sociedad más que anónima como lo es Oligopolium. Se trata de patéticos *clowns* sentenciados a vivir un día único e interminable, en el que se repite hasta el cansancio el mismo juego, el de la angustiada entrevista, en la que no hay puestos para ocupar, ni aspirantes para contratar. Nos enfrentamos, al igual que en el *Godot* de Beckett, a “una partida perdida de antemano, siempre a punto de acabar” o de empezar (120).

Siguiendo las huellas de los grandes maestros, la escritura dramática de Sanchis Sinistera no transita por fronteras conocidas, sino que las inventa, las instituye y las cimienta. En su obra se destapan regiones ignotas, territorios porosos en los que arriesgadamente se dan la mano diferentes referentes enfrentados, zonas inciertas del saber y del hacer, distantes paradigmas incompatibles. Su teatro—en el que se dan cita la hibridación, el *bricolage*, el intercambio de los distintos géneros discursivos, los textos sublimales, los autores apátridas, la literatura nómada errática y el intercambio de los distintos géneros discursivos—coincide con el inicio de una vuelta a la posmodernidad ocurrida en el teatro español en los años noventa del pasado siglo. Se trata específicamente de un cambio de paradigma significativo entre el teatro del director-estrella y el teatro de autor. Sanchis Sinistera, uno de los representantes más emblemáticos de ese grupo de autores/directores puestos al estrellato, diría al iniciarse

la década mencionada, que una vez “el imperialismo de los directores de escena” había quedado en el pasado, se habría “una etapa de cuestionamiento de la teatralidad desde la escritura,” y era el autor el encargado de señalar “la línea de evolución del teatro” (Floeck 33).¹³ En este teatro de autor, como se ha visto, el receptor deja de ser un ente pasivo propenso al consumismo para convertirse en un co-autor participante en la configuración del acto creativo. El texto dramático, por su parte, ya no es una simple premisa, una excusa, que da vida al espectáculo, sino que destaca por su pródi-ga hibridez entre literatura y teatro, su diálogo intertextual con otras formas expresivas, y su incuestionable proyección performativa. No cabe duda que, por ahora, la vuelta al teatro de autor, la revalorización del texto dramático-literario y la visión de perspectivas múltiples, propio de un posmodernismo moderado que no escatima el compromiso, caracterizan en gran medida el desarrollo del teatro español de las últimas décadas.

Notas

¹El estreno de la pieza en el verano de 2009 celebró el XX aniversario de existencia de la Sala Beckett en Barcelona. La apertura de la sala tenía como objetivo inicial impulsar el teatro alternativo, en oposición al teatro oficial; este propósito hasta hoy, cuando se cumplen los veintiséis años, se ha logrado con grandes aciertos. Sanchis Sinisterra inauguró la sala cuando fungía como director y fundador del ya mítico *Teatro Fronterizo*.

²El libro de Forrester, publicado originalmente en francés con el título *L'horreur Economique* (1996), fue a partir de entonces todo un éxito en Francia, España, Alemania, Italia, Japón, Argentina, Chile y México. En Francia, por ejemplo, cuyo desempleo rondaba el 12% al finalizar el año 2009, a la autora le llovían las invitaciones para dirigirse a las “asociaciones cívicas [...] círculos de lectores, ONG, ferias de libros, universidades [...]”. En menos de tres meses [Forrester] tuvo que recorrer 23 ciudades de provincia” en las que todos sus lectores la ovacionaban de pie. Algunas frases del libro “fueron convertidas en carteles por manifestantes contra la globalización, y huelguistas belgas de la Renault exhibían ejemplares de la obra en sus manifestaciones” (Vergara 3).

A finales de la primera década del presente siglo, el libro de Forrester había vendido un millón de copias convirtiéndose de esta manera en la obra más leída de crítica a la globalización y al Neoliberalismo.

³En la obra de Beckett, señala Sanchis Sinisterra, sus criaturas están condenadas a ser cómicos o, “al menos, a provocar en el público una ambigua hilaridad. [Se trata de] seres trágicos convertidos en *clowns*. Exiliados de la vida en el tablado de la farsa” (*La escena* 121).

⁴Refiriéndose al concepto de la “autorreferencialidad,” afirma Sanchis Sinisterra que “[e] arte más progresivo de nuestro tiempo habla fundamentalmente de sí mismo, se interroga sobre su especificidad, discute sus procedimientos, cuestiona sus convenciones, desorganiza sus códigos, defrauda sus expectativas, proclama sus límites” (*La escena* 225). En suma, continúa, no “dice la realidad si no es desvelando la suya propia. No representa, refleja o recrea el mundo, ni tampoco expresa el sujeto que ejecuta la obra: ésta se afirma como objeto en el mundo del sujeto. Se ofrece como representación de su resistencia a representar, como expresión de su reticencia a expresar” (226).

⁵En su ensayo *Por una teatralidad menor*, Sanchis Sinisterra puntualiza que, contrario a la tendencia del teatro comercial/burgués que trabaja bajo el lema de “cuanto más, mejor,” por ahora hay una corriente teatral que “tiende a la reducción, al despojamiento, al ‘empobrecimiento’ de sus recursos y medios, y que podría tener como lema el que también lo es de los artistas minimalistas y la estética de Beckett: *lo menos es más*; a esta tendencia la llamo *reductiva* o *sustractiva*” (*La escena* 244).

⁶Sobre el teatro de Pinter, Sanchis Sinisterra escribe: “Muy pronto, en virtud de lo *inexplicado* de la conducta de los personajes, de lo inverificable de sus palabras, del uso equívoco e impropio del lenguaje y del silencio, una ‘inquietante extrañeza’ comienza a invadir y enturbiar la normalidad. Lo cotidiano se enrarece ante la irrupción paulatina o súbita de *otra cosa* que no llega nunca a definirse ni a explicarse totalmente, pero que es perceptible en escena, que altera el curso de la acción y vuelve a los personajes cada vez menos familiares, menos reconocibles y concretos” (*La escena* 133).

⁷Sanchis Sinisterra define como principios de lo que él llama la “estética del fragmento” o “dramaturgia fragmentaria” la “incomplitud” y la “discontinuidad” (Martínez 121).

⁸Las acotaciones escénicas, texto didascálico, o paratextual—según las llama Pavis—son de absoluta preponderancia en el texto de Sanchis Sinisterra al

igual que lo son en los textos de Beckett. Estas no sólo hacen referencia al ambiente que debe establecerse en el escenario al momento de la puesta en escena, sino que a la interioridad misma de los personajes al momento del trabajo del actor. Para Sanchis Sinisterra, las acotaciones escénicas son parte esencial del conjunto texto y se las convierte en un metatexto que sobredetermina el texto de los actores y tiene prioridad sobre él. En algún momento, el autor hace que uno de los personajes, como es el caso de Gelmírez, pronuncie algunas de las acotaciones en alta voz, lo cual agudiza el humor. En otros casos, las acotaciones escénicas son simplemente un texto de apoyo para el texto de los diálogos, de las situaciones escénicas en sí, cuyo objetivo es enfatizar de forma paralela lo dicho, o contribuir al lenguaje visual cuando el registro verbal ha llegado a su fin. De esta manera, el efecto que se consigue es profundizar la parodia, la extrañeza y la ambigüedad de los enunciados. De otro modo, diría Pavis, “las acotaciones escénicas quedan asimiladas a indicaciones de puesta en escena, a una ‘pre-anotación,’ a una ‘pre-escenificación” (26-27).

⁹En este respecto, Sanchis Sinisterra se alinea a esa nueva corriente del teatro contemporáneo en la que la palabra dramática parece ser insuficiente, y que hace de esa insuficiencia una opción estética: “La palabra no dice, sino que hace. No muestra, sino que oculta. No revela lo que el personaje parece decir, sino precisamente aquello que no quisiera decir. Y en esta condensación del habla, el silencio es tan expresivo como el discurso” (*La escena* 246).

¹⁰Habla Gelmírez: “Bufones y esclavos, arrancad a los arrugados senadores de sus poltronas, para legislar en su lugar [...]. Verde virginidad, ofréctete y véndete en las mismísimas cloacas públicas. Y hazlo ante los ojos de los padres [...]. Y vosotros, los que estáis arruinados, resistid firmemente antes de pagar vuestras deudas. ¡Empuñad los cuchillos y degollad a vuestros acreedores! ¡Siervos y criados, al saqueo! ¡Que vuestros respetables patronos son ladrones de largas manos, y roban al amparo de la ley!” (*Vagas* 70-71).

¹¹*Reteatralización del teatro* (revaloración del teatro), término empleado por la crítica como concepto clave para la vanguardia histórica que como consecuencia de la crisis de la modernidad burguesa desemboca en un radical cambio cultural en la segunda mitad del siglo XX. Reteatralización implica una nueva concepción del teatro, esto es, deconstrucción del individuo, desliteraturización y desamentización del lenguaje, revalorización de símbolos no verbales, importancia creciente del

cuerpo y de los espacios teatrales, y la búsqueda de nuevas formas de expresión (Floeck 27).

¹²Porque cabría preguntarse, puntualiza Sanchis Sinisterra, acaso “¿no es así cómo se nos aparece la realidad cuando no nos obcecamos en imponerle una clave explicativa y tranquilizadora, cuando aceptamos humildemente nuestra limitación y su misterio? ¿Por qué exigirle al dramaturgo que muestre de un modo inteligible, lógico y explícito determinados segmentos de la vida que, como seres humanos, sólo podemos entrever?” (Martínez 126).

¹³Las décadas del 70 y 80 representan los años de los directores-estrella, ante cuyo resplandor se apagan los nombres de los autores, sobre todo si se trata de autores contemporáneos. Nombres como Patrice Chéreau y Antoine Vitez, Peter Brooks y Gertrude Stein, Pina Bausch y Claus Peymann, Giorgio Strehler y Nick Thomas, Robert Wilson y Richard Foreman, son algunos de los grandes que dominan la escena internacional del teatro (Floeck 28).

Obras citadas

- Floeck, Wilfried. “¿Del teatro de director al teatro de autor? El teatro español después de Franco.” *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*. Eds. Herbert Fritz, Ana García Martínez y Sabine Fritz. Hildesheim, Zurich, NY: Georg Olms Verlag, 2008. 27-40. Impreso.
- Forrester, Viviane. *El horror económico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1997. Impreso.
- Martínez, Monique. *José Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras, con apostillas del autor*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2004. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998. 26-27. Impreso.
- Sanchis Sinisterra, José. “José Sanchis Sinisterra habla sobre *Vagas noticias de Klamm*.” Entrevista con Marta Armengol. *Teatral.net*. Associació per a la Difusió de les Arts Escèniques, n. d. Red. 1 Nov 2014.
- . *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2002. Impreso.
- . *Vagas noticias de Klamm*. Textos aparte, Teatro contemporáneo. 1ª. Edición. Tarragona-España: Arola Editors, 2009. Impreso.

- . “De la chapuza considerada como una de las bellas artes.” *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral al debate (Ponencias y Coloquios del encuentro de autores teatrales)*. Coordinador Antonio Fernández Lera. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1985. 121-30. Impreso.
- Vallejo, Javier. “El misterioso señor Klamm.” *Archivo—El País. Edición Impresa*. 20 Jun. 2009. n. pág. Red. 28 Oct. 2014.
- Vergara, Jorge. Res. del libro *Una extraña dictadura*, de Viviane Forrester. *Sociología Crítica: Artículos y textos para debate y análisis de la realidad social* 26 Oct. 2009: 10. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 12

TITLE: Santería's Empowerment and Tensions between the Individual and the Community in Alex Espinoza's *Still Water Saints*

AUTHOR: Susan C. Méndez, Ph.D., Associate Professor

EMAIL: susan.mendez@scranton.edu

AFFILIATION: University of Scranton; Departments of English & Theatre and Latin American & Women's Studies; McDade Center for Literary & Performing Arts 203; 313 Monroe Avenue; Scranton, PA, USA 18510-4699

ABSTRACT: In Alex Espinoza's *Still Water Saints*, the main character Perla becomes empowered through her connection to the practice of Santería. When her mentor, Darío, offers her the job of running the Botánica Oshun, Perla takes on the roles of being a healer and leader within her community. She encounters difficulties in negotiating her obligations to the individual and the community as a leader. Eventually, Perla's interactions with patrons of the botánica emphasize the religious practice of Santería's true communal and reciprocal basis, thereby underscoring the dangers of succumbing to the myths of individualism and a meritocracy found in the cultural and historical narratives of the United States while highlighting the use-value of a Latin American spiritual practice. Works by Walter Mignolo and Gloria Anzaldúa, and several other critical studies of Santería, are used to demonstrate the empowerment of Perla but also the productive tensions between the individual and community.

KEYWORDS: Santería, Individual/Individualism, Community, Spiritual Leadership, Agency, Meritocracy

RESUMEN: En *Still Water Saints* de Alex Espinosa, el personaje principal, Perla, adquiere poderío debido a su conexión con la práctica de la Santería. Cuando su mentor, Darío, le ofrece trabajo de dirigir la Botánica Oshún, Perla toma el papel de sanadora y líder dentro de su comunidad. Ella enfrenta dificultades al negociar sus responsabilidades como individuo y líder de la comunidad. Eventualmente, las interacciones de Perla con los benefactores de la botánica destacan la verdadera base comunal y recíproca de la práctica religiosa de la Santería, subrayando los peligros de sucumbir a los mitos del individualismo y la meritocracia encontrada en las narrativas culturales e históricas de los Estados Unidos mientras realza la utilidad de una práctica espiritual de América Latina. Las obras de Walter Mignolo y Gloria Anzaldúa, y otros estudios críticos de la Santería, son utilizados para demostrar el poderío de Perla, y también las tensiones productivas entre el individuo y la comunidad.

PALABRAS CLAVE: santería, individual/individualismo, comunidad, liderazgo espiritual, agencia, meritocracia

DATE RECEIVED: 1/19/2016

DATE PUBLISHED: 6/15/2016

BIOGRAPHY: Susan C. Méndez is an Associate Professor in the Departments of English & Theatre and Latin American & Women's Studies at the University of Scranton. She teaches Multi-Ethnic American literature and Women's Studies courses and researches novels written by Latina/o authors. Her publications have appeared in journals such as *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, *Confluencia: Revista Hispanica de Cultura y Literatura*, *Chicana/Latina Studies*, and *Afro-Hispanic Review*.

ISSN: 1548-5633

Santería's Empowerment and Tensions between the Individual and the Community in Alex Espinoza's *Still Water Saints*

Susan C. Méndez, Ph.D., University of Scranton

Images of Los Angeles life overshadow the geographic totality of Southern California, which includes the Inland Empire cities of Riverside, Colton, and San Bernadino. These places often go unacknowledged because no iconic scene is ascribed to them.¹ In an interview with Rigoberto González, Alex Espinoza explains how he offers a specific image of Southern California through the main setting of his debut novel, *Still Water Saints*:

Espinoza found the perfect symbol for the complex cultural space that is Southern California in a *botánica*—"a religious supply shop that fuses elements of Catholicism, [S]antería, voodoo, Hinduism, Native American lore, and Judaism," he explains, adding, "and it's usually found in a strip mall, sandwiched between a nail salon and a Laundromat. I became fascinated by how beliefs and cultures come together in such a mundane space and how fascinating things happen within those walls." (95)

Although Espinoza unintentionally speaks dismissively of Native American religious and cultural practices here by labelling them as 'lore,' his point remains that the deceptively mundane locale of the *botánica* is the perfect representation of the pedestrian but culturally robust location of the Inland Empire in Southern California. This region bursts with multicultural and multi-racial communities

and stories, and what better way to symbolize this multiplicity than through the image of cultural *mélange* that is the *botánica*. Use of this space allows Espinoza to narrate the omnipresence of the religious practice of Santería and emphasize the main character Perla's roles as a healer and community leader since she is the one to run *Botánica Oshun*.² Indeed, the subject of religion structures the very narrative, as saint cards that commemorate feast days' act as chapter divisions and mark off months in a year of Perla's life.

In paying attention to Perla and her role in the *botánica* in this text, the reader recognizes the significance of Santería, its leadership roles, and the resultant tension between the individual and community.³ Perla, as the sole operator of the *Botánica Oshun*, takes on her community's concerns, and she and the *botánica* are the meaningful locus around which all revolve. Daniel A. Olivás writes of Perla's function as a character: "Espinoza adeptly uses Perla and her *botánica* to introduce fully realized characters who search for answers and struggle to make sense of their lives" (53). In fact, the author explains how Perla's significance grows in relation to the other characters: "She became the mortar that held the stories together," Espinoza says. "Her narrative is interwoven into the different stories that take place in the course of a year" (González 95). As a healer and community leader, she unifies her neighbors and patrons in their common endeavor of surviving illness, death, romantic

difficulties, abuse, and racism. Despite this litany of troubles, Olivás explains how “[t]he novel moves briskly from character to character, creating a mosaic of this predominately Latino community without ever falling into melodrama” (53). Perla and the practice of Santería provide empowerment and facilitate endurance by guiding this community.

Nevertheless, the violence that afflicts one of her community members, Rodrigo, takes its toll on Perla, compelling her to question the faith she places in her ability to function as a leader and healer. The novel also shows how Perla sacrifices her physical well-being, the financial well-being of her botánica, and the proper care of her community of worshippers by assuming the burdensome responsibility of her faith community as its leader. In Alex Espinoza’s *Still-Water Saints*, the choice to become a healer and leader within Santería through running the Botánica Oshun greatly empowers Perla, and her interactions with her community ultimately emphasize Santería’s true communal and reciprocal basis, thereby also alluding to the dangers of succumbing to the myths of individualism and the existence of a meritocracy that are prevalent in the cultural narratives and history of the United States.⁴

Dismantling these myths disrupts the process in which knowledge is built upon these ideas. In order to accomplish this task, one must begin by examining how myths and knowledge are constructed in Western society. The work of Walter Mignolo matters here because he argues for the need to decolonize epistemology (knowledge-construction) by questioning the naturalized principles on which knowledge is built, thereby assisting in the development of decolonial epistemology. Mignolo names Santería as one of the practices that encourage this simultaneous decolonizing of epistemology and creating of decolonial epistemology:

There is no one-to-one correlation between the political society and decolonial projects, but there are some projects

that are clearly decolonial, that is, projects that could be understood as responses to the making, transformations, and persistence of coloniality. Among them we can count Sovereignty of Food and La Via Campesina, on the one hand, and on the other hand, the politicization of African religions in the Americas. (Candomblé, Vodou, Santería, Rastafarian) (40)

Mignolo validates Santería as a decolonial project because it utilizes non-Western ways of knowing. Gloria Anzaldúa states similar sentiments when she critiques ways of knowing endorsed by Western institutionalized religion:

Institutionalized religion fears trafficking with the spirit world and stigmatizes it as witchcraft. It has strict taboos against this kind of inner knowledge ... The Catholic and Protestant religions encourage fear and distrust of life and of the body; they encourage a split between the body and the spirit and totally ignore the soul; they encourage us to kill off parts of ourselves. (37)

Once we query ways of knowledge-construction in Western society and view non-institutionalized religious practices such as Santería as helpful in this task, we can move to a revising of American myths that assert the power of the individual over the community.⁵ No one person truly makes it on his/her own or can take the responsibility of a community on him or herself successfully. Such is the case for Perla as she exercises an individualistic understanding of spiritual leadership, and this exercise does not benefit her, her community, or the tenets of the Santería faith itself. Perla’s individualistic understanding of leadership and religion arguably comes from residing in the United States and being immersed in Western worldviews. In short, Alex Espinoza’s first novel addresses how a community negotiates religious practices and how an individual, especially as a leader, can function within this negotiation.

Recent scholarly works which address *Still Water Saints* illuminate other key issues

in the novel. In *Relocations: Queer Suburban Imaginaries*, Karen Tongson examines Espinoza's novel as one text of many that elucidates the complexities and fluid reality of Southern California and its culture, including its artifacts, practices, and landscape. Tongson writes of how *Still Water Saints* resists being placed in the niche of magical realism, as are so many other Chicano/a and Latino/a texts that address spirituality and/or religion; such a reading "risks eliding the painstaking historicity of Espinoza's realism" (141). Tongson analyzes Espinoza's characters and plot as re-workings and interrogations of traditional suburban and national imaginaries; yet she does not address the religious practice and location at the center of this novel in an in-depth way, perhaps in an attempt to avoid the trap of "magical realism." Moreover, in *Accessible Citizenship: Disability, Nation, and the Cultural Politics of Greater Mexico*, Julie Avril Minich focuses on the intersections of Chicano/a and Disability studies in order to ascertain meaningful questions about nationalism and citizenship; in this book, she has one chapter that covers Alex Espinoza's *Still Water Saints*. Minich argues that this "novel presents characters with a range of disabilities and body anomalies—obesity, infertility, wounds sustained during unauthorized border crossings—to reveal the ideology of body normativity that the border produces and supports" (25). To execute this analysis, Minich does highlight the botánica setting and the narrative structure of the novel, both significant aspects of the religious practice at this novel's core; however, more connection to and coverage of Santería and its tenets of faith are necessary in delving deeper into the tension between the individual and community, which I would argue is at the root of larger discussions about suburban imaginaries, and the ramifications of nationalism and citizenship. This is the critical intervention that this essay makes.

Additionally, emphasizing both the community and the individual through the analysis of religious practices in Chicano/a (Latino/a) literature is pertinent to American

literary studies as it points out the limits and emptiness of the ideas of individualism and a meritocracy.⁶ In this way, multi-ethnic literary texts keep complicating the historical and cultural value of American literature. Therefore, this analysis can be of critical importance to the disciplines of religion, literature, and the Chicano/a (Latino/a) community overall. Moreover, an analysis of how the practice of Santería interrogates these notions of a meritocracy, individualism, and community in this text also allows for understanding the extended cultural and social significance of a spiritual practice from the Latin Caribbean in the United States, thereby augmenting knowledge about Latin American literature and culture. To examine the religious practices here, we must address the reasons why Perla turns to the botánica and her role as a community leader, and thus the character of Darío, as Perla's mentor, becomes significant.

Santería as Empowerment

When Darío moves into the town of Agua Mansa, the community immediately becomes suspicious of him. His behavior and dress are notable:

His left leg was shorter than the right. Both his ears were pierced, and he wore scarves wrapped around his head and adorned his wrists with bracelets made of shark teeth. He pulled into town one day, driving a trailer with balding tires and a cracked front windshield. He parked it down by the río and washed his clothes and bathed in the water there. (71)

Darío sets himself apart from the community with his eccentric appearance. Yet he demonstrates himself to be someone involved in various faiths. Darío opens the Botánica Oshún in order to assist the community, and participates regularly in church services. When he attends mass, the local church-goers comment on Darío:

Every Sunday, they saw him at mass, sitting up front, a cane tucked neatly between his legs, always the first in line to receive the Host, always first to shake the priest's hand. Perla's mother and some women at church looked at him as he passed, tipping his straw hat as he left San Salvador's. A friend of her mother said, "I heard he's a brujo. That he reads cards and talks to the dead. Could it be true?" "Pura mentira," the other woman standing with them added, glancing at Perla and her mother. "Te lava el coco." "The Devil," the first woman added. "That's what he is—the Devil." (72)

Despite Darío's faithful attendance at mass, his peculiar appearance and merchandise at his botánica in the Prospect Shopping Center mark him as clandestine and possibly evil, a witch or devil. One day when Perla walks into Darío's botánica and has a conversation with him, she discovers that Darío practices Lucumí, a faith taught to him by his mother. He explains to Perla:

A religion. Some call it Santería. It came from Africa. In the Caribe, the monks tried to convert the slaves working in the sugarcanes to Christianity. When the slaves refused, they were beaten. They prayed in secret in the woods and worshipped their spirits by hiding them as santos so the monks would never know ... She [Darío's mother] made me promise not to tell anyone what she taught me, not even my father. (76)

Darío's definition of his religion highlights elements of secrecy, violence, heritage, and a history of longevity. In time, Darío offers Perla a job at the botánica, and this opportunity becomes salvation from an increasingly meaningless life for Perla.

Even though Perla wonders what she can do to fill her life with purpose if she and her husband Guillermo cannot have a family, the decision to work for Darío at the botánica is still not an easy one. It requires some

soul-searching on her part. One night, at her parents' house for dinner, Perla reflects on her childless future and Darío's offer of employment: "When had this happened? When had she become this woman? Did she take a wrong turn somewhere? *I could walk away. Leave him* [Guillermo]. *Maybe he's* [Darío] *right. Maybe I do have it. Maybe he can teach me. Maybe he should*" (80, emphasis in the original). Perla's struggle for personal fulfillment in her marriage does provide the context and perhaps a certain motivation in considering Darío's job offer. Perla recalls how she tells Guillermo about her decision: "I want more ... If I can't have kids, I can have a job. I don't care what you want. I didn't have a say in any of it, of us not having kids. So you can't have a say in me getting a job" (81). Notably, this employment opportunity extended to her through the botánica affirms her personhood by allowing her to pursue her desire for fulfillment, regardless of her husband's opinion. María Teresa Marrero explains the significance of examining the practice of Santería within Latino/a literary works in terms of identity:

The practice of incorporating Santería in works of fiction by Cubans and Latinos in the United States, I believe, addresses more than literary tropicalization. More urgently, it suggests the creation and negotiation of a new cultural space for Latino self-identity (Flores and Yúdice 57-84). As an underlying tenet I entertain the concept that the Yoruba Lucumí religious practices need to be considered both as a *worldview* and as a cultural practice of political and gender significance. (141, emphasis in the original)

According to Marrero, the botánica and Santería can be linked to an assertion of identity and a sense of individual empowerment here for Perla. She demands her right to have a job as an exercise of self-definition. This claim to self and agency is only strengthened when further considering the spiritual context of the character of Darío.

Darío can be read as representative of Elegguá, a deity within Santería. Elegguá is described “as the energy of the universe, Elegguá who opens roads and possibilities” (82).⁷ Indeed, Darío gives opportunity to Perla when he informs her, shortly after opening the botánica, that he must leave town: “When I came here, it wasn’t to stay forever. It was just to open the store. To find someone to run it. Now I have to go again. Move to another town somewhere and start the whole thing over again. Perlita, I want you to take over the store” (83). Darío acts as Elegguá here in that he opens a new door in Perla’s future; he enables her to find self-empowerment as a spiritual healer and leader. Perla now has the ability to define a life for herself outside her home. Darío creates these opportunities of leadership for many people; he continually sets up these possibilities for the benefit of individuals and manifests the energy of communities. He is Elegguá; even his physical description as a short older man, who hobbles around on a cane (71-72), echoes a common depiction of Elegguá/Legba. In the African Diasporan religion of Voudou in Haiti, Legba is the counterpart deity to Elegguá of Santería. As the deity associated with crossroads and destiny, Legba’s depictions vary from a strong, healthy young man to an elderly, crippled man:

Legba who was life and its destiny, who was the Sun, itself destined to descend from the noon of each year, from the zenith of its ardent fire, has become an old tattered man shuffling down the road, with his crude twisted cane or crutch, a small fire in his pipe, a little food in his macoute, and sores on his body, as if the maggots had begun their work already. (Deren 99)

As a trickster figure, one who prompts people to make life-changing decisions and possesses greater strength and intelligence than appearance would indicate, Darío embodies all the internal and external attributes of the deity Elegguá/Legba.⁸ He and the Botánica

Oshún are critical in demonstrating to Perla how she can survive life’s disappointments and exercise the ability to redefine both her public and private selves through her work in the botánica. Nevertheless, Perla comes to doubt her abilities to advise and lead her community.

Portrait of Perla

The narrative overall presents Perla as a great spiritual force. The first pages of the novel, however, present an unrealistic description of Perla:

She was a Bruja. A Santa. A Divina. A Medium, Prophet, and Healer. Able to pass through walls and read minds, to pull tumors from ailing bodies, to uncross hexes and spells, to raise the dead, and to stop time. When doctors failed, when priests and praying were not enough, the people of Agua Mansa came to Botánica Oshún, to Perla. (3)

Perla is described as a witch, saint, god, medium, prophet, and healer all rolled into one person; supernatural abilities are ascribed to her, and people call on her when all other sources of assistance have failed. Such a grand depiction overwhelms the reader with Perla’s capabilities until the narrative undercuts its own initial portrait: “Perla could not do what they said or believed, could not float through walls and utter strange words, could not speak with the spirits of the dead. She never could, and she knew she never would. But Darío had said she had el don, the gift. It was strong in her. He had said so. And there were times she had even believed him” (11). Here, Perla becomes this oddly empowered character. She stresses her obvious inability to achieve supernatural feats, yet she and Darío believe she has the gift to heal.

In running the Botánica Oshun, Perla provides spiritual resources/supplies and advice to many members of the Agua Mansa community. All of the community members who go to the botánica are not direct adherents

to the faith of Santería, yet this point does not take away from the significance of the Botánica Oshun and Santería in this novel. Miguel A. de la Torre and Edwin David Aponte explain:

Today, there are indications of the ongoing influence and presence of African religious traditions among U.S. Hispanic groups that have no direct connection with Africa. An example is found in the many botánicas and spiritualists' establishments found throughout U.S. urban centers that contain a large Hispanic population. (34)

The presence and use of botánicas in Hispanic/Latino/a neighborhoods verify the centrality of Santería as a cultural practice regardless of direct racial heritage or religious affiliation. Accordingly, many people go to Perla and her religious-supply store when they have a direct request or problem in their lives, not necessarily as a direct exercise of faith; some other people are prompted to go to the botánica by their loved ones. The Agua Mansa community members who come to the botánica are not all practitioners of Santería, yet their reliance on Perla speaks to their many needs, belief in the prowess of this faith, and the efficacy of Perla as a guide. However, the person/client that tests Perla's spiritual skill and fuels doubt of her ability as a healer is a young, undocumented man from Mexico named Rodrigo.

When Rodrigo enters Perla's life, he comes with the express purpose of seeking comfort and learning from her, but in the end, Rodrigo and his story teach Perla about herself. Rodrigo tries on several occasions to enter Perla's botánica. When he finally has the courage to introduce himself to Perla at the botánica, he is slow to tell her the details of how his journey north has involved him in the sex-trafficking industry, and how he is now subject to the violent will of a United States citizen named Dwight, a man who beats and sexually abuses Rodrigo. He does tell Perla that he wants to learn English and shows her a book in which he has practiced English by writing interesting questions, a

few of which grab Perla's attention. The first question is, "*Who are you, exactly?*" (65, emphasis in the original). Perla responds to herself, "I am someone who is always trying to figure out who she is. When I was younger, I was a daughter. A best friend. A wife. An apprentice. Now I'm just Perla who runs the botánica" (66). Here, Perla does not allude to her role as a community leader or healer; in fact, she stresses her indeterminate state—"always trying to figure out who she is," and her role as someone who runs a religious-supply store and that is all. The appearance of Rodrigo and his book of provoking questions prompt Perla to consider who she really is to her family and her community. As she continues to read other questions in Rodrigo's book, Perla becomes increasingly doubtful of her abilities as a healer and community leader.

As Perla goes through Rodrigo's book, she comes upon another provocative question written in it that asks what the reader of the question is most ashamed of. Perla responds: "I am ashamed of the fact that I only agreed to do this job because it would get me out of the house. Guillermo spent all those years working, leaving me alone in the afternoons. No kids. No nothing. I felt like I had no life" (67-68). This question makes Perla confront her shame about her life-changing decision to work at the botánica. Perla agrees to work for Darío because she is not able to have the children that she wants with her husband. Guillermo has his work and Perla, and for him, that is enough, but Perla wants more. When she could not have it, she turns to other sources of fulfillment available to her, and the shame she feels stems from her guilt about resenting her husband for his inability to give her a child and anger at herself because she once thought of leaving him due to this inability (68). Perla does not take up religious leadership and healing out of a selfless desire to help others. She turns to it because her domestic life was unsatisfying. Consequently, she doubts her ability because her calling to this life was less than altruistic, but Darío counsels her on this point before she accepts the position at the botánica.

When Darío explains his religion to Perla, he details a history of personal sacrifice that applies to all who seek involvement with Santería. He describes how his price for membership into the faith was to endure Polio. His mentor was burned in a fire. Another spiritual practitioner that Darío knew was blind in one eye but had the gift of prophecy. Finally, Darío indicates that Perla's inability to have a child (which was due to her husband's infertility not hers) is the price she pays for her ability to lead and heal: "I felt it the first time you came in. But power like yours, like mine, like the woman I learned from, it doesn't come without a price" (79). To have this great power, Perla must "pay a price," which is too great and not something that Perla wants. "I want a family," she said, starting to cry. "Not power" (79). However, Joseph Murphy, noted scholar of African Diasporan religions, explains how an initiate into the religion often will suffer through a period of illness or loss right before making the decision to profess Santería:

This path begins with a call from an *orisha* [deity], usually first perceived as a disturbance in life. This can be a problem which might prompt a visit to a priestess or a priest; persistent headaches, difficulties with finding work, bad luck in love. To the trained eye these problems indicate the activity of an *orisha* seeking to arrest the attention of a spiritually naive person ... For those chosen, however, the *orisha* is sometimes demanding their very life. Many devotees remember that their call to the *orisha's* service came through a life-threatening illness. In the throes of the experience, an *orisha* reveals itself as both the cause of the crisis and the hope for its resolution. (91-92)

These encounters with illness or grief are what call the potential practitioner to the faith. Perhaps Perla's difficulties in conceiving a child are meant to force her to realize other possibilities of fulfillment in her life, such as running the Botánica Oshún, which is an

opportunity offered to her by Darío, a representation of the orisha Elegguá. Significantly, Murphy describes this period of difficulty as 'a call' that 'arrests the attention' of the afflicted and enables them to recognize the orisha as 'cause' and 'resolution' to the crisis through religious participation; Murphy does not label this time period as a "price to pay." Perla's doubt about her lack of altruistic calling and ability to heal should be alleviated after Darío presents this knowledge, but it is not.⁹ It lingers, and people like Rodrigo just worsen Perla's doubt and keep her worried about the individual over the community, so much so that she cannot recognize concerns regarding her own financial and physical well-being.

During one of Perla's annual physical examinations, she responds to her doctor's questions about her health and her lifestyle in a very telling manner. The conversation between patient and doctor reveal how responsible Perla feels as a leader and a healer for her community:

Ever thought about getting someone to help you out around there?
Perla said, "No."
You should. That way you could take a vacation. Relax. Travel.
I can't right now. (108)

Perla only considers these questions when she asks if the doctor has seen something in the tests that worries her. When the doctor responds "no," the concerns are put aside. Later, when talking to Alfonso, who plans on relocating his mini-market from next door to the Botánica Oshún to another shopping center with less expensive store rental space, Perla cannot help but think about why Rodrigo has not come to see her: "*He knows where I'm at. Burns or not. I've got other customers. I've got other things to worry about. If he needs me, I'm right here. I'm not going anywhere. Alfonso is. But I'm not*" (110, emphasis in the original). Perla's worry for Rodrigo's safety, fixating on the burns on his hands which she believes are the result of Dwight's abusive behavior, pervade her mind. Her reflections identify her as

steadfast; she has no plans to leave the Prospect Shopping Center for a more profitable location as Alfonso is doing, nor will she abandon her community. She regards Rodrigo's burns, which are inflicted by Rodrigo himself in a suicide attempt to end his torment with Dwight, as important, but if she cannot help Rodrigo, then she resolves to continue giving assistance to her neighbors until she can help him.

Despite the doctor's concern for her health and the possible financial benefits of relocating the botánica to another shopping center, Perla remains rooted to the physical community of Agua Mansa; she accepts this responsibility, and this is precisely the problem. She views the welfare of her people as *solely* her duty and that belief contradicts one of the basic premises of Santería, which is that it is a faith based on a reciprocal relationship between a community of believers and the deities: "The spirit of [S]antería is thus to be found in its orientation to Africa, the *reciprocal relationship between spirit and human beings*, and the shared manifestation of the spirit in communal dance" (Murphy 110, emphasis added). The main point explicitly here is the reciprocity between spirit and human entities, but implicitly, there is also the point of the reciprocity that should exist amongst people in a community. Believers, including leaders, are supposed to profess and practice their faith by rendering service to each other and the deities to be worshipped; believers are not meant to elect one leader to render service on behalf of the community. Again, Walter Mignolo's work factors in here as his description of a decolonial project mirrors Murphy's description of the reciprocal basis of Santería: "Building a world regulated by the principle 'living in harmony' requires both decolonizing the epistemic foundation of the colonial matrix of power and building decolonial epistemologies that legitimate 'living in harmony and reciprocity' rather than 'living in competition and meritocracy'" (25). The true aim of living and knowing for people should be harmony and reciprocity and not individual competition or acquisition of merit;

thus, the analysis of Santería and its leadership practices within Chicano/a (Latino/a) literature bears specific weight on American literature by allowing the critique of cultural and historical narratives of the United States by which its citizens understand themselves. Additionally, this critical examination of knowledge-construction engendered by the study of the tenets of Santería demonstrates the productive influence of a Latin American cultural practice in the United States. To return to the novel, no one member, leader, or deity is responsible for all, yet that is exactly the role Perla has ascribed to herself. This weighty emphasis on the individual over the community hampers Perla's efforts as a leader. Interestingly, the narrative also emphasizes the community over the individual in a priest's homily during a mass.

The Community Versus the Individual

While attending mass one day and again thinking about the fate of Rodrigo, Perla listens to a powerful homily. Father Madrid's words emphasize the communal elements of life and faith:

Do you see ruin? Do you see misery? Do you see something that needs to be changed? Then ask yourself: Am I doing enough? We must pray, yes. But we must also act. Take responsibility. For your community. For one another. For yourself. Let us go forth and do what is within our power to make things better. Instead of asking God simply to remove our obstacles, let us ask Him to give us the strength to remove them ourselves. Instead of throwing our hands up and saying 'It's too late, I can't do a thing,' let us implore Him to give us the ability to fix it, to change it. Instead of asking Him to solve our problems, let us ask Him to give us the wisdom and clarity to arrive at our own solutions. (178)

Perla bows her head and closes her eyes at the priest's words. Because Perla worries so much about Rodrigo, she cannot bring herself to heed the poignant comments that Father Madrid makes about the values of the individual and the community in matters of faith. Father Madrid speaks of each person taking responsibility for self and community, and his comments can apply to practitioners of both Christianity and Santería. In this way, no one person, not even a religious leader, is responsible for all. Specifically, in Santería, service and interdependence function as core values:

The spirits call to serve them is the same call to serve the community of [S]antería, for though the spirits offer spiritual wisdom and worldly power to the individual, it can be achieved only by humility before elders and generosity to juniors in the tradition. (Murphy 92)

Simultaneous consideration of the individual and the community is a key component of Santería. These values escape Perla's attention. Most importantly, ignorance of Santería's central attributes allows Perla's doubts to grow when she realizes how the size of her local community has dwindled over the years.

At the same mass celebrated by Father Madrid, Perla realizes how many people have left her immediate community in recent years, and she takes this loss to heart, possibly adversely affecting confidence in her leadership ability. She notes the direct decline in the number of people who have come to seek her assistance:

There were so few left Perla recognized. She remembered how there had been a time when she'd counseled parishioners outside near the drinking fountain before Mass, or had sat with them in the pews afterward, giving them recetas and novenas she carried in her purse. *Where did you go? Why did you leave?* she repeated, over and over, to herself. *Why? Why? I could have helped. I could have helped.* (178-79, emphasis in the original)

Perla laments the loss of her community members. The repetition of the question 'why' and of the statement 'I could have helped' show Perla's growing doubt about her own abilities. Perla interprets the people leaving as her own failure to assist them in the way that they needed, and especially difficult cases such as Rodrigo's continue to bring Perla's doubts to the forefront.

News of a badly burned body found along the banks of the Santa Ana River and Rodrigo's prolonged disappearance prompt Perla to search for him at the building where he stayed with Dwight, and here she solidifies her worst fears and doubts. The last time Rodrigo goes to Perla for help, she manages to care for his wounds and give clothes to him, but Rodrigo is frightened off by visitors to the store next to the botánica. When Perla arrives where Rodrigo was staying, scraps of flannel clothing confirm more violence has befallen Rodrigo: "She recognized the pattern—black and red checks. They were the sleeves of Guillermo's shirt, the one she had given Rodrigo to wear the day he vanished [...]. She didn't know what to think anymore—whether to stay or go, whether to call the police office in San Bernadino or not. She knelt beside the altar and cried" (211). Before she entered the residence where Rodrigo stayed, she created an altar by using a white candle, a jar of river water, Holy Water, and a stone head of Elegguá. In this moment, Perla resorts to the use of her spiritual abilities to secure the protection and perhaps location of Rodrigo, and they do not reveal a concrete answer. The only thing she finds is the flannel shirt she last gave him. Whether this find is interpreted as Rodrigo is still lost and alive or dead, it hits Perla hard and her doubts are strengthened. In the practical matters of deciding to stay or go and calling the authorities or not, Perla does not know what to do. She cries out of sadness for Rodrigo's continued disappearance and frustration at her own self-doubt. The lessening of these doubts only occurs when she sees the attribute of community in Santería at play, and this happens when news of another

young man's death circulates in the neighborhood.

Perla finally makes this critical realization of the value of community, particularly within the practice of Santería, when a neighborhood boy named Joey is run over by a car and killed. The people from the neighborhood gather around where Joey was run over and construct a makeshift memorial for him. Joey's mother, Angela, arrives and Perla joins the crowd in order to comfort the grieving mother. In order to further care for Angela, Perla brings her over to the botánica, and she demonstrates great confidence in guiding Angela:

Perla leaned in and asked her, "Do you know who I am?" Angela's hands still touched her son's dried blood. She shook her head slowly. "I can walk on water. The dead," Perla told her. "Spirits and saints. They talk to me. I just have to listen." Angela lowered her head and began to weep. "Look at me," Perla said, placing the rosary around Angela's neck. "I'm here to tell you your baby, he's fine. Where he is." ... "Don't worry," Perla said. Taking a pad and pencil, she wrote something down from memory—a receta, a saint's name, a prayer for the dead. "Listen to me," Perla told her. "Listen now. I'll help. I'll tell you what to do." (238-39)

Presently, Perla recovers her confidence. Her statements to Angela here directly demonstrate Perla's strength and ability as a healer and leader; she will help Angela get through this period of mourning for her son. Perla tells Angela what she needs to hear: that Joey is fine where he is now. The culmination of Perla's recovery of confidence presents itself in the manner in which her prescription is given, from memory and in a direct, authoritative tone. What accounts for this sudden removal of doubts? The answer to this question lies in who surrounds Perla and Angela in the botánica and what these entities show Perla and the reader about the true tenets of Santería.

Moments after Perla directs Angela in what she needs to do now, the simultaneous

emphasis on community and the individual in Santería becomes evident in the botánica. Perla perceives that she is no longer alone in offering assistance: "Perla felt them there, all those who had come and gone, who had sought her help and guidance. She felt them standing with her, their fingers wrapped around her own, their hands working with hers" (239). At this time, Perla makes a crucial recognition. She feels the presence of all those she has helped before; they are standing with her, giving her the strength she needs to lend to Angela in her grief. Moreover, as Perla and Angela walk back to the memorial site, they see people from all over the neighborhood gather:

Little by little the crowd grew until it filled the empty field, spilling into the parking lot and unto the street. There were members of San Salvador's church there, co-workers and friends of Angela, Joey's high school principal and some of his teachers. A reporter from the *Agua Mansa Courier* went around interviewing everyone, writing things down in a small notebook ... *So many. So many of them.* Perla began moving through the crowd, reciting a prayer, touching their hands and faces when the people gathered around her. They had felt ache and disappointment and borne witness to passing and loss. (240, emphasis in the original)

Perla feels and sees communal support for Angela in these scenes. Not only do the spirits of troubled people from the past return, but as Perla and Angela walk back to the memorial site, live community members rally to support Angela. Significantly, Perla notes the critical importance of the community gathered around to relieve Angela's sorrow and imparts to them her touch and prayer in recognition of what they have suffered in their lives. Here, the reader receives an accurate depiction of how faiths like Santería work best: as a solid and reciprocal relationship between the human and spiritual realms. Fernández Olmos and Paravisini-Gebert indicate that

this notion of a spiritual realm includes not only deities but the spirits of people who have died:

The cult of the dead (the egún or the ancestors) is distinct in Regla de Ocha [another name for Santería] from that of the orishas. Highly respected, the dead must be ritually invoked and propitiated before Eleguá himself and before anything else can be done, and their ritual space must be separate from that of the orishas ... The ancestors therefore play an essential role in sanctioning everything that is done in the Ocha house. (61)

Perla and her practitioners need each other just as much as they need a connection to the spirit world, which includes both the deities and ancestral spirits. The notion of community in Santería is all-encompassing and powerful; it is just as important as the role of any one individual, even a religious leader. This is especially true when this leader places excessive emphasis on her role to the point where she does not function in her best interests or the interests of her community, as in the case of Perla. This novel offers a strong critique of how falling prey to ideas of individualism and/or the myth of a meritocracy can be negative for the individual and community alike. Adopting religions like Santería can be empowering and significant to identity formation such as it is for Perla, but any enacting of its practices should uphold basic principles of this faith: no one individual is responsible for all; the earthly and spiritual community should be the focus. Consequently, Chicano/a (Latino/a) literary texts such as *Still Water Saints* keep diversifying the cultural narratives within American literature in necessary ways that are important to Chicano/a, Latino/a, and non-Latino/a individuals and communities alike, and proves the extended relevance of Latin American literature and cultural practices on the global scale.

Conclusion

The novel's conclusion demonstrates a critical lesson being learned by Perla about how Santería works best amongst its followers in a community setting. No one member, not even a leader, should be burdened unduly with the constant care of all her practitioners. Such a structure in a worship community runs contrary to the reciprocal and balanced relationship of service and prayer between practitioners and deities that serves as the foundation of Santería. Perla must always be mindful of not only the duties that she has to her practitioners but also of the obligations her community members have to each other and their deities of worship. That is the only way for the faith of Santería to flourish. She has the family that she has always wanted, as she once told Darío; now Perla just needs to lead them more effectively. Even the title of the novel "Still Water Saints" references Perla's "Agua Mansa" community members and their reliance on religious practice, thereby emphasizing the importance of the community in this story.¹⁰ In the aforementioned interview with Rigoberto González, Espinoza's explanation as to how he views his own role as a Chicano/Latino writer reaffirms the focus on the community and the individual: "I can't forget those who came before me—those Chicano writers who paved the way for me to be able to say it and write it," he says. "And I hope to be an advocate for other Chicano writers. We can't forget where we came from; otherwise, we won't know where we are going" (97). Espinoza defines his role by honoring a connection to past Chicano/Latino writers and realizing a debt to future Chicano/Latino writers, to serve as their advocate just as past authors once advocated for him, in the interests of not only the writers but of the entire Chicano/Latino community. The author verifies the same point that the story of Perla demonstrates in regard to resolving the tension between the individual and the community. In matters of faith and life,

simultaneous consideration of the singular and the whole must be practiced.

Notes

¹ Having lived in the Inland Empire of California for six years, this essay's writer admits a certain bias to this novel's author and setting.

² Although Santería is an African Diasporan religion with historical roots in the African slavery period of the Latin Caribbean and is practiced often in communities that originate from this region, it is a faith that has become practiced more widely over the years, especially in the Latino/a (being of Latin American descent) and Chicano/a (being specifically of Mexican-American descent) communities of the United States. Southern California is a region known for its high population of Chicano/as and Mexican-Americans, and not a high population of descendants from the Latin Caribbean; however, as the Latino/a population increases and its cultural practices spread, more and more non-Caribbean Latino/a and Chicano/a communities are practicing Santería or, at the very least, making use of religious supply stores such as botánicas. Perlá's community is one such example. Fernández Olmos and Paravisini-Gebert offer a working definition of Santería as "[a] complex religious system whose beliefs and rituals rest on the veneration of the orichas [deities] of the Yoruba pantheon of Nigeria as identified with their corresponding Catholic saints" (1997, 288). Later, the novel provides its own definition of Santería through Darío's character.

³ In order to clarify here, the "individual" refers to one person's mindset and actions, which are based primarily on an idea of the self and what it can achieve; meanwhile, the "community" refers to the mindset, actions, and interests of a larger collective of people. The tension between the individual and community is inherent in many instances of Chicano/a (and Latino/a) literature, and has been addressed implicitly in works such as Tey Diana Rebolledo's *Women Singing in the Snow: A Cultural Analysis of Chicana Literature* (1995). What is most compelling about such analyses is how different narratives show writers dealing with cultural archetypes and various facets of their subjectivity in order to negotiate an identity that can then be expressed and shared in voice and writing. In other words, such studies highlight how individuals negotiate, understand, and value themselves as

individuals and then complete the same processes as individuals who are a part of a larger whole, a community. In this essay, I propose to show this same (ultimately) productive tension between the individual and the community for the character of Perla within the important context of the religious faith and practice of Santería.

⁴ A "meritocracy" is defined usually as a system where one's talent and achievement directly result in one's place in society. Much like the belief that the individual matters more than the community, the existence of a meritocracy is embedded often within the culture and history of the United States and can be misleading in understanding the true value of community in the construction and function of a nation. I argue that Espinoza's use of Santería, exhibited through the characters and plot of the novel, question notions of individualism and a meritocracy.

⁵ Indeed, many other scholars have expanded on Anzaldúa's work here, specifically on the points of how religion and epistemology are connected and the productive tension between the individual and the community. Most recently, in *Spiritual Mestizaje: Religion, Gender, Race, and Nation in Contemporary Chicana Narrative*, Theresa Delgadillo describes Gloria Anzaldúa's concept of spiritual mestizaje as "a continual, cyclical epistemic inquiry" (9). Delgadillo also explains how Anzaldúa's autohistorías demonstrate the productive tension between the individual and the community. Autohistorías allow Chicanas and other women of color to tell their personal stories which link back to their larger communities, engender new frameworks of knowledge, and reveal the importance of memory: "The individual and collective story through which a new consciousness can be theorized is brought to light through memory" (19). There is much to be gained by looking at the tension and connection between the individual and the community, and viewing religious practice as epistemic inquiry.

⁶ Although Espinoza identifies as Chicano and writes of a geographic location and community that is identified traditionally as Chicano/a, I assert that the critical points that I make in this essay about Espinoza's narrative pertain to the larger Latino/a community and thus also pertain to discussions of Chicano/a and Latino/a literatures within the larger fields of American literature and Latin American literature.

⁷ The novel's definition of Elegguá is validated by many other texts that analyze the spiritual practice of

Santería such as George Brandon's *Santería from Africa to the New World: The Dead Sell Memories* (1993) and Michael Atwood Mason's *Living Santería: Rituals and Experiences in an Afro-Cuban Religion* (2002). It is also pertinent to point out here that the spelling of this deity's name varies from Elegguá, Elleguá, to finally Eleggúá, depending on the source material.

⁸There are two points to be made here. First, the partial description of Elegguá/Legba as trickster figures is not to be confused with the concept of the trickster within Native American religious and cultural practices. Santería, Voudou, and Native American religious and cultural practices use the notion of the trickster in a similar fashion (to be a figure who prompts people to make crucial decisions), but that does not mean that these usages or figures of the trickster are strictly interchangeable or negative. Second, the connection between Elegguá and Legba (Santería and Voudou) through the character of Darío underscores the racial diversity implicit and explicit in the Chicano/a and Latino/a communities. Although Santería is an African Diasporan religion and by itself highlights racial diversity within a community, the further connection to Voudou (another African Diasporan religion), which is rooted in a nation whose citizens are descendants mainly from Africa, just strengthens this point.

⁹Interestingly, Joseph M. Murphy notes another distinctive point about leadership positions and women in actual Santería communities that could support questions about Perla's ability to lead:

Yet despite women's relatively unrestricted paths for leadership, the largest *ilés* [communities], and the leaders with the widest reputes, seem to be men. Again this may have something to do with pressures against women rising as the scale and public nature of the *ilé* grows, or it may be their preference, or even natural ability to form smaller and more intimate communities. (87)

Putting aside issues with Murphy's description of 'smaller and more intimate communities' as a 'natural' attribute of women, one can see from his assertion that a female leader in a Santería community has to contend with both private and public perceptions about her ability to lead merely because she is a woman. These may be issues that implicitly trouble Perla, but Espinoza gives no textual evidence to this idea.

¹⁰"Agua Mansa" roughly translated into English is "Still Water" which references the novel's title.

Works Cited

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 1987. Print.
- Torre, Miguel A. de la & Aponte, Edwin David. *Introducing Latina/o Theologies*. Maryknoll, NY: Orbis Books, 2001. Print.
- Delgadillo, Theresa. *Spiritual Mestizaje: Religion, Gender, Race, and Nation in Contemporary Chicana Narrative*. Durham, NC: Duke University Press, 2011. Print.
- Deren, Maya. *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. Kingston, NY: McPherson & Company, 1953. Print.
- Espinoza, Alex. *Still-Water Saints*. New York: Random House, 2007. Print.
- Fernández Olmos, Margarite & Paravisini-Gebert, Lizabeth. *Creole Religions of the Caribbean: An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritismo*. New York: New York University Press, 2003. Print.
- , eds. *Sacred Possessions: Vodou, Santería, Obeah and the Caribbean*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997. Print.
- González, Rigoberto. "First: Alex Espinoza's *Still Water Saints*." *Poets & Writers* (March/April 2007): 93-97. Print.
- Marrero, Maria Teresa. "Historical and Literary Santería: Unveiling Gender and Identity in U.S. Cuban Literature." *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Eds. Frances R. Aparicio and Susana Chávez-Silverman. Hanover, NH: University Press of New England, 1997. 139-59. Print.
- Mignolo, Walter. "Decolonizing Western Epistemology/ Building Decolonial Epistemologies." *Decolonizing Epistemologies: Latina/o Theology and Philosophy*. Eds. Ada María Issai-Díaz & Eduardo Mendieta. New York: Fordham University Press, 2012. 19-43. Print.
- Minich, Julie Avril. *Accessible Citizenships: Disability, Nation, and the Cultural Politics of Greater Mexico*. Philadelphia: Temple University Press, 2014. Print.
- Murphy, Joseph M. *Working the Spirit: Ceremonies of the African Diaspora*. Boston, MA: Beacon Press, 1994. Print.

Olivas, Daniel A. Rev. of *Still Water Saints* by Alex Espinoza. *Multicultural Review* (Summer 2007): 53. Print.

Tongson, Karen. *Relocations: Queer Suburban Imaginaries*. New York: New York University Press, 2011. Print.

Letras Hispanas

Volume 12

TITLE: The Banal Everyday in Julio Ramón Ribeyro's Short Stories

AUTHOR: Eunha Choi

EMAIL: eunha.choi.la@gmail.com

AFFILIATION: Pitzer College; Broad Hall 212; 1050 N. Mills Avenue; Claremont, CA 91711

ABSTRACT: Ribeyro's short stories do not stage the everyday, but rather are staged in it. They are formally and thematically framed by the spatiotemporal bubble that is the everyday. I propose that his stories need to be read as oblique yet insistent examinations of space and time for and in realism. They thus become singular narratives, thematically and stylistically, in both cases characterized by unceremonious repetition and subtle insistence. Ordinary figures, the characters undergo experiences that hardly exceed the mundane constitution of everyday banality. Unlike Lefebvre's famed characterization of the everyday, Ribeyro's does not become a site for sociopolitical potentiality in pursuit of political transformation or social progress. Instead, the everyday in his short-form fiction invites us to reconsider the realism of time and space from a different set of coordinates.

KEYWORDS: Julio Ramón Ribeyro, Everyday, Banal, Time, Space, Narrative, Realism

RESUMEN: Los cuentos de Ribeyro no escenifican lo cotidiano, sino que se motan dentro de él. Sus narrativas se estructuran temática y formalmente en la burbuja espaciotemporal que es el día a día. Aquí propongo que su cuentística debe leerse como un cuerpo de exámenes indirectas pero insistentes del espacio y tiempo del realismo. Son narrativas singulares caracterizadas por una repetición poco ceremoniosa e insistencia sutil de ciertos temas y estilos. Ordinarios, sus personajes padecen experiencias que raramente exceden la constitución cotidiana de la existencia banal. A diferencia de la reconocida definición de lo cotidiano de Lefebvre, el de Ribeyro nunca se reproduce como el lugar del potencial sociopolítico en búsqueda de reforma política o progreso social. En el caso de Ribeyro, lo cotidiano nos invita a reconsiderar el realismo del tiempo y espacio desde otra serie de coordenadas.

PALABRAS CLAVE: Julio Ramón Ribeyro, cotidiano, banal, tiempo, espacio, narrativa, realismo

DATE RECEIVED: 01/31/2016

DATE PUBLISHED: 09/16/2016

BIOGRAPHY: Eunha Choi is an Adjunct Assistant Professor at Pitzer College, CA. Situated where literature, cinema and philosophy meet and fail to meet, her research interrogates realism less as an aesthetic or literary form of representation than as an always-in-flux theory of the real and a model of critique. Traversing from the literary theory of Erich Auerbach through the film theory of André Bazin to the philosophy of Markus Gabriel, her work contends that, only by posing questions about realism's ontology (or existence), can new models of viewing and critiquing cinema and literature be forged. Her recent publication includes "Iciar Bollain's *Flores de Otro Mundo* via Cathy Song's *Picture Bride: Photographic and Poetic Images Recreate the Art of Forming and Experiencing Community*" (*Pacific Coast Philology*), "The Precarity of Literary Form: Julio Ramón Ribeyro's and His Fabled Narratives" (*Confluencia*), as well as book and film reviews in *Ciberletras* and *Chasqui*.

The Banal Everyday in Julio Ramón Ribeyro's Short Stories

Eunha Choi, Pitzer College

Part I

Most of Peruvian Julio Ramón Ribeyro's short stories feature life as it happens in the course of a day or few days, or mundane activities that transpire during moments in a given day. The narrative gaze zooms in to capture ordinary details, habits or experiences that show life to be the repetition of routines characteristically stripped of differentiating significance. Even stories that are built around vague references to a character's entire lifetime or numerous years in his or her life, such as "Silvio en el rosedal" (1977), "Tristes querellas en la vieja quinta" (1973), and "Tía Clementina" (1992) among others, center on particular daily occurrences, many of which prove to be significant as a result not so much of their singularity, as of their ordinary repeatability. What connects the multiplicity of characters populating the entire body of stories spanning almost 40 years of writing is the undisguised banality that characterizes the lives of most of his characters. In this vein, his first story ever published, "La vida gris," begins thus,

Nunca ocurrió vida más insípida y mediocre que la de Roberto. Se deslizó por el mundo inadvertidamente, como una gota de lluvia en medio de la tormenta, como una nube que navega entre las sombras. ("La vida gris" 23)

Regardless of their socio-economic standing, Ribeyro's characters tend to lead rather inconsequential lives.

Roberto's life ends just as the title augurs it: "De su paso por el mundo no quedó nada bueno, ni nada malo. Era como si no hubiera existido[...]" (27). The theme unifying many of his short stories is that they are both about the subjects that populate them and about something else. The continual presence of this other component becomes decisive to the extent that the overall thrust of the narrative would not be threatened if the characters were to be replaced by others, whether similar or starkly different in composition. I do not mean to say that they are dispensable creations or flawed fictional devices. If they are in any way dispensable, it is because Ribeyro's narratives illumine less the characters as subjects than what happens to those subjects ordinarily. Thus the relentless theme that pervades across almost 100 short stories is, I wager, the spatial and temporal figure of the everyday.

Ribeyro's short stories do not stage the everyday, but rather are staged in the everyday. They are formally and thematically framed by the spatiotemporal bubble that is the everyday. His stories need to be read as oblique yet insistent examinations of space and time for and in realism, more precisely urban realism. Ribeyro's narrative gaze has been described as peculiarly urban (Valero Juan 2003). His short tales thus become singular narratives, thematically and stylistically, and in both cases they are characterized by unceremonious repetition and subtle insistence.

Ordinary in constitution, the characters undergo experiences that hardly exceed the mundane quality of banal daily existence.

Unlike Lefebvre's famed characterization of the everyday, Ribeyro's does not become a site for sociopolitical potentiality in pursuit of transformation or progress. The everyday in Ribeyro's short-form fiction invites us to reconsider the realism of time and temporality from a different set of coordinates.

A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como un atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia que pertenecen a un orden de vida fantasmal. ("Los gallinazos" 31)

Such is the beginning of "Los gallinazos sin plumas," which is part of the eponymous anthology. Many critics have noted that Ribeyro's short stories are primarily about Peru's capital, Lima (Kristal 1984; Elmore 1993; Pérez Esáin 2006). "Los gallinazos," both the short story and the entire anthology, amply exemplify that view. Even an unexamined reading of a few of his stories makes it clear that his narratology privileges Lima as both its background and foreground, as the stories' location and subject matter. At the same time, as the introduction of "Los gallinazos" demonstrates, the stories tell occurrences that could take place any day in many unnamed places. With the exception of some street names, local expressions,¹ and particular collective customs, there is hardly anything that is sociologically specific to Lima. In other words, very little in these six stories can be deemed to be exclusive to the period in which the narratives seem situated: Odría's government from 1950 to 1956.² And yet, there is a great deal of historical and particularly temporal specificity in Ribeyro's narratives.

Besides being a climatologically accurate reference, the fog featured in the excerpt also alludes to the literary function of veiling, by dissolving, what is less important at the start of the story: the objects and the people that populate the city at this time of the day. The

reference that remains solid when the others either dissolve or hold a spectral appearance is the initial reference to the time, six in the morning. This is not a particular morning but any morning, and what is described happens every waking morning of everyday. Javier de Navascués comments on the spatial configurations in Ribeyro's literature by declaring that in both his fictional and nonfictional writing Ribeyro displays "una actitud ante la vida que renunciaba a decir nada de forma absoluta" (11). The depiction of veiled or dissolving urban presences demonstrates the author's preference for narration pregnant with tentativeness and skepticism. Similarly, Ortega remarks on Ribeyro's fiction as enduringly enigmatic. Moreover, he notes that Ribeyro's literature does not lend itself to easy, neat categorization within the Latin American or Peruvian literary tradition because "su escritura busca precisamente borrar las evidencias formales y las marcas de estilo" ("Los cuentos de Ribeyro" 128). The qualities that I regard to be imbued with tentativeness and skepticism, Ortega deems the effacement of singular literary form and style.

A relatively short narrative, "Los gallinazos," is divided into six brief parts, each of which begins with a temporal marker: "Cerca del mediodía Enrique regresó con los cubos repletos," (36) begins the third part whereas the last part of the story describes how on the night of the last full moon, no one (it is unclear if this refers to the characters or the city), was able to sleep. The narrative frames each of the six parts with a temporal description that reflects the tenor or mood of the narrative. The last part, for instance, which begins with a full moon with decidedly ominous undertones, leads to the story's tragic conclusion, in which the two boy characters, Enrique and Efraín, leave their greedy and abusive grandfather behind as he fights a hungry and furious pig.

Enrique cogió a su hermano con ambas manos y lo estrechó contra su pecho. Abrazados hasta formar una sola persona cruzaron lentamente el corralón. Cuando abrieron el portón de la

calle se dieron cuenta que la hora ceste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula. Desde el chiquero llega el rumor de una batalla. (43)

Temporally, the story ends at the same moment at which it begins, at six in the morning when the city wakes up yet again.

Based on this one narrative and many others with an undeniable element of the tragic, some critics have argued that Ribeyro's short stories focus on representing the underprivileged or disenfranchised class in Peru, and in Lima specifically. Bryce Echenique notes, "Ribeyro afirma que en el fondo de sus relatos están 'la vejez, el deterioro, la frustración y el perecimiento' y es cierto que el autor quiere darles una voz, al menos una vez en la vida, a aquellos personajes tan suyos que han quedado expulsados del festín de la vida[...]" ("El arte genuino de Ribeyro" 119). In a letter to translator and literary critic Wolfgang A. Luchting, Vargas Llosa opines that all of Ribeyro's writing, including his three novels, "son fragmentos de una sola alegoría sobre la frustración fundamental del ser peruano: frustración social, individual, cultural, psicológica y sexual" (qtd. in Osorio 81). Other critics have noted repeatedly how his literature maps a body of urban archetypes in the transforming terrain of mid-twentieth-century Lima (Ortega 1985, 1988; Higgins 1991; Vich 2004; Pérez Esáin 2006). The other stories in the first collection also depict the lives of individuals who are poor, abused, and exploited. Ortega describes Ribeyro's fictional characters as "sujeto[s] desposeído[s]" ("Los cuentos de Ribeyro" 144). Discretely, the stories do not highlight those tragic elements; nor do they present these characters as leading exemplarily unfortunate lives. Each story, as well as the collection as a whole, advances by narrating what appears to be any day in the lives of these individuals, some of which are tragic and others are not. If the particular tragic event serves any thematic purpose, it is to highlight the fact that despite what happens, this is just

an ordinary day in the characters' life, namely that whatever happens constitutes the character's everyday experience.

Part II

To explore critically the concept of the everyday can strike us as puzzling because of the concept's apparent ordinariness.³ For being so ubiquitous, the everyday loses critical visibility. However, I propose that the fact that the everyday may stare at us as a transparent, straightforward referent ought to raise our suspicion. In fact, the everyday's critical capacity, which stems from its pervasive ubiquity, incites a diversity of views that became organized into various schools of thought especially during the 1960s and 1970s. According to many scholars of the everyday, the term becomes a critical and philosophical concept with the pioneering work of Lefebvre in the 1940s, when he wrote the first of the three volumes of *The Critique of Everyday Life*.⁴ The trilogy treats the everyday from a Marxian perspective as the redemptive site of critical and sociopolitical thought and even practice.⁵ For Lefebvre, the everyday, far from being a concrete and fixed component of reality, is primarily an abstraction and thus a concept that names "the social and experiential space in which the relations between technology and cognition, art and labour are configured and brought to critical consciousness" (Roberts 13).⁶ For the post-WWII period, argues Lefebvre, the everyday encapsulates an unprecedented level of critical and sociopolitical potential.

My approach to examining spatial and temporal configurations in Ribeyro's fiction differs from Gaston Bachelard's study of private and public spaces as "metaphor[s] of humanness" in *The Poetics of Space* (vii). As hinted earlier, the everyday in Ribeyro's short stories, for instance, cannot be regarded as only or chiefly a poetic metaphor or image. On the other hand, I do concur with Bachelard's view that setting proves just as important as character and plot in literary representations (x).

For French critical theorists and philosophers of the mid-twentieth century, focusing on the everyday promises to challenge tendentially teleological hermeneutics that views each story, character, and event as part of a much larger, universal narrative—a totality in which difference and sameness lose their political and ethical potentiality. In this sense, the everyday is re-inscribed within the Aristotelian conception of narrative, whereby each piece of the story is mobilized for the sake of the single aim of the narrative as a whole. Such a conception, story, character, or event could only contain and reveal significance in so far as they each stem from and reinforce the purpose of the macro-story. The everyday, however, provides an advantageous critical frame for analyzing the different ideologies that master narratives either erase or obfuscate.

Even though Maurice Blanchot belonged to the same generation as Lefebvre's, he defines the concept from a different set of coordinates, which inject into the concept a potential that does not consist of only social or political dimensions.⁷ If Lefebvre defines the everyday as the spatiotemporal site of present contradictions and future-oriented potential, Blanchot understands the space of the everyday as the infinite present of antinomies. He considers the everyday to be far from pedestrian or ordinary in that it contains no specificity, and consequently proves to be pure potential. Blanchot directs our attention to the paradox that, predicated on the absence of specificity, the everyday prevails as a singularity rather than a generality applicable to many, if not all, things. For the modern subject, the everyday is invisible simply because it is just too familiar as it has become an all-encompassing matrix for modern times. The everyday is common to all of us, yet singular to each of us, a seeming paradox that makes the theoretical analysis of it a difficult task. According to Blanchot, the everyday's misconstrued familiarity ironically leads to its elusiveness. Not only is the concept of the everyday abstract, but it also proves irreversibly finite and fragile.

Conceptually speaking, the everyday claims to be neither a particular kind of topic or theme nor a definition, but both of them synchronically and diachronically. The following quote from Blanchot illustrates this point rather enigmatically:

When I live the everyday, it is anyone, anyone whatsoever, who does so, and this any-one is, properly speaking, neither me, nor [...] the other[...]. We are neither born nor do we die: hence the weight and the enigmatic force of everyday truth. (19-20)

The everyday experience seems free of weight brought about by iconic events, such as birth, death, revolutions or wars. Moreover, it is free of singular, namable individuals who could narrate such experiences, such as Enrique or Efraín. A non-spectacular quality has come to define it; and around it, specificity and precision become almost impossible to pin down. Waiting and boredom in temporal distension seem to be the everyday's main structural modes, which nurture the sense of a continuum bereft of compartmentalized significant events.

The everyday prevails as the possibility of continuously straddling two sites, that of death (end) and that of redemption (birth), that of destruction and that recreation—though not necessarily recuperation or restoration, which aims to preserve at the expense of rejecting, excluding, or stopping. The prefix *re-* merely indicates an act of repetition rather than restitution. Repetition does not participate in an economy of gain and loss, but rather of difference. If for Blanchot the everyday configures the infinite (eternal) trapped in the finite (the spatiotemporal circumscription of a day); Lefebvre, on the other hand, treats the everyday as the site where the infinite and finite are juxtaposed, where their encounter takes place, where the conjuncture of each other's polar difference makes them visible and imaginable. As the site where conceptual binaries make their opposition visible,

the everyday projects itself as a conceptual midpoint: the space in which antithetical ideas circulate and interact because no enunciating subject position must be established.

What happens in Ribeyro's first anthology emblematically prefigures what happens in many of his later narratives. In these first stories, the protagonists find themselves waiting or stalling to fulfill a desired action or reach a final decision. The stalling is configured temporally rather than being dramatized with proliferated narrative. There is no moral outrage in Ribeyro's stories or characters—at least none that promotes or protests against a particular ethical system, as in the famed boom literature of the period. The stories in this first anthology offer a glimpse of what seems to be quotidian life for the characters. All the characters in the stories suffer what can be described as a tragic event: apparent death and rape in “Interior ‘L,’” abuse in “Mientras arde la vela,” exploitation in “La tela de araña,” and persecution and threat in “Mar afuera.” With palpable aplomb and almost elegant resignation, these characters face inordinate occurrences in their lives with curiously unaffected dispositions. There is no dramatic reaction or protest, which leaves the reader feeling that nothing actually happened despite such dramatic events.⁸ Within the frame of the everyday, there are no events, just occurrences.

The characters we encounter in “Los gallinazos sin plumas” are figures whose basic daily subsistence depends on their day-to-day earnings.⁹ The characters can consider very little to be secured on a regular basis, because their basic sustenance for the next day, let alone the distant future, is seldom guaranteed. They belong to the masses whose dire needs Odría's government attempted yet largely failed to address. The collection includes six stories that portray what appears to be just another day in the lives of these manual-laborers. These characters are indicative of the changing demographic and topography that came to characterize Lima during the mid-twentieth century.

Controlled by a tight colonial (and post-colonial) aristocracy, Lima's coastal landscape

had remained fairly intact despite the country's republican transition in the early twentieth century. From the 1950s on, however, Peru's population began to concentrate in the capital in volumes never seen before, a phenomenon occurring in many other major Latin American cities as a result of abrupt and massive migration from the rural areas to the capitals.¹⁰ *Un mundo para Julius* (1970), the best known of Bryce Echenique's novels, offers one interpretive illustration of the physical and social transformation of Lima, for example. From the vantage point of Julius, the young protagonist, the novel tells the story of his family's gradual decline as the traditional social hierarchy in Lima crumbles irreversibly by the mid-twentieth century. As Julius's family's *mundo*, illustrated mainly by his house, or *palacio* as the novel calls it, stops being geographically isolated, its social standing in the city also suffers.¹¹ As the size of the manual-labor class in Lima increased exponentially, the small aristocratic or upper-class's clout in the city diminished. Situating my discussion in the Peruvian capital under the Odría's presidency, I argue that a particular rhythm of urban life that I identify as the banal everyday takes form as the city's population expands and redistributes itself across a changing physical landscape.

Though the diminishing influence of previous setters of collective styles coincides with (and reciprocally influences) the onslaught of human mobility in shaping the experience of the modern everyday, here I focus on the effects less of the former than of the latter through detailed analysis of “Mientras arde la vela.”¹² The everyday can be recognized as a central theme of “Los gallinazos.”¹³ In this discussion temporal and spatial elements require our attention because everyday life forms around a specific structure that conversely organizes the imagination of time and space in particular ways. First, time appears as something that is possessed rather than being represented by objects. On the contrary, objects become time, not so much reminder or tellers of it, but time itself. The objects that adopt such a leading role in his

narrative become the indices of what Blanchot understood as the infinite trapped in the finite. Second, temporality is presented as duration rather than as a linear succession of interdependent *nows* in the service of History.

Part III

It could be said that Ribeyro possessed a remarkable ability to remain distant, both geographically and temporally, from the Peruvian realities he was capturing in his short stories. Julio Ortega regards the quality of distance in Ribeyro's fiction as the emphasis of an urban and neutral gaze inscribed in a prose that remains "severa, sobria, y a la vez irónica, que posee el brio de lo oral, aunque rehusa darse al mismo" ("Los cuentos de Ribeyro" 136). I propose instead to read the distance as the expression of spatiotemporal displacement or dislocation. Ribeyro frequently stated that the stories composed during the 70s depict most likely a Lima closer to how it was in the 50s, when he left Peru to relocate in Paris for what would become a residency of over 30 years. Spatiotemporal dislocation appears in multiple forms in his body of short texts. In sum, *Los gallinazos*, together with other anthologies like *Cuentos de circunstancias* (1958), offers stories whose characters, all of them, incarnate the experience of waiting as duration rather than waiting as suspension or stasis. They embody distension in time, an embodiment that is figured as a diachronic or non-chronic aggregate rather than as a linear succession of moments, with or without interruptions.

"Mientras arde la vela" recreates one evening in the life of Mercedes, her abusive alcoholic husband, and their tormented son. The story's brief length, unadorned prose, and interpretive accessibility parallel the ordinariness of the narrated tale: the life of no particular woman in any shantytown or indigent manual-labor class neighborhood in Lima. She is no literary heroine; nonetheless, she is undoubtedly a literary construct. Even though an observational realism predominates in the

narrative, "Mientras arde la vela" also includes instances that dress everydayness with concerns of a metaphysical and physical nature. A similar characterization can be attributed to most of the stories in the anthology.

Los gallinazos can be considered the collection whose language, overall, contains elements that do not fit the classical realist modality of social or regional representation.¹⁴ The case could be made that (abstracting) metaphoric overtones run pervasively through the first anthology. For instance, in "En la comisaría" the protagonist, Martín gets lost in thought observing his hands right before meeting his girlfriend, who is increasingly less tolerant of his constant brawls.

[...] murmuró y observó sus puños cuyos nudillos estaban cruzados de cicatrices. En esa parte de sus manos y no en las palmas estaba escrita toda su historia. Lo primero que le exigía Luisa cuando se encontraba con él era que le mostrara sus puños, porque sabía que ellos no mentían. ("En la comisaría" 59)¹⁵

This moment in the narrative shows in a self-referential way that it seeks to be referential. The marks on his hands are an issue because they signify much more than solely the marks. Similarly, there are moments in "Mientras arde la vela" that seem to materialize Mercedes's mind by making immediate reference to her hands every time her inner voice emerges in the narrative. "Mientras arde la vela" does not humanize the characters but rather materialize Mercedes's inner self by contextualizing it spatio-temporally. The marks on Mercedes's hands or Danilo's (the protagonist of another story in the same collection, who also displays a similar fixation with the state of his hands because they reveal more than desired) tell us that language is hardly the exclusive vehicle for communication in daily urban existence. In the city, the space of signs par excellence, both the human body and prosaic objects, have become not just

legible but also holders of unsayable (not so much unutterable as unspeakable) truths: they signal efficiently to that which is left unsaid.¹⁶

My reflections do not deny that there is referential realism in Ribeyro's fiction. There are moments that can—or ought to—be regarded as symbolical in that they signify both literally and metaphorically. Being framed within the everyday, however, these moments get contained within the logic of the story itself rather than point somewhere or to something else. The everyday becomes a useful formal device or form to allow this kind of referential containment. The everyday serves as both spatiotemporal, formal container and thematic (metaphoric) containment. My analysis of "Mientras arde la vela" shows that the formal and thematic leveling that occurs because of the temporal configuration of the everyday as the containing frame of Ribeyro's short story, also suggests a hermeneutic leveling: literal reading is no longer subservient or inferior to metaphoric (allegorical or symbolic) reading. Thus his short fiction generates the model for another type of realist interpretation—one that does not exceed the aesthetic reach or formal configuration of the narrative itself.

Time in Ribeyro's fiction is not an abstraction. Rather, being configured in space it adopts a material composition for which the notion of the before and after do not necessarily undergird the now of the present.

Mercedes tendió en el cordel la última sábana y con los brazos aún en alto quedó pensativa, mirando la luna. Luego fue caminando, muy despacito, hasta su habitación. En el candelero ardía la vela [...]. A pesar de encontrarse fatigada y con sueño no se acostó de inmediato. Sentándose en una banqueta quedó mirando ese cuadro que al influjo de la llama azul cobra a veces un aire insustancial y falso. —Me acostaré cuando termine de arder—pensó y se miró las manos agrietadas por la lejía. ("Las botellas y los hombres" 103)

This passage exemplifies the central place the candle occupies in the narrative. The short

story begins and ends by focusing on Mercedes and the candle—both of which couple critical and dramatic importance. "La tela de araña" is another story in the anthology that complements the depiction of how time and temporality are configured around objects rather than humans. Time is not chiefly subjective perception. The narrative tells the story of María's grave misfortune, which takes her from being harassed by the son in the household that employs her as a maid to the grips of a much older man to whom, despite the absence of any affection for him, she surrenders herself. If the candle remains the spatiotemporal index of everyday duration in "Mientras arde la vela," in María's story duration is configured by a spider on a web. When María realizes that her situation as a maid in an abusive house will not change, the narrator in third person says:

En pocos minutos, sin embargo, su optimismo había decaído. Algo ocurría muy dentro suyo: pequeños desplazamientos de imágenes, lento juego de sospechas. Un agudo malestar la obligó a sentarse en el borde de la cama y a espiar los objetos que la rodeaban, como si ellos le tuvieran reservada alguna sorpresa maligna. La araña había regresado a su esquina. Aguzando la vista, descubrió que había tejido una tela, una tela enorme y bella, como una obra de mantelería. ("La tela de araña" 72)

Numerous references to the spider on the web appear immediately after a specific reference to María's state of mind or thoughts, just as the spatiotemporal flickering of the candle accompanies descriptions of Mercedes's inner self. Ribeyro's first anthology shows plenty of this type of unexpected juxtapositions: the description of the protagonists' inner world precedes the depiction of seemingly inconsequential objects surrounding the characters. The description of such mundane objects accentuates the banal condition of the protagonists' emotions and thoughts. The effect of such a disconcerting juxtaposition is compounded

by Ribeyro's ascetic prose. Regarding his prose, Augusto Higa accurately notes:

Nada más lejos de Julio Ramón Ribeyro que el barroquismo y la exhuberancia imaginativa, espíritu cartesiano por temperamento, su prosa no acude a los relieves sensoriales ni a los destellos de imágenes, por el contrario, siempre encontraremos en él a un narrador frío, calculador, desapasionado, que lleva los acontecimientos impersonalmente, sin identificarse con el personaje, tal como lo haría un científico riguroso y metódico. (237)

He obsessed less with the inventive metaphysics of language than with the *techné* of an exact, efficient prose that accomplishes perplexity in simplicity rather than baroque excess.

What follows is an extended analysis of Mercedes's story. "Mientras arde la vela" grips us through sheer simplicity and perhaps also illusory familiarity. The narrative revolves around a rather private, domestic scene. A working-class woman, Mercedes, finishes another long day of work and prepares to go to bed when her inebriated husband, Moisés, goes into another of his frantic displays of emotional and logical incoherence, which includes violence toward their son, Panchito. Attempting to calm him, Mercedes wrestles with him and hits him unconscious. The story does not clarify whether Mercedes intended to hurt him, but she certainly seems satisfied with the prospect of becoming a widow—and free. The remaining two-thirds of the story narrates Mercedes's hesitation about how to respond to the situation and what to do with her unconscious husband. She finally decides to seek help from her neighbors. When, accompanied by a few neighbors, she returns to her house to deal with her presumably dead husband, the shocking news that Moisés is in fact alive is delivered by a confused Panchito who does not understand why an agitated crowd has gathered in his house so late at night. Irritated, the neighbors leave confused and disappointed by the non-materialization

of the expected of drama. Mercedes is left alone staring at the burning candle once again.

Mercedes's dreams of opening a grocery store disappear along with the last flickering of the one candle that frames the entire temporality of the tale:

-¡No podré abrir la verdulería!— se dijo Mercedes con cierta cólera reprimida y se levantó. Abriendo la puerta del patio quedó mirando el cordel donde las sábanas, y limpias, flotaban como fantasmas. A sus espaldas la vela ardía, se obstinaba en permanecer. ¿A qué hora se apagará?—murmuró con angustia. ("Las botellas" 105)

From the beginning of the story, Mercedes measures the pace of her work as well as her routine on another inconsequential day's end by assessing how much of the candle is left to burn. What experiences of time and space can be drawn from measuring with candlelight the passing of time and one's perception of life in that time? Mercedes's working-class life conditions her to operate under particular time-space dynamics. For instance, in terms of space, the most salient characteristic of her place of residence is the sheer lack of space. She and her family are limited to what appears to be a single room sparsely furnished. Her house lacks room partitions. In the absence of much description of the furniture, we can safely assume that not much is there to describe. There is one bed where Danilo is lying whereas the young son sleeps on the floor, in one dark, unobtrusive corner of the house. The candle is a constant though perhaps tenuous reminder of the socio-economic inequalities that constitute any urbanizing city.

The kind of partial, shadow-ridden vision that candles create, fashions a certain type of visibility that essentially lacks uniformity. The candle allows an experience of light that stands in between complete obscurity and the illusion of complete vision generated by electric light. The interplay of shadows, irregular like the flickering of the candle,

creates a certain spatial rhythm, that is, the movement of light impressed on space: the wall, the ceiling, furniture, etc. This is literally an illumined vision. But is it also metaphorically? Does the candle allow Mercedes to have a vision of her room and her life in that room, one bereft of the false illusion of unhindered, clear vision that electric power is able, allegedly, to furnish. As the flickering persists, the visual continuities and discontinuities persist as well.

La vela osciló nuevamente y Mercedes temió que se apagara, pues entonces tendría que acostarse. En la oscuridad no podía pensar tan bien como bajo ese reflejo triste que le daba a su espíritu una profundidad un poco perversa y sin embargo turbadora como un pecado. La señora Romelia, en cambio, no podía soportar esa luz. Cuando la acompañó hasta la casa para los menesteres del velorio, se asustó del pabito más que del cadáver. (106)

In “Mientras arde la vela,” the flickering candle is as much a protagonist as is Mercedes. At times, there seems to be an almost mimetic connection between the movement of the candle’s flame projecting light and the heroine’s inner thoughts. The narrative opens and closes with both of them, showing how the lit or unlit presence of the candle affects directly Mercedes’ thoughts, if not her entire self. Throughout the story, Mercedes hardly speaks, but brief monologues occur inside her head. As the quote also shows, the candle offers her spirit a more profound, albeit sometimes perverse, understanding of her circumstances (“le daba a su espíritu una profundidad un poco perversa [...]”), whereas her neighbor experiences terror at the mere presence of the candle in the room. A quiet character, Mercedes seems to do most of her talking silently.

Part IV

Descriptions of the candle either precede or follow the formation of thoughts in Mercedes, who from beginning to end struggles between her awareness of what her life is and her imagining of how her life should or could be better. Though there is a constant and complex interweaving between the plot and the description of Mercedes’ thoughts, the divorce between her reality and her inner idealized world is never completely blurred or erased. In fact, the interweaving makes the two realms’ dramatic difference even more evident and irreconcilable. Ribeyro is not suggesting that reality and fantasy (or things and ideas, concrete and abstract, matter and spirit, phenomenology and metaphysics, etc.) cannot be distinguished, but rather that they should not be confused.

The candle performs a dual function of temporal and spatial dimensions. It illuminates the space and thus renders visible the latter’s physical characteristics as well as the objects in it. As the candle remains lit, however, it also serves as a marker of time. The earlier quote describes how, once the candle goes out, Mercedes will have no alternative but to go to bed, to cease all conscious acts. The candle, in this way, marks the temporal limits of her productive life. The flickering of the candle’s flame is a pace-marker telling Mercedes how quickly or slowly she must finish her laundry job because time, as the candlewick burns down, is also running out. It is not so much that time is represented by the candle as that time, both literally and figuratively, resides in it. A suggestive interpretation inspired by the candle’s presence in the story is that modernization takes place in uneven and contradictory ways. Julio Ortega has noted how Ribeyro’s stories represent a Peru that modernizes without necessarily democratizing (“Los cuentos de Ribeyro” 133).

In addition, the candle's ephemeral light suggests that its imminent end constantly hints at an initial place of origin, since every final point carries shadows of a distant or close beginning. While her neighbors own gas lamps, Mercedes's day is still ordered around the finite existence of a candle, which can never be restored to its original state. The candle's burnt wax cannot be recuperated, suggesting that time spent, or experienced, cannot be recovered unless it is in a reconfigured form as narrative or memories. In this way, Ribeyro offers a story that illustrates the complex relationship between temporality and modernization in mid-twentieth century Lima. Rather than just experienced, modern time is spent, used, or wasted.

By sparingly depicting particular objects imbued with spatiotemporal significance or presence, Ribeyro offers a story that, when read in a certain way, is concerned with cataloguing urban typologies, as well as reflecting on how characters like Mercedes engage time in the space of banality. The story is far less interested in representing a class identity than in narrating a singular experience, one that does not necessarily stand for a general precept. Mercedes does not symbolize poverty and desperation, nor is she an allegory of the entire manual-labor class whose presence, during the 1950s and on, was certainly multiplying in Lima.

Keeping in mind García Canclini's treatment of temporality and the desynchronized and divergent quality of how modernity has manifested itself in Latin America (1989), it seems relevant to note that Mercedes's desire is not only for autonomy but also for greater synchronization with the rest of the world. This synchronized movement and measuring of time seems to pair more readily with the autonomous individual's propensity to make his or her own decisions: an individual's ability to decide to rest or work at any given time, for instance. "This moment" gains impetus and precision when it is accompanied by the mechanical temporal exactness of the clock. In this respect her determination to organize

her daily life by the clock rather than by the candle's pre-modern conceptualization of time can be seen as the desire to become synchronous, contemporaneous with the rest of society, and perhaps also the world. Fredric Jameson notes that modernity "always means setting a date and positing a beginning[...]" (31). Mercedes seeks to transcend the chaos of her circumstances by attaining a life of order in which the routine of work and leisure will be regulated by the seeming steady temporality of the modern clock.

This interpretation, while present in the story, is not however a dominant one. It is not the material particularities of her hard life vis-à-vis social and economic progress that stands out in the narrative—but rather the candle, its flickering light, its vanishing presence, and with it, literally light and time.¹⁷ The desire for progress or rejection of her current situation is not the thematic force that drives the storytelling. By force, I mean a point of narrative departure, thrust, or end. What remain undoubtedly consequential in "Mientras arde la vela" are the candle and its embodiment of time configuring a particular temporality. Thus emerges the way to conceptualize a brand of realism undergirded by coordinates other than those of narratives of foundation or origin (etiology) and progress or utopia (teleology). These stories are about neither beginning and end, nor birth and death.

Narrating the banal everyday of ordinary figures (people as well as non-human things), Ribeyro's short stories embody the confluence of storytelling technique and spatiotemporal form to forge a new understanding of realism as well as of the role of time and temporality in it. They show how the banal everyday does not necessarily indicate the absence of modernity, but rather its intricate relation to it. By way of conclusion, let us heed Ribeyro's own words on the matter:

En otras palabras, me he esforzado por mantener un mínimo de sensualidad formal. En lo que respecta a la intención de los cuentos, podrá observarse

que están animados de cierto espíritu de objetividad. No quiero con esto declararme partidario de la impersonalidad literaria. Muy lejos de ello. Lo cierto es que el cuento no me parece el vehículo más apropiado para el desarrollo de una tesis o el planteamiento de una solución. Para ello están la novela, el teatro o el ensayo. Mis cuentos sólo pretenden enfocar determinadas situaciones—exactas o verosímiles—de nuestra realidad, sin permitir acerca de ella algún juicio explícito. No es difícil, sin embargo, discernir hasta qué punto me solidarizo con ella. En el fondo de toda pintura realista hay un no-conformismo y como el germen de una crítica. (“Prólogo a *Los gallinazos*” 518)

Ribeyro's short narratives demonstrate with exemplarity that the form of the short story (temporal and spatial) offers a rather propitious stage for the everyday, as both literary figure and critical device.

Notes

¹ Cholo, cholita, and huaca are few of the terms in the stories that are particular, though not exclusive, to Peru. Huaca, for example, derives from a Quechua word, whereas cholo is an urban term that describes Peruvians with indigenous heritage.

² In Latin American political history, Odría's government has been compared to Perón's government in Argentina, also in the 1950s. The comparison is less because of the temporal contemporaneity than for the so-called populist policies that both governments seem to have privileged as the organizing tenets of both their politics and administration.

³ One may question the value of critiquing a notion that names a repeating reality in which everything seems to transpire at a surface level. Conventionally, we understand the everyday to refer to daily personal habits, social routines, and political agreements or consensus that hardly resist intelligibility; within this frame, even disputes, missed encounters, and the accidental have been normalized. That is, the term falls under such a pragmatic, day-to-day category that pursuing an interdisciplinary critique of it may seem blatantly

contradictory and futile. That which generously lends itself to representation and interpretation must be devoid of obscure complexity.

⁴ In “Lessons in Surrealism: Relationality, event, encounter” Sara Nadal-Melsió shows how Lefebvre's work “refunctionalizes” the everyday as a critical and philosophical concept (in *Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre* 2008).

⁵ In his pioneer work, *The Critique of Everyday Life*, Henri Lefebvre defines modern everyday life as that which remains after the elimination of all specialized activity. By specialized activity Lefebvre refers to the work or labor that happens outside the *oikos*, in the public space of the *polis*. Moreover, it is primarily the result of significant human movement from the countryside to the city, which gradually becomes an urban center. Scholarship on urbanity draws the difference between the city and urban centers from their levels of density. Though Lima's density is a matter I will not completely disregard, my references to the Peruvian capital will chiefly treat it as a city rather than an urban place.

⁶ More on the philosophical development of the everyday concept, see Roberts' *Philosophizing the Everyday: Evolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*.

⁷ Despite the profound differences between the two, there is hardly any doubt that Blanchot's essay was inspired by Lefebvre's own work on the concept. For more on this connection, see Michael Sheringham, “Attending to the Everyday: Blanchot, Lefebvre, Certeau, Perce” (*French Studies* 187-99).

⁸ In many of the interviews Ribeyro offered throughout his life, he frequently stated how the Lima and *limeños* portrayed in his stories are fundamentally anachronistic figures because no matter when he wrote, he always drew from the memories he created in the 1950s immediately prior to his relocation in Paris (“Individualista feroz y anacrónico” 577-612).

⁹ In later short-story collections, Ribeyro focuses on more middle-class figures, especially those in various stages of decline. The first two anthologies, however, exclusively narrate stories about the manual-labor class.

¹⁰ At this time similar migratory phenomena were happening, albeit in concentrated form, in many parts of the world. The unceasing displacement (or dislocation) toward cities that offered the possibility of primarily economic improvement, nurtured studies, research, and exploration that became a discipline in its own right: urban studies. It would be incorrect to presume that migration

to the city was a phenomenon exclusive to Latin America or so-called developing countries such as in Asia and Africa. Europe and North America, too, experienced unprecedented levels of mobility from the countryside to the cities, which quickly became dense urban centers. M. Carmagnani and G. Casetta explain that,

the great transformation that took place between 1945 and 1970 in Latin America can also be defined succinctly as the transition from a situation of equilibrium between city and countryside to a different situation characterized not just by urban primacy, but more precisely by hegemony of the great metropolises. (Quoted in Franco Moretti 238).

¹¹ Julius's house is located in a rather exclusive area where most residences stand on the mountains in isolated fashion thus marking the privacy of their domain. With the onslaught of migrant movement to Lima, people in search of new homes settled on neighboring mountains, obstructing the physical isolation affluent residences had maintained since colonial times. A curious phenomenon already appearing in many other Latin American cities emerged, whereby physical proximity of the very rich to the very poor increased thus ever more. The increasingly visible discrepancy drove the need to explain and even legitimate discursively the presence of such sheer inequality. As a consequence, the colonial discourse of deficient modernization and modernity manqué that developed abroad in European and North American metropolitan centers began to be replicated at a local level.

¹² "Mientras arde la vela" receives closer attention than the rest because it allows me to illustrate my main part of the argument, which is how the everyday, as temporal and spatial conceptual frame, serves as a formal device in Ribeyro's short stories. In short, the everyday becomes the very form that structures as well as thematizes his short narratives.

¹³ All six stories in this anthology tell the story of a main character on one particular day, or how they are defined by the ordinary activities of each day. Even when something irregular, inordinately tragic happens to them, the characters respond to it in a contained fashion, as if given occurrence or event is framed only by that one (every)day. This creates a radically different conception and configuration of time and temporality.

¹⁴ Of the seven stories included in *Los gallinazos sin plumas*, the eponymous story contains the most elements verging on the fantastic style.

¹⁵ More indisputably metaphoric moments can be found in "Los gallinazos sin plumas," a story about two orphaned brothers who end up living with his aged, sick grandfather who abuses them by denying them food if they fail to collect useful goods from the streets and the collective garbage site nearby.

Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal. Las beatas se arrastran penosamente hasta desaparecer en los pórticos de las iglesias. Los nóctambulos, macerados por la noche, regresan a sus casas envueltos en sus bufandas y en su melancolía. ("Los gallinazos" 31)

¹⁶ Ribeyro writes a painting, or linguistically paints a scene in which quiet gestures ought to communicate as much if not more than the textually explicit or the explicitly textual. These hands try to communicate that which words cannot because the former escape the real of the iteration but not intelligibility, since they point to themselves as they remain quiet, silent or absent. These domestic portrayals by Ribeyro remind us of the Dutch painter Vermeer, who also reproduced domestic life of ascetic diligence and order.

¹⁷ It could be said that the idea of progress takes visible form in the habit of planning, which is predicated on the expected forward-movement of time. Jameson notes that "Modernity always had something to do with technology (at least in 'modern times'), and thus eventually with progress" (7).

Works Cited

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. Boston, MA: Beacon Press, 1994. Print.
- Blanchot, Maurice. "Everyday Speech." *Yale French Studies* 73. New Heaven: Yale UP, (1987): 12-20. Print.
- Bryce Echenique, Alfredo. "El arte genuino de Ribeyro." *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Eds. Ismael P. Márquez and César Ferreira. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 119-26. Print.

- Coaguila, Jorge. *Ribeyro. La palabra inmortal*. Lima: Jaime Campodonico, 1995. Print.
- Elmore, Peter. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la Lima del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1993. Print.
- García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989. Print.
- Higa, Augusto. "El contexto urbano de Ribeyro." *Julio Ramón Ribeyro: El rumor de la vida*. Ed. Néstor Tenorio Requejo. Lima: Arteideas Editores, 1996. 235-42. Print.
- Higgins, James. *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991. Print.
- Jameson, Fredric. *A Singular Modernity*. London and New York: Verso, 2012 (2002). Print.
- Kristal, Efraín. "El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 10.20 (1984): 155-69. Print.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. 1974; Oxford: Blackwell Publishing, 2004. Print.
- . *Critique of Everyday Life, Volume I: Introduction*. Trans. J. Moore. London: Verso, 1991, c1947; 1958. Print.
- Moretti, Franco. *Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*. London and New York: Verso, 1996. Print.
- Nadal-Melsió, Sara. "Lessons in Surrealism: relationality, event, encounter." *Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre*. Eds. Kanishka Goonewardena, Stefan Kipfer, et al. New York and London: Routledge, 2008. Print.
- Navascués, Javier de. *Los refugios de la memoria: Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Madrid: Iberoamericana, 2004. Print.
- Ortega, Julio. *Crítica de la identidad: La pregunta por el Perú en su literatura*. México: Fondo de cultura económica, 1988. Print.
- . "Los cuentos de Ribeyro." *Cuadernos hispanoamericanos* 417 (marzo 1985): 128-45. Print.
- Osorio, Óscar. *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*. Cali, Colombia: Universidad del Valle Programa Editorial, 2005. Print.
- Pérez Esáin, Crisanto. *Los trazos del espejo: identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2006. Print.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos y ensayos*. Ed. Victor Vich. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. Print.
- . *Cuentos de circunstancias*. Nuevos Rumbos, 1958. Print.
- . "En la comisaría." *Cuentos y ensayos*. Ed. Victor Vich. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. 54-63. Print.
- . "La tela de araña." *Cuentos y ensayos*. Ed. Victor Vich. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. 64-73. Print.
- . "La vida gris." *Cuentos y ensayos*. Ed. Victor Vich. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. 23-7. Print.
- . "Las botellas y los hombres." *Cuentos y ensayos*. Ed. Victor Vich. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. 99-112. Print.
- . *Los gallinazos sin plumas (Libro de cuentos)*. Círculo de Novelistas Peruanos, 1955. Print.
- . "Los gallinazos sin plumas." *Cuentos y ensayos*. Ed. Victor Vich. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. 31-43. Print.
- . "Mientras arde la vela." *Cuentos*. Ed. M. Teresa Pérez. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999. 103-10. Print.
- . "Prólogo a *Los gallinazos sin plumas*." *Cuentos y ensayos*. Ed. Victor Vich. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. 515-19. Print.
- Roberts, John. *Philosophizing the Everyday: Evolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*. London: Pluto Press, 2006. Print.
- Sheringham, Michael. "Attending to the Everyday: Blanchot, Lefebvre, Certeau, Perec." *French Studies* 54 (2000): 187-99. Print.
- Valero Juan, Eva María. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante: Universidad de Alicante, 2003. Print.
- Vich, Victor. "Julio Ramón Ribeyro o el desencanto que denuncia." *Cuentos y ensayos*. Ed. Victor Vich. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. 9-13. Print.

Letras Hispanas

Volume 12, 2016

Sección Especial

**Intimidad y política en la literatura
y el cine latinoamericanos
contemporáneos**

Editores invitados:

Sophie Dufays

Bieke Willem

Letras Hispanas

Volume 12, 2016

SPECIAL SECTION: Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos

TITLE: Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos

EDITOR: Sophie Dufays & Bieke Willem

E-MAIL: sophie.dufays@uclouvain.be / bieke.willem@ugent.be

AFFILIATION: Université Catholique de Louvain; Centro de Estudios Hispánicos, Institut des Civilisations, Arts et Lettres; Place Blaise Pascal 1, bte L3.03.31; 1348 Louvain-la-Neuve; Belgium / Universiteit Gent; Vakgroep Letterkunde-Spaans; Blandijnberg 2; 9000 Gent; Belgium

ABSTRACT: This article provides an introduction to the special issue of *Letras Hispanas* on new links between intimacy and politics that come about in contemporary Latin American film and literature. On the basis of the nine analyses included in the special issue, the authors distinguish two modes of addressing intimacy and relating it to the political realm: one which is grounded in proximity with the reader or the viewer, and another one which, on the contrary, consists of creating distance. The first mode can be observed in (autobiographical or autofictional) works which content is marked by the construction and/or exhibition of the self, and by a vacillating memory that questions hegemonic political conceptions. The second mode relies on a minimalistic and intimist register through which both intimacy and politics are approached in an indirect, frequently allegorical way.

KEYWORDS: Intimacy, Politics, Latin-American Literature and Film, Allegory

RESUMEN: El presente artículo ofrece una introducción al número especial de *Letras Hispanas* dedicado a los nuevos vínculos entre intimidad y política que se tejen en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos. En base a los nueve análisis incluidos en el dossier, las autoras distinguen dos modos de enfocar la intimidad y de relacionarla con lo político: uno que se caracteriza por buscar la máxima cercanía con el lector o el espectador, y otro que, en cambio, consiste en crear una distancia. Se observa la primera modalidad en obras (autobiográficas o autoficcionales) que giran en torno a la construcción y/o la exhibición del yo, y a una memoria vacilante que cuestiona las concepciones políticas dominantes. La segunda modalidad atañe a un registro minimalista e intimista a través del cual tanto la intimidad como la política son abordadas de manera indirecta, frecuentemente alegórica.

PALABRAS CLAVE: intimidad, política, literatura y cine latinoamericanos, alegoría

BIOGRAPHY: **Sophie Dufays** es investigadora postdoctoral del FNRS en la Universidad de Louvain (Bélgica). Es autora de *El niño en el cine argentino de la postdictadura: alegoría y nostalgia* y de *Infancia y melancolía en el cine argentino, de La ciénaga a La rabia*. Sus investigaciones actuales se centran en el melodrama como (anti)modelo en los cines mexicano y argentino contemporáneos y en los usos de la canción en el cine latinoamericano.

Bieke Willem es investigadora postdoctoral en UC Berkeley y afiliada con el departamento de literatura de la Universidad de Gante (Bélgica). Es la autora de *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial. Casas habitadas*. Ha publicado sobre especialidad literaria, autoficción e intimidad en el cine y la literatura latinoamericana contemporánea.

Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos

Sophie Dufays, F.S.R-FNRS/Université Catholique de Louvain

Bieke Willem, Universiteit Gent

Sangre en el ojo (2012), de la escritora chilena Lina Meruane, es un relato semi-autobiográfico sobre una enfermedad: la gradual pérdida de vista a causa de la diabetes. A través de la mirada deficiente de la protagonista se muestra una Nueva York y un Santiago post 9/11 que carecen de la memoria que ella ejercita para compensar su discapacidad.

El auto surcó la ciudad como un bólide hasta que llegamos al palacio de La Moneda que se me figuró blanco, inmaculado, previo al estallido de las bombas y a los helicópteros militares sobrevolándonos [...]. Félix, dije yo, interrumpiéndolo, ¿y los hoyos? ¿En La Moneda?, cómo se te ocurre, contestó con impaciencia, ¡si la reconstruyeron hace siglos! (72)

En la película *Batalla en el cielo* del mexicano Carlos Reygadas (2005), vemos en primer plano las relaciones sexuales que tiene el chófer obeso Marcos con su amante (la hermosa hija adolescente de su patrón) y con su esposa (tan obesa como él). Este filme focalizado en las experiencias corporales y en la visión de su protagonista (que pierde sus gafas en el metro al inicio del filme) está estructurado por seis escenas simbólicas mostrando el izamiento y el repliegue de la bandera mexicana.

Estas obras latinoamericanas contemporáneas, entre tantas otras, nos piden insistentemente repensar lo “político” en función de lo íntimo. Hasta cierta época que ya nos parece muy lejana, antes de que se volvieran completamente obsoletos los paradigmas teóricos basados en dicotomías o al menos distinciones claras entre lo público y lo privado, era posible todavía hablar de “cine político” o

de “literatura intimista” dando por supuesto que el primero no tenía mucho que ver con la intimidad y la segunda, nada de político. Pero esos esquemas han evolucionado, junto con las miradas críticas y académicas que los proyectaban. Las abundantes reflexiones dedicadas a la porosidad contemporánea entre los espacios privado y público,¹ entre lo personal-subjetivo y lo social-colectivo, así como la redefinición constante de los conceptos de intimidad y de política que permean las demás categorías sin confundirse con ellas, traducen el contexto de un mundo globalizado caracterizado por sus relaciones “líquidas” (Bauman). Pero estas reflexiones y nuevas definiciones son también estimuladas por un conjunto de obras artísticas que nos obligan a repensar las esferas y los criterios habituales de análisis y evaluación. Este dossier reúne nueve estudios de tales obras, literarias o cinematográficas, que proceden de América Latina y participan en un “giro” general hacia la intimidad (“giro subjetivo” según Sarlo, giro biográfico para Arfuch, “giro autobiográfico” o “intimista” según Giordano, “giro afectivo” según Moraña y Sánchez Prado) en la literatura y/o en unos movimientos cinematográficos “nuevos” respecto a un cine anterior más explícitamente político (“novísimo cine chileno,” nuevo documental mexicano).

Las obras estudiadas en el dossier aparecen, en todo caso, como los productos de una época que se piensa a sí misma como “post.” El documental mexicano *Morir de pie* pone en perspectiva la post-revolución cubana, desde su propio título que remite a la figura mítica del Che. Los relatos argentinos y chilenos abordados trabajan (post)memorias desde las post-dictaduras de sus países respectivos;² los

testimonios peruanos estudiados se elaboran desde un tiempo de post-guerra y de post-conflicto; la novela salvadoreña considerada da pie a la noción de “post-utopía.” La plétora de los sufijos “post” aplicados a cualquier término³ traduce una conciencia aguda—especialmente aguda, tal vez, en América Latina, desde su experiencia post-colonial y post-revolucionaria—de la crisis irrevocable de los “grandes relatos” que antes organizaban el mundo dándole coherencia y sentido. Se puede y se suele proponer que las grandes novelas del Boom—incluyendo las que siguen publicando escritores identificados con este fenómeno literario, como Mario Vargas Llosa—cumplían con ese papel. Desde contextos nacionales diversos pero definidos por ese mismo horizonte “post,” unidos por la misma idea de una historia determinada por un pasado político insuperable (sea por la fuerza de su ideal—la “revolución”—o por la radicalidad de su violencia—guerras y dictaduras—), surgen obras dominadas por una intimidad a la vez temática y manifiesta en su forma o en su lenguaje. Antes de precisar bajo qué formas la intimidad aparece en las obras estudiadas en el presente dossier y cómo se relaciona, eventualmente, con la política, hace falta definir este concepto nuclear.

En su origen, la intimidad es una metáfora espacial. “Intimus” se compone del superlativo arcaico—mus y el adverbio latino “intus,” “dentro.” Como señala el diccionario de la Real Academia Española, “íntimo” significa entonces “lo más interior o interno.” Los diccionarios anglófonos conectan esta descripción espacial con la esencia de un ser, el primer significado de “intimate” siendo “a) of or relating to an inner character or essential nature /characteristic of the genuine core of something; b) belonging to or characterizing the most true self: indicative of one’s deepest nature” (Webster’s Third New International Dictionary). Nora Catelli (46), por su parte, vincula el verbo “intimar” con la voz “intimidación” y constata que por consiguiente, la palabra “intimidad” denota, además de la “introducción en el afecto o ánimo de uno,” tanto la violencia como el temor.

La idea de introducción, invasión o penetración violenta solo es compatible con una conceptualización de la intimidad como algo muy propio y constitutivo de la identidad de una persona y además escondido, secreto.

El psiquiatra Carlos Castilla del Pino afirma en efecto que “lo íntimo es lo invisible” (20). Por eso, contrasta con “lo público” que “es expresamente exteriorizado y exteriorizable” (20), pero también con “lo privado, exteriorizado pero expresamente oculto” (20). Esta teoría es interesante por la distinción que propone entre lo privado y lo íntimo, dos nociones que muchas veces se usan como sinónimas. Sin embargo, las ideas de Castilla del Pino sobre la invisibilidad de la intimidad, formuladas en los años 1980, se vuelven problemáticas o al menos paradójicas cuando tomamos en cuenta la exposición masiva de la supuesta intimidad en nuestra época de Facebook, Snapchat e Instagram. Varios designan este fenómeno con el término de *extimidad*, en un sentido bastante desviado del que le había dado, originariamente, Jacques Lacan. El psicoanalista Serge Tisseron redefine la extimidad como “el proceso por el cual fragmentos del yo íntimo son propuestos a la mirada de otros con el fin de ser validados” (“processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d’autrui afin d’être validés,” 84) y explica que el deseo de extimidad complementa necesariamente—incluso participa de—la construcción de la intimidad, la cual es entonces una condición previa de la extimidad. Se opone asimismo a la equivalencia entre intimidad e invisibilidad, pues la intimidad podría ser desvelada al menos parcialmente.

La idea de la intimidad como un núcleo oscuro, inefable e invisible ha sido refutada en otros estudios recientes (Arfuch, Berlant, Catelli, Pardo). El filósofo José Luis Pardo rechaza lo que llama la “teoría frutal de la intimidad,” según la cual,

la persona sería como un aguacate; la piel exterior sería [...] la capa protectora, [...] que se ve desde fuera y que protege el interior; la carne nutritiva y

suculenta [...] sería la privacidad [...]; y la intimidad sería el hueso opaco, macizo, impenetrable, corazón nuclear y semilla germinal que no tiene sabor ni brillo. (13)

Para evitar esta definición esencialista de la intimidad, se la puede enfocar como un concepto relacional (como propone por ejemplo Foessel 13) o dinámico (Tisseron 84). En este sentido, la intimidad consiste en una afectividad compartida entre amigos, una pareja o una familia. El afecto constituye entonces una dimensión fundamental de la intimidad. Pero mientras que el primer concepto designa “a body’s response to stimuli at a precognitive and prelinguistic level” (Labanyi 224), la intimidad nace de un vínculo estrecho y complejo con el lenguaje. Lauren Berlant insiste así en su aspecto comunicativo, a partir de la definición del verbo “to intimate:” “to intimate is to communicate with the sparest of signs and gestures, and at its root intimacy has the quality of eloquence and brevity” (281). Aunque este significado del verbo falta en el diccionario de la RAE, Pardo escribe algo similar con respecto a la naturaleza del lenguaje que conduce a la intimidad: “La intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir. O sea, como la resonancia del lenguaje sobre sí mismo, su propio espesor lingual, su ser” (55). El filósofo precisa luego que “la intimidad no está hecha de sonidos sino de silencios, no tenemos intimidad por lo que decimos sino por lo que callamos, ya que la intimidad es lo que callamos cuando hablamos” (55). Esta concepción de la intimidad no está muy alejada de lo que es “lo íntimo” para Tisseron; respecto a la intimidad que evocaría las cosas que uno puede o decide compartir (lo que se dice “en la intimidad”), lo íntimo designaría lo que uno no comparte con nadie, y que tal vez ignora de sí mismo. O lo que comunica y comparte sin sospecharlo. Por decirlo de otro modo: si la intimidad se asocia con una serie de experiencias que superan el lenguaje verbal y la conciencia (los afectos, las sensaciones, las emociones,⁴ la corporalidad, la sexualidad, la memoria subjetiva o la

experiencia de la infancia), lo íntimo se realiza como efecto de discurso, en el acto performativo de la (auto)expresión.

Las palabras de Pardo acerca de los vínculos paradójicos entre intimidad y lenguaje nos parecen interesantes por dos razones. Primero, nos ofrecen una pista para aproximarnos a la intimidad en la literatura y en el cine. Concebir el lenguaje de la intimidad como un lenguaje silencioso implica ir en busca de los cortes en la sintaxis, de las elipsis en la estructura narrativa, del lenguaje figurado y de otras técnicas por las cuales el texto “comunica” al lector “sin decir.” En el cine, ese “lenguaje” pasa de modo evidente por la expresividad no verbal de los cuerpos filmados, pero también por una serie de estrategias cinematográficas destinadas a crear una determinada reacción emocional en el público, en sintonía con las emociones de los personajes; el *close up*, la voz en off o la adición de una banda sonora se consideran así como recursos particularmente íntimos (Roche y Schmitt-Pitiot 8).

Como formula el escritor argentino Alan Pauls, “la intimidad está basada en el sueño de una distancia en grado cero” (4). Este sueño, sin embargo, toma formas que pueden ser bastante diferentes. En los textos o relatos fílmicos que pertenecen a los géneros tradicionales de la intimidad (como los diarios, las autobiografías y las cartas), el objetivo manifiesto es producir una cercanía, una vecindad, una contemporaneidad con los lectores/espectadores. Pero nuestro dossier presenta también algunas obras que desarrollan tácticas opuestas: buscan volver la narración impersonal, neutralizar la voz o el punto de vista, y generar un distanciamiento respecto a los personajes y al público receptor. Estas últimas obras plantean una postura de observación y de descripción desde la cual lo íntimo surge de modo implícito, entre las líneas o entre los planos. Detenerse en las técnicas y estrategias que originan esos efectos puede ser un modo productivo de investigar la intimidad en la literatura y en el cine.

La segunda razón por la cual la tesis de Pardo nos interesa reside en su alcance potencialmente político. La idea de que la intimidad

“es lo que se comunica implícitamente en todo acto lingüístico humano” (Pardo 127) permite al filósofo considerarla no como una subcategoría de lo privado, ni como un ámbito completamente desligado de lo público y de lo privado, sino como una zona de contacto entre ambas esferas. Nora Catelli confirma asimismo que “[l]o íntimo es el espacio autobiográfico convertido [...] en lugar de paso y posibilidad de superar o transgredir la oposición entre privado y público” (10).

En efecto, el enfoque de la intimidad no implica necesariamente una despolitización sino que es capaz de incorporar en su propio desplazar una “politicidad” analizable. Contra los que, como Sarlo y Areco, interpretan el giro intimista en las artes contemporáneas como un repliegue narcisista hacia los valores burgueses de lo privado (el culto al bienestar personal), una parte importante de los estudios (latinoamericanos) sobre esta temática considera la intimidad como un poderoso vehículo de preocupaciones políticas, económicas e históricas (Amaro, Catelli, Arfuch). Arfuch sostiene por ejemplo que:

no hay posibilidad de afirmación de una subjetividad sin intersubjetividad, y por ende, toda biografía, todo relato de la experiencia es, en un punto, *colectiva/o*, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad. (79)

Mientras, para Catelli “la intimidad” constituye “una herramienta para la comprensión de las transformaciones históricas” (10). Formulados desde teorías feministas o desde los *Gender* y *Queer Studies* según los cuales “lo personal es político,” y en sintonía con el interés transdisciplinario por los afectos como nexos entre lo subjetivo y lo social⁵, algunos estudios influyentes destacan la capacidad de la intimidad para cuestionar las normas y los márgenes (Lebovici 14-15) y para desestabilizar las mismas instituciones políticas que

intentan regularla (Berlant 286). Como sintetizan David Roche e Isabelle Schmitt-Pitiot a partir de Berlant,

intimacy ultimately provides another angle from which to examine normative discourses and practices, and the modes by which they attempt to impose hegemony and exclude difference. (2)

O sea, ofrece un ángulo desde el cual “concretar políticas de la diferencia que cuestionen las configuraciones tradicionales de la identidad” (Pablo Piedras a propósito de la narrativas personales, 112). Del mismo modo, Florence Baillet ve en lo íntimo:

non pas un repli sur soi régressif, mais un retrait qui serait tout entier creusé dans l'enveloppe de ce monde commun et donc de fait y participerait, même si c'est (et sans doute parce que c'est justement) sur le mode d'une réserve : l'intime, qui constitue une brèche, une interruption, un hiatus, pourrait en fait offrir un espace pour élaborer d'autres possibles. En ce sens, il ne serait pas à considérer comme 'l'autre de l'espace public,' mais comme 'une condition de [son] émergence dans le monde moderne.' (5)

Las relaciones entre lo público, lo político y lo privado son examinadas de modo detallado en el artículo de Silvana Mandolessi incluido en este dossier. Por supuesto, los nexos entre intimidad y política se presentan según diferentes configuraciones. En los relatos literarios y fílmicos analizados a continuación, podemos distinguir—de manera algo esquemática pero sintomática—dos modos principales de acechar la intimidad y de relacionarla con un discurso o un concepto político. Estas modalidades corresponden con las dos posturas (cercana/distante) a las que hemos aludido ya.

Por una parte, el renovado éxito de los “géneros de la intimidad”—influidos por los

blogs y en general por las posibilidades de escritura y de “conexión” que otorga Internet— en la literatura pero también en el cine (pensemos en la explosión de los “documentales en primera persona”) demuestra una inflación, un “boom,” un exceso de una intimidad que se caracteriza por el uso introspectivo de la primera persona y la insistencia en la experiencia personal y subjetiva.⁶ Una serie de fórmulas más o menos sugerentes designan este fenómeno particularmente notable en la literatura del Cono sur: “la intimidad como espectáculo” (Sibilia), el “mercado de las confesiones” (Richard), el “giro subjetivo” (Sarlo) o “giro autobiográfico” (Giordano). Los diversos relatos literarios argentinos (diario, autoficción o pseudo ciencia ficción) y los dos testimonios peruanos analizados en el dossier se inscriben en esa modalidad, en la que un narrador/ sujeto revisita desde su experiencia subjetiva la historia colectiva (el pasado nacional de la dictadura militar o de la guerra civil). La “escritura del yo” se muestra capaz de interrogar las concepciones políticas usuales a partir de su memoria asumida como insegura y modificada por el trabajo de la escritura.

Por otra parte, de modo especialmente visible en los “nuevos cines” de América Latina (argentino, mexicano, chileno, etc.), pero también en muchos cuentos y novelas de la región—como en los relatos chilenos y en la novela salvadoreña estudiados en el dossier— se impone un registro minimalista e intimista, en el que la intimidad surge o se construye mediante la (dis)narración de (no) acciones cotidianas, domésticas, “banales,” y/o de una experiencia corporal, afectiva, que se anclan en un presente más o menos descontextualizado. Esta experiencia es registrada desde una cámara observacional o por una voz pseudo neutra, aparentemente transparente, que no explicita opiniones, ideas ni sentimientos; un registro que afecta una distancia emocional o cognitiva, que sugiere en vez de decir.

En esta segunda modalidad, lo político se manifiesta, cual lo íntimo, de manera a menudo indirecta. Los relatos íntimos de lo cotidiano y de lo banal pueden deconstruir y cuestionar discursos sociales hegemónicos y las ideologías normativas (como hace la novela *El asesino melancólico* según Magdalena Perkowska), o presentar una alegoría de una situación de crisis nacional y política, sea de modo clásico (*Tony Manero*) o (post)moderno (*De jueves a domingo*). La alegoría clásica designa un relato en el que dos significantes (lo privado y lo público) se juntan en un significado equivalente; en un relato alegórico tradicional, un tema privado, remitido a un contexto histórico dado, suele figurar la colectividad nacional. Pero en los relatos contemporáneos la intimidad, que según hemos visto no pertenece a lo privado sino está en su frontera y linda con lo público, es más susceptible de constituir una alegoría “moderna,” es decir, un significante aislado, desbordante, que no logra integrar una trama narrativa convencional ni remitir a un referente según una relación codificada. En palabras de Idelber Avelar (que se refiere a Walter Benjamin), “alegórico es todo aquello que representa la imposibilidad de representar. El objeto de la alegoría sólo se ofrecería al conocimiento, por definición, como objeto perdido, objeto en retirada.” (247, énfasis original).⁷ Como una de nosotras ha formulado en un trabajo anterior al analizar la película argentina *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), la alegoría moderna implica “una nueva relación entre un significante íntimo, hasta hermético, sin significado accesible y un sentido histórico desprovisto de vehículo expresivo, de representante adecuado” (Dufays 167).

Que analicen escrituras más o menos convencionales del yo o exploren obras alegóricas (clásicas o modernas), todos los artículos incluidos en el presente dossier echan luz sobre las nuevas relaciones que en esas obras se tejen entre la intimidad y la política. En su

análisis de *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Perez, Silvana Mandolessi demuestra que el material original de este libro, el de la escritura de un blog, da lugar a una redefinición de la frontera entre lo público y lo privado, rasgo decisivo del lenguaje de la generación de los “Hijos” en Argentina. De acuerdo con la primera modalidad que acabamos de distinguir, la “intimidad mediada” que Mandolessi localiza en el texto de Perez gira alrededor de la construcción del yo y reside en una aproximación radical con el lector. Esa cercanía, junto con la idea de una ciudadanía horizontal posibilitada por Internet, pone a este lector en la posición de un “testigo oblicuo,” que se encuentra en el medio entre el acto público y el sentimiento privado. Desde ahí, Mandolessi reflexiona acerca de la creación de un sentido de comunidad a partir de la intimidad.

La valorización de la intimidad en la literatura de los “Hijos” argentinos—que, como explica Mandolessi, contrasta con su represión tanto por el terrorismo de Estado como por la militancia revolucionaria setentista—constituye también el foco de interés del artículo de Ana Casas. La investigadora sitúa la reciente producción literaria argentina dentro de la tendencia global de la posmemoria y su énfasis en la subjetividad y los afectos. Se centra luego en la importancia de la autoficción para la nueva generación de escritores y llama la atención sobre la desreferencialización vinculada a esta particular “escritura del yo,” que hace más llevadero el trauma. Finalmente, su artículo ofrece una visión de conjunto sobre los temas íntimos que detecta en un corpus extenso (se detiene en textos de Alcoba, Bruzzone, Perez, Pron, Urondo Raboy): la búsqueda identitaria, el lugar central de la familia y de los relatos de la infancia, la dificultad de establecer lazos afectivos y la importancia de emociones esenciales como el miedo, la culpa y la vergüenza. Casas arguye que esa introspección manifiesta no debe leerse como una despolitización sino que permite reanudar con ciertos ideales colectivos.

Dentro del mismo contexto argentino, Maarten Geeroms se focaliza en *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán, para examinar cómo la narrativa de los “Hijos” cuestiona la militancia de los padres y las repercusiones que tiene en la vida íntima de sus descendientes. Arguye que lo cómico desempeña un papel fundamental en el proceso de reanudación de los lazos familiares que experimenta el protagonista de la novela. Mediante el humor negro, la familia llega a convertirse en una comunidad afectiva capaz de hacer frente a un trauma personal y colectivo. Geeroms describe además cómo el recurso al humor grotesco y a la ciencia ficción en la novela de Semán posibilita el desarrollo de una memoria dirigida hacia el futuro que va en contra de la fijación cosificadora y mercantilizante en la Argentina neoliberal.

La memoria es también uno de los enfoques principales del artículo de Claudia Salazar, que examina dos textos peruanos de tipo autobiográfico: *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* de Lurgio Gavilán (2012) y *Los rendidos* de José Carlos Agüero (2015). Estas narraciones abordan el conflicto peruano reciente desde “una intimidad atravesada por diversas identidades.” La autora compara el lugar particular de enunciación de los dos escritores y su recepción, proponiendo que ésta pone en evidencia el estatuto particular de las “escrituras del yo” como estrategia de validación o de crítica de algunos discursos oficiales sobre el conflicto armado en Perú. Salazar demuestra así cómo contrastan ambos textos: asimila el de Gavilán, que recupera en modo íntimo la tradición del testimonio latinoamericano, con el concepto del “buen recordar,” y asocia el de Agüero, que asume la dificultad de los procesos de memoria desde un decir fragmentario (en la perspectiva de la postmemoria), con la noción de un “recordar sucio.”

El fuerte anclaje en el contexto peruano post conflictivo de los textos analizados por Salazar contrasta de manera notable con la

falta de referencias sociohistóricas en la película chilena *De jueves a domingo* (Dominga Sotomayor, 2012). A pesar de esto, Vilma Navarro-Daniels demuestra que, si bien el filme relata una historia doméstica mínima (el viaje de una familia y su desorientación en medio del desierto, combinando una *road movie* con una historia de crecimiento), va construyendo un subtexto que proyecta una reflexión sobre la sociedad chilena de la postdictadura. La autora discute la falsedad de la “estabilidad” alcanzada en el Chile postdictatorial y la “ideología de la reconciliación,” antes de proponer que *De jueves a domingo* refleja alegóricamente (para criticarla) esta ideología: según ella, la falta de referencias al contexto sociohistórico en la película, así como la falta de pensamiento crítico de los personajes, son intencionales y alegorizan una negación de la memoria histórica, una “crisis de la historicidad,” que remite a la estética posmoderna tal como la define Jameson. Navarro-Daniels analiza así cómo el aislamiento espacial en el filme refleja un presente desvinculado, una fragmentación (postmoderna) de la experiencia y del sentido.

La noción de alegoría vuelve en el artículo de Mariana Johnson: propone leer la película chilena *Tony Manero* (2008) como una alegoría política que juega con los códigos del cine de horror. Analiza cómo este filme de Pablo Larraín, desde un manejo del espacio y del sonido en *off*, evoca el horror político que permea la vida cotidiana e íntima de sus personajes (situados en 1978 en Santiago). Por este manejo, *Tony Manero* obliga al espectador a entrar en la intimidad de su protagonista sociopático y, a la vez, vincula esta intimidad con lo monstruoso. Johnson arguye que Larraín, mediante una *mise-en-scène* que crea una atmósfera de miedo, de conformidad y de denegación, sugiere el contexto político de la dictadura de Pinochet como un espectro (propio de un trauma colectivo). Finalmente, sostiene que *Tony Manero* da prueba de un nuevo tipo de cine político en América Latina, basado en un estilo voluntariamente

imperfecto que busca transmitir un efecto de autenticidad; la intimidad de sus personajes aparece como un ingrediente clave de este efecto, y como el lugar de nuevas alegorías.

En los dos textos de la autora chilena Alejandra Costamagna que se analizan en el dossier, *En voz baja* y “Había una vez un pájaro,” el relato íntimo no está al servicio del histórico y colectivo, sino que ambos colaboran de manera sutil con un doble resultado: el de mostrar las consecuencias del conflicto político dentro del ámbito personal y familiar, y el de proponer desde la intimidad una alternativa discreta para reparar el tejido social—el uso de un lenguaje silencioso. Bieke Willem examina el papel del silencio en los dos textos de Costamagna y establece una relación con la subversión y la intimidad. Analiza cómo la escritora repiensa el vínculo entre ambos, primero en su novela *En voz baja* a través de una reformulación de la alegoría nacional, y luego en el cuento “Había una vez un pájaro,” en el que se desarrolla una comunicación íntima a nivel temático y formal. Sobre todo en ese último texto, entonces, la intimidad se asocia con una determinada estética que se caracteriza por una postura de observación neutra y distanciada.

En su análisis de la novela salvadoreña *El asesino melancólico* de Jacinta Escudos, Magdalena Perkowska entiende también la construcción narrativa de la intimidad como una estética, la de “lo banal,” que explora una percepción insignificante. Arguye que esta estética, “relacional” en el sentido de Jacques Rancière, vuelve visible la fragilidad del sujeto en el mundo contemporáneo. Asimismo, ve en la intimidad a la vez un “horizonte para interpretar la subjetividad contemporánea en una realidad post utópica” y una “herramienta para sondear fuerzas históricas y sociales.” Perkowska demuestra cómo la experiencia vivida por los dos protagonistas a primera vista banales y mediocres de *El asesino melancólico* llega a cuestionar las fantasías hegemónicas y las ideologías que formatean su

intimidad. Al revés de la intimidad “normalizada” adecuada a una felicidad convencional, la novela de Escudos revela la posibilidad de una intimidad “alternativa,” construida como un lugar terrible donde el sujeto experimenta sus límites y su fragilidad.

Por supuesto, las dos modalidades que hemos señalado no son excluyentes; por ejemplo, ciertas obras contemporáneas son narradas o filmadas desde una postura discursiva aparentemente observacional pero ponen en escena personajes que exhiben su subjetividad íntima. Es el caso del documental *Morir de pie* examinado por Sophie Dufays en el dossier, que se centra en la vida íntima de un ex guerrillero (guevarista) discapacitado convertido en una transexual y erige, desde su mismo título, su trayectoria en ejemplo de un cambio paradigmático. La vida del personaje representa una transición de la militancia comunista (la Revolución cubana) a la reivindicación a priori personal de la transexualidad, una causa que el filme considera sin embargo como igualmente “revolucionaria.” En su análisis de la película, la autora discute la presencia de discursos y de estrategias melodramáticos en relación con esta reinterpretación del concepto de “revolución” aplicado a la búsqueda identitaria y genérica del sujeto, e inscribe esta última búsqueda en el contexto más amplio de una visibilización creciente (en términos cinematográficos también) de las personas *queer* en América Latina.

Este dossier de *Letras Hispánicas* fue concebido en Bruselas, en medio de la confusión después de una serie de atentados y luego del “Brexit,” eventos que sacudieron los cimientos de la capital europea. En una reacción emocional ante los resultados del referéndum realizado en el Reino Unido en junio de 2016, Rhiannon Lucy Cosslett se dirigió en *The Guardian* a los jóvenes de su país, de los cuales 75 por ciento votaron por quedarse en la Unión Europea, con el siguiente mensaje:

The political is personal [...]. The coming years will see, I imagine, perhaps your first experience of how politics—that cocky and inscrutable performance that plays out through your screens—can breach the disconnect and impinge on concrete aspects of your own life.

La validez de la primera frase había sido ampliamente confirmada unos meses antes a lo largo del congreso “Imaginar el futuro: nuevas estrategias de resistencia y nuevas formas de resiliencia en la literatura y el cine hispanoamericanos contemporáneos (1990-2015),” celebrado en las universidades de Gante y Lovaina (Bélgica) los 5 y 6 de noviembre de 2015. Varias contribuciones llamaron la atención sobre la inseparabilidad de lo personal y de lo político, particularmente notable en el contexto latinoamericano, pero también sobre la necesidad de redefinir la política a partir de la intimidad. Tres de los artículos de este dossier fueron inicialmente presentados como ponencias en este congreso. Quisiéramos agradecer a las profesoras que lo organizaron, Geneviève Fabry e Ilse Logie, y a los investigadores de la Red Vÿral.⁸

Notas

¹ Entre los múltiples puntos de partida de esas reflexiones, podemos mencionar la supuesta desaparición del espacio público (ya analizada por Hannah Arendt desde 1958 en *The Human Condition*) por una parte y, por otra, la colonización y las paradojas del espacio privado—*the privacy paradox*—a la hora de internet.

² La noción de postmemoria ha sido elaborada por Marianne Hirsch desde 1992 (apareció por primera vez en “Family Pictures: *Maus*, Mourning and Post-Memory”). Da cuenta de la memoria de una segunda generación que ha experimentado de modo indirecto unos acontecimientos históricos traumatizantes. El prefijo “post” no se refiere a una época exenta de memoria, sino que indica a la vez la idea de ruptura y de continuidad. La opción por la segunda parte del término, la memoria (en vez de la historia) tiene que ver con el hecho de que la memoria implica una relación afectiva con el pasado, lo que Hirsch llama “a living connection” (Hirsch 2012: 33).

³ Dos ejemplos más: desde el inicio de los años noventa, la desaparición de un horizonte común de acción llevó a Gilles Lipovetsky a hablar de una “época del post-deber” (en *El crepúsculo del deber* 1993: 203), en la que el individualismo prima sobre los ideales colectivos y sobre el deber hacia la comunidad. Esta noción se encuentra mencionada en textos que analizan la política o la “post-política” de países latinoamericanos (véase por ejemplo Jorge Alarcón-Leiva *et al.* a propósito de Chile). Segundo ejemplo, referido esta vez al arte: el “fin del pensamiento de las esferas” se repercute, según Josefina Ludmer, en el desarrollo de una literatura “post-autónoma,” una literatura de “la realidad cotidiana del presente,” que no se puede leer con los habituales criterios literarios; en esa literatura, la realidad y la ficción son intercambiables y “el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, ‘sin metáfora,’ sin autorreferencialidad.

⁴ Como sintetiza Jo Labanyi, esas tres nociones no son sinónimas:

Affect, sensation, and emotion [...] occupy different points on a continuum going from body to mind, each having a different temporality. All of them involve judgment in some way; sensation and emotion are felt consciously; and emotion forms a further continuum with reason in that both are forms of conscious moral thinking. As a neurological response, affect involves the brain but not consciousness. (224)

⁵ Para América Latina, véanse Sarto, Moraña y Sánchez Prado. En el siguiente comentario de Mabel Moraña sobre la noción del afecto, se notan las mismas preocupaciones a las que nos dedicamos en el presente dossier:

Se descubre así una potencial cualidad emancipatoria y subversiva (dispersante, resignificadora) en el afecto y, en este sentido, una nueva forma de leer la política (lo político) sobre todo en las modalidades que se oponen al ‘aparato de captura’ del Estado y a los modelos de conocimiento y acción que lo sustentan. (326)

⁶ Como explica Beatriz Sarlo en un texto ya clásico, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*,

[El] reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad, [...] coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras [...]. [L]a historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada. (22)

⁷ Cabe observar que los ejemplos que el propio Avelar da en *Alegorías de la derrota* difieren bastante de algunas formas más contemporáneas de la alegoría que se analizan en el dossier. Véase en particular la diferencia entre las primeras obras de Eltit y las de Costamagna a la Bieke Willem alude en su artículo. Aún así, nos parece que la definición de Avelar sigue siendo válida para gran parte de las alegorías posmodernas que encontramos en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos.

⁸ <http://www.redvryal.com>.

Obras citadas

- Alarcón-Leiva, Jorge; Emma Johnston y Claudio Frites-Camilla. “Consenso político y pacto educativo. Pospolítica y educación en Chile (1990-2012).” *Universum: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 29. 2 (2014): 37-48. Red. 20 Sept. 2016.
- Amaro, Lorena. *Estéticas de la intimidad*. Santiago, Chile: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. Impreso.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958. Impreso.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- . “Cronotopías de la intimidad.” *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Coord. Leonor Arfuch. Buenos Aires: Paidós, 2005. 237-90. Impreso.
- Areco, Macarena. “Cartografía de la novela chilena reciente.” *Anales de Literatura Chilena*, 15 (2011): 179-86. Impreso.

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Baillet, Florence. "L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains: introduction." *Le Texte étranger*, 8 (2011). Red. 24 Sept. 2016
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Cambridge Polity Press, 2000. Impreso.
- Berlant, Lauren. "Intimacy: A Special Issue." *Critical Inquiry*, 24 (Winter 1998): 281-88. Impreso.
- Castilla del Pino, Carlos. "Teoría de la intimidad." *El diario íntimo*, edición especial de *Revista de Occidente*, 182-83 (1996): 15-29. Impreso.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad, seguido de: el espacio autobiográfico*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Impreso.
- Cosslett, Rhiannon Lucy. "If You're Young and Angry about the EU Referendum, You're Right to Be." *The Guardian* (24/06/2016). Red. 25 sept. 2016.
- Dufays, Sophie. *Infancia y melancolía en el cine argentino, de La ciénaga a La rabia*. Buenos Aires: Biblos, 2016. Impreso.
- Foessel, Michaël. *La privation de l'intime. Mises en scène politiques des sentiments*. Paris: Seuil, 2008. Impreso.
- Giordano, Alberto. "Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual." *Pensamiento de los confines* (Buenos Aires, 2007): 157-67. Red. 20 sept. 2016.
- Hirsch, Marianne. "Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory." *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 15. 2 (Winter 1992-93): 3-29. Impreso.
- . *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. Impreso.
- . *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012. Impreso.
- Labanyi, Joe. "Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality." *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11.3-4 (2010): 223-33. Impreso.
- Lebovici, Elisabeth. *L'intime*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *Le crépuscule du devoir: l'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*. Paris: Gallimard, 1993. Impreso.
- Ludmer, Joséfina. "Literaturas postautónomas." *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, 17 (2007). Red. 19 Sept. 2016.
- Meruane, Lina. *Sangre en el ojo*. Santiago de Chile: Random House Mondadori, 2012.
- Moraña, Mabel. "Post-scriptum. El afecto en la caja de herramientas." *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Eds. Mabel Moraña y Ignacio Sánchez Prado. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2012. 313-37. Impreso.
- Pauls, Alan. "El fondo de los fondos." *Boletín*, 13-14 (2007-2008). Red. 21 Sept. 2016.
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pretextos, 1996. Impreso.
- Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014. Impreso.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Red. 15 Sept.
- Richard, Nelly: "El mercado de las confesiones." *Revista de Crítica Cultural*, 26 (junio 2003): 30-36. Impreso.
- Roche, David e Isabelle Schmitt-Pitiot, "'I Feel Different Inside': An Introduction to Intimacy in English Language Cinema." *Intimacy in Cinema: Critical Essays on English Language Films*. Eds. David Roche e Isabelle Schmitt-Pitiot. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014. 1-16. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005. Impreso.
- Sarto, Ana del. "Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos: cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez." *Cuadernos de Literatura*, 32 (2012): 41-68. Red. 15 Sept. 2016.
- Sibila, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- Tisseron, Serge. "Intimité et extimité." *Communications*, 88 (2011): 83-91. Red. 20 Sept. 2016.
- Webster's Third New International Dictionary of the English language, Unabridged*. Springfield, Mass: Merriam-Webster. 1993. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 12, 2016

SPECIAL SECTION: Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos

TITLE: Política e intimidad en *Diario de una princesa montonera*

AUTHOR: Silvana Mandolessi

E-MAIL: silvana.mandolessi@kuleuven.be

AFFILIATION: Katholieke Universiteit Leuven; Oude Markt 13; 3000 Leuven, Belgium

ABSTRACT: The article explores the redefinition of the private/public dichotomy in Argentine Postdictatorial literature written by the second generation. It focuses on the analysis of *Diario de una princesa montonera* (2012) by Mariana Eva Pérez. I argue that the origin of this book, a blog written by Pérez under the same name, is crucial to understand the new configuration of private-public categories. After discussing the different senses that this dichotomy implies—in terms of citizenship and sociability—I focus on the analysis of the subject of enunciation in the Diary, the community to which it appeals, and the new sense of the political that results from these rhetorical strategies.

KEYWORDS: Private, Public, Postdictatorial Literature, Mediated Intimacy, Memory

RESUMEN: El artículo explora la redefinición de la dicotomía público/privado en la literatura argentina postdictatorial escrita por la segunda generación. Se focaliza en el análisis de *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Pérez. Sostengo que el origen de este libro, un blog escrito por Pérez bajo el mismo nombre, es crucial para entender la nueva configuración de las categorías público-privado. Luego de discutir los diferentes sentidos que implica esta dicotomía—en términos de ‘ciudadanía’ y de sociabilidad—el análisis se concentra en el sujeto de enunciación, la comunidad a la que apela y el nuevo sentido de lo político que resulta de estas estrategias retóricas.

PALABRAS CLAVE: público, privado, literatura postdictatorial, intimidad mediada, memoria

BIOGRAPHY: Silvana Mandolessi es profesora de Estudios Culturales en la KU Leuven. Es autora de *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina* (2012) y editora (junto a Lie y Vandebosch) de *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine posnacionales* (2012), *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios* (2015) (con Alonso) y del número especial “Transnational Memory in the Hispanic World” (2014), *European Review* (Cambridge University Press) (con Lie y Mahlke). Dirige el proyecto ERC “Todos somos Ayotzinapa: el rol de los medios digitales en la formación de memorias transnacionales sobre la desaparición.”

Política e intimidad en *Diario de una princesa montonera*

Silvana Mandolessi, Katholieke Universiteit Leuven

La extensa producción cultural en torno a la dictadura argentina experimentó un cambio con la irrupción en escena de una nueva generación, la de los ‘Hijos.’ No es que la literatura previa, escrita en un amplio arco temporal de más de tres décadas, no sea diversa en términos de género, estrategias, dispositivos; de hecho lo es, con opciones que van desde el testimonio crudo a novelas conceptuales, desde el punto de vista de las víctimas al de los victimarios, desde el registro poético a las voces ‘objetivas,’ impersonales, de perpetradores imaginarios. Sin embargo, la segunda generación introdujo una novedad que nos confronta a elementos ausentes en los textos previos y que pueden ser considerados parte de un (nuevo) lenguaje generacional.

La referencia a un lenguaje ‘generacional’ no implica la existencia de un lenguaje homogéneo. De hecho ni el término *generación* ni la posición enunciativa que supone son aquí considerados como posiciones esencialistas: el término *hijos*, usual para nombrar a la segunda generación es ilustrativo al respecto. ‘Hijos’ refiere en primer lugar a la literatura escrita por hijos de desaparecidos, es decir, liga la producción cultural a un dato biográfico. Es cierto que fueron hijos de desaparecidos quienes, en el principio, dirigieron películas que ampliaron la apertura de lo decible. Albertina Carri con *Los rubios*, Inés Roqué con *Papá Iván*, Andrés Habegger con *(H)istorias cotidianas*, Nicolás Prividera y *M*, o en fotografía el trabajo de Lucila Quieto, o en teatro, *Mi vida después*, de Lola Arias.

Respecto al cine o al teatro, la literatura parece haber tardado en llegar. Si es cierto que muchos de los libros que hoy conforman el corpus de la segunda generación son escritos por hijos de desaparecidos—*76* y *Los topes*, de Félix Bruzzone, *Soy un bravo piloto de la Nueva China*, de Ernesto Semán, *Pequeños combatientes*, de Raquel Robles—hay también otros ‘hijos’ cuyos padres fueron militantes pero no desaparecidos, como es el caso de Laura Alcoba o Patricio Pron, e incluso hijos ‘fccionales’—el niño de *Una muchacha muy bella* de Julián López. Por lo tanto, ¿a qué refiere estrictamente el término hijos? Quizás la connotación más importante no es la que lo restringe a la biografía sino, al contrario, la vaguedad que caracteriza el término, que puede abarcar un espectro más ambiguo que aquel al que el término parece en principio referir.

La producción literaria de la segunda generación—como los ‘hijos’ mismos—es muy diversa. Sin embargo, hablar de un *lenguaje generacional* es válido si nos detenemos en ciertos rasgos que insisten, que reaparecen en las ficciones formando una constelación y, al mismo tiempo, estableciendo un quiebre con los textos previos. En la introducción a *Revisiting Postmemory: The Intergenerational Transmission of Trauma in Latin American Culture* (2013), Jordana Blejmar y Natalia Fortuny proponen cuatro rasgos que, sin desconocer la diversidad de los textos incluidos, caracterizan el modo en que estos testimonian una nueva formación generacional de la memoria cultural en América Latina. El primero de estos rasgos, según señalan, refiere

a una nueva reconfiguración de la dicotomía público-privado. Dicen Blejmar y Fortuny:

The artistic production by the young artists and writers bring to light new reconfigurations of the public-private dichotomy. Emerging in a context of the crisis of testimony, the exhaustion of substantial communities and the publicization of the intimate through new technologies, the artworks by post-dictatorship generations are marked by a subjective (yet deliberately fictional) tone. (3)

Y aclaran:

The focus on the private life of the young that characterizes many of these 'poetics of the I,' however, is less a symptom of the withdrawal of politics from the public sphere than the consequence of a major displacement defined by the understanding of the relationship between the private and the public as political. (3)

Esta reconfiguración de las esferas pública y privada se relaciona estrechamente con otro rasgo omnipresente en la literatura de la segunda generación: la autoficción. La autoficción difumina la nítida distinción entre autobiografía y novela (o cuento) y al hacerlo, al proponer este pacto ambiguo, establece una política de la identidad y un régimen de verdad particular. La omnipresencia de la autoficción es relevante para el tópico de la intimidad. Si la autobiografía lleva en sí implícita la promesa de cierto develamiento de lo íntimo, una intimidad que se promete 'verdadera,' habiendo estado antes de la escritura celosamente resguardada de lo público, la autoficción, en cambio, espectaculariza una intimidad, la construye y la ofrece al lector en esa frontera siempre liminal entre lo fáctico y lo ficcional. El hecho de que las obras de la segunda generación apuesten por la autoficción es un signo que apunta a un cambio en la relación entre intimidad y política. La omnipresencia de un registro autoficcional puede

comprobarse en la mayoría de los textos de hijos: está presente en el protagonista de *Los topos* y su deriva identitaria, en continua mutación, junto a una proliferación indiscriminada de dobles; o en el nombre ficcional de Rubén Abdela que utiliza Ernesto Semán en *Soy un bravo piloto de la nueva China*, pero también la encontramos en la brusca aparición de los nombres reales de su familia en una foto junto a la irónica mención de alias, o, incluso en la elección de escribir la propia historia en otra lengua, como hace Laura Alcoba en sus novelas. La opción por la autoficción no es menor si pensamos en el peso que lo biográfico juega en el testimonio, el género que marcó la elaboración del pasado en la inmediata postdictadura. Mucho se ha discutido sobre el valor de verdad que se le otorga al discurso testimonial, valor de verdad que deriva de haber experimentado biográficamente los hechos de los cuales se da cuenta.¹ Esta preeminencia de lo vivido está también presente en la idea de la biografía como el material del que parte la autoficción—en este caso, el hecho biográfico de ser hijo de desaparecidos—un material que luego es 'contaminado,' mezclado, deformado, confundido. Pero en las obras de la segunda generación este postulado no funciona de la manera habitual. Un ejemplo de ello es optar por el camino inverso, como sucede en *Una muchacha muy bella*, de Julián López. Como el autor ha declarado en entrevistas, su madre murió cuando era niño pero no víctima de desaparición forzada. En la novela, López transforma esta experiencia de orfandad en la de un hijo de una madre militante, quien es secuestrada y desaparecida durante la dictadura militar, narrando también la adultez vacía que le sigue. Si la autoficción en Bruzzone parte de la condición biográfica para alejarse, apartarse, deconstruir, borrar el peso de la referencia, en Julián López podemos observar el camino contrario, aquel que partiendo de la condición de *no* ser hijo de desaparecidos construye minuciosamente una ficción en torno a esa experiencia. Jordana Blejmar (2016) señala cómo la literatura de Bruzzone, desde los cuentos de 76 a su última novela,

Las chanchas, evoluciona borrando las referencias concretas al terrorismo de Estado, eliminando los detalles que nos permiten situar la historia en el contexto al que originariamente pertenece (significativamente su última novela está situada en Marte). *Una muchacha muy bella*, por el contrario, saturando las referencias, descansa enteramente en los detalles de época. La novela se impregna con el sabor de los chocalitos Jack u Holanda, el jugo Delifru, las pastillitas de corazoncitos Dorins; con la tersura de Brylcreem, con los héroes de un niño de los 70, como *Titanes en el ring*. Toda la época está allí.

Cabe preguntarse: ¿es el dato biográfico el que hace a la novela de Julián López más o menos ficcional que la de Bruzzone? Interrogar a una obra literaria desde las categorías de ‘real’ o ‘imaginario,’ ‘vivido’ o ‘inventado’ puede ser problemático o poco productivo cuando se trata de estos textos. Preguntarse en cambio de qué manera se reconfiguran las esferas de lo público y lo privado, qué definen en el ámbito de lo oculto o lo particular y qué del lado de lo común o lo colectivo, puede ser una pregunta más pertinente para responder cuál es el sentido que adquiere lo político en las obras de la segunda generación.

En lo que sigue me gustaría explorar cómo la oposición público/privado es reconfigurada en la segunda generación, focalizándose en *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Pérez. El *Diario* es la reescritura en libro del blog del mismo nombre: este origen, quisiera proponer, incide decisivamente en la manera en que el texto exhibe el vínculo entre intimidad y política. La clara separación entre estas dos esferas se difumina, e incluso por momentos se vuelve imposible distinguir entre ambas. Al mismo tiempo, esta mezcla no implica una fusión sino más bien una nueva importancia atribuida a la esfera de lo privado, una valorización de lo íntimo, y también un nuevo modo de intimidad—una intimidad mediada—que no estaba presente en la generación previa.

La dicotomía público/privado en la dictadura y después

La distinción entre *público* y *privado* ha sido una de las preocupaciones centrales del análisis político, social y moral en el pensamiento occidental, una oposición binaria que subsume un amplio campo de otras distinciones y que intenta dicotomizar el universo social en una demarcación nítida y a la vez, abarcativa (Weintraub 1). Es útil recordar, como señala Weintraub, que toda noción de público o privado solo tiene sentido como un elemento de la oposición—sea cuando el contraste es empleado como un dispositivo analítico o propuesto como un modelo comprensivo de la estructura social. Para entender lo que lo público o lo privado significan dentro de un marco dado—afirma Weintraub—necesitamos saber con qué es contrastado (explícita o implícitamente) y sobre qué base ese contraste se produce (4). Sea cual sea el marco interpretativo en que lo privado y lo público se sitúen y del cual obtienen su sentido, la definición de un término se construye en la relación diferencial con su opuesto.

La distinción público/privado no es unitaria, sino proteica, señala Weintraub. Implica no una oposición singular sino una compleja familia de distinciones, que no son ni mutuamente irreductibles ni totalmente desconectadas. Los diferentes usos que se hacen de *público/privado* no sólo refieren a distintos fenómenos sino que se asientan sobre diferentes imágenes del mundo social y están motivados por diferentes problemáticas. Para decirlo con otras palabras, las diferentes concepciones de *público* y *privado* emergen de diferentes lenguajes teóricos o universos discursivos, con su propia carga de connotaciones y presupuestos (Weintraub 3-4). En su análisis de la dicotomía público/privado Weintraub propone deslindar cuatro concepciones.² Me gustaría tomar dos posibilidades de las cuatro que analiza Weintraub porque

resultan las más relevantes para la manera en que lo público y lo privado se reconfiguran en *Diario de una princesa montonera*.

Una primera acepción de la dicotomía es la que Weintraub delinea en torno a la noción de *ciudadanía*:

Here the public realm is the realm of political community based on *citizenship*: at the heart of 'public' life is a process of active participation in collective decision making, carried out within a framework of fundamental solidarity and equality. (10, énfasis original).

Público es aquí un equivalente de *político*. Aunque se tiende a identificar lo público y lo político, fusionando ambos, uno no necesariamente implica el otro. El sentido que Clifford Geertz, por ejemplo, le da a lo público cuando define el pensamiento humano como social y público, no equivale a político. Entendido como *ciudadanía* entonces, lo público significa un mundo de discusión, de debate, deliberación, decisiones colectivas y acción conjunta. Heredamos esta noción de política como *ciudadanía* de la Antigüedad, la polis autogobernada o la república (*res publica*, literalmente 'cosa pública'), en la que los individuos, en su condición de ciudadanos, participan en un proceso de autodeterminación colectiva (11). Más recientemente, las concepciones de "public realm" de Hanna Arendt o de "public sphere" de Jürgen Habermas representan algunos de los esfuerzos más significativos de teorizar esta esfera de la vida social. Dice Habermas:

the bourgeois public sphere may be conceived above all as the sphere of private people [who have] come together as a public (outside and even against the state) to discuss and debate matters of common concern. (15)

La segunda noción de espacio público, por otra parte, refiere a lo que Roger Scruton ha denominado "a sphere of broad and largely

unplanned encounter" (13) una sociabilidad fluida entre extraños o casi-extraños. Como afirma Weintraub:

The 'wealth' of the 'public life' to which it contributes lies, not in self-determination or collective action, but in the multistranded liveliness and spontaneity arising from the ongoing intercourse of heterogeneous individuals and groups that can maintain a civilized coexistence. Its function is not so much to express or generate solidarity as, ideally, to 'make diversity agreeable.' (17)

Es la noción que tenemos en mente cuando se afirma que las ciudades europeas tienen una rica vida pública (en oposición, generalmente, a las norteamericanas). El punto esencial es que *público* en este sentido no tiene que ver con una toma de decisiones colectiva, y tampoco, naturalmente, con el Estado. La clave de este sentido de lo público no es la solidaridad sino la sociabilidad.

Esta distinción—en sus dos acepciones, tanto en la de *ciudadanía* como en la de *sociabilidad*—resulta crucial en el análisis del período dictatorial porque permite definir uno de sus rasgos fundamentales. En efecto, los regímenes dictatoriales inciden sobre la dicotomía público/privado cancelando la separación entre ambas esferas. A diferencia de los períodos democráticos, en los que ambas esferas están regidas por su propia lógica, el régimen dictatorial avanza sobre la esfera privada, apropiándose de ella. El grado de libertad que se supone propio de lo íntimo se suprime, y lo íntimo se contamina con la regulación que se le impone desde el exterior. Ya no hay, en el momento extremo, *interior*, toda vez que el estado se arroga el derecho de intervenir en todos los ámbitos y especialmente en aquel que rige lo particular. Como ejemplo extremo, pero no por eso menos gráfico, los operativos en que los desaparecidos eran 'chupados' se llevaron a cabo en la mayoría de los casos secuestrándolos de su propio hogar—o la casa clandestina que funcionara como tal en el momento. La irrupción

violenta, la destrucción del espacio íntimo de la casa familiar figurativiza de modo hiperbólico la imposibilidad de resguardar un espacio propio, es decir, ajeno al control del Estado terrorista. Pero también, es necesario recordar, no es sólo el Estado terrorista el que supedita lo privado a lo público durante el proceso. La militancia revolucionaria persiguió un mandato según el cual el objetivo de la revolución solicitaba una entrega y un sacrificio absolutos, sacrificio, en primer lugar, de los intereses privados, es decir, particulares, aquellos que no pertenecen a la persecución del bien común. La militancia revolucionaria implicaba la capacidad y la voluntad de resignar lo privado en función del interés público—la causa revolucionaria. La intimidación era un lujo que un militante no podía permitirse al menos durante la etapa en que la lucha aún persistiera. Así, la supresión de lo privado—entendido aquí como lo particular—se produce también, aunque naturalmente con diferente signo, desde las prerrogativas de la propia militancia. En una escena de *Soy un bravo piloto de la Nueva China*, Rosa comenta con Rubén “el mito fundacional de la familia Abdela:” cuando Rosa, la madre, le comunica al padre de Rubén que está embarazada, él, luego de discutirlo en la reunión del partido llega a la decisión de que no pueden tener el hijo. Le dice a Rosa: “Sería un costo enorme para nuestra lucha, un obstáculo en este proceso revolucionario, y un beneficio burgués que le está negado a los mismos por los que luchamos” (106). Gracias a la negativa de Rosa a acatar la decisión del partido con un contundente “Ustedes decidan lo que quieran, yo al hijo lo tengo igual” (106) es que Rubén, el hijo, está escribiendo la historia.

La problemática de renunciar a la vida familiar en pos de la militancia, o de comprometer a los hijos directamente en la lucha, involucrándolos, por ejemplo, en el paso a la clandestinidad es un tema que atraviesa la narrativa de la segunda generación. Es el tema de *La casa de los conejos*, donde Laura Alcobaca califica al período que pasa con su madre en una casa clandestina, como “toda aquella

locura argentina.” Nuevamente es interesante pensar *Una muchacha muy bella* de Julián López como una suerte de espejo invertido de las otras novelas, porque en ella la esfera privada parece ser exitosamente mantenida al margen de la violencia por la madre militante. El niño la ve salir, aunque no sabe donde; la ve preocuparse, aunque no sabe por qué. Sin embargo, la atmósfera de amenaza que flota en el ambiente no anula un recinto íntimo que la madre logra construir y preservar para los dos, madre e hijo, hasta el final. La tragedia de la desaparición se recorta precisamente sobre ese fondo de una esfera íntima arrasada que el texto de López escenifica, mucho más absoluta al situarla desde la mirada de un niño.

Diario de una princesa montonera

Diario de una princesa montonera, la novela escrita por Mariana Pérez y publicada en 2012, tiene su origen en el blog del mismo nombre. Este es también el caso de otros libros de hijos de desaparecidos publicados recientemente: ¿Quién te creés que sos? (2012) de Ángela Urondo Raboy está inspirado en los blogs *Pedacitos e Infancia y Dictadura* que Urondo llevó entre 2008 y 2011; *Aparecida* (2015) de Marta Dillon, también en el blog de la autora.

Siguiendo el formato del blog, *Diario de una princesa montonera* se compone de entradas en las que la autora comenta sucesos cotidianos, que van desde asistir a una fiesta, volver de un viaje o charlar con amigos, a ganar una beca para estudiar en el exterior. Muchos de estos sucesos están relacionados con su condición de ‘hija’ y en un sentido más amplio con su pertenencia a lo que Gabriel Gatti llama el “campo del detenido-desaparecido” (2011).

La hipótesis es la siguiente: si bien en las obras de la segunda generación puede observarse una redefinición del vínculo entre lo público y lo privado, una definición que sería la marca de un lenguaje generacional, la manera en que se produce en este texto es aún

más visible por el material del que parte, es decir, la escritura de un blog. Uno de los rasgos característicos de los medios digitales es la manera en que han impactado en la sociabilidad, redefiniendo la frontera entre público y privado. Es el blog entonces, como formato que pervive en el *Diario* a pesar de la distancia que media entre él y su reescritura en libro, el que permite exhibir, de manera más transparente, la manera en que intimidad y política se conjugan en una nueva forma.

En un artículo sobre *Diario de una princesa montonera*, Martín Kohan, que es muy entusiasta sobre la novedad que implica el libro, subraya enfáticamente, sin embargo, que el libro no debe ser confundido con el blog. En un tono escéptico, comienza por exponer la sospecha acerca de la novedad que implicarían las nuevas tecnologías: “No es muy claro, a mi entender, cuáles son las innovaciones que las nuevas tecnologías habrían aportado a la narración literaria, pese a las tantas promesas que se formularon en este sentido” (Kohan 24). Y continúa, respecto al *Diario*:

Es cierto que hay una circunstancia especial en los diarios que se llevan desde un blog, y es la posibilidad de seguirlas en tiempo real, como si se tratara del *reality* de un diario y no solamente de un diario; pero no es menos cierto que ese efecto de ‘en vivo y en directo,’ decisivo para el *voyeur* que cualquier lector de diarios íntimos bien puede llegar a ser, tanto como la posibilidad de comentar e interactuar con el que escribe y hacerlo a medida que escribe, se diluyen con el traspaso al libro. Con el traspaso al libro decanta siempre un diario clásico. (24)

Es discutible este decantamiento hacia la forma clásica del diario como género literario. Si esto se juega en la pérdida de esa temporalidad ‘en vivo y en directo,’ el diario como género literario consiste precisamente en la creación, siempre artificial, de esa reproducción del día a día, y no vale por lo tanto, distinguir entre

el tiempo ‘real’ del blog y el tiempo ‘diferido’ del diario como tal. Por otra parte, las huellas del blog están lejos de haber sido borradas en la reescritura en libro: “Tengo blog nuevo: Diario de una princesa montonera [...]. El deber testimonial me llama. Primo Levi ¡allá vamos!” (12); “Arengo a mi pueblo blogger: ¿Quién quiere ser mi Rucci y sostenerme el paraguas?” (99); “Gema me incita a comenzar con lo que llama la guerrilla de blogs. Se me escapa un pichín de la emoción y de inmediato creo un blog nuevo” (142). La diferencia entre la temporalidad propia del blog y la del diario tendría que ver, en todo caso, con la importancia concedida a las entradas antiguas en un blog. No hay una visión unívoca al respecto: mientras algunos autores consideran que “past entries are relegated to the archives” (Sorapure 15) siendo ‘enterradas’ por las nuevas, algo que determina la escasa significación social del pasado para el blogger, otros, como Van Dijk, sostienen que la práctica del blogging es:

about revising’s one’s experience over time, allowing to adjust one’s former observations and reflection—even the one stored in the ‘archive’—as time goes by and as personality evolves. (2004)

Si acordamos con Van Dijk, suponiendo ya en el blog una importancia atribuida al archivo, lo que haría la conversión a libro sería reforzar esa capacidad, al reunir ‘simultáneamente’ en un mismo espacio—el libro—la temporalidad antes cronológica del blog.

Sin embargo, más relevante que la temporalidad sería otro aspecto, que no es tanto una relación diferente con el tiempo sino la cualidad de la *voz* que nos habla en ese *Diario*, en cómo esa voz se posiciona como una voz pública y cómo articula la frontera entre lo público y lo privado. Esta voz debe mucho a una forma que se consolida con la emergencia de esa subjetividad limítrofe entre lo público y lo privado, cierto tipo de escena de enunciación que es propia de los sitios sociales tales como

Facebook, o la escritura de un blog. Reinaldo Laddaga habla de esta escena como la de una “intimidad mediada:”

[...] en esta escena, alguien, en un entorno al cual accedemos por una mediación técnica y que es, en general, altamente estilizado (un decorado, digamos), habla de sus circunstancias personales, de las cosas de su intimidad, con el objeto de conmover a sus destinatarios, a los cuáles, incluso sin conocerlos, trata como si fueran sus prójimos. (333)

“Trata como si fueran sus prójimos [...]” dice Laddaga. Lo propio de esta escena es construir una familiaridad con el lector en que la distancia se acorta, la relación se vuelve horizontal y el lector es invitado a compartir una intimidad que podría ser la suya.

La princesa ‘montonera,’ protagonista de este texto, es hija de padres desaparecidos. Ha sido criada por sus abuelos paternos y su sociabilidad está indisolublemente ligada al movimiento de Derechos Humanos, especialmente a través de la militancia de su abuela materna en *Abuelas de Plaza de Mayo*, institución que aparece aunque nunca nombrada de manera explícita. Como sucede con los apellidos de sus padres y otros personajes en el texto, el nombre completo de la institución aparece suprimido y suplantado por asteriscos (**). La princesa ha trabajado durante un tiempo en esta institución, de la que ha sido ‘exiliada’ en algún momento. Pero su pertenencia al campo de los Derechos Humanos, lo que ella misma llama el “guetto,” excede con mucho su vinculación con Abuelas. Las fiestas en las que la princesa baila con sus amigos son fiestas de ‘hijis,’ los eventos que se describen en el texto giran en torno a la colocación de baldosas (una conocida forma de conmemoración de los desaparecidos), visitas a la Esma, asistencia a juicios de lesa humanidad, o participación en organismos de Derechos Humanos transnacionales, como el

Réseau. Incluso en el momento en que la protagonista parece que va a dejar atrás el ‘guetto’ para instalarse en Europa, lo hará con una beca de doctorado para investigar sobre la desaparición forzada. Este exceso de familiaridad con la tragedia es parodiado cuando Pérez resume su vida como un “reality show” del temita:

Mandá TEMITA al 2020 y participá del fabuloso sorteo

“UNA SEMANA CON LA PRINCESA MONTONERA”

Ganá y acompañala durante siete días en el programa que cambió el verano: ¡El Show del Temita! El reality de todos y todas. Humor, compromiso y sensualidad de la mano de nuestra anfitriona, que no se priva de nada a la hora de luchar por la Memoria, la Verdad y la Justicia. Cada día un acontecimiento único e irrepetible relacionado con el Temita: audiencias orales, homenajes, muestras de sangre, proyectos de ley, atención a familiares de la tercera edad y militotismo en general.

Una vida 100 % atravesada por el terrorismo de Estado.

¡Viví vos también esta vuelta a 1998!

Mandá TEMITA al 2020 y cumplí tu fantasía.

Maintenant, en français
(39, énfasis original)

La conjunción de tragedia—una vida atravesada por el terrorismo de Estado—y ‘reality show’—un género de la frivolidad moderna en que la vida se exhibe para consumo del espectador—es sintomática de la manera en que el *Diario* aborda el tema: es el oxímoron, la reunión imposible entre ambos, entre lo trágico y lo menor, los cuentos de hadas y la militancia política—una *princesa montonera*—el lenguaje

elegido para hablar de la experiencia. A lo largo de los años de lucha por la memoria se ha gestado en Argentina un lenguaje colectivo para hablar de la desaparición. Este lenguaje es público, no sólo por el peso institucional que los organismos de Derechos Humanos desempeñaron en su constitución, sino también, a partir del 2003, por la consolidación que representó el ser reivindicado como política de Estado por parte del gobierno kirchnerista. Este lenguaje se manifiesta en consignas—“Memoria, verdad y justicia,” “Desaparecidos, presentes ahora y siempre”—en representaciones cristalizadas—las fotos de los desaparecidos que se portan en las marchas—en formas de homenaje—las baldosas—en la nominación de actores—Abuelas, Madres, Hijos. Inscriptas en el lenguaje colectivo, cada una de estas palabras resume de modo ejemplar una historia en común. Pero en tanto lenguaje ‘público’ experimentan también el peligro de cerrarse sobre sus propias certezas, de a fuerza de repetirse, perder sentido. Aún las palabras más potentes, las más necesarias, corren el riesgo de perder su eficacia:

Jony me cuestiona la última frase. Sin la última oración, la entrada es tanto más poderosa, me escribe. A mí tampoco me gusta lo de ocultar la historia. Es del tipo de expresión pre-pensada, nestum del sentido, que no me dice nada. ¿De qué otro modo hablar de eso sin sonar como un spot de ***? [...]. ¿Cómo extraerme la prosa institucional que se me hizo carne cuando escribía la propaganda que el Nene me pedía y no me dejaba firmar? (46)

La entrada que sigue a continuación provee un ejemplo. Sobre Dora, la madre apropiadora de su hermano, escribe:

Ella es un electrodoméstico de los años 70. De esos viejos, pero resistentes. Otras épocas, otros materiales [...]. Se desplaza sobre cepillos redondos de enceradora de oficina estatal, que borran tus huellas y dejan tu superficie

deslumbrante. Ella te lava, te licúa, te exprime, te pica, te bate. La multiprocesadora es cosa del pasado. Ella es Dora la Multiprocesapropiadora. (47)

La retórica propia de los anuncios de electrodomésticos se sobreimprime a palabras características del Proceso: no sólo “Proceso” sino también “apropiación,” “apropiadora,” términos popularizados para nombrar a quienes criaron a los hijos secuestrados a los desaparecidos. No es que las palabras desaparezcan: la palabra “proceso” y “apropiadora” siguen allí, como también siguen allí las palabras “identidad,” “verdad,” “justicia,” “militante” “hijos.” Pero al mismo tiempo se transforman en otras, en “identitat,” “verdat,” “militonta,” “hijis” o “multiprocesapapropiadora.” La persistencia de las antiguas en las nuevas, el pasaje mismo de unas a otras difumina la frontera entre público/privado, haciendo de la lengua el espacio donde, en primer lugar, se opera y se imprime esa transformación. Son las palabras que colectivamente—en el ámbito de la acción pública y como resultado de un proceso de construcción colectivo de la memoria—se eligieron para nombrar esos fenómenos. Pero a esas palabras Mariana Pérez las torsiona, en clave de humor la mayoría de las veces, para volverlas palabras privadas. La palabra “militonta,” por ejemplo, alude en el *Diario* a una creencia ingenua en el valor incuestionable de la militancia—en este caso en el ámbito de los Derechos Humanos: “1998 ó definición de militonta. Empecé a trabajar en ***. Estaba tan embalada que hasta dejé la facultad un cuatrimestre. Le pasaba la mitad de mi sueldo a Argentina, me compraba la ropa en el Yagmour de la vuelta de casa y de coger ni hablar” (40). No es que la militancia como tal sea rechazada, de hecho, muchas de las prácticas del *Diario* muestran a la protagonista militando, por ejemplo, en una organización transnacional, el *Réseau*, o en formas alternativas, como el *Colectivo de Hijos CdH*. Sin embargo, la palabra ‘militancia’ como término sagrado, inmaculado, pierde su halo.

El Nene, uno de los villanos del libro, es un ejemplo de lo que la palabra “militante” en su acepción pública puede opacar:

Lo cuento por puro deber de memoria, porque me parece de muy poco vuelo metafórico. Soñé que me paraba delante del Nene y le decía: hola, hijo de puta. Pienso en el Nene, en el Nene hoy, con su tos de fumador, su hábito de beber en horas de trabajo y su puesto encumbrado en ***, y casi me alegro de que Jose tenga eternamente veinticinco años. Que no haya devenido triste fotocopia del militante político, un operador profesional, un canalla que aparatea hasta los velorios. Siempre un montonero guapo, joven y mártir y nunca un claudicante ni un traidor. Hola, hijo de puta. Volví y soy ficciones. (23-24)

Las palabras se vuelven privadas, en lo que tienen de particular, pero también en lo que tienen de secreto: “¿De qué otro modo hablar de eso sin sonar como un spot de ***? Con los hijos nos empezamos a hacer este tipo de preguntas, pero no me dejan contar nada y yo soy muy orgánica” (46). Pero el lugar para inventar esas palabras o para reflexionar sobre el proceso de inventarlas, como sigue a continuación, es el espacio del *blog*. Como afirma la protagonista en una de sus entradas: “Me encantaría llevar un diario público, digamos un blog, sobre este proceso que se intuye fundamental” (46).

El blog

En dos sentidos el blog es la plataforma ideal para esa esfera híbrida, público/privada donde inventar un nuevo lenguaje. La escritura de un blog aparece desde un punto de vista como un espacio *privado*. Hay dos modos de entender lo privado, que subyacen a cualquier concepción de la dicotomía. El primer sentido de ‘privado’ tiene que ver con la idea de lo *secreto*, el segundo con la idea de lo *particular*; ambos pueden converger en la escritura

del blog. Naturalmente el blog no es secreto, se escribe abiertamente para ser compartido y, potencialmente, ser leído por cualquiera que lo desee. Pero al mismo tiempo el anonimato de la audiencia favorece la sensación de que no nos estamos dirigiendo a nadie en particular, lo que estimula a compartir cosas que no haríamos en el contexto determinado por una sociabilidad off-line, en la que nuestro comportamiento se ajusta al marco interpretativo que gobierna la interacción interpersonal. En un blog, en cambio, determinar el contexto exacto de interacción es imposible.³ Como subraya King (1996), además, la sensación de privacidad en la escritura del blog está dada por el espacio físico mismo desde el que se escribe: “On-line interaction allows users to ‘publicly’ interact from the ‘privacy’ of their home or workplace [...]. Alone at one’s computer, one may extend this situation into interactions on-line, making it easy for participants to define the situation as ‘private’ and interact accordingly” (cit. en Brake 77).

Respecto a lo ‘particular,’ el blog se funda enteramente en la construcción del yo, en los pormenores de la experiencia vivida, en la exteriorización de lo íntimo, lo que Paula Sibilia analiza detenidamente en su libro *La intimidad como espectáculo* (2009). Este ofrecimiento de sí mismo como objeto de espectáculo, en el que hasta los actos más banales son dotados de importancia—desde lo que comimos hoy, la fiesta a la que asistimos, nuestros estados de ánimo, pensamientos, sueños, y todo aquello que potencialmente consideraríamos en principio solo importante para nosotros—es explorado por Sibilia no como una mera exacerbación del exhibicionismo sino como la marca de una nueva concepción del sujeto, un sujeto para el que la noción de ‘interioridad’ determinante de la subjetividad hasta hace poco tiempo empieza a desaparecer.

Pero por otra parte, el blog es un espacio público en un sentido muy fuerte. En tanto tal, el blogger no es tal cosa si no logra encontrar una audiencia. Si la audiencia no está allí, si nadie lee, uno podría hablar de un blog como una especie fallida del diario privado. Aunque

no sea la intención inicial—se escribe un blog para compartir lo que sea que allí se escribe— puede ser el resultado. Pero una vez que el público se alcanza, la interacción que se produce crea una esfera pública, un espacio de debate, deliberación, intercambio. Aquí la clave es que este espacio público es un espacio no institucionalizado, un espacio no mediado por las reglas y las constricciones de una institución. En este sentido Internet—en este caso en la forma del blog—se ha teorizado como la nueva ‘esfera pública’ en los términos de Habermas:

The concept of the blogosphere recalls the public sphere idea of Habermas, a provocative if elusive way to think about the social geography of public communication—the realm of reason, argument and dialogue where public opinion emerges [...]. (Reese, et al. 237)

A diferencia de la interacción que era posible en la era de los medios masivos de comunicación, regulados por intereses políticos y económicos que limitaban lo decible, los medios digitales promueven una arena pública en la que los ciudadanos pueden expresarse sin esas constricciones, algo que la acerca al ejercicio de una democracia directa, en lugar de una democracia representativa. La esfera pública que los medios digitales crean sería así, al menos potencialmente, el espacio en que los ciudadanos pueden desafiar los monopolios de la opinión pública, tanto como las jerarquías establecidas de conocimiento. El ejercicio de una ciudadanía horizontal, de un debate más fructífero, de una capacidad de organización y asociación más efectiva y al mismo tiempo más inclusiva y plural.⁴

¿Cómo se traducen estas dos esferas en el *Diario*? Indudablemente, *Diario de una princesa montonera* funciona como un espacio privado en el que la protagonista cuenta sus estados de ánimo, su cotidianidad, sus afectos, sus miedos. Pero además de esta cotidianidad—afectos, deseos, proyectos, relaciones—

un contenido del diario remite poderosamente a su carácter privado. Me refiero a los numerosos sueños que se narran, y que componen uno de los ejes del relato:

Sueño que participo de un focus group en una consultora [...]. La Paty que busco tiene mi edad, pero es mi mamá, está ahí, viva y oculta, pero está desaparecida, y todo esto es un sueño; (9-11)

“Hubo un error en los análisis genéticos y Gustavo no es mi hermano. Como en el sueño soy una militante veinteañera inculdicable [...]” (33); o

En el hielo. Sueño que mis tres abuelos, José, Argentina y Site, son participantes del Patinando por un Sueño o atletas olímpicos en los Juegos de Vancouver. Recorren la pista de patinaje sentados en trineos, a la manera de los mutiladitos de Rep. Hay muchos otros concursantes en la pista al mismo tiempo. Una multitud. Yo estoy en el público y los veo pasar una y otra vez, girando. (47)

Muchos de ellos no aparecen introducidos como tales, y solo nos damos cuenta de que se trata de un sueño en la segunda o tercera línea, como sucede por ejemplo en la entrada “Hospital:”

Estoy en la filmación de un documental. El lugar parece el baño de un hotel de lujo, mucho mármol, mucha ostentación. Es un hospital. No hay paredes ni puertas. Las salas son lofts con pocas camas [...]. (35)

Los sueños que aparecen en el texto son expresiones de miedos íntimos, de angustia, de violencia. El carácter espectral de la desaparición se vuelve concreto, cuando Paty, la madre, aparece en uno de ellos como un fantasma. ¿En qué sentido los sueños, aunque no dejen

de referir a la desaparición y a la experiencia del terrorismo de Estado, podrían pensarse como un lenguaje privado? El lenguaje de los sueños es privado en tanto resiste ser integrado en una narración coherente, pertenecen a esa zona de la subjetividad que puede persistir como inaccesible incluso para el sujeto mismo. Los sueños no pueden ser objeto de debate, ni de opinión. Es aquí donde los restos de la subjetividad aparecen ‘en crudo’, lo que sucede en el espacio más íntimo del yo. Si nos situamos desde el psicoanálisis, claro que los sueños pueden ser objeto de interpretación, pero no es ese el gesto que se promueve en el *Diario*, donde en ningún momento se intenta dar un significado a lo que allí aparece. Además, a veces los sueños se confunden con lo diurno, como en la entrada “Es sueño:”

Estoy con un montón de hijos, de pie, de noche, en un patio o una terraza. Saludos, abrazos, reencuentros, rondas de charla. Javier, que es más grande que el resto de nosotros, se sorprende y se alegra mucho de verme. Tengo que aclarar que es sueño, porque es puro resto diurno, demasiado parecido a lo que pasa en la terraza de Mateo y Gema en San Telmo, en el patio de Lucía en La Paternal, bajo la parra de Carla en Coghlan. (84)

En un texto atravesado por el humor, por el tono lúdico, los sueños son en cambio una zona no humorística, o en todo caso, con ese humor particular de los sueños, donde lo ridículo o lo absurdo aparecen unidos y mezclados a lo trágico, lo amenazante, el terror.

Pero por otra parte, la esfera pública ocupa un lugar preponderante en el *Diario*. Se podría afirmar que cada acto y cada pensamiento de la Princesa están indisolublemente ligados a lo político, girando alrededor de la herencia del terrorismo de Estado. Pero además, hay una representación explícita de la esfera pública, por ejemplo, en la narración de actos en los que la protagonista participa en conmemoración de

los desaparecidos. Uno de esos actos es paradigmático de la manera en que el espacio público se vivencia y se comunica.

Se trata de un acto en homenaje a los ‘compañerosdetenidosdesaparecidos’ de Tres de Febrero donde se lee el nombre de su padre. La protagonista cuenta, en una entrada que se llama “Protocolo:”

La Princesa está en las antípodas del Fervor Montonero pregonado por su padre. Las demostraciones políticas enardecidas le dan un poquito de vergüenza ajena. Ella es todo recato y pensamiento crítico. Detesta *El que no salta es militar*. Cantar de bronca no le sale [...]. El sábado, en homenaje a los compañeros detenidosdesaparecidos de Tres de Febrero en Caseros, en una plaza con calesita y helados, se leyó el nombre del padre. La Princesa Montonera venía aplaudiendo discretamente a cada uno de los 170. Su padre era uno de los últimos, porque los habían ordenado por fecha de caída. Ella dice fecha de caída como otros piden un kilo de papas. Así aprendió del Nene y de Martín, de Tere y de las Tías de la Esma. José M* P* R*, lee E. por el micrófono, Aníbal o Matías. Fue secuestrado en Martínez el 6 de octubre del 78. Tenía veinticinco años y era Responsable de la Columna Oeste de Montoneros. Y la Princesa, su hija, la que se le parece tanto, grita Presente y hace la V de la Victoria. El protocolo no le gusta, pero es parte de sus obligaciones. (70)

Esta escena muestra bien la dualidad con que se presenta lo público frente al lector. La tragedia está allí, aparece subrepticamente en la familiaridad con una historia de violencia: “ella dice fecha de caída como otros piden un kilo de papas” o “lo que aprendió de Tere y las Tías de la Esma.” No hay retirada de la escena pública, en la cual—se trata de un acto reconocible en su ritual de conmemoración de los desaparecidos—la Princesa toma parte.

Pero al mismo tiempo, lo que la princesa narra es su estar allí y su incomodidad, su “hacer la V”—un gesto clásico de afiliación política—y algo que sólo el lector sabe (no lo saben o no lo perciben quienes están compartiendo el acto con ella): que algo de esos rituales con todo su énfasis ha perdido relevancia para la princesa. El lector es situado precisamente en el medio, en un lugar en el que puede contemplar ambas partes: el acto público y el sentimiento privado, la frontera entre el adentro y el afuera. Su lugar es el de un testigo oblicuo. Para ver mejor el tono de esta escena es útil compararla con el tono de otro diario, uno que es mencionado por Kohan en su artículo: el *Diario* de Witold Gombrowicz. Si bien el *Diario* de Gombrowicz es un diario ‘clásico,’ escrito en una época en que no existía internet, en muchos aspectos, sin embargo es válido compararlo con los diarios actuales. Gombrowicz puede ser considerado un precursor de estrategias que son comunes hoy, por ejemplo, la de la construcción del yo como un personaje que se crea abiertamente a los ojos del lector. Sin embargo, en las ocasiones en que Gombrowicz se posiciona frente a una escena pública y quiere manifestar su incomodidad, lo hace en términos muy diferentes. Una de las primeras entradas del *Diario* relata una cena en la que un compatriota elogia con palabras muy convencionales la gloria de la nación polaca. Gombrowicz se siente progresivamente más incómodo y finalmente estalla, en una enconada crítica contra esa alabanza:

¿Qué es lo que dije? Me di cuenta de que sólo un cambio radical de tono podía salvarnos. Hice todo lo posible, pues, para que en mi voz se evidenciara el *menosprecio* y me puse a hablar como aquel que no da mayor importancia por lo conseguido por la nación hasta ahora, como aquel para quien el pasado tiene menos valor que el futuro, como aquel para quien la ley suprema es la ley del presente [...]. No—dije—no somos herederos directos ni de la grandeza ni de la libertad pasadas, ni de la sabiduría, ni de la estupidez, ni de la virtud ni del pecado: cada cual solo

es responsable de sí mismo, cada cual no es más que uno mismo [...]. ¿Fue ‘destrucción’ o ‘construcción’? De una cosa estoy seguro: esas palabras eran destructivas en tanto que minaban el laboriosamente elevado edificio de la ‘propaganda,’ y hasta pudieron escandalizar a los extranjeros. Pero ¡qué placer no hablar para alguien, sino para uno mismo! ¡Cuándo cada palabra te afirma más en ti mismo, te da más fuerza interior, te libera de miles de temerosos cálculos, cuando hablas no como esclavo del efecto, sino como hombre libre! (26)

No podría haber más distancia entre el tono de ambas expresiones de incomodidad. En Pérez el lector es invitado a compartir el ‘contenido’ recato y no hay duda de que su incomodidad mina la pretendida fervorosidad del acto público, su eficacia. Una estrategia similar recorre todo el libro: no hay una oposición abierta al discurso oficial de la memoria, al discurso de los organismos de Derechos Humanos. La Princesa ha crecido dentro de ese discurso, es constitutivo de su subjetividad (allí está su trabajo en “Abuelas,” las largas charlas con las Tías de la Esma, la alegría por los gestos de Néstor Kirchner cuando baja los cuadros [...]). Sin embargo, el *Diario* mina la fijeza, todo lo que en este discurso es solemne, enfático y que a fuerza de repetición puede haber perdido su eficacia, pero nunca en la fervorosa defensa de otra cosa sino hablando al lector en esa “intimidad mediada” en la que por definición todo lo acartonado, el deber ser, el énfasis de una posición asumida, queda de lado. Resulta interesante pensar cómo los gestos típicos de la intimidad, esta poética de lo mínimo, de lo entredicho, de lo “entrevisto,” de lo “dado a callar,” se trasladan a la literatura cuando la escena de la enunciación es una como la que construye Mariana Eva Pérez y qué posición de cercanía, de familiaridad construye con el lector. En cambio, la escena que leemos en Gombrowicz es otra: resulta claro, en la primera lectura, la construcción de una confrontación explícita,

que se subraya y se intensifica: el que habla lo hace prácticamente a los gritos, dejando claro que su posición difiere radicalmente de la de su adversario y que la de su adversario es la posición equivocada. “Qué placer—exclama—no hablar para alguien, sino para uno mismo!” Es claro que este “hablar para uno mismo” es también y sobre todo una ficción, puesto que Gombrowicz está hablando para alguien muy concreto, para el lector. Pero el lector es llamado a ocupar aquí el lugar de un testigo mudo de la confrontación que se juega ante sus ojos, una confrontación de la que no participa. No se le pide complicidad; al contrario, se lo pone en todo caso en el lugar del juez, para determinar quién de los dos tiene razón, aunque para Gombrowicz la razón, obviamente, esté dada de antemano: de un lado quien se plega al rebaño, quien elogia a la nación con las palabras gastadas, del otro quien, en un gesto de libertad inusitada, se anima a hablar en su propia voz, o lo que es lo mismo, con una voz propia, valientemente individual, la que enuncia en voz—muy—alta la verdad que el otro no se anima a pronunciar. Por una parte entonces, confrontación agónica entre dos posiciones irreconciliables (el caso de Gombrowicz), por la otra, la ironía sutil para manifestar una incomodidad compartida (el caso de Perez): “El protocolo no le gusta, pero es parte de sus obligaciones.”

A partir del lugar que se le otorga al lector, ¿qué idea de comunidad queda diseñada—cabe preguntar—en ambos casos? A lo largo de las casi mil páginas de su *Diario*, Gombrowicz va a construir cuidadosamente su figura de autor. La estrategia de construir un personaje no es, por supuesto, nueva ni privativa de Gombrowicz, pero sí quizás el rasgo de que su figura de autor se construya obsesivamente en *contra* del lector. Por citar sólo un pasaje muy conocido: “Escribir no es otra cosa que una lucha llevada por el artista contra los demás por su propia celebridad” (62). Gombrowicz se propone como un ejemplo de la renuncia a todo tipo de comunidad, y su distancia con el lector queda planteada exactamente en estos términos. El lector sabrá reconocer en el escritor a quien lo inspira para

apartarse de las ideas gregarias y asumir una voz propia. No hay comunidad de iguales, si la hay, es sólo de manera diferida y agónica. En cambio, en el *Diario de una princesa montonera*, la distancia con el lector es llevada al mínimo. Sin embargo, no se trata de la postulación de ninguna comunidad “fuerte.” El *Diario* de Mariana Perez comparte con Gombrowicz, podríamos pensar, la sospecha sobre la capacidad potencial de asfixia que tiene la pertenencia a cualquier proyecto colectivo. Pero lo que en Gombrowicz era denuncia airada, en una época en la que lo que primaba era precisamente los grandes proyectos colectivos o las comunidades en torno a un sistema de pensamiento aglutinante—el marxismo, el existencialismo, el catolicismo—en el caso de Perez se transforma más bien en la dificultad de pensar en ese tipo de aglutinaciones y proyectos, aunque no dejen de ser un objeto de deseo. Como comenta Laddaga en su análisis (343-46) los individuos de las sociedades del presente vivimos una experiencia distinta de la historia, profundamente determinada por la ausencia de programas fuertes de acción colectiva. La idea de que las colectividades son capaces de regular de manera eficaz el detalle de lo que les sucede, idea que sostenía en gran medida los programas modernos, se abandona, y con ella la concepción voluntarista de la acción humana. El individuo toma conciencia de que el entorno en que vive está atravesado por una serie no inteligible de mutaciones y de crisis que no se insertan más en un porvenir determinado; el mundo se ha vuelto opaco, una serie de microeventos con una densidad inusitada y en gran medida ininteligible.

Los individuos tienen la sensación, más y más masiva, de vivir en una pluralidad de universos y de conectarse al mundo con la ayuda de códigos respecto a los cuales desarrollan, inevitablemente, dosis crecientes de sospecha y distanciamiento. (Martucelli 247)

dice Ladagga citando a Martucelli (Laddaga 344). De ahí que los individuos desarrollen la experiencia de encontrarse, en cualquier entorno, al mismo tiempo asociado a él y más allá. De

ahí que todo compromiso más o menos duradero con una colectividad pueda verse como a la vez necesario y problemático, y se tome de manera reticente. Así emerge una forma particular de individualización, que Martucelli llama “singularidad social,” una forma “marcada por el crecimiento sin precedente del deseo de atipicidad de los actores y por una conciencia no menos fuerte del carácter profundamente socializado de su existencia” (Martucelli 430). En este universo, puede decirse de los individuos que “*su conciencia individual nunca ha sido tan social, su experiencia de lo social nunca ha sido tan individual*” (Martucelli 450, énfasis en el original, citado en Laddaga 345).

A modo de conclusión

La articulación de lo público y lo privado se propone en *Diario de una princesa montonera*, entonces, en dos sentidos complementarios: en primer lugar, la esfera de lo íntimo aparece en un primer plano y es reivindicada como tal. ¿Cuál es la relevancia pública, podríamos pensar, de la narración de sueños que solo pueden *hacer sentido* para el individuo que los sueña? La relevancia es precisamente esa: la de conservar y exhibir una experiencia privada en su carácter de tal, una intimidad que no se supe-dita a otra cosa. Si pensamos en la destrucción de la esfera privada durante el Proceso, tanto en el asedio por parte del Estado como en las prerrogativas de la propia militancia, esta reivindicación de lo privado adquiere un claro sentido político, que es también una de las acepciones principales que adjudicamos a lo privado: la de libertad.

Por otra parte, el *Diario* se constituye en una ‘esfera pública’ porque pone a consideración, a debate, a intercambio, los modos de construir la memoria en la Argentina post-dictatorial. Evalúa esa herencia—los rituales, las consignas, los actores—sin rechazarla, pero a la vez, sin coincidir plenamente con ella. Lo que el *Diario* registra son las certezas pero también los interrogantes, las incertidumbres; lo que

merece ser conservado pero también los puntos ciegos, los tabúes, los espectros.

En el artículo “Community in the Abstract: a Political and Ethical Dilemma?” Michele Willson alerta sobre la celebración de las comunidades virtuales como portadoras de un mayor potencial político respecto al de las comunidades tradicionales. De acuerdo a Willson, cuya posición es compartida por otros autores que desconfían de estas nuevas formas de comunidad, la abstracción de la comunidad virtual promueve no una intensificación sino una retirada del espacio real, una disminución de la necesidad “for direct, embodied, political action” (223). Afirma tajantemente Willson:

The distancing that occurs through the disembodied processes of participation in a virtual community does not encourage embodied political activity, nor does it draw attention to political activity outside that community. (223)

Para Willson, como para otros teóricos, el campo de lo político parece sólo ser tal en el espacio real en que los cuerpos se encuentran—el espacio público concreto, situado, paradigmáticamente, en la calle—y actúan colectivamente. A diferencia de lo que afirma Willson, en *Diario de una princesa montonera* el espacio del blog no funciona como un espacio distanciado y desvinculado, abstracto respecto al espacio social concreto. No sólo porque el *Diario* no renuncia a ese espacio social concreto sino porque el blog—y el libro—se pueden leer como una reflexión en torno a *otros modos de habitar ese espacio*. La intimidad no es un sustituto de la comunidad, ni una forma degenerada de ella: es el material sobre el que se genera y se mantiene un sentido de comunidad.

Notas

¹ Una de las críticas más potentes al valor de verdad adjudicado al testimonio es el que Beatriz Sarlo elabora en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. 2007.

² Hay naturalmente otras distinciones posibles. Entre ellas, por ejemplo, la que proponen Benn y Gaus en *Public and Private in Social Life* (1983).

³Sobre las diferencias entre la interacción social on-line y off-line, ver el capítulo "How and Why Social Media Interaction is Different," en que Brake contrasta ambas apoyándose en el clásico análisis de Ervin Goffman (Brake, *Sharing Our Lives* 42-74)

⁴Adrian Athique resume la idea de Internet como esfera pública en los siguientes puntos:

The internet makes the arena of mass communication available to its users (enabling public participation); the Internet has become a major forum for social debate (reflecting public opinion); the Internet connects people globally in previously unimaginable ways (enlarging the public sphere); the Internet has become a major communications channel for institutions (enabling public relations). (Athique 197)

Obras citadas

- Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Traducido por Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2008. Impreso.
- Athique, Adrian. *Digital Media and Society. An Introduction*. Cambridge: Polity, 2013. Impreso.
- Bell, David y Barbara M. Kennedy, editores. *The Cybercultures reader. Second Edition*. London and New York: Routledge, 2000. Impreso.
- Benn, Stanley y Gerald Gaus, Eds. *Public and Private in Social Life*. New York: St. Martin's Press, 1983. Impreso.
- Blejmar, Jordana y Natalia Fortuny, Eds. "Introduction." *Revisiting postmemory: The Intergenerational Transmission of Trauma in post-dictatorship Latin American Culture*. Especial Issue of *Journal of Romance Studies*, 13.3 (2013): 1-5. Impreso.
- Blejmar, Jordana. "El pasado extrañado en *Las chanchas* de Félix Bruzzone." *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Eds. Jordana Blejmar, Silvana Mandolessi y Mariana Eva Pérez. Buenos Aires: Eudeba, 2016. En prensa.
- Brake, David R. *Sharing Our Lives Online. Risks & Exposure in Social Media*. New York: Palgrave MacMillan, 2014. Impreso.
- Bruzzone, Félix. *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2008. Impreso.
- Dillon, Marta. *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015. Impreso.
- Dijk, José van. "Composing the Self: Of Diaries and Lifelogs." *The Fibreculture Journal*. 3 (mayo 2004) : n. d. Web, 3 mayo de 2016.
- Gatti, Gabriel. *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo, 2011. Impreso.
- Gombrowicz, Witold. *Diario (1953-1969)*. Traducido por Bożena Zaboklicka y Francesc Miravittles. Barcelona: Seix Barral, 2005. Impreso.
- Kohan, Martín. "Pero bailamos." *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, vol. 9.11-12 (sept. 2014): 23-27. Impreso.
- Laddaga, Reinaldo. "La intimidad mediada. Apuntes a partir de un libro de Antonio José Ponte." *Hispanic Review*, 75.4 (2007): 331-48. Impreso.
- López, Julián. *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. Impreso.
- Perez, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012. Impreso.
- Reese, Stephen D, et al. "Mapping the Blogosphere: Professional and Citizen-based Media in the Global News Arena." *Journalism*. 8.3 (2007) 254-80. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI, 2007. Impreso.
- Semán, Ernesto. *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Mondadori, 2011. Impreso.
- Scruton, Roger. "Public Space and the Classical Vernacular." *The Public Face of Architecture: Civic Culture and Public Spaces*. Ed. Nathan Glazer and Mark Lilla. New York: The Free Press, 1987. 13-25. Impreso.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- Sorapure, Madeleine. "Screening Moments, Scrolling Lives: Diary Writing on the Web." *Biography*, 26.1 (2003): 1-23. Impreso.
- Urondo Raboy, Ángela. *¿Quién te creés que sos?*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012. Impreso.
- Weintraub, Jeff. "The Theory and Politics of the Public/Private Distinction." *Public and Private in Thought and Practice. Perspectives on a Grand Dichotomy*. Eds. Jeff Weintraub y Krishan Kuma. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. 1-42. Impreso.
- Willson, Michele. "Community in the Abstract: A Political and Ethical Dilemma?" *The Cybercultures Reader. Second Edition*. Eds. David Bell y Barbara M. Kennedy. London and New York: Routledge, 2000. 213-26. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 12, 2016

SPECIAL SECTION: Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos

TITLE: Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones

AUTHOR: Ana Casas

E-MAIL: ana.casas@uah.es

AFFILIATION: Universidad de Alcalá; Pza. San Diego, s/n; 28801 Alcalá de Henares, Madrid, España

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze the links between autofiction and testimonial narrative. To do this, I will apply the classic definition of “postmemory” (Hirsch 1992-1993), in order to deepen certain aspects involved in autofictional texts. I will focus as well in the conditions in which literature of damaged experience can be created or received according to fictional patterns rather than to testimonial or autobiographical ones. The works of our corpus belong to the postmemory narratives produced in Argentine. The authors (Laura Alcoba, Félix Bruzzone, Mariana Eva Perez, Patricio Pron and Raquel Robles) use the autofictional modulation to rethink both individual and collective identities under conflictive historical coordinates, linked to the dictatorial past. This analytical perspective will convey these issues, most particularly, its relation with the expression of intimacy through childhood tales and mourning experiences.

KEYWORDS: Autofiction, Postmemory, Argentine Literature, Intimacy

RESUMEN: El presente artículo explora las relaciones teóricas entre la autoficción, por una parte, y la narrativa testimonial, por la otra. Para ello, se aplicarán la noción ya clásica de “posmemoria” (Hirsch 1992-1993), con el objeto de ahondar en determinados aspectos involucrados en la autoficción, así como de analizar en qué condiciones la literatura sobre la experiencia del daño, aparte de su condición de veracidad, puede ser creada o recibida según patrones de recepción vinculados antes a la ficción que al testimonio o la autobiografía. Las obras analizadas pertenecen a las narrativas de las (pos)memorias producidas en Argentina. Sus autores (Laura Alcoba, Félix Bruzzone, Mariana Eva Perez, Patricio Pron y Raquel Robles) utilizan la modulación autoficcional para repensar la identidad individual y colectiva bajo coordenadas históricas conflictivas, ligadas al pasado dictatorial. La perspectiva de análisis aplicada concitará estas cuestiones y, de manera muy particular, su relación con la expresión de lo íntimo a través, principalmente, del relato de infancia y la vivencia del duelo por la pérdida de un ser querido.

PALABRAS CLAVE: autoficción, posmemoria, narrativa argentina, intimidad

BIOGRAPHY: Ana Casas es investigadora Ramón y Cajal de Literatura Española en la Universidad de Alcalá. También ha sido profesora en las universidades de Neuchâtel (Suiza), Autónoma de Barcelona y Pompeu Fabra. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Nacional de San Marcos (Lima) y en el Graduate Center de la City University of New York. Especialista en narrativa española contemporánea, es autora, entre otros, de *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias* (2007), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (ed., 2012) y *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (ed., 2014). Dirige *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* (www.pasavento.com) y es IP del Proyecto de investigación financiado “La autoficción hispánica (1980-2013). Perspectivas interdisciplinarias y transmediales” (FFI2013-40918-P).

Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones

Ana Casas, Universidad de Alcalá

¿Cómo narrar el daño extremo que otros nos han infligido no sólo como individuos sino como miembros de un determinado colectivo, hiriendo así a toda una comunidad? ¿Cómo expresar con palabras la persecución, el secuestro, la tortura, la certeza de la muerte? Ante la incomprensión de lo real, la ficción ha sido a menudo lo único capaz de hacer “más creíble el ultraje” (Vásquez 92), como no se han cansado de reivindicar algunos supervivientes del inefable horror de la Shoah. El problema de la transmisión de la verdad, de la memoria que comunica esa verdad, está, efectivamente, en el centro de muchas de las producciones de autores como Jorge Semprún o Imre Kertész. Y permanece en otros testimonios, que, más allá de los límites del Holocausto—en aquellos contextos en los que el mal organizado también ha puesto su maquinaria al servicio de la eliminación del “otro”—exploran los límites del lenguaje al referir, y tratar de expresar, el padecimiento.

Uno de esos otros ámbitos es la literatura de la “posmemoria” argentina, cuyas manifestaciones han cobrado especial relevancia en la última década a través de los descendientes de las víctimas directas del terrorismo de estado. Niños durante las dictaduras militares, Laura Alcoba, Félix Bruzzone, Mariana Eva Perez, Patricio Pron o Raquel Robles, entre otros, han novelado con ahínco la represión de la que fueron objeto sus padres—o muchos miembros de la generación de sus padres—y el impacto que ésta tuvo en la vida de su prole (literatura de los “hijos,”

la ha llamado precisamente la crítica). En este sentido, resulta sintomático que quienes se han acercado a estas obras lo hayan hecho sobre todo desde los “memory studies” y, más concretamente, aplicando la noción de “posmemoria” desarrollada por Marianne Hirsch en varios de sus trabajos, hoy ya clásicos.¹ Se han cumplido, en consecuencia, los pronósticos de la propia Hirsch, quien más de una vez había intuido la pertinencia de este concepto en terrenos distintos del Holocausto: la idea de “posmemoria” podría resultar operativa—aventura—en las narrativas surgidas después de Vietnam, las del esclavismo americano, las del *apartheid* en Sudáfrica o, también, las de la guerra sucia en Argentina (“The Generation of Postmemory” 103).²

Se recordará que en la definición de Hirsch, la posmemoria,

characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. (*Family Frames* 22)

Sus autores pertenecen, pues, a la “segunda generación” (son los descendientes de los supervivientes del Holocausto), en cuyos relatos transmiten una memoria “mediada” sobre acontecimientos que no han vivido en primera persona—y que, con frecuencia les han llegado en forma de cuentos, mitos o pesadillas—pero

que les ha sido legada por sus padres junto con el trauma de la violencia y el exterminio. Esta memoria del daño que se transmite de una generación a otra y que, sin embargo, afecta de manera determinante a aquellos que no sufrieron directamente los hechos explica, para Hirsch (“The Generation of Postmemory” 106), que la posmemoria esté llena de vacíos, de agujeros imposibles de llenar como consecuencia de la experiencia traumática, presentando, así, una oscilación entre continuidad y ruptura del recuerdo.

No obstante, se trata de una noción que, a la vez que se ha aplicado con asiduidad a las narrativas de la generación de los “hijos” en Argentina, también ha sido rebatida en determinadas ocasiones. Así, Beatriz Sarlo, quien dedica un capítulo entero de su libro *Tiempo pasado* (2005) a la discusión, no duda en rechazar la supuesta especificidad de la posmemoria en tanto que mecanismo de transmisión, al afirmar que todo discurso sobre el pasado resulta lacunar y fragmentario, del mismo modo que toda memoria es mediada, al ser muy pocos “los hechos del pasado que las operaciones de una memoria directa de la experiencia pueden reconstruir” (127). La única característica particular que Sarlo concede a la posmemoria—noción que, por otra parte, no le parece trasladable a contextos que no sean el del Holocausto—es la “fuerte subjetividad” de sus manifestaciones. En el terreno de las narrativas de los “hijos,” dentro de la cultura argentina, advierte también de la extrema diversidad del panorama en función de la clase social de los implicados (obreros, capas medias, intelectuales) y, sobre todo, en función de si la familia acogió la militancia y trató de preservar la memoria, o, si en cambio, olvidó a los desaparecidos. Difieren los relatos sobre la represión de Raquel Robles y Mariana Eva Perez,³ hijas de montoneros asesinados pero arropadas por sus familias en el recuerdo de lo sucedido y educadas en entornos ideologizados,⁴ de los de Laura Alcoba, quien a los diez años se reunió con su madre en Francia, donde ésta se había refugiado, viviendo a partir de entonces

en el exilio, y cuyo padre permanecería encarcelado en Argentina hasta poco antes de que llegara la democracia. Por su parte, la posición ideológica de Alcoba—escéptica y desencantada, a la vez que comprensiva—es distinta de la de Robles—más militante—pero también de la de Félix Bruzzone, que, aun siendo hijo de desaparecidos, se muestra crítico con la ideología de sus padres y muy beligerante con asociaciones como la de H.I.J.O.S., a las que acusa de institucionalizar la memoria. También resulta singular la experiencia de alguien como Patricio Pron, hijo de militantes de la agrupación Guardia de Hierro, que, a diferencia de los Montoneros, se disolvieron antes del golpe de estado y no participaron en la lucha armada, sobreviviendo a la dictadura, aunque desde un angustioso exilio interior.

Las narraciones de todos ellos ponen de manifiesto una gran diversidad de propuestas y perspectivas,⁵ además de obligarnos a repensar los términos de la transmisión intergeneracional que caracteriza la noción de posmemoria. Cabe concluir con Sarlo que:

no hay [...] una ‘posmemoria’ sino formas de la memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre memoria de quienes vivieron los hechos y memoria de quienes son sus hijos. (157)

La cuestión generacional ha ocupado también parte de la reflexión de Ilse Logie y Bieke Willem (2015), para quienes la separación entre los testigos directos y los indirectos no siempre es categórica:

si bien es verdad—señalan las investigadoras—que los lazos de filiación se interrumpieron siendo muchos de ellos [los hijos] pequeños, a menudo tienen recuerdos propios del episodio dictatorial, sea por haber presenciado el secuestro de sus padres, sea por haber sido víctimas potenciales ellos mismos cuando fueron llevados a centros de detención clandestinos. (3-4)

Se alinean así con otras voces como la de Ángela Urondo Raboy, quien, en su libro testimonial *¿Vos quién te creés que sos?* (2012), reclama el papel de los hijos como víctimas de primer grado. Secuestrada en Mendoza, junto con su madre, cuando apenas tenía un año de edad, durante la operación militar que le costó la vida a su padre—el conocido poeta Francisco Urondo—y más tarde devuelta a su familia materna, la autora afirma que:

Somos la última generación afectada directamente por la represión de la dictadura, no solamente los huerfanitos, hijos de la generación desaparecida. En muchos casos, somos o fuimos los desaparecidos mismos. Los desaparecidos más jóvenes, los nacidos en cautiverio. Los niños hechos prisioneros, botín de guerra, torturados para que nuestros padres cantaran. (261)

Para añadir a continuación:

Fuimos baleados. Vimos cómo acribillaban a papá o violaban a mamá. Además, perdimos a nuestros hermanos, perdimos las identidades. Fuimos separados de todo lo que conocíamos, nos lavaron la memoria. Perdimos todo, desde los juguetes hasta el nombre. (261)⁶

Posmemoria(s) y autoficción

Parece apropiado, entonces, manejar con cautela—como proponen Logie y Willem—el concepto de posmemoria, de cuya definición sí interesa destacar algunos aspectos, más allá de la transmisión del trauma a cargo de una segunda generación o generación intermedia.⁷ De nuevo con las palabras de Hirsch:

Postmemory [...] has certainly not taken us beyond memory, but is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory should reflect back on memory, revealing it

as equally constructed, equally mediated by the processes of narration and imagination. (“Family Pictures” 8-9)

La “fuerte subjetividad” que observaba Sarlo (“deep personal connection” para Hirsch) viene a unirse a la evidencia de los mecanismos de construcción inherentes a toda memoria—ahora puestos de manifiesto—a través de procesos narrativos y, muy importante, a través de procesos imaginativos. Ello implica, por un lado, la expresión de lo íntimo—la experiencia individual, subjetiva—antes que la elaboración de un testimonio vinculado a lo colectivo, y, por el otro, la presencia de elementos ficcionales que contaminan de manera sostenida lo referencial (Logie 77).

De este modo, dar cauce a la experiencia privada—combinando temáticas y formas codificadas de las escrituras del yo, como el relato de infancia y de la historia familiar, o del duelo por la pérdida de un ser querido—evocando a la vez—o transparentando—valores éticos fruto de vivencias compartidas por los miembros de una comunidad, coincide con el uso de estrategias de textualización del yo que transgreden códigos previamente evocados y que, en consecuencia, generan narraciones paradójicas como las que la autoficción promueve (Casas 174). A este respecto Ilse Logie advierte cómo

en los relatos de los hijos, la autoficción parece ser el único modo posible de plasmar narrativamente las ambigüedades, contradicciones y recovecos tanto de una memoria indirecta y fluctuante como de una identidad quebrada. (78)

Con frecuencia, los paratextos de las obras ponen de manifiesto este tipo de enunciación híbrida—mitad referencial, mitad ficcional—en la que no es posible discernir lo fabulado de lo realmente acontecido. Sucede con el título de *Diario de una princesa montonera—110% Verdad* (2012), de Mariana Eva Pérez, donde la factualidad sugerida a través

de la palabra “Diario” aparece problematizada, de una parte, por la llamada intertextual a los cuentos de hadas y, de la otra, por ese hiperbólico 110% de una Verdad mayúscula, imposible de fijar: como anota Cobas Carral, el *Diario* “desintegra cualquier ilusión de verdad al anularla por exceso y sustraer el ‘valor’ de la escritura de su filiación con lo testimonial” (37). El colofón de la novela, “Ficción o Muerte,” insiste en ese cuestionamiento de las fronteras entre discursos (fccionales, testimoniales, autobiográficos), pues lo firma P M—como los e-mails, cartas o notas incluidos en el libro—en alusión a la Princesa Montonera—alter ego de la autora o personaje de ficción, y nombre que a menudo la narradora se da a sí misma—pero en alusión también—por qué no—a Perez Mariana. Para los fines de la narración resulta escasamente relevante donde empieza una y acaba la otra.

De igual modo, los prólogos, epílogos, agradecimientos, etc., pueden encerrar elementos que potencien la modulación autoficcional del relato, orientando su recepción: Laura Alcoba, en *Los pasajeros del Anna C.* (2012),⁸ da las gracias a su padre “por todos los recuerdos que tuvo a bien escribir de modo que yo pudiera encontrarme con la imaginación en plena selva cubana” (285), para afirmar, luego, que “Yo me inspiré libremente en todo aquello” (285); y en *El azul de las abejas* (2014) incluye una nota final en la que explica que:

Este libro nació de ciertos recuerdos persistentes aunque muchas veces confusos; de un puñado de fotografías y de una larga correspondencia de la que no subsiste más que una voz: las cartas que mi padre me envió de la Argentina, donde estaba preso hacía varios años por razones políticas. (125)

Todo lo que Alcoba cuenta en ambas novelas reelabora, construye, inventa acontecimientos que, si bien tienen una base real, también son fruto de su imaginación.

Un último ejemplo, esta vez del epílogo de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Pron, en el que el autor deja dicho que:

Aunque los hechos narrados en este libro son principalmente verdaderos, algunos son producto de las necesidades del relato de ficción, cuyas reglas son diferentes de las de géneros como el testimonio y la autobiografía; en este sentido me gustaría mencionar aquí lo que dijera en cierta ocasión el escritor Antonio Muñoz Molina, a modo de recordatorio y de advertencia: ‘Una gota de ficción tiñe todo de ficción.’ (198)

En este caso, el borramiento de los límites genéricos prosigue más allá de las páginas del libro, concretamente en una entrada del blog del escritor—citada en ese mismo pasaje—en la que Pron transcribe los comentarios que su padre hizo mientras leía la novela y que recogen lo que éste considera errores e inexactitudes con respecto a los hechos tal y como se produjeron o tuvieron lugar.⁹

Esta insistencia en trufar de ficción historias reales—con un fuerte contenido autobiográfico—debe interpretarse no sólo como un signo de los tiempos—una manifestación más del “giro subjetivo” que Sarlo (22) aprecia como tendencia artística fundamental de las últimas décadas—sino también como la expresión de un rechazo a ciertas formas más o menos canónicas del testimonio,¹⁰ en particular las oficializadas por los poderes públicos y las diversas instituciones sociales o políticas que han acabado monopolizando el discurso de la memoria histórica.¹¹ Los textos de Alcoba, Pron o Robles tienen, en cambio, algo que añadir a lo ya dicho. En su caso, el foco de interés se desplaza de los hechos a la identidad de los individuos, abriendo un espacio a otras versiones de la historia—versiones ligadas, por cierto, a lo particular—que se agitan contra la museificación del pasado y la espectacularización del drama de los desaparecidos y sus familias.

De ahí que, a nivel textual (y no sólo paratextual), abundan los elementos distanciadores que evidencian el carácter artificial y construido de toda narración, incluso en los relatos que tratan de ofrecer alguna clase de

testimonio. El diálogo intertextual que plantea *Diario de una princesa montonera*—la “novela” de su vida está plagada de héroes y villanos, príncipes y princesas, hadas buenas y brujas malvadas—o la perspectiva y voz infantiles que adoptan las narradoras de *La casa de los conejos* (2008) y *El azul de las abejas*, de Laura Alcoba, o la de *Pequeños combatientes* (2013), de Raquel Robles, expresan con intensidad, desde el ángulo de la ficción, la traumática experiencia de la “niñez arrebatada” de sus autoras (Blejmar n. pág.). En *Los pasajeros del Anna C.*, la reconstrucción de la historia de los padres de Alcoba, durante los dos años que éstos, siendo apenas unos adolescentes, pasaron en Cuba preparándose para la lucha armada, muestra también los mecanismos de construcción del relato, que oscila entre la ilusión novelesca—cuando la narradora adopta la perspectiva de los personajes, narrando sus palabras y pensamientos, y llegando incluso a emplear el estilo indirecto libre—y la ruptura de la transparencia del relato en los momentos en que interrumpe la historia para permitir que surja la voz de la autora¹² cuestionando algún dato o reflexionando sobre “la fragilidad del recuerdo” (Imperatore 43). También en *El espíritu de mis padres*, de Patricio Pron, los vacíos, los huecos imposibles de llenar en la narración, aparecen textualizados—se sustraen capítulos y la novela se muestra fragmentaria, incompleta en algunos de los hilos de las diversas tramas—a lo que hay que unir la presencia de un narrador poco fidedigno, que, tal vez como mecanismo psicológico de defensa, confunde datos y acontecimientos de su pasado, o que directamente no es capaz de recordar lo más inmediato por culpa de las drogas que le prescribe su médico.

El humor es otra importante estrategia al servicio de la desreferencialización. Su antidogmatismo casa con “el rechazo a dimensiones consideradas inherentes al género [testimonial] como la victimización de su narrador, la omnipresencia del aspecto comunitario y de las consignas ideológicas” (Logie 79). En *Pequeños combatientes* se gesta por contraste, cuando el relato ironiza sobre el adoctrinamiento de la narradora, una niña

de apenas seis años, cuyos padres han sido secuestrados por los militares,¹³ y que, mientras espera a que éstos regresen, trata de seguir al pie de la letra el credo montonero. Algo que no siempre resulta fácil, como rehuir ciertas tentaciones pequeñoburguesas, cuando, vestida con ropa de croché hecha por su abuela o con vestidos donados por la Embajada de la República Democrática Alemana, se confiesa a sí misma lo siguiente:

Yo quería ser fuerte y no interesarme por la moda o por otras cosas superficiales impuestas por el mundo capitalista para convertirnos en consumidores, pero las pocas veces que había sido una más entre mis compañeritos me había sentido tan bien que no podía evitar querer repetirlo. (Robles 89)

En el *Diario de una princesa montonera—110% Verdad*, el humor tiene ribetes más ácidos, apuntando no tanto a la ideología de los padres como al discurso institucional sobre la memoria. El empleo de un cierto tipo de léxico, cuya deformación persigue fines satíricos (“hijis” “militoncia,” “temita,” “el Proyecto Re Importante”), colabora con el tono irreverente de muchas de las afirmaciones del texto:

Así somos los hijos—dice la narradora a propósito de los hijos de desaparecidos—fans del pasado. Nos gustan los mercados de pulgas y los remates y venimos sosteniendo la industria del mosaico calcáreo desde fines de los 90. (Perez 21)¹⁴

En Bruzzone, por último, el humor deriva en lo grotesco y delirante, restando verosimilitud a la historia narrada, especialmente en su novela *Los topos* (2008), cuyo protagonista—hijo también de desaparecidos—viaja de Buenos Aires a Bariloche en busca de su amante, la travesti Maira, a quien cree su hermano secuestrado al poco de haber nacido en la ESMA.¹⁵ El narrador no encontrará lo que busca, pero sí dará, en cambio, con “el Alemán,” un asesino de travestis y antiguo torturador de la dictadura, con quien formará

una absurda y rocambolesca familia. Su peripecio acabará convirtiéndose en una caricatura de la búsqueda identitaria emprendida por colectivos como H.I.J.O.S. Pero no sólo eso. También es, como apunta Cobas Carral, el

revés paródico de aquello que la violencia de Estado destruye: el narrador-travestido-topo conviviente enamorado del Alemán-padre-torturador, ficción familiar imaginada para llenar el vacío de la filiación. (33)¹⁶

Como puede observarse, esta tensión entre lo referencial y lo ficcional resulta, en los textos examinados, altamente creativa. En la época de crisis de los grandes relatos y de la postautonomía del arte—liberada la literatura de cualquier obligación anexa—no son, sin embargo, pocas las voces que, como recoge Marcelo Topuzian (312-13), reclaman “la reconexión con el contexto” (Todorov 2007) o, incluso, la “intervención en lo social, de la naturaleza que sea” (Marx 2005).

Probablemente—prosigue el crítico argentino—aquello que reclaman tanto Todorov como Marx sea simplemente lo que ya ocurre hoy en la literatura, que, aunque mercadotécnica y publicitariamente se presenta como más exagerada e inflada que nunca, intelectualmente no puede mostrarse más modesta en cuanto a sus pretensiones y alcances, como los de volver, tímidamente, a representar la realidad cotidiana o a expresar a un sujeto en su intimidad. (Topuzian 314)

En las obras que hemos mencionado aquí no hay afán de Absoluto ni pretensión de fijar una Verdad en mayúsculas. En ellas, se intersecan el testimonio, la autobiografía y la ficción—la historia privada y la historia colectiva—como prueba del escepticismo posmoderno que impide una comprensión global de lo real, pero como salvaguarda también contra el relativismo ideológico que niega cualquier tipo de verdad. En este sentido, la modulación autoficcional de los textos, permite establecer un cierto equilibrio entre la autoconciencia

artística y, al mismo tiempo, la confianza en lo literario como modo de conocer el mundo, de ofrecer explicaciones—aunque personales y subjetivas—a los procesos sociales y políticos que operan en nuestras realidades y en nuestras vidas.

Sujeto(s) y emociones

Las narrativas de las (pos)memorias ponen, pues, el acento en lo individual antes que en lo colectivo, reelaborando los recuerdos—los propios y los heredados—aun de manera precaria; reconstruyendo el pasado desde posiciones más emocionales que intelectivas.

Si ya no es posible sostener una Verdad—dice Sarlo—florecen en cambio unas verdades subjetivas que aseguran saber aquello que, hasta hace tres décadas, se consideraba oculto por la ideología o sumergido en procesos poco accesibles a la introspección simple. No hay Verdad, pero los sujetos, paradójicamente, se han vuelto cognoscibles. (51)

Esta relación afectiva con el pasado pone en evidencia la difícil inteligibilidad respecto a lo sucedido en términos históricos, en la medida en que se ofrecen distintas versiones—“historias de vida en clave menor,” como las define Rossana Nofal—que, a su vez, contestan los discursos institucionales, más monolíticos, que “reducen” la identidad de las víctimas y ofrecen respuestas simplificadoras cuando no unívocas (840). En este sentido, la elección de la autoficción como espacio de desvelamiento y enmascaramiento del yo enunciator no sólo permite subvertir los pactos de lectura habituales, sino que propone instaurar una relación distinta del escritor con la verdad. Se hace más fácil—por decirlo de algún modo—hablar de uno mismo y de los demás—especialmente de los muertos—haciendo uso de una mayor libertad creativa, sorteando la autocensura intrínseca a todo relato autobiográfico y, sobre todo, imaginando lo que difícilmente puede saberse de

manera fidedigna—tanto por razones históricas y políticas, cuando desde instancias del poder se ha ocultado la verdad de los hechos, como por razones psicológicas, cuando el sujeto se enfrenta a la experiencia traumática y a la penosa tarea de reconstruir el pasado. El principio de sinceridad lo sustituye ahora la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones.

La autoficción se ofrece entonces como expresión elocuente de la “narrativa de la ausencia del sentido” conceptualizada por Gabriel Gatti desde la Sociología, al entender la identidad como algo fluctuante, paradójico, que, frente a la “narrativa del sentido” elaborada por los organismos oficiales y/o institucionales comprometidos con la memoria, como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S., etc., pero también a través de otros cauces (la antropología forense, la jurisprudencia, la legislación sobre la materia), no busca llenar el vacío reparando, exorcizando y, cuando las circunstancias lo permiten, anulando lo acontecido—por ejemplo, cuando se restituye la identidad de unos huesos o la de un niño robado—sino que, al contrario, reclama ese vacío como el lugar desde el que se construye el sujeto (Gatti 166).

De esta manera, los “hijos” emprenden una búsqueda identitaria que, aunque generalmente conduce a la constatación de la pérdida y de la ausencia, permite, en su singularidad, explorar “lo más recóndito del yo” (Arfuch, *El espacio biográfico* 102). No es azaroso que el *Diario* de Mariana Eva Perez, de todas las obras mencionadas, probablemente sea la que más elementos referenciales contenga, haga ostentación de lo omitido a través de los juegos onomásticos que ocultan los nombres de entidades y personas, así como de lo simbolizado a través de las referencias intertextuales y la deformación humorística. Sin embargo, su relato resulta verdadero en la medida en que transmite el dolor de quien, con toda injusticia, le ha sido arrebatado lo más querido.

En consecuencia, el mundo de los afectos ocupa el centro de estas narraciones, impelidas a desarrollar sus historias en el ámbito de la familia, espacio privilegiado de la transmisión de la memoria en ámbitos de represión institucional o política, como ha señalado Hirsch en muchas ocasiones. Con respecto a la situación en Argentina,

cuando se habla de memoria—apunta Josefina Ludmer—se habla de una relación genealógica y familiar a cargo de Madres, Abuelas, Hijos, Familiares [...]. Como el sujeto se define como familiar, la memoria es afecto. (73)¹⁷

Ciertamente, las tramas de los relatos de Alcoba, Bruzzone, Perez, Pron o Robles pivotan en torno a la familia y los lazos entre sus miembros, con respecto a los cuales se posicionan o definen los protagonistas: los huérfanos en *Pequeños combatientes*, *Diario de una princesa montonera*, *Los topos* y buena parte de los cuentos que integran *76* (2007) de Félix Bruzzone; la hija “abandonada” por la madre en *La casa de los conejos*; la que envía cartas al padre, que está en la cárcel, en *El azul de las abejas*; el hijo que trata de recuperar la relación con el padre enfermo en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. También quedan dibujados otros vínculos, con hermanos, tíos o abuelos, conformando un mapa de redes familiares. Los hijos, en definitiva, toman la palabra en tanto que depositarios de la memoria de sus padres (una memoria quebrada, que deben de recomponer, especialmente cuando éstos han muerto siendo muy jóvenes, como ocurre con los desaparecidos) y en tanto que transmisores de su propia experiencia.

Pero la familia, con relación al individuo, es un lugar poderoso a la vez que frágil:

structurally a last vestige of protection against war, racism, exile, and cultural displacement, it becomes particularly vulnerable to these violent ruptures, and so a measure of their devastation. (*Family Frames* 13)

La unión de los hermanos en *Pequeños combatientes* es un ejemplo de cómo la familia se constituye como ese espacio de protección—aun de manera inestable—y también, en algún caso, de reparación, de sanación de la herida. Algo a lo que llega el protagonista de *El espíritu de mis padres*, sólo que mucho tiempo después, ya siendo adulto, cuando es capaz de ponerse en el lugar del padre y restaurar los afectos familiares. No ocurre así, sin embargo, en otros textos, como *Diario de una princesa montonera*, en el que la narradora acaba encontrando refugio precisamente fuera de la familia—su pareja, los amigos—o en *Los topos*, donde la propia idea de familia es cuestionada, subvertida y parodiada a lo largo de todo el relato. Consecuentemente, la familia es también un espacio de inseguridad, de dolor, de vulnerabilidad. Fracturada cuando se han producido muertes y secuestros, sobre ella cae todo el rigor de la violencia de estado incluso cuando sus miembros han logrado sobrevivir: la experiencia de la cárcel, de la clandestinidad, del exilio, del insilio, compromete las vidas de los personajes, su mundo de afectos y emociones.¹⁸

Una de las expresiones de esa agresión es la usurpación de la intimidad, especialmente durante la infancia, cuando los protagonistas de estos relatos pierden a sus padres, en el caso de los hijos de los desaparecidos, o cuando se les impide tener una niñez normal. Colaboradora involuntaria de las actividades políticas de la madre, la niña de *La casa de los conejos* abraza un modo de vida en el que los juegos, las fantasías e incluso las rutinas infantiles quedan definitivamente marcados por la experiencia de la lucha armada y sobre todo de la clandestinidad:

Hoy es el día en que se limpian las armas. Yo trato de encontrar un pequeño sitio limpio en la mesa atestada de hisopos y cepillos empapados en aceite. No quiero ensuciar mi rodaja de pan untada con dulce de leche. (Alcoba 86)

La representación de la niñez robada es muy elocuente, en efecto, en relatos de infancia como los de Laura Alcoba y Raquel Robles:

narrados bajo la perspectiva de los niños protagonistas, ponen de manifiesto la mirada extrañada de quienes todavía no tienen edad para entender del todo lo que sucede a su alrededor y, sin embargo, adoptan las ideas y las costumbres de sus mayores en contextos de violencia y represión (ideas y costumbres evaluadas, por cierto, desde la mirada adulta en el momento presente de la enunciación).¹⁹ Son, como reza el título de la novela de Robles, “pequeños combatientes:” tienen que aprender a callar, a simular, a ponerse a resguardo, a no delatar en un descuido ni a delatarse. Llevan sobre sus hombros una pesada carga y apenas tienen momentos de genuina despreocupación. Acariciar la muñeca, comprada por la madre como premio de consolación por la larga ausencia, en Alcoba, o saborear un helado, en Robles, son algunos de esos brevísimos instantes, atisbos de una vida más o menos normal. Pero el recuerdo doloroso de la infancia está también muy presente en otros textos narrados no ya desde la perspectiva del niño, sino desde la del adulto que rememora algunos episodios, como sucede en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*:

Cuando era niño tenía órdenes de no traer a otros niños a la casa; si debía andar solo por la calle, debía hacerlo en dirección opuesta al tráfico y prestar atención si un coche se detenía junto a mí. Yo llevaba una placa al cuello con mi nombre, mi edad, mi grupo sanguíneo y un teléfono de contacto: si alguien intentaba meterme dentro de un coche debía arrojar esa placa al suelo y gritar mi nombre muchas veces y tan alto como pudiera. Tenía prohibido patear las cajas de cartón que encontraba en la calle. No debía contar nada de lo que escuchaba en mi casa. (164)

La “familia a la intemperie” (17), como se lee en la novela de Pron, deshechos o alterados los vínculos entre sus miembros cuando falta lo más básico—la protección que los padres brindan a sus hijos en circunstancias corrientes—tiene una serie de efectos negativos en la vida

emocional de los niños: mientras esperan el regreso de los padres, los jóvenes protagonistas de *Pequeños combatientes*, por ejemplo, no pueden entablar una relación afectiva satisfactoria con los tíos que los están criando; el narrador de *El espíritu de mis padres*, ante la distancia emocional de su progenitor, recuerda haber sentido que la suya era “una familia incompleta, una familia sin padre” (17) y haber sufrido por ello; la protagonista de *La casa de los conejos* se refugia en el silencio, rotos los puentes con la madre a la que apenas ve, encerrada ésta en el “embute” clandestino donde se imprime *Evita Montonera*.²⁰

Estos relatos dan cuenta también de las secuelas negativas que esas infancias tan singulares tienen en la etapa adulta: las relaciones ambivalentes de la Princesa Montonera con sus dos abuelas, integrantes de Abuelas de Plaza de Mayo, y su irreparable ruptura con el hermano recuperado, quien, conocedor de su verdadera identidad, no puede, a su vez, romper el vínculo con sus apropiadores; o la soledad perenne en los narradores de los relatos de Pron y Bruzzone.²¹ Todos ellos parecen compartir la misma o parecida sensación de orfandad (también en los casos de Alcoba y Pron, que no perdieron a sus padres). De este modo, no sólo ofrecen un testimonio²² a partir de la memoria de sus orígenes, sino que comunican la experiencia del daño en primera persona. Una experiencia que, como señala Carlos Thiebaut, tiene dos lados: “el del penar y el de dar cuenta del mismo en un concepto de lo que él es y de lo que en él anda metido” (207).

No es tarea sencilla. De su dificultad da buena cuenta la cantidad de dolencias psicosomáticas que padecen los personajes: las migrañas de la Princesa Montonera o la amnesia del narrador de *El espíritu de mis padres* son los más evidentes, pero también tienen problemas para establecer lazos afectivos y comunicarse con los demás. Son síntomas de un duelo postergado difícilmente abordable, bien porque no hay cuerpos a los que llorar—en el caso de Robles y Perez—bien porque la vivencia traumática ha bloqueado los mecanismos psicológicos que

permitirían drenar la aflicción.²³ Un ejemplo de esta dificultad es la reacción de la Princesa Montonera al conocer la muerte de Néstor Kirschner, a quien llora como si fuera alguien de su familia, a pesar de aborrecer la retórica demagógica, las leyes reparatorias insuficientes y mal redactadas o la instrumentalización de Madres y Abuelas. La Princesa lo llora con las lágrimas que no ha vertido durante los juicios ni en los encuentros con otros hijos con motivo del fallecimiento del exmandatario, en una suerte de desplazamiento emocional muy sintomático: “Ninguno llora cuando estamos juntos y todos cuentan que lloran. Lloramos cada uno en su casa, viendo la tele, en la intimidad. No se puede ser más huérfano” (Perez 192).

El duelo postergado se expresa muy particularmente en la resistencia a la rememoración, cuestión que las narrativas de las (pos) memorias, aun de manera paradójica, abordan muchas veces. El hartazgo de Mariana Eva Perez, cansada de estar siempre dándole vueltas al “temita;” la motivación de la escritura de Laura Alcoba en *La casa de los conejos*, narrar “no tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco” (14); la voluntad del narrador de *El espíritu de mis padres* de no recordar, razón por la que toma pastillas, etc., contrastan con la necesidad acuciante de rememoración como único camino de apaciguamiento, de comprensión de los demás—los padres—y también de uno mismo. Por ello el proceso introspectivo—incluso en el caso de Bruzzone, quien en *Los topos* superpone la ficción delirante a la representación realista, problematizando todavía más el discurso autobiográfico y el testimonial—vuelve sobre los hechos (en todos ellos hay un trabajo de reconstrucción que muestra los hiatos y las lagunas del relato en torno al pasado), pero también sobre las sensaciones y los sentimientos que experimentan los personajes al hilo de los acontecimientos, al tiempo que profundizan en los modos de procesar éstos. Encontrar los términos de esa expresión es algo arduo y doloroso, casi al límite de lo comunicable:

No existen palabras—dice la narradora de *La casa de los conejos* al contemplar el lugar donde se produjo la tragedia—para la emoción que me invadió cuando descubrí, en cada cosa recordada, las marcas de la muerte y la destrucción. (Alcoba 129)

Sin embargo, las (pos)memorias recuperan emociones esenciales, como el miedo, la culpa y la vergüenza de quienes fueron objeto de violencia indiscriminada, sobre todo cuando eran niños. El temor a ser apresados por ser torpes o negligentes—especialmente en las narraciones de Alcoba, Robles y Pron—o a ser secuestrados, llevados lejos de sus familias, actúa como una caja de resonancia del miedo de los padres, conscientes de los riesgos de su militancia y de las consecuencias fatales que ésta podría tener para ellos y sus familias. Es el miedo que siente la niña de *La casa de los conejos* cuando vomita sobre su padre en una ocasión en que va a visitarlo a la cárcel, incapaz de contener la angustia, o el de la protagonista de *Pequeños combatientes*, ante la posibilidad de no volver a ver a sus padres o ser descubiertos ella y su hermano como subversivos potenciales. De este modo, sienten culpa y vergüenza, incapaces de gestionar responsabilidades excesivas, cayendo a menudo en la sensación de ridículo e impotencia que tanto se explota en las novelas de Alcoba: con frecuencia, la niña protagonista de *La casa de los conejos* y *El azul de las abejas* se ruboriza cuando percibe la distancia entre el mundo de los mayores—las preocupaciones de éstos, sus temas de conversación—y sus propios comentarios o pensamientos. De igual manera, se observa en los personajes cierta inestabilidad emocional (accesos de llanto, cambios de humor, golpes de ira, tristeza), como modo de encauzar la frustración y los sentimientos reprimidos: inevitablemente sienten odio, rabia, impotencia, ante el dolor que padecen. Un dolor que en ciertos casos puede resultar extremo—“lo Peor,” lo llama la narradora de *Pequeños combatientes*—cuando lo que se narra es la muerte o desaparición de los padres, pero que

deriva también de otras circunstancias, como cuando la Princesa Montonera tiene que enfrentar el juicio a los genocidas.

A modo de conclusión

A través de la aprehensión emocional del pasado, las narrativas de las (pos)memorias, indagan en los vericuetos del yo y de la conciencia, en los mecanismos del sujeto para hacer frente al dolor y la pérdida insuperables. Confirmar la ausencia es, sin embargo, el primer paso para afirmar un futuro de supervivencia. Por ese motivo, muchos de los textos, en los agradecimientos o en las dedicatorias, reúnen a los muertos—a cuya memoria brindan las obras—junto con los vivos, no sólo los supervivientes, sino también los descendientes de los propios autores: Laura Alcoba y Raquel Robles, por ejemplo, nombran a sus hijos en los paratextos de sus novelas. Esa convivencia de las distintas generaciones ofrece una imagen de continuidad por encima de los cortes y las rupturas de la violencia infligida sobre los cuerpos. De manera elocuente *La casa de los conejos* se abre con la dedicatoria a Diana E. Teruggi, la montonera asesinada en La Plata el 24 de noviembre de 1976, cerrándose con el recuerdo de su hija robada.

Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora probablemente quiénes fueron sus padres y cómo es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza. (Alcoba 136)

Aunque Clara Anahí sigue desaparecida, los términos positivos con los que acaba la novela refuerzan la idea de esperanza en un futuro sino mejor, sí iluminado por la verdad. “Un manto de lodo cubriría aún toda la tierra; pero ya, aquí y allá, asomaban pequeñas flores azules” (*El azul* 123) es la frase de Queneau con la que concluye *El azul de las abejas*: efectivamente, a pesar de toda la tristeza y de todo el

dolor, la vida se abre paso. Para ello, los narradores de estos relatos han tenido que enfrentar la verdad, su verdad, aunque a veces ésta resulta tan intolerable que sólo puede alcanzarse a través de la ficción. Luego han cogido el testigo de sus padres. No desde un punto de vista estrictamente político, pero sí desde un punto de vista ético: algo de su espíritu sigue vivo en ellos, como se dice en la novela de Pron. Ante el espanto del pasado, pervive el sueño de un mundo mejor.²⁴

Las subjetividades puestas aquí en juego, en el contexto de las narrativas de las (pos)memorias, abren, pues, un camino para la reflexión en torno a la pérdida y el daño, yendo de lo particular a lo colectivo. Como afirma Leonor Arfuch (820), plantean “una experiencia singular, cuya carga traumática interroga al mismo tiempo a la sociedad toda.” Es decir, enfrentan una verdad que, aunque concierne en primer lugar al yo proyectado en el texto, afecta al conjunto de nosotros.

Notas

¹ Este trabajo forma parte del proyecto “Figuraciones del yo y representación autoficcional en narrativa, cine, teatro y novela gráfica en el marco de la teoría de los géneros,” financiado por el Subprograma Ramón y Cajal (MICINN-RYC) 2011. De igual modo se enmarca en el Proyecto del Plan Nacional “La autoficción hispánica. Perspectivas interdisciplinarias y transmediales. 1980-2013” (FFI2013-40918-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

² Pueden verse sus artículos de 1992-1993 y 2008, así como sus libros de 1997 (“Family Pictures: Maus, Mourning, and PostMemory,” “The Generation of Postmemory,” *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* y *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*).

³ “I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences” (Hirsch, *Family Frames* 22).

³ En el caso de Perez hay que sumar, además, el secuestro de su hermano Guillermo, que nació en la ESMA (la Escuela de Mecánica de la Armada, que sirvió de centro de detención clandestino durante la dictadura) y del que nada se supo hasta mucho más tarde.

⁴ Una de las abuelas de Mariana Eva Perez, Rosa Roisinblit, es la vicepresidenta de Abuelas de Plaza de Mayo; Raquel Robles se crio con unos tíos comunistas y acabó siendo una de las fundadoras de la asociación H.I.J.O.S. (“Hijos: por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio”).

⁵ Sí tienen en común la militancia de los represaliados, algo que para Geoffrey Maguire (“Bringing Memory Home: Historial (Post)memory and Patricio Pron’s *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011):” 220) evidencia la relación entre “locatedness and identity.” Para él, el problema de los descendientes de los desaparecidos, los exiliados, los insiliados, etc., en el contexto del Cono Sur, no puede reducirse únicamente al trauma sufrido, sino que debe atender a la dimensión política de las (pos)memorias. Dicha dimensión (vinculada a la represión de militantes de izquierda que pusieron sus vidas en peligro y las de sus familiares en pro de unos ideales determinados) singulariza estos relatos de los elaborados en otros contextos, en concreto el del Holocausto, donde el exterminio se debió a razones étnicas.

⁶ Orondo Raboy fue criada con unos familiares que, durante años, le ocultaron lo que había sucedido—incluida la militancia montonera de sus padres—y no supo de su verdadera identidad hasta los dieciocho años.

⁷ Logie y Willem (“Narrativas de la posmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada” 4) conciben a los “hijos” como miembros de la generación 1.5, que Susan Rubin Suleiman (“The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust”) conceptualiza en el contexto de la Shoah,

para referir a aquellos que vivieron de niños los hechos traumáticos en carne propia, aunque sin comprender, debido a la edad que tenían, el alcance verdadero de los acontecimientos, que sin embargo atraviesan la memoria almacenada en sus propios cuerpos. (277)

⁸ Los libros de Laura Alcoba que se mencionan en este trabajo fueron escritos originariamente en francés. Cuando es necesario, se mencionan las dos fechas de edición.

⁹ Puede leerse en “The Straight Record: La versión de mi padre,” <<http://patriciopron.blogspot.com/p/el-espiritu-de-mis-padres-sigue.html>>.

¹⁰ “En Almagro es verano y hay mosquitos—y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción” (Perez, *Diario de una princesa montonera—110% Verdad* 9). En *Diario de una Princesa* por otro lado, abundan este tipo de comentarios internos: “ustedes saben que mi diario es mayormente ficción” (133).

¹¹ La incorporación de la ficción en esta clase de relatos cumpliría dos objetivos:

por un lado, apartarse de un discurso institucionalizado y, por tanto, previsible y artísticamente agotado sobre la condición de víctima, y, por el otro, llegar a una mayor autenticidad en la representación de un yo, cuyo vínculo con el pasado pasa forzosamente por la imaginación, ya que ese pasado es, para quienes no lo hayan vivido, una ficción más. (Logie 82)

¹² A diferencia de *La casa de los conejos* y *El azul de las abejas*, que pueden considerarse autoficciones biográficas, *Los pasajeros del Anna C.* entra en la categoría de autoficción intrusiva, establecida por Colonna en su libro de 2004. En este caso, “El avatar del escritor es un recitador, un relator o un comentarista, en resumen: un ‘narrador-autor’ al margen de la trama” (“Cuatro propuestas y tres deserciones (Tipologías de la autoficción)” 115).

¹³ Sus padres, Flora Pasatir y Gastón Robles, fueron secuestrados en su casa de City Bell el año 1976 mientras sus hijos—Raquel, de cinco años, y su hermano menor, de dos—dormían en sus camas. Nunca regresaron.

¹⁴ Hay una burla constante de los lemas revolucionarios, pero no tanto por su contenido como por su instrumentalización en el presente: así, la promesa de Eva Perón “Volveré y seré millones” se transforma en “Volví y soy ficciones” (Perez, *Diario de una princesa montonera—110% Verdad* 24); la frase de los montoneros “Si Evita viviera, sería montonera” se convierte en “¡Si Paty [la madre de Mariana Eva] viviera / sería mi enfermera [porque era estudiante de medicina cuando la secuestraron]!” (90); el grito de guerra “Perón o Muerte”

con que Montoneros concluían sus escritos es, finalmente, “Ficción o Muerte” (211). Ver Demarchi (2012).

¹⁵ También en este caso son muchas las coincidencias con la biografía del autor: los padres de Félix Bruzzone son desaparecidos de la dictadura. El padre, Félix Roque Giménez fue infiltrado del Ejército Revolucionario del Pueblo en el Comando de Comunicaciones 141, de Córdoba, lo que permitió a su célula sustraer una importante cantidad de armas. En consecuencia, fue un “topo,” como en la novela lo es Maira, confidente de la policía, a cuyos miembros asesina a la menor oportunidad; y como también lo es el narrador, que en Bariloche se hace pasar por una prostituta con el fin de encontrar al Alemán, el asesino de travestis.

¹⁶ Merece la pena consultar el capítulo “Black Humour and the Children of Disappeared,” del libro de Cecilia Sosa publicado en 2004, sobre el uso del humor por parte de las víctimas como medio de empoderamiento—superando el estigma de la violencia legada—y también de supervivencia frente al dolor y la pérdida. En el mismo libro la autora aborda el estudio del lenguaje del humor en *Los topos*, completando así algunas cuestiones analizadas en un artículo anterior (2013).

¹⁷ Por eso, para Ludmer (*Aquí América Latina: Una especulación* 73), “las políticas de la memoria son políticas de los afectos y también políticas de la identidad, la filiación y la justicia.”

¹⁸ No es el objeto de este trabajo—porque trascendería de largo sus límites—abordar el llamado “giro afectivo” en el contexto de las (pos)memorias de la dictadura argentina. Simplifico, en consecuencia, el significado de “afectos” y “emociones,” conceptos, por otra parte, tan afines como intercambiables en buena parte de la literatura crítica que se ha escrito sobre el tema. Para un deslinde clarificador, puede consultarse el trabajo de Jo Labany a propósito de las diversas posiciones teóricas que se han ocupado de ambas nociones. Concluye la autora que el afecto es la respuesta del cuerpo a determinados estímulos, hallándose en un nivel precognitivo y prelingüístico, mientras que la emoción es consciente, involucra juicios y expresa actitudes morales (*Aquí América Latina: Una especulación* 224). Afecto y emoción ocupan, en definitiva, diversos puntos de un continuum que va del cuerpo a la mente, siendo distinta, aunque próxima, la temporalidad de cada uno de ellos.

¹⁹ Fernando Reati va más lejos al observar en esta clase de textos “la crítica de los hijos hacia la

generación militante de sus padres por el abandono sufrido” (“Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente” 83).

²⁰ A veces los personajes-niños encuentran alguna figura de sustitución: en el caso de Alcoba es Diana—de apellido Teruggi, asesinada luego de los acontecimientos que se narran en *La casa de los conejos*—a quien la autora dedica su relato; para los niños de *Pequeños combatientes* lo es la compañera montonera que arriesga su vida para recuperar el libro *Cuentos para soñar* que sus padres les leían por las noches.

²¹ En “Otras fotos de mamá,” el narrador cuenta cómo, cuando está triste por algún motivo, imagina “los parques llenos de gente, el sol, las sombrillas que tapan el sol y yo llego cuando ya no hay lugar ni sombrilla y [...] entonces me tengo que quedar solo a un costado” (Bruzzone, 76 39).

²² Incluso en aquellos casos, como en el de Bruzzone, en el que se cuestiona dicho género.

²³ Uno de los momentos más emocionantes del libro es el relato del sueño en el que la narradora reconoce el cadáver de la madre:

La doctora me muestra que Paty está momificada, la piel oscurecida y arrugada, algo encogida pero no demasiado. No le veo ningún hueso salido en la cara. La sientan en la camilla. Le digo a Jota: Es hermosa. La toco, con la familiaridad con la que algunos viejos tocan o besan a los muertos. (Perez, *Diario de una princesa montonera—110% Verdad* 185)

²⁴ Cuando la narradora de *Pequeños combatientes* piensa, por primera vez, que sus padres están muertos y se atreve a decirlo en voz alta, concluye lo siguiente:

Fue horrible, pero después de un rato me sentí un poco menos mal. Así son los sentimientos a veces, son malos pero después te hacen sentir un poco menos pesada. Era como la verdad de la que siempre me hablaba la amiga de mi papá y de mi mamá. Siempre sus verdades eran terribles, pero después del frío parálisis que sentía cuando las escuchaba, me sentía mejor. (Robles, *Pequeños combatientes* 146)

Luego se promete resucitar la revolución, porque “qué otra cosa podíamos hacer” (Robles, *Pequeños combatientes* 152).

Obras citadas

- Alcoba, Laura. *El azul de las abejas*. Trad. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2014. Impreso.
- . *La casa de los conejos*. Trad. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2008. Impreso.
- . *Los pasajeros del Anna C*. Trad. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2012. Impreso.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- . “Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura.” *Kamchatka* 6 (2015): 817-34. Red. 07 mayo 2016.
- Blejmar, Jordana. “Ficción o muerte: Autoficción y testimonio en *Diario de una princesa montonera—110% Verdad*.” *Crítica Latinoamericana* (2013). Red. 15 mayo 2016.
- Bruzzone, Félix. Buenos Aires: Tamarisco, 2007. Impreso.
- . *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2008. Impreso.
- Casas, Ana. “Desmontando al autor. Ironía, parodia y sátira en la narrativa y el cine autoficcionales.” *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 24 (2015): 174-90. Red. 15 mayo 2016.
- Cobas Carral, Andrea. “Narrar la ausencia: una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una princesa montonera* de Mariana Perez.” *Olivar* 14.20 (2013): 23-45. Red. 15 mayo 2016.
- Colonna, Vincent. *Lautofiction & mythomanies littéraires*. Auch: Tristam, 2004. Impreso.
- . “Cuatro propuestas y tres deserciones (Tipologías de la autoficción)” [2004]. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2012. 85-122. Impreso.
- Demarchi, Rogelio. “Hijismo y alienación.” *Crítica*. cl (2012): n. pág. Red. 15 mayo 2016.
- Gatti, Gabriel. *Surviving Forced Disappearance in Argentina and Uruguay: Identity and Meaning*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. Impreso.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press, 2012 [1997]. Impreso.

- . “Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory.” *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 15.2 (1992-1993): 3-29. Impreso.
- . “The Generation of Postmemory.” *Poetics today* 29.1 (2008): 103-28. Impreso.
- . *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012. Impreso.
- Imperatore, Adriana. “Una autobiografía oblicua: la memoria clandestina en *Los pasajeros del Anna C.* y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba.” *Les Ateliers du SAL* 3 (2013): 34-48. Red. 02 junio 2016.
- Lavanyi, Jo. “Doing Things: Emotion, Affect and Materiality.” *Journal of Spanish Cultural Studies* 11.3-4 (2010): 223-34. Impreso.
- Logie, Ilse. “Más allá del ‘paradigma de la memoria’: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone).” *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* 3.1 (2015): 75-89. Red. 10 mayo 2016.
- Logie, Ilse y Bieke Willem. “Narrativas de la posmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada.” *Alternativas* 5 (2015): 1-25. Red. 10 mayo 2016.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.
- Maguire, Geoffrey. “Bringing Memory Home: Historical (Post)memory and Patricio Pron’s *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011).” *Journal of Latin American Cultural Studies* 23.2 (2014): 211-28. Red. 5 mayo 2016.
- Marx, William. *Ladieu à la littérature*. Paris: Minuit, 2005. Impreso.
- Nofal, Rossana. “Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura.” *Kamchatka* 6 (2015): 835-51. Red. 07 mayo 2016.
- Perez, Eva Mariana. *Diario de una princesa montonera—110% Verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012. Impreso.
- Pron, Patricio. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona: Mondadori, 2011. Impreso.
- Reati, Fernando. “Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente.” *Memorias en tinta: ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Ed. Lucero de Vivanco. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. 81-106. Impreso.
- Robles, Raquel. *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013. Impreso.
- Rubin Suleiman, Susan. “The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust.” *American Imago* 59.3 (2002): 277-95. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- Sosa, Cecilia. “Humour and the Descendants of Disappeared: Countersigning Bloodline Affiliations in Post-dictatorial Argentina.” *Journal of Romance Studies* 13.3 (2013): 75-87. Red. 20 septiembre 2016.
- . *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina’s Dictatorship. The Performances of Blood*. Woodbridge: Tamesis, 2014. Impreso.
- Thiebaut, Carlos. “Relatos del daño: del duelo a la justicia.” *Occidente: razón y mal*. Ed. Javier Muguerza y Yolanda Ruano de la Fuente. Madrid: Fundación BBVA, 2008. 205-32. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *La littérature en péril*. Paris: Flammarion, 2007. Impreso.
- Topuzian, Marcelo. “El fin de la literatura: un ejercicio de teoría literaria comparada.” *Castilla. Estudios de Literatura* 4 (2013): 298-349. Red. 07 mayo 2016.
- Urondo Raboy, Ángela. *¿Quién te creés que sos?*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012. Impreso.
- Vásquez Rodríguez, Gilberto D. “Condición de verdad y ficción: (Las literaturas del recuerdo y autoficción).” *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014. 80-105. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 12, 2016

SPECIAL SECTION: Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos

TITLE: Trauma, humor y reparación del núcleo familiar en la narrativa postdictatorial argentina: el caso de *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán

AUTHOR: Maarten Geeroms

E-MAIL: Maarten.Geeroms@UGent.be

AFFILIATION: Ghent University; Blandijnberg 2; 9000 Gent, Belgium

ABSTRACT: Forty years after its outbreak, the last dictatorship (1976-1983) remains a highly visible theme in Argentine literature. This article proposes to investigate an important trend in the narratives of the sons and daughters of the victims of dictatorial violence: that of questioning the lasting effects that the repression and their parents' political decisions keep having on the descendants' private life. By connecting recently developed theories in the areas of trauma literature and collective memory with an analysis of the role played by humour in dealing with individual and collective trauma, I will show that Ernesto Semán's novel *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) makes use of the comical in order to combine the restauration of family ties with a working through of the trauma provoked by the abduction and death of an activist father.

KEYWORDS: Argentina's Last Dictatorship, Postdictatorial Literature, Children of the Disappeared, Trauma, Collective Memory, Humour

RESUMEN: Cuarenta años después de su estallido, el tema de la última dictadura (1976-1983) sigue altamente presente en la literatura argentina. El presente artículo se propone indagar una tendencia importante en la narrativa de los hijos/-as de las víctimas de la violencia dictatorial: la de cuestionar los efectos que la represión y las decisiones políticas de los padres siguen teniendo en la vida íntima de los descendientes. Articulando reflexiones recientes desarrolladas en los campos de la literatura del trauma y de la memoria colectiva con un análisis del papel que desempeña el humor en la elaboración del trauma individual y colectivo, mostraré que la novela *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán (2011) recurre a lo cómico para combinar la reparación de los lazos familiares con una reelaboración del trauma provocado por el secuestro y la muerte de un padre militante.

PALABRAS CLAVE: última dictadura argentina, literatura postdictatorial, hijos de desaparecidos, trauma, memoria colectiva, humor

BIOGRAPHY: Maarten Geeroms es investigador doctoral en el departamento de literatura de la Universidad de Gante (Bélgica). Actualmente, trabaja en una tesis doctoral que propone estudiar cómo la narrativa argentina reciente (2006-2015) reformula discursos de la memoria dominantes en la postdictadura, enfocando específicamente cómo temáticas y procedimientos narratológicos recurrentes en la narrativa de los "hijos" influyen en la ficción de sus coetáneos.

Trauma, humor y reparación del núcleo familiar en la narrativa postdictatorial argentina: el caso de *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán

Maarten Geeroms, Ghent University

En el presente artículo, me propongo analizar la novela *Soy un bravo piloto de la nueva China* del escritor y periodista argentino Ernesto Semán (2011) en tanto exponente de una tendencia reciente en la narrativa postdictatorial argentina: la reinterpretación, por parte de los hijos de militantes políticos, de la última dictadura y de sus secuelas mediante relatos que parten de la vida íntima de sus protagonistas. Es esta llamada “segunda generación” la que, desde mediados de los años noventa, le dio un nuevo ímpetu a la elaboración de la memoria de la última dictadura militar argentina (1976-1983). Habiendo vivido el regreso a la democracia como una época de estancamiento, marcada por decisiones políticas destinadas al indulto y al olvido, esos jóvenes concebían la ausencia de un debate público sobre la violencia dictatorial como el correlato de un estado de parálisis social que finalmente contribuiría a desencadenar la crisis económica e institucional del 2001.

Junto con la distancia temporal, su descendencia les procuró a los hijos de activistas y/o de víctimas una mayor libertad de expresión, que permitió enfrentar no sólo las políticas de indultos y el silencio sobre el pasado dictatorial, sino también el lenguaje políticamente correcto de la izquierda. Sus obras narrativas perpetuaron un movimiento iniciado en el cine por varios documentales denominados como “subjetivos,” tales *Los rubios* de Albertina Carri (2003) y *M* de Nicolás Prividera (2007): el de poner en tela de juicio la división tajante entre géneros testimoniales

y ficcionales, tan importante en los primeros años de postdictadura. De este modo, estos artistas abrieron espacios imaginarios en que el duelo por la desaparición convivía con un cuestionamiento, no sólo de la represión dictatorial y de las políticas del olvido, sino también de los motivos de los mismos padres militantes. En mi opinión, la novela de Semán, él mismo hijo de un activista comunista desaparecido, se adscribe a esta tendencia de reelaborar el pasado traumático desde la esfera íntima.

El cruce de lo público y lo privado en la literatura postdictatorial argentina

En *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011), Elsa Drucaroff ya señaló que la postdictadura argentina dio lugar a una producción literaria marcada:

por la urgencia de semiotizar el mundo de un modo que hasta ahora no había sido semiotizado en nuestra literatura. Un mundo con un pasado impensable, incognoscible, vuelto tabú. (26)

El tabú en cuestión se arraiga en los primeros años de postdictadura, dominados por la llamada teoría de los “dos demonios:” ésta preconizaba que, en los años antes del golpe,

el actuar violento del “demonio de izquierda” había provocado una reacción de unas Fuerzas Armadas que “se excedieron.” En ese contexto, los fiscales encargados de enjuiciar a las Juntas prefirieron callar la militancia de las víctimas de la represión dictatorial y apelar al argumento de los derechos humanos, que suponía neutralidad política y valores universales. Como indica Ana Ros, esta falta de contextualización—junto con las leyes “de impunidad” proclamadas por el presidente Raúl Alfonsín en 1986 y 1987, y los indultos generales otorgados por su sucesor neoliberal Carlos Menem en 1989 y 1990—convirtió el activismo en un tabú, impidiendo un examen profundo del que hubiera podido nacer una elaboración productiva del trauma colectivo (18).

A mediados de los noventa, se produjo una vuelta de tuerca en la elaboración de la memoria colectiva en Argentina. En ese momento, señala Ros, además de las confesiones públicas de oficiales involucrados en la represión y las conmemoraciones del vigésimo aniversario del golpe, la llegada a la madurez de la generación de los hijos e hijas de militantes desaparecidos volvió a colocar a la dictadura en el centro del debate público (20). En este clima surgió la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos/as por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), que optó por reivindicar y continuar activamente la militancia de los padres. Según Ros, la agrupación resucitó el debate acerca de la justicia transicional, abriendo nuevos senderos para tratar la ausencia de los padres y hablar críticamente de su militancia (29-30). Asimismo, en este contexto se inscribe la institucionalización del discurso de los derechos humanos durante las presidencias de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015).

Por su parte, Edurne Portela subraya que, aprovechando la libertad de expresión que les otorgaba su parentesco con las víctimas, los “hijos” impulsaron un movimiento estético más amplio que:

intenta analizar el pasado desde un discurso que supera tanto las constricciones ideológicas [...] como las

prácticas estéticas del discurso de memoria basado en previos relatos testimoniales. (196)

María Riveiro secunda este razonamiento observando que, particularmente después de la crisis institucional del 2001, se generalizaron varias innovaciones que rompieron con los códigos transparentes del género testimonial: ficcionalización de hechos autobiográficos, narración en primera persona, vuelta reflexiva al pasado desde el presente, etc. (208-09).

Estas evoluciones expresan una concepción de la memoria no como una entidad neutra y estable, sino como una práctica social sujeta al conflicto entre diferentes actores y discursos, que propugnan sus intereses particulares y olvidos específicos. Elaborando esta visión, la socióloga cultural argentina Elizabeth Jelin afirma que “[q]uienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos, siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos” (19-20). Conforme a esa concepción dinámica de la historia, los “hijos” empezaron a cuestionar las decisiones de los padres militantes desde ambientes que las narraciones antes bien politizadas del testimonio pasaban por alto, enfocando el impacto duradero de la militancia y la represión en la vida privada de los que quedaban atrás.

Asimismo, esa visión de la historia vuelve provechoso el vínculo entre el pensamiento sobre memoria colectiva de Maurice Halbwachs y las investigaciones sobre la escritura del trauma de Cathy Caruth y Dominick LaCapra. Secundando las críticas de Beatriz Sarlo sobre los peligros de la reificación del pasado dictatorial argentino, Nerea Arruti insiste en que hace falta evitar que la dictadura se convierta en un objeto de estudio cosificado que determine identidades de un modo esencialista (528). Similarmente, Fernando Reati señala que “[t]oda reconstrucción del pasado se da en la intersección de representaciones públicas y memorias privadas” (82), y aduce que el trauma individual sólo se puede superar situándolo “dentro de una narrativa que lo haga comprensible” (82). De acuerdo con la

relación entre trauma individual y memoria colectiva que así se establece, he optado por estudiar las formas en que, en *Soy un bravo piloto de la nueva China*, el duelo y la reparación del hogar familiar procuran un ambiente que le permite al narrador y protagonista Rubén cuestionar y revisar los recuerdos reificados de su padre desaparecido. Con este fin, artículo las teorías de Halbwachs, Jelin, Caruth y LaCapra con las reflexiones recientes de Cecilia Sosa, quien recurre a Freud y Bergson para estudiar el papel del humor en el activismo y la producción artística de los “hijos.”

Soy un bravo piloto de la nueva China: traumas persistentes y duelo reciente

La novela entrelaza tres historias que giran alrededor de la desaparición de Luis Abdela, un vehemente militante de izquierda, durante la última dictadura. En los capítulos llamados de “La Ciudad,” el geólogo Rubén Abdela—el protagonista, narrador principal e hijo de Luis—vuelve de su trabajo en el extranjero para asistir a su madre bonaerense, quien padece de un cáncer terminal. Por su parte, los capítulos que se despliegan en “El Campo” muestran lo que le pasó a Luis en el centro clandestino de detención donde fue torturado e interrogado. Específicamente, se enfoca la historia de Aldo Capitán, el funcionario de la policía encargado de su secuestro. Mostrando el impacto devastador que la muerte de Luis tendrá en la vida íntima de Capitán, Semán esboza un represor que lucha con las secuelas psicosomáticas de sus actos, sin por eso manifestar remordimiento por su complicidad en la represión. Dicho sea de paso, semejante retrato individuado de un represor brutal constituye una novedad importante en el corpus narrativo de los “hijos.” En tercer lugar, los capítulos situados en “La Isla” muestran a Rubén llegando a una isla distópica regida por una pareja diabólica: Rudolf y The Rubber Lady. Aquí, por medio de proyecciones de escenas descargadas de su memoria, hace frente al dolor que

la desaparición de Luis sigue provocando después de tres décadas.

Novelizando el trauma provocado por la desaparición de un padre militante, *Soy un bravo piloto de la nueva China* se adhiere a la propensión de los “hijos” por ficcionalizar hechos autobiográficos, ya que Ernesto Semán es hijo del abogado y periodista comunista Elías Semán. Desaparecido en el 1978 después de su regreso de la China maoísta, Elías murió arrojado al Mar de La Plata, en uno de los tristemente conocidos “vuelos de la muerte.” En la novela, estos datos autobiográficos sirven como caldo de cultivo para una narración que indaga las repercusiones que tiene la desaparición en la vida actual de un descendiente.

Como indica Jordana Blejmar, una de las particularidades de la novela de Semán consiste en que su “ficcionalización de la propia experiencia” (178) nace de una preocupación por trascender el énfasis en la experiencia vivida. Específicamente, Blejmar observa que el entrelazamiento de hechos autobiográficos y elementos ficcionales facilita una elaboración del duelo que rebasa y complementa las posibilidades ofrecidas por géneros como el testimonio y la crónica:

Una de las características más atractivas de la autoficción para narrar el pasado doloroso es así su capacidad de liberar a los sujetos de todo tipo de condicionamientos y juicios de valor, pues nadie puede juzgar como verdadero o falso un recuerdo que se presenta desde el vamos como invención. (174)

A su vez, Ilse Logie sigue el razonamiento de Blejmar, agregando que el uso de ciertos dispositivos de la ciencia ficción advierte contra las desviaciones de una globalización neoliberal que atribuye papeles fijos a los actores implicados en la producción de la memoria, convirtiéndola en un producto de consumo (114-15). Por otra parte, Logie destaca que el espacio distópico y mercantilista de La Isla también constituye el escenario en

que Rubén logra reelaborar de manera matizada su postura hacia las acciones de su padre y del verdugo de éste, por lo que la novela de Semán consigue formular su propia propuesta para vivir con la desaparición (113-14).

Por mi parte, propongo un análisis que complementa los anteriores. Específicamente, sostengo que la reelaboración del trauma de la desaparición corre pareja con otro cambio de posturas: la reanudación de los vínculos familiares en el mundo real. Estos dos procesos de renegociación son vinculados por un notable uso del humor, sea de índole negra o grotesca. Por tanto, el presente artículo busca articular elementos del pensamiento sobre memoria colectiva (Halbwachs, Jelin) y sobre trauma (Caruth, LaCapra) con las reflexiones de Sosa sobre la importancia del humor en la reelaboración del trauma por parte de los “hijos.” Además de facilitar la reconstrucción de una comunidad afectiva frente al dolor provocado por la muerte inminente de la madre, lo cómico permite romper con la fijación reificadora de la memoria, posibilitando una reelaboración del trauma de la desaparición desde las nuevas necesidades creadas por un contexto individual y social cambiado. Asimismo, este procedimiento contribuye a denunciar ciertas afinidades entre la democracia neoliberal y el régimen militar, que era precisamente el que acabó importando las teorías de la Escuela de Chicago a Argentina.

Trauma individual, memoria colectiva y el papel del humor

Recurriendo al psicoanálisis, Cathy Caruth define el trauma como una herida infligida en la mente del sujeto que experimenta un acontecimiento límite: por su irrupción brutal y su carácter perturbador, esta lesión resiste a la comprensión inmediata y vuelve a manifestarse de manera fantasmal mediante pesadillas, repeticiones obsesivas de ciertas acciones, etc. (11-12). Por tanto, Caruth sostiene que la escritura del trauma encara el reto de transmitir una crisis “que simultáneamente

desafía y exige nuestro testimonio” (12-13, traducción mía), tarea para la que halla particularmente adecuado el lenguaje literario (13). También recalca que importa la pregunta de saber si el trauma consiste en la vivencia del evento angustiante, o en la experiencia de haberlo sobrevivido (13-14). En consecuencia, la tarea de la literatura del trauma no implica sólo narrar el haber eludido el horror, sino representar su impacto persistente en la vida del sobreviviente.

En una clave psicoanalítica semejante, Dominick LaCapra señala la importancia de las categorías del *acting-out* y del *working through* para hablar de las formas en que el sujeto traumatizado pueda encarar el pasado. La primera noción expresa la obsesión con un hecho pasado que se revive compulsivamente, resiste la integración al presente, y obstruye el paso al futuro. En cambio, el *working through* consiste en una perlaboración del trauma: implica una toma de distancia con respecto al hecho traumático, que permite al sujeto recontextualizarlo en el presente y comprometerse con el futuro (44-45). Cabe subrayar que la elaboración del trauma no significa necesariamente que la fase del *acting-out* se supere definitivamente. Es más: el mismo LaCapra destaca que la vuelta al pasado puede constituir la condición para una elaboración provisional que necesita una renegociación continua (74).

Por su parte, Nerea Arruti vincula este modelo elaborativo a los estudios sobre memoria colectiva de Halbwachs. Específicamente, enfatiza que todo acto de rememoración individual es el resultado de procesos sociales que la anclan en un momento histórico específico (518). Eso recuerda las hipótesis de Jelin, quien advierte contra una visión cosificada del concepto de memoria colectiva, definiéndolo como un “entretelado de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante” (22). En efecto, opino que esta enmarcación del sujeto en un contexto colectivo constituye el denominador común que permite articular las reflexiones de Halbwachs y Jelin con las investigaciones de Sosa acerca de las formas del humor a las

que los “hijos,” desde mediados de los noventa, recurrieron para elaborar el trauma de la desaparición.

En su análisis del funcionamiento del colectivo H.I.J.O.S., Sosa subraya la importancia del humor negro del que se sirven muchos de sus miembros, y que se funda en la complicidad proporcionada por el parentesco con las víctimas (38). Sosa explica esta particularidad recurriendo a las ideas de Bergson, quien definió el humor y la risa como fenómenos necesariamente colectivos, que requieren de un marco compartido para que su manifestación concreta sea captada. Por tanto, entre los “hijos” que conformaban la mayoría de los miembros del colectivo, el hecho de compartir experiencias traumáticas similares las volvía intercambiables, convirtiéndolas en una fuente posible de alegría no normativa, alrededor de la cual se podían plasmar nuevos vínculos afectivos (40). Asimismo, siguiendo a Freud y haciendo eco de las reflexiones de Caruth y LaCapra, Sosa observa que el humor negro que permeaba la agrupación implicaba un sentimiento de invincibilidad y superioridad susceptible de otorgarles a los “hijos” el consuelo necesario para abordar y elaborar un trauma que antes resistía la comprensión (38).

Combinando estas teorías, propongo un análisis de *Soy un bravo piloto de la nueva China* que analiza cómo la novela entrelaza el humor—sea de índole negra en La Ciudad o de naturaleza grotesca en La Isla—con la elaboración del trauma. Específicamente, trataré de mostrar que lo cómico constituye un elemento clave de un proceso que le permite al protagonista Rubén elaborar el dolor provocado por la muerte de los padres, reanudar los vínculos familiares y superar el estancamiento en un pasado traumático. Al mismo tiempo, se denuncian así las consecuencias nocivas—al nivel individual como al colectivo—de una visión reificada e incluso mercantilizante de la historia dictatorial.

Rubén, el protagonista: el humor negro y el restablecimiento de los lazos familiares

Desde el principio de la novela, Rubén es retratado en función del alejamiento a la vez geográfico y mental con respecto a su familia: ya que vive y trabaja en Estados Unidos, su hermano se retarda dos horas en ponerle al tanto del diagnóstico del cáncer avanzado de su madre Rosa (24-25). Como consecuencia de la distancia física y psicológica, los primeros pasos del acercamiento tardan en producirse: sólo después de medio año de negociaciones, Rosa acepta la invitación de Rubén de que lo fuera a visitar. Llama la atención que a Rubén no se le ocurre volver a Buenos Aires: prefiere invitar a su madre enferma a emprender el viaje, lo que ella acepta hacer a condición de que su hijo no alterara su vida habitual (29). Este último dato indica que, si bien observamos la narración desde la perspectiva de Rubén, él no es el único en mantener cierta distancia. Sin embargo, el reencuentro termina con la constatación de que, si Rubén quiere ayudar a su madre durante sus últimos días, tendrá que emprender el regreso a Argentina que ha sabido esquivar hasta entonces. Cuando le propone a Rosa que deje Buenos Aires para vivir con él, ella lo rechaza rotundamente, introduciendo—por el camino del humor negro—la palabra “morir” que su hijo había eludido hasta entonces: “Vos no querés que me venga a vivir acá. Lo que me estás pidiendo es que me venga a morir acá” (34).

Finalmente, Rubén viajará a Argentina, en un acto que simboliza su disposición a superar la distancia. Allí, la reunión con su hermano Agustín, un sociólogo de cierta fama, indica que el regreso solo no bastará para rebasar el alejamiento. Entre burlas sarcásticas sobre sus respectivos oficios, el tema del cáncer de Rosa vuelve a abordarse por medio del humor negro:

[Agustín]: “Mirá, acá dice que el cuarenta por ciento de los pueblos rurales está en riesgo de desaparición. ¿Me querés decir a vos qué carajo te importa?”

[...].

[Rubén]: “Me importa un huevo. Pero tengo otras cosas para decir.”

[Agustín]: “Sí, ya sé: Mamá murió de nuevo.” (35)

Juntas, las citas de Rosa y de Agustín muestran que, en estos primeros momentos del reencuentro, el chiste crudo funciona como una forma oblicua de introducir el tema de la muerte, en un momento en que la noticia todavía resiste al planteamiento directo. Eso lo confirma la incomodidad entre los hermanos ante la emoción de Agustín, cuando éste explicita la seriedad del estado de salud de Rosa:

Bajo los párpados mientras lo decía, incapaz de sostener la mirada ni ante sí mismo sin llorar. Tardamos algunos segundos en acomodarnos, buscando algo más que pusiera el encuentro en un estatus especial, después de tanto tiempo y en esas circunstancias, pero mientras seguíamos hablando nos sentamos como en una mañana cualquiera. (38)

La escena entre los hermanos recuerda el enfoque de Sosa, quien observa que el humor puede proporcionar el consuelo necesario para enfrentar el duelo “a través de las propiedades reverberantes de la alegría” (38-39, traducción mía): mientras que la sinceridad todavía provoca molestia, el humor negro y el sarcasmo constituyen el camino por el que los hermanos consiguen comunicarse. De esta forma, el humor sirve de peldaño para empezar a rebasar el alejamiento emocional, permitiéndoles a los hermanos incluso una muestra de cariño que no por torcida deja de ser significativa:

[Agustín] dijo de pronto que yo tenía la misma cara de boludo de siempre. “Estás igual. Tenés la misma cara de boludo de siempre.”

Me agarró la cabeza y la apretó muy fuerte, exprimiéndola contra su hombro.

Desde ahí podía sentir el latido de su corazón, cómo tiraba sangre a borbotones. (38)

Pese a esos primeros pasos hacia el reencuentro, la distancia sigue cobrando importancia para Rubén, hecho que es corroborado por su ansia de recordar y cuantificar su vida. Este afán se expresa mediante los cuadernos y archivos digitales en los que almacena meticulosamente los datos relativos a su trabajo geológico y a sus sesiones de trote diarias:

[U]na forma de sentir que tengo bajo control las cosas que me rodean, mi vida. La salud y el futuro de mi madre es algo que está completamente fuera de mi alcance, no importan las anotaciones [...]. El tipo de confort que me provoca registrar mi trote de la mañana es, esta vez, desolador. (94)

En efecto, la cita afirma el vínculo entre el esfuerzo por documentar y el deseo de control. Al mismo tiempo, esta obsesión resulta superflua ante el desgarramiento que provoca la muerte inminente de Rosa. Es significativa la mención de la palabra “confort,” que recuerda las teorías de Freud sobre el funcionamiento del humor: para Rubén, las formas conocidas de encontrar consuelo y estructurarse la vida después del trauma ya no alcanzan. Será preciso encontrar otra manera de vivir, una que ya no recurra al distanciamiento ni al afán de control.

A continuación, contrariamente a la primera reunión y debido al debilitamiento avanzado de su madre, es Rubén quien inicia la reconciliación final. Cuando vuelve a Buenos Aires por segunda vez, intenta satisfacer el entusiasmo de Rosa por su trabajo mostrándole imágenes satelitales de su proyecto más reciente, exhibiendo su disposición a comunicarse con ella. El comentario de Rosa acerca de la última foto, que “parece el tumor en la última tomografía” (98), muestra que ella también se vale del humor negro para negociar la distancia afectiva, enfrentar el dolor y

hablar del cáncer. Las últimas frases de la escena, en que madre e hijo quedan dormidos agarrándose las manos, señalan el inicio efectivo de una vuelta a la intimidad (98).

Además, de acuerdo con los escritos de Jelin sobre la importancia del contexto grupal para la recuperación de la memoria, el acercamiento geográfico y emocional resucita recuerdos reprimidos. A eso apunta el resurgimiento de la memoria dolorosa de los meses directamente después de la desaparición de Luis: en esa época, Rubén se obstinaba en conservar periódicos para que Luis los pudiera leer a su regreso (168-72), señalando que su ansia por archivar constituye de hecho la forma que encontró para encontrar consuelo frente al trauma de la desaparición. Asimismo, el desvanecimiento de ese afán de control y la intensificación de los vínculos íntimos se acompañan de una capacidad creciente de contemplar tener su propia familia, ya que los “[h]ijos de nuestra madre [...] seríamos aun para ser padres de nuestros hijos, hijos de nosotros mismos, hijos incluso cuando intentaríamos ser padres” (180). En otras palabras, el restablecimiento de la comunidad afectiva—impulsado por el recurso al humor—se acompaña de una reinterpretación del lugar que el mismo Rubén ocupa en la cadena familiar: en vez de una violación de un pasado que hace falta conservar, el paso al futuro que supondría tener hijos empieza a representar una continuación de la historia familiar.

Finalmente, el acercamiento sentimental culmina en la escena de la muerte de Rosa (245-51). Cuando ella expresa su deseo de que sus hijos emprendan un viaje a Polonia y al Líbano con el dinero que les deja—viaje que supondría una vuelta a los orígenes, teniendo en cuenta las raíces familiares de Rosa y Luis—Rubén no consigue del todo esconder su escepticismo ante lo que él percibe como el ansia de “perpetuarse por cualquier medio” (246) mediante la herencia. No obstante, acaba rindiéndose:

Vamos a hacer algo lindo, ma, no te preocupes. ¿Sabes qué es lo que vamos a hacer? Nos vamos a ir con Agustín y con Clara a Polonia y al Líbano, lo más rápido posible. (246-47)

A estas alturas del relato, importa menos saber si los hermanos harán el viaje, que la capacidad de Rubén de superar sus idiosincrasias en nombre del cariño: reevaluando sus pensamientos recelosos, consigue rendirse a la voluntad de su madre moribunda. A continuación, las bromas que acaban haciendo los tres acerca de las maneras en que Rubén y Agustín podrían tardíamente proporcionarle nietos a Rosa, confirman su disposición a continuar la historia familiar:

Si nos apuráramos, la haríamos feliz y poderosa, la emperatriz al frente de un reinado que se extendiera más en el tiempo que en el espacio, desde los padres de los abuelos que apenas podíamos distinguir en los daguerrotipos de 1860 hasta los benditos nietos que mirarían con la misma extrañeza los retratos de Rosa, y desde las estepas de Polonia hasta quién sabe dónde diablos irían a vivir nuestros hijos, los de Clara y yo. (248-49)

A final de cuentas, Rubén consigue verse a sí mismo como parte de un pasado familiar que ya no representa una carga aplastante: incluso antes de que su novia Clara le cuente que está embarazada, no sólo se muestra dispuesto a aceptar el rol de padre, sino también a inscribir sus hijos en una historia que por fin sabe asumir. Junto con la escena en que Rosa muere agarrando las manos de sus hijos, se corona así el proceso por el que los tres han logrado un acercamiento afectivo, facilitado por el humor, que permite a los hermanos inscribirse con mayor libertad en la historia familiar:

Agustín y yo nos miramos al mismo tiempo y arrastramos nuestros dedos, haciendo un poco de fuerza al principio, dejando que los [de Rosa] se entreabrieran, agarrotados, incapaces de retenernos, hasta que nuestras manos se soltaron y quedaron, al fin, por completo, libres. (251)

En suma, ante la muerte de la figura materna, el humor vuelve abarcable el dolor compartido, convirtiéndolo en un espacio de

intercambio que le permite a la familia Abdela volver a estrechar los lazos íntimos. Asimismo, este proceso le proporciona a Rubén el ámbito seguro necesario para reconciliarse con el legado familiar. Sin embargo, su evolución personal no sólo se arraiga en la aproximación afectiva de la vida real, sino que está intrínsecamente vinculada a la renegociación mental del recuerdo de su padre desaparecido.

Entre La Ciudad, El Campo y La Isla: de la obsesión a la soltura, de la reificación a la reelaboración

Mientras va reanudando los lazos íntimos con Rosa y Agustín, Rubén también logra el esfuerzo imaginativo necesario para reelaborar su postura ante la desaparición de Luis. Con respecto a esto, cabe destacar el papel de las modalidades de la ciencia ficción: el entorno distópico de La Isla, además de denunciar las desviaciones de un acercamiento que trata de fijar y cosificar la memoria, facilita la puesta en escena imaginaria de varios enfrentamientos vueltos imposibles por la desaparición de Luis. Asimismo, los episodios de La Isla sobresalen por valerse de un humor antes bien grotesco que negro, que subraya las implicaciones absurdas de un acercamiento reificador y mercantilizante al pasado. De este modo, la novela hace eco del enfoque freudiano de Sosa: reconfortando el “ego intimidado” (38, traducción mía) de Rubén, estas escenas le permiten enfrentar los recuerdos de Luis, cuyo carácter reificado les había dotado de un aspecto inabarcable.

Al mismo tiempo que se entera de la enfermedad de su madre, otra encarnación de Rubén se despierta en La Isla, cuyos habitantes usan escáneres para grabar y mirar sus recuerdos, los cuales almacenan en memorias USB. Esos aparatos servirán para proyectar varias escenas protagonizadas por Luis, mediante las cuales Rubén irá revisando la imagen de su padre. La primera de estas proyecciones

representa al niño Rubén jugando con un amigo bajo la vigilancia de Luis. Se observa cómo el dogmatismo intransigente del primero se halla cuestionado por la confrontación con la lógica ingenua del niño:

[...] él me robó el autito y siempre me saca todos los juguetes. ¡Los juguetes son míos!

No, vení acá, Rubencito. Escuchame bien: los juguetes no son tuyos. Los juguetes *son*.

[...] Entreguemos la propiedad, eso es lo de menos. Pero un poco de tradición y familia no nos hubiera venido mal. (74, énfasis original)

La acusación amarga del Rubén adulto en la última frase señala su anhelo de una historia familiar en que inscribirse, y la medida en que la obstinación de Luis impide la realización de este deseo. Para lograrlo, tendrá que enfrentar su propio afán de conservar intactos los recuerdos, representado por los USB y los escáneres.

Asimismo, tal reificación de la memoria puede llevar a una serie de apropiaciones perversas, hecho que encarnan Rudolf y The Rubber Lady. Cuando, inmediatamente después de la escena entre Luis y Rubén, Rudolf reclama la posesión del USB con los recuerdos, se tematiza precisamente la cuestión de la pertenencia de una memoria cosificada. El comportamiento infantil y el aspecto grotesco del dueño de La Isla subrayan la absurdidad de su reivindicación:

Dame el USB. Dámelo, dámelo, dámelo, dámelo [...].

Rudolf salta como un loco, de un lado al otro del alambre que separa el camino del corralito para los perros, gritando dá-melo, dá-melo, dá-melo, dá-melo. Tiene el cuerpo de un atleta petiso, las mejillas de papel glacé metalizado y los ojos de poliéster. En las piernas, lleva un pantalón rojo de plush con un agujero redondo perfecto a la altura de la bragueta, de donde sale como una verga, pero no es una verga sino una cola de mono, de mono tití. (75)

Cabe destacar la resignación con que Rubén aceptará la demanda de Rudolf: contrasta con su obsesión por conocer las características naturales y las dimensiones de La Isla, cuestión en que insiste repetidamente en este primer momento de su estadía (64, 68, 72, 82, etc.). En otras palabras: su afán de cuantificar y archivar el mundo va emparejado con la desposesión absurda de su memoria reificada.

No obstante, poco después ya empiezan a vislumbrarse las dudas que el universo grotesco de La Isla le inspiran a Rubén, y que acabarán empujándolo a cuestionar los recuerdos reificados de las proyecciones. Las vacilaciones empiezan cuando, hablando de los avioncitos que sobrevuelan La Isla, Rudolf se enfurece al ver los mensajes que ciertos habitantes cuelgan de ellos:

[L]o que me jode son los avioncitos con las banderolas. Van por todos lados, la gente pone las inscripciones que quiere [...]. Él y The Rubber Lady pararon en seco, Rudolf apretando la mandíbula y con los ojos que se iban enrojeciendo.

Les dije mil veces que no, que de la publicidad me encargo yo [...]. Si yo les ofrezco todo el espacio que necesitan, ¿me querés decir para qué se lanzan solos? (86)

La rabia casi infantil de Rudolf contribuye a ridiculizar una autoridad que, mediante un proceso de mercantilización que implica fijar significantes y significados, quiere incidir en el pensar y el accionar de las personas. La reacción de Rubén, por su parte, deja entrever los primeros indicios—aún teñidos de aceptación resignada—de un cuestionamiento de las leyes absurdas que rigen La Isla: “A mí no me parecía tan grave, pero de nuevo, ¿qué sabía yo sobre La Isla? Poco y nada” (87). A esto se añade su abandono al final de la escena, cuando Rudolf y The Rubber Lady se marcharon para corregir la supuesta afrenta de las banderolas: “[E]n la costa había empezado a hacer un poco de frío. Me puse las manos sobre los brazos como para frotármelos y secarme el cuerpo mojado por el rocío” (88).

Junto con el comportamiento caricaturesco de los dueños de La Isla, la desolación subraya la absurdidad de un acercamiento cosificador y mercantilizante a la realidad. En clave freudiana, el cuestionamiento tácito a mediados de la escena señala que las experiencias grotescas en La Isla comienzan a ofrecerle al “ego intimidado” de Rubén el consuelo necesario para encarar sus recuerdos reificados.

Asimismo, en este proceso, es imprescindible el papel de las proyecciones. Además de encarnar la tecnología imaginaria de la ciencia ficción y de cuestionar la reificación de la memoria, éstas facilitan la reelaboración de recuerdos que Rubén irá efectuando en el curso del relato. En varias etapas, muestran un diálogo al que no hubiera podido asistir de otra manera: la interrogación de Luis por Capitán. Es decir que lo que se halla almacenado en los USB y los escáneres no son recuerdos históricos, sino fragmentos de una memoria construida que Rubén trata de mantener intacta. Por consiguiente, la confrontación entre el militante y el represor forma parte del proceso mediante el cual irá reelaborando su postura hacia el pasado. En el transcurso de estas escenas, se observa cómo la imagen conjurada de Luis evoluciona del dogmatismo altivo a una capacidad de perdonar que no necesariamente implique contradecir sus principios ideológicos, reflejo de la evolución personal de Rubén.

En efecto, en la primera proyección del diálogo entre Luis y Capitán, Rubén concibe a su padre como un intransigente que desprecia incluso las fuerzas progresistas que no se conforman con su visión de la revolución: “A mí en ese momento los chilenos me daban tanto asco como los franceses, y los dos me daban el mismo asco que cualquier socialista” (152). No obstante, ya se entrevé cierta evolución en las posturas de Luis: en el curso de la interrogación, no se puede retener de preguntarse si “[las] preguntas [de Capitán] no eran acaso las mismas que él le hubiera querido responder a Rosa, si las hubiera podido formular?” (157). De este modo, traiciona un afán de explicarse a su esposa que indica que, con todo, sí se preocupa por su familia. Puesto

que el Luis de estas escenas es una proyección imaginaria de Rubén, esta oscilación indica la importancia del esfuerzo imaginativo que hace éste: progresivamente, consigue cambiar el enfoque y reelaborar una imagen de Luis que muestra un hombre a quien la familia en última instancia sí le importaba.

Simultáneamente, en las escenas de la vida real, se observa un empeño reelaborativo parecido. Después de haber leído una carta de Luis a Rosa—en que aquél insiste en la preponderancia de la revolución sobre la vida íntima (186-93)—Rubén defiende a Luis ante la incompreensión de su hermano:

[A]grego, en defensa del Camarada Abdela, que aun con todas sus vueltas, sus perversiones infatuadas y su pasión fundida entre el futuro y la muerte, la del Camarada Abdela era una carta de amor, y eso es más que lo que podemos decir de buena parte de la humanidad, y del resto de su obra. El viejo no era un santo, pero comparado con el mundo que lo rodeaba era un gran ser humano. (196)

En otras palabras: a medida que Rubén logra superar su afán de control y reelaborar sus recuerdos, consigue colocar a Luis dentro de su contexto histórico específico y verlo como un hombre con defectos considerables, pero redimido al menos parcialmente por su pasión y sus intenciones.

Asimismo, cabe destacar cómo, después de cada proyección de la discusión entre Luis y Capitán, *La Isla* se vuelve más chica (164, 238), evolución que se acompaña de una mayor soltura física y mental. Lo indica el mismo Rubén, en una conversación con Raquel al final del penúltimo capítulo en *La Isla*:

Escuchame, el otro día, cuando se encontraron Abdela y Capitán, ¿te acordás que después de eso vimos la costa enfrente? Nunca la habíamos podido ver antes [...]. Y hoy a la mañana, por primera vez desde que estoy acá, pude dar una vuelta entera a *La Isla* [...]. ¿Es así como termina todo? ¿Es así como se va uno de *La Isla*? (237)

Este fragmento contrasta con una sesión de trote que precede a sus esfuerzos reelaborativos: “Un ritmo de cuatro minutos, cincuenta segundos. Demasiado rápido, y por falta de disciplina más que por buen ritmo” (91). En otras palabras: a medida que *La Isla*—es decir: la memoria—se vuelve abarcable gracias a los esfuerzos por reinterpretar el pasado, Rubén también consigue soltar el afán de control que lo definía al inicio. Al mismo tiempo, las preguntas en la primera de estas dos citas indican su cuestionamiento de *La Isla*, facilitado por la absurdidad de la vida en ella. Cuando Raquel le contesta preguntando si tiene apuro para irse, la respuesta de Rubén ya no deja lugar a dudas con respecto a su negativa por estancarse en sus recuerdos: “No era apuro por irme, a lo mejor era miedo por quedarme” (238).

Estas evoluciones culminan en la última parte del diálogo imaginado entre Luis y Capitán, en la que participan también Rudolf y *The Rubber Lady*. Aquí, el contraste entre las propuestas mercantilistas de la pareja y la aceptación de Capitán de las mismas, por una parte, y el rechazo de Luis, por otra parte, denuncia las implicaciones absurdas y perversas de una fijación cosificadora de la memoria. En cambio, se reivindica la capacidad de reevaluar sus posturas siguiendo fiel a sus principios, que encarnan Luis y Rubén.

Para entender el alcance de esta escena, hace falta indagar la vida de postdictadura de Capitán. Veinticinco años después de la dictadura, éste se gana la vida en una empresa que organiza circuitos de aventuras para millonarios, y que es gestionada por el general bajo cuyas órdenes colaboraba en la represión (253). Así se denuncia el cinismo con el que la Argentina neoliberal de postdictadura, en vez de juzgar a los represores, les permitió sacar ganancias comerciales de su experiencia militar. Además, el trabajo de Capitán anticipa la facilidad con la que aceptará participar del “Reconciliation Tour” que proponen organizar Rudolf y *The Rubber Lady*.

Este “Reconciliation Tour” constituye una caricatura comercializada de la experiencia de los campos clandestinos de detención, en la que los diferentes actores volverían a

desempeñar el papel que tuvieron en la realidad (262-66). Limitándose a recrear una versión aséptica de los secuestros, el proyecto recuerda la vuelta repetitiva del evento traumático según LaCapra, la cual puede constituir un indicio de estancamiento o formar parte del proceso de elaboración. Mientras que La Isla y sus dueños representan la paralización que conllevan la reificación y la subsiguiente mercantilización de la memoria, Rubén vuelve precisamente al pasado en un intento de hallarle una reinterpretación constructiva. Recurriendo al enfoque freudiano de Sosa, se puede aducir que la escenificación grotesca de La Isla ayuda a realizar este esfuerzo: además de señalar la absurdidad del aferramiento cosificador e incluso mercantilista a la memoria, lo empuja a Rubén a enfrentar y elaborar el trauma de la desaparición.

A continuación, la facilidad con la que Capitán consiente con el “Reconciliation Tour” (266) confirma las afinidades entre la represión y la comercialización imitativa de la memoria dictatorial. Por tanto, el fragmento indica la complicitad del mercantilismo neoliberal con la última dictadura: ésta basó sus políticas económicas precisamente en las doctrinas del neoliberalismo, que se perpetuaron en democracia. Por tanto, la fijación cosificadora y hasta mercantilizante de la memoria se convierte en el correlato económico de las políticas de indulto: son caras de una misma política neoliberal que les conviene más a quienes prefieren que no se vuelva a escudriñar el pasado. Por su parte, la frase con la que Luis repudia el proyecto supuestamente “distinto” condena explícitamente las analogías entre el afán mercantilista y la represión: “Distinto las pelotas. Es exactamente lo mismo” (267). Asimismo, el rechazo de Luis al espectáculo imitativo del “Reconciliation Tour” muestra el éxito de la vuelta reflexiva al pasado traumático que va realizando Rubén: superando la resignación que le caracterizaba al principio de su estadía en La Isla, está logrando una elaboración fructífera de sus recuerdos traumáticos.

En cambio, pese a su resistencia a los planes de Rudolf y Capitán, Luis sí se muestra dispuesto a perdonar, sin que eso implique olvidar ni igualar moralmente sus actos a los del represor:

Los perdono, a Capitán lo perdono, condenado como está [...] es lo único que le puedo ofrecer a los que defraudé y a mí mismo, a todo lo que no alcancé [...]. Mi perdón es para mis hijos, para su futuro. Pero el fondo de las cosas es imperdonable, ése es el costo a pagar. (269-70)

Cabe destacar que el perdón de Luis no representa una absolución total, sino un deseo de superar el estancamiento: sigue fiel a sus convicciones, pero sabe perdonar en nombre de sus descendientes. Puesto que se trata de una proyección imaginaria de Rubén, este fragmento demuestra la capacidad de éste de reelaborar una imagen más matizada de su padre, su disposición a dejar atrás los rencores hacia Luis y hacia los responsables de su muerte. En cambio, eso no implica equiparar las decisiones del padre militante a las de sus asesinos: el perdón a Capitán no lo exonera de las crueldades que cometió, las cuales siguen siendo imperdonables.

En suma, tanto Luis como Rubén representan formas de reevaluar sus opiniones en nombre del futuro, sin por eso traicionar sus historias personales y familiares: eso lo indica la constatación, pronunciada por la ex novia Raquel en La Isla, de que si bien el enfoque de Rubén en su propio sufrimiento lo salvó en los primeros años después de la desaparición, ha llegado el momento de encontrar nuevas maneras de vivir con la desaparición (272). Llamativamente, a esta reelaboración le sigue una conversación en que se vuelve a subrayar que construirse una vida propia no suponga traicionar la historia familiar, conclusión a la que Rubén llega simultáneamente en la vida real en La Ciudad:

Pero yo también soy eso que queda atrás. Yo soy Abdela.

Y tus hijos serán Abdela, como que hay un Dios. Pero tenés que saber cuál es *tu* puerto, adónde vas a desembarcar con toda tu Abdelez a cuestras. [...] esto que estás viendo acá es tu pasado, pero no es tu historia. En el pasado no hay lugar para tu historia, Ruby. (274, énfasis original)

En tal lectura, el achicamiento gradual y la desaparición final de las proyecciones (270) y de La Isla (276) representan el hecho de que el impacto gigantesco del pasado en el presente se ha desvanecido gracias a la reelaboración de recuerdos traumáticos que Rubén acaba de lograr.

En último lugar, quiero contrastar la re-negociación beneficiosa que consigue Rubén —tanto de sus recuerdos de Luis como de los lazos familiares— con la desintegración de la familia Capitán en los años de postdictadura. El mismo Capitán señala que en la primera etapa de la sordera sicosomática provocada por su colaboración en la represión (208-10), recurrió a un mutismo deliberado que “lo había blindado contra cualquier amenaza exterior y le había dado, en medio de su tensión, una enorme sensación de paz y tranquilidad” (255). Ese silencio refleja la negativa de las Fuerzas Armadas a hablar de la dictadura, que le arrebató a la sociedad argentina la posibilidad de elaborar lo ocurrido. Esta falta de procedimiento saludable se refleja en la relación dificultosa de Capitán con su hijo Fausto, quien describe los años de la sordera y del mutismo de su padre como “un cuadro paranoico depresivo profundo” (254). El asesinato de Capitán por Fausto—en el mismo momento en que Rubén asiste a la muerte de Rosa—señala los efectos destructores que puede tener el silencio del verdugo en su entorno familiar y social, hasta años después de los hechos.

Asimismo, llama la atención la incompreensión social ante los motivos de Fausto, la cual se expresa en una noticia periodística dedicada al hecho:

Las fuentes de la Federal [...] dijeron desconocer si había conflictos familiares entre padre e hijo que pudieron explicar el trágico episodio que anoche sacudió el tranquilo barrio de Boedo. (282-83)

Estas palabras evidencian las deficiencias de un enfoque—perfectamente comprensible—en el trauma de las víctimas directas y sus familiares, pero que no contempla el dolor con el que posiblemente vivan los descendientes de ex represores. De este modo, el tabú que reina sobre el sufrimiento del hijo de un represor se contrapone al procesamiento exitoso de Rubén. En otras palabras: la novela pone en tela de juicio la tendencia a cosificar el pasado no sólo porque facilita la mercantilización neoliberal de la memoria y por su complicidad implícita con la represión, sino también porque le negó al pueblo argentino la posibilidad de reelaborar su pasado de un modo sostenido, exhaustivo e inclusivo, fuera a nivel individual o al de la sociedad.

Reflexiones finales

Resumiendo, quiero recalcar que el humor—sea de índole negra o grotesca—incide decisivamente en la evolución psicológica del protagonista Rubén, y en la dimensión discursiva del relato. Convirtiendo el dolor por la muerte inminente de Rosa en una fuente de chistes lúgubres—y, por tanto, en un espacio de intercambio comparable al que discierne Sosa en H.I.J.O.S.—le permite a la familia Abdela superar el alejamiento emocional, estrechar los lazos sentimentales y dar paso al futuro. A su vez, la recomposición de esta comunidad afectiva proporciona un ambiente propicio para la reelaboración de recuerdos petrificados en La Isla. Allí, en términos freudianos, la escenificación grotesca le otorga a Rubén la confianza necesaria para encarar y recontextualizar el trauma provocado por la desaparición de Luis. Además, contribuye a poner en tela de juicio las implicaciones perversas de un acercamiento reificador al pasado, que acaba convirtiéndolo en un

producto de consumo. Este proceso no sólo impide una renegociación fructífera a nivel individual: privilegiando a quienes prefieren que no se vuelva a escudriñar el pasado dictatorial, resulta ser cómplice de las políticas de olvido y de impunidad de la época neoliberal.

Asimismo, incorporando ciertas modalidades de la ciencia ficción (los aparatos tecnológicos pseudocientíficos, el espacio distópico), La Isla pone en escena una serie de enfrentamientos vueltos imposibles por la desaparición de Luis, pero que Rubén necesita encarar a fin de encontrar una forma benéfica de vivir con el duelo por sus padres. El choque entre Luis, Capitán y Rudolf y *The Rubber Lady* saca a luz una serie de afinidades perturbadoras entre la reificación mercantilista, las políticas del olvido neoliberales y la represión. Llamativamente, a fin de cuentas, el único de esos cuatro interlocutores en redimirse es Luis Abdela, el militante que consigue reevaluar sus posturas y admitir los errores que cometió en la lucha por sus ideales.

Al mismo tiempo, la redención del padre constituye una condición de la del hijo. Haciendo eco de las reflexiones de Caruth y LaCapra sobre el estancamiento que puede conllevar un aferramiento compulsivo al evento traumático, la reelaboración—conseguida, en parte, mediante los efectos benéficos del humor—le permite a Rubén superar el enfoque en su propio dolor y el afán de mantener intactos sus recuerdos. De este modo, logra entender las decisiones de Luis y el sufrimiento que éstas le deben haber causado a su padre. Es este proceso el que—junto con la reanudación de los vínculos con su madre y su hermano en la vida real en *La Ciudad*—le permite inscribirse en una historia familiar que finalmente está dispuesto a asumir y continuar.

Más allá de la capacidad de concebir su propia familia futura como una continuación en vez de una traición de la historia familiar, es significativo que sea precisamente *Chinastro*—el avioncito que Luis le dio al niño Rubén a su regreso de la China maoísta, un regalo

de fuertes connotaciones comunistas—el que establecerá el puente entre los antepasados y los descendientes de Rubén (280). En las palabras de LaCapra: el pasado traumático ha sido reelaborado, ha llegado el momento de integrarlo a la historia personal y de dar paso al futuro. Asimismo, esta apertura al porvenir contrasta con la pérdida de la familia Capitán: en este caso, el mutismo obstinado del represor y la incompreensión social representan un tabú sobre el pasado que opera a la vez desde dentro y desde fuera. En último lugar, el desgarramiento del hijo del represor, junto con el desenlace trágico, señala que también queda mucho por elaborar fuera del ámbito de las víctimas.

En último lugar, quiero recalcar que, a mi juicio, el fantasma de Luis que Rubén cree ver en la primera y la última escena de la novela constituye una advertencia que recuerda el retorno espectral del trauma según Caruth y el carácter posiblemente precario de la renegociación del trauma tal como lo señala LaCapra: si bien la reelaboración del pasado permite dar un nuevo ímpetu a la vida personal y la historia familiar del “hijo,” este equilibrio no necesariamente ha sido conseguido de manera definitiva. Siguiendo las observaciones de Arruti sobre los riesgos que implica atribuirles un valor esencialista a hechos traumáticos específicos, opino que estas dos escenas indican la necesidad de seguir reelaborando el pasado en función de las preocupaciones del presente, evitando el estancamiento que suponen la fijación y la reificación de sentidos.

Obras citadas

- Arruti, Nerea. “Writing Trauma: Re-Placing Contemporary Argentine Literature and Visual Culture.” *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America* 84.4-5 (2007): 517-28. Impreso.
- Bergson, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Genève: Skira, 1945. Impreso.

- Blejmar, Jordana. "Copyright de la memoria, autotificación y novela familiar en *Soy un bravo piloto de la nueva China*." *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural* 3 (2014): 169-79. Red. 20 mayo 2016.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. Impreso.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Planeta, 2011. Impreso.
- Freud, Sigmund, et al. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Repr. London: Hogarth Press, 1978. Impreso.
- Gandolfo, Elvio E. *El libro de los géneros: ciencia ficción, policial, fantasía, terror*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Trad. Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002. Impreso.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. Impreso.
- Logie, Ilse. "Reformulaciones literarias del imaginario postdictatorial argentino: el caso de *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán." *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente*. Eds. Ana María Amar Sánchez y Luis Avilés. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2015. 95-119. Impreso.
- Portela, Eburne. "La escritura de la memoria en la nueva narrativa en español: una perspectiva transatlántica." *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid—Frankfurt: Iberoamericana—Vervuert, 2011. 189-97. Impreso.
- Reati, Fernando. "Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente." *Memorias en tinta: ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Ed. Lucero de Vivanco. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. 81-106. Impreso.
- Riveiro, María Belén. "Abriendo heridas para tender puentes: la literatura de 'hijos.'" *Bellas artes y trincheras creativas*. Coord. José Luis Crespo Fajardo. Málaga: Grupo Eumed.net, 2014. 207-25. Impreso.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005. Impreso.
- Semán, Ernesto. *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori, 2011. Impreso.
- Sosa, Cecilia. *Queering Acts of Mourning In the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood*. Woodbridge: Tamesis Books, 2014. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 12, 2016

SPECIAL SECTION: Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos

TITLE: Escrituras del yo y políticas de la memoria: Recepción y circulación de los textos de Lurgio Gavilán y José Carlos Agüero

AUTHOR: Claudia Salazar Jiménez

E-MAIL: claudiasalazarjimenez@gmail.com

AFFILIATION: Brooklyn College-CUNY; 2900 Bedford Avenue; Brooklyn, NY, USA 11210

ABSTRACT: The narratives that reconstruct the years of political violence in Peru are increasingly assuming a more important role in the national politics of memory. In this article, I propose to analyze the intersections and tensions between the writings of the self and the politics of memory generated by this texts: *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* by Lurgio Gavilán (2012), and *Los rendidos* by José Carlos Agüero (2015). Gavilán develops a vital journey that circulates through the main groups and institutions of Peru's internal armed conflict (1980-2000): Sendero Luminoso, the army, and the church. On the other hand, Agüero explores his memoirs from an unprecedented place in the Peruvian narrative: the son of the terrorists. My analysis focuses on the discursive construction of these subjectivities and the validation processes that both have been through in academia, mass media and the public opinion. These processes reveal the special status of the writing of the self as strategies of validation and, at the same time, as a strategy to critic some official discourse and their crosses with politics.

KEYWORDS: Politics of Memory, Writing of the Self, Peru, Internal War, Lurgio Gavilan, Jose Carlos Aguero

RESUMEN: Las narrativas que reconstruyen los años de la violencia política en el Perú están asumiendo cada vez un rol más importante dentro de las políticas de la memoria nacionales. En este artículo, propongo analizar los cruces y tensiones entre las escrituras del yo y las políticas de la memoria que han generado los textos: *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia*, de Lurgio Gavilán (2012), y *Los rendidos* de José Carlos Agüero (2015). Gavilán muestra un recorrido vital que circula por los grupos e instituciones centrales del conflicto armado interno peruano (1980-2000): Sendero Luminoso, el Ejército y la Iglesia. Por otro lado, Agüero explora sus memorias desde un lugar inédito en la narrativa peruana: el ser hijo de senderistas. Mi análisis se enfoca en la construcción discursiva de estas subjetividades y los procesos de validación de los que han sido objeto en diversos círculos académicos, literarios y la opinión pública. Estos procesos ponen en evidencia el estatuto particular de las escrituras del yo como estrategia de validación o crítica de algunos discursos oficiales y sus cruces con la política.

PALABRAS CLAVE: políticas de la memoria, escrituras del yo, guerra interna, Lurgio Gavilán, José Carlos Agüero

BIOGRAPHY: Claudia Salazar Jiménez es Profesora en Brooklyn College. Su trabajo de investigación se enfoca actualmente en las subjetividades contemporáneas, con especial énfasis en las escrituras del yo, las políticas de la memoria y los cruces entre género y violencia política. Sus intereses académicos incluyen también la literatura y la cultura peruanas y latinoamericanas de los siglos XX y XXI, la cultura visual y las sexualidades. Ha publicado las antologías *Escribir en Nueva York. Antología de narradores hispanoamericanos* (2014) y *Voces para Lilith* (2011). Ha colaborado en diversas publicaciones académicas y ha sido invitada como conferencista principal en varios congresos internacionales.

Escrituras del yo y políticas de la memoria: Recepción y circulación de los textos de Lurgio Gavilán y José Carlos Agüero

Claudia Salazar Jiménez, Brooklyn College-CUNY

En los primeros años del siglo XXI la literatura peruana, especialmente la narrativa, ha experimentado una eclosión de variadas formas y géneros discursivos que han llevado a cabo elaboraciones bastante sofisticadas sobre diversas problemáticas de la realidad nacional y, especialmente, de los años del conflicto armado interno (1980-1992). Fiel a su arraigada tradición, en el Perú la literatura no es solamente un documento estético sino una manera de reflexionar y cuestionar los discursos oficiales. Las narrativas que reconstruyen los años de la violencia política en el Perú están asumiendo cada vez un rol más importante dentro de las políticas de la memoria nacionales. Si bien los discursos ficcionales fueron los que iniciaron estos procesos de representación desde los mismos años 80, en los últimos años han aparecido en el mercado editorial peruano diversas propuestas a partir de las *escrituras del yo*.

En este artículo, propongo examinar los vínculos entre intimidad y política a partir del análisis de los procesos de circulación y recepción de dos textos que han generado intensas discusiones en los años más recientes: *Memoria de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia*, de Lurgio Gavilán (2012), y *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* de José Carlos Agüero (2015).

La importancia de ambas publicaciones radica en las nuevas subjetividades que hacen ingresar a los discursos de memoria. A través de su narrativa autobiográfica, Gavilán muestra un recorrido vital que circula por los grupos e instituciones centrales del conflicto

armado interno peruano (1980-2000): Sendero Luminoso, el ejército y la iglesia, hasta su arribo en México como estudiante doctoral de antropología. Por otro lado, José Carlos Agüero explora sus memorias desde un lugar inédito en la narrativa peruana: el hijo de senderistas. Ambos textos construyen subjetividades a la vez que expresan una intimidad atravesada por diversas identidades. Se trata de subjetividades que lograron sobrevivir en una etapa histórica del Perú desbordada por la violencia y que se construyen como una autoetnografía que permiten otra (e inédita) de conocer la cotidianidad de senderistas y soldados.

Confesiones y política

Además de los modos en que Lurgio Gavilán y José Carlos Agüero piensan y presentan su lugar de enunciación, es necesario analizar las maneras en que ambos textos han circulado en el Perú y fuera de él, así como los procesos de recepción en diversos círculos académicos, literarios y la opinión pública. Estos procesos ponen en evidencia el estatus particular de las escrituras del yo como estrategia de validación o crítica de algunos discursos oficiales sobre el conflicto armado interno. La exposición y evaluación de estas disputas por la memoria, pone en evidencia también las tensiones de lo que se entiende por esa nación siempre en proceso que es el Perú y su construcción desde los discursos narrativos y sus cruces con la política.

La legitimación de las escrituras del yo es un fenómeno global y ha sido estudiado desde diversos puntos de vista, a la vez que éstas se configuran como un lugar de enunciación que permiten explorar las intersecciones de diversos discursos culturales. Como lo ha manifestado Paula Sibilia:

En medio de los vertiginosos procesos de globalización de los mercados, en el seno de una sociedad altamente mediatizada, fascinada por la incitación a la visibilidad y por el imperio de las celebridades, se percibe un desplazamiento de aquella subjetividad 'interiorizada' hacia nuevas formas de autoconstrucción. (28)

En efecto, el Perú no se encuentra fuera de esta ola global, que le ha caído en un momento en que el Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR), publicado en 2003, comienza a recibir diversos cuestionamientos. Esta confluencia es un factor importante en la recepción de los libros que nos ocupan.

Nelly Richard se refiere a este contexto como el *mercado de las confesiones* y remarca los vínculos entre lo íntimo y lo político:

Este nuevo mercado de lo confesional en el que participan biografías, autobiografías y testimonios de personajes públicos, se vale del compulsivo voyeurismo social para someter la interioridad no confesada del sujeto a la extroversión mediática. El mundo de la política también se deja tentar por estos juegos de simulaciones y disimulos entre lo privado y lo público. (29)

Frente al estatuto letrado e incompleto del Informe Final de la CVR y las políticas de Estado que refrendan un discurso oficial unívoco, la necesidad de escuchar otras voces surgió con una fuerza inusitada en el contexto peruano a principios del nuevo siglo. Beatriz Sarlo ha llamado a este momento el *giro subjetivo*:

[...] la actual tendencia académica y del mercado de bienes simbólicos que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales del presente, no resultan sorprendentes. Son pasos de un programa que se hace explícito, porque hay condiciones ideológicas que lo sostienen. (21-22)

En efecto, las condiciones económicas y políticas de los últimos veinte años en el Perú se han sostenido en un programa de economía neoliberal que aumentó la circulación de bienes y servicios, lo que en algunos medios se dio en llamar "el milagro económico peruano." La particularidad del caso peruano subyace en el cruce de esta revaloración de la primera persona, de las escrituras del yo, con las tensiones que aún existen después del conflicto armado y que se sitúan en el campo de las batallas por la memoria. Es en este contexto que se publican *Memorias de un soldado desconocido* y *Los rendidos*.

Construyendo y escuchando al niño senderista

En octubre de 2012, se publicó en Perú y en México el libro del antropólogo peruano Lurgio Gavilán, titulado: *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia*. El libro de Gavilán se presenta como una narrativa autobiográfica que muestra su recorrido vital durante los años del conflicto armado interno en el Perú. Este recorrido circula por los grupos e instituciones centrales del conflicto armado interno: Sendero Luminoso, el Ejército y la Iglesia. A los pocos meses de su publicación, debido a diversas reseñas muy favorables, el libro se

agotó rápidamente y hasta el momento ha sido objeto de varias reimpressiones. Elizabeth Jelin ha señalado que:

la memoria como construcción social narrativa implica el estudio de las propiedades de quien narra, de la institución que le otorga o niega poder y lo/a autoriza a pronunciar las palabras, ya que, como señala Bordieu, la eficacia del discurso performativo es proporcional a la autoridad de quien lo enuncia. Implica también prestar atención a los procesos de construcción del reconocimiento legítimo, otorgado socialmente por el grupo al cual se dirige. La recepción de palabras y actos no es un proceso pasivo sino, por el contrario, un acto de reconocimiento hacia quien realiza la transmisión. (96)

Desde este punto de vista, es posible aproximarse a *Memorias de un soldado desconocido* como un discurso autobiográfico que integra la construcción social de la memoria sobre el conflicto armado interno.

Lurgio Gavilán inicia sus *Palabras preliminares* con una admonición: “Escribo esta historia para recuperar mi memoria; y también para que nunca vuelva a ocurrir algo así en el Perú” (49). Luego continúa con una cita en latín para referirse a una profesora (de la cual no indica el nombre) que lo inspiró a escribir la historia de su vida, mientras estudiaba en la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima. Después de hacerse varias preguntas referidas a sus dudas sobre la validez de escribir la historia de su vida, Gavilán recurre a una cita de Mariátegui para señalar que será su propia obra que lo justifique. En este recorrido que va de los estudios religiosos hacia el mundo letrado peruano, se inicia el relato. Señala también que: “No es una historia de violencia, sino relatos de vida cotidiana carentes de dramatismo y de partidismo político” (49). Gavilán muestra su historia como algo puramente cotidiano, apelando a

una sencillez que estaría fuera de lo ideológico, acorde con el sentir de la época. Líneas más adelante, en consonancia con su reclamo de neutralidad ideológica, indica:

De ningún modo busco justificar las atrocidades cometidas por SL [Sendero Luminoso] y el Ejército peruano, solo relato los hechos tal como ocurrieron. Para quien escribe, son todos los días de recuerdo, como si ayer mismo hubiera estado en esas escenas de la vida. Muchos azares de la suerte de un soldado desconocido se podían contar, sin embargo, aquí no está plasmado todo quizá porque los recuerdos son lejanos y algunos de menos importancia (50).

La selección de los momentos que serán recordados y escritos es un mecanismo fundamental en la construcción de las narrativas del yo, pues constituyen al sujeto que escribe. Desde el inicio, la situación de enunciación que plantea Gavilán es la de rememoración de diversas etapas de su vida durante un momento histórico muy difícil. Como lo señala Leonor Arfuch, estas narrativas, en su intento de elaborar las vivencias pasadas, constituyen una construcción donde el lenguaje no solo hace *volver a decir* sino que también hacen *volver a vivir*, especialmente en el caso de vivencias traumáticas (76).

Es en este *volver a vivir* donde Gavilán ubica su situación de enunciación, pues orientará la construcción del relato a buscar cierta empatía de los lectores con la experiencia que le tocó vivir. Para ello, busca referirse a esa cotidianidad a la cual alude, pero se tratará de una cotidianidad no rutinaria, pues a lo largo del relato revelará su situación excepcional. En esta búsqueda de empatía, no es casual tampoco la elección del título. Aunque sabemos el nombre del autor de este texto, Gavilán prefiere llamarse a sí mismo el *soldado desconocido*. En el sentido más literal, Gavilán es un personaje desconocido previamente a la publicación del libro. Por otro lado, sabemos que esta figura apela al soldado que representa la imagen de

la nación durante un conflicto armado. El soldado desconocido encarna una figura que se despoja de su individualidad para representar una comunidad de combatientes y emerger como imagen de lo nacional.

Memorias de un soldado desconocido está compuesto por cuatro capítulos donde narra sucesivamente el paso de Lurgio Gavilán por Sendero Luminoso, el Ejército y la orden franciscana, así como su regreso a Ayacucho luego de pasar algunos años estudiando antropología en el extranjero. En el primer capítulo narra su decisión de integrar Sendero Luminoso, a los doce años, llegando a ser incluso “camarada” (jefe militar de un pequeño grupo de combatientes). Su relato se inicia cuando sale de su comunidad, pocas semanas después de la masacre de Uchuraccay, donde fueron asesinados ocho periodistas por los comuneros al ser confundidos con senderistas. Esta coincidencia no es de menor importancia dado que enmarca su narrativa dentro del gran relato de la guerra interna. Gavilán se acerca a Sendero Luminoso debido a que su hermano estaba integrado al grupo. Al unirse oficialmente al grupo senderista, cambia su nombre y empieza a ser conocido por Carlos, nombre que lo acompañará hasta que abandona el ejército. El relato de estos años en que integra Sendero Luminoso se concentra en las incursiones y ataques perpetrados a la vez que incide en la geografía andina, impregnando al texto de un aliento poético que contrasta con la dureza de su vida:

El mando militar le alcanzó una escopeta a la compañera Sandra para que le disparara en la cabeza. La bala salió mortífera y puso fin a la vida del hombre. ‘Este hombre es soplón, yanauma.’ Decían nuestros mandos. Aún sentí más miedo. Los otros compañeros estaban tranquilos. La noche se hizo negra, oscura, triste y melancólica. Algunos búhos rapaces volaron con el sonido del arma. (69)

El segundo capítulo relata su vida en el Ejército, después de caer atrapado en una emboscada en la que por poco pierde la vida,

pero es rescatado por un teniente al que sólo menciona por su sobrenombre: *Shogún*. Es en el Ejército donde aprende a leer y escribir y da sus primeros pasos en el sistema escolar. También será objeto de diversas pruebas de obediencia y resistencia. En el tercer capítulo, Gavilán ingresa a un convento franciscano donde permanece varios años como fraile y se dedica a una vida de estudio. Posteriormente abandonará el convento, ya que después de unas vacaciones, dice:

Miré hacia atrás a lo largo de mi vida, y ya no pude imaginarme más en el convento. Quería ‘tener una familia, quizás un hijo, y salir al mundo como cualquier persona.’ (156)

El cuarto y último capítulo narra la vuelta de Lurgio a Ayacucho después de veinte años, ya como doctorando en antropología. Viaja desde México pensando en hacer estudios de campo mientras evalúa su propia vida y la historia más reciente del Perú. Gavilán ha manifestado que el marco de escritura se dio inicialmente entre 1996 a 1998 y a inicios del 2000. Los espacios vacíos fueron completados entre 2007 y 2010.

Memorias de un soldado desconocido se presenta como un relato que responde a las expectativas de una autobiografía tradicional: se da la coincidencia entre autor, narrador y personaje; está escrito en primera persona y apela al realismo de lo narrado. En la mayor parte, el texto se maneja a través de un tono muy sobrio, sin mayores pretensiones estilísticas, excepto en algunos momentos en que el narrador se permite observar la naturaleza y desplegar cierto tono lírico vinculándolo a su experiencia de guerra:

Todo era silencio. Era una noche clara. La vela pegada en la pared alumbraba el rostro de los guerrilleros; mientras, la luz tenue de la luna aparecía por la puerta dando al cuarto una extraña iluminación. No corría ni la más leve brisa que le hiciera parpadear a la vela que nos alumbraba. Todo estaba quieto y silencioso. Era una de esas típicas

noches en las que a uno le apetecía salir y pasar largos ratos escuchando los grillos chirriar y a las ranas croar; pero esa noche, hasta los grillos permanecían quietos. Me daba la impresión de estar paseando por las hojas de los libros escritos por los camaradas. (88)

Si bien en los cuatro capítulos la figura que Gavilán construye de sí mismo se encuentra en relación con un grupo (los senderistas, los militares, los frailes franciscanos), el centro del relato se ubica en la construcción de su propia individualidad y autonomía. *Memorias de un soldado desconocido* configura un personaje central que se autoriza a partir de su propia situación de enunciación que es la del antropólogo que retorna a Ayacucho. A partir de esta posición, Gavilán construye su propia fuente de autorización, pues no se trata sólo de la autoridad que le confiere la experiencia vivida, sino que también es el hombre de letras que rememora y alrededor de cuya vida gira la historia. Recordemos que el subtítulo del libro es *Antropología de la violencia*.

Gavilán es el centro exclusivo de su relato y por este motivo, los demás personajes quedan opacados. Este opacamiento no sólo se da en un nivel discursivo sino también en el proceso de construcción de la memoria personal. Esta construcción de Gavilán como personaje, presenta ecos de la retórica de la picaresca que, recordemos, es una de las primeras manifestaciones del narrador en primera persona que se encuentran en la literatura escrita en lengua española. Varias de sus características discursivas se asemejan a las del *Lazarillo de Tormes*. En primer lugar, el continuo cambio de “amos.” En el caso del *Lazarillo*, este intercambio representa a diversas instituciones y clases de la sociedad española de su época. En el caso de *Memorias de un soldado desconocido*, Gavilán circula entre lo que Carlos Iván Degregori llama, en el prólogo del libro, las tres “instituciones totales:” Sendero Luminoso, el Ejército y la Iglesia. Se reproduce de esta

manera la conexión entre sujeto e institucionalidad que es central para la autorepresentación de Gavilán. Si bien se da una mirada crítica desde el presente de la escritura, el relato nos presenta un individuo que se mimetiza con cada institución de la cual participa para poder sobrevivir.

Por otra parte, su discurso asume la tradición del testimonio latinoamericano que se desarrolla desde los 60s y que recupera la voz de los subalternos, de esas minorías cuyas voces no forman parte de los discursos oficiales. Gavilán asume la representatividad de estos grupos ninguneados. Si bien cuestiona las acciones de Sendero Luminoso, por momentos su discurso reproduce la justificación ideológica del grupo subversivo, confundiendo la voz del presente de la narración con la del personaje de la historia:

El asalto fue planeado días antes: entrar sigilosamente a la comunidad, burlando a los vigías, y prenderles fuego a las casas con los *yanaumas* adentro. Así fue. Estábamos en guerra, había que eliminar a los que no entendían la revolución. Nos llevamos sus alimentos. (94-95)

Notemos aquí la inclusión del *nosotros*, que colectiviza la voz del narrador, en un afán de representar también al grupo considerado excluido.

Algo que lo distancia de la picaresca es su autorepresentación como un niño, pues se trata de un sujeto que vive en precarias condiciones materiales. Su primer cambio institucional surge como producto del azar y, coincidentemente, su asimilación al Ejército es lo que da título al libro. No fue su decisión ser soldado. Su autodenominación de *soldado desconocido* se integra dentro de una lógica de representatividad nacional, pero siempre desde la posición de ese niño senderista que siempre será inocente. Al mismo tiempo, esta posición lo excluye de roles como víctima o perpetrador,

quebrando así las dicotomías rígidas que hasta el momento habían configurado los discursos oficiales sobre el conflicto armado.

Al mismo tiempo—aumentando la complejidad de este relato—tanto su posición de letrado como el haber vivido directamente las experiencias que narra son los ejes de su autoridad. Gavilán construye un relato de la precariedad para exaltar su situación de sobreviviente. Esta subjetividad, la del sobreviviente,

no remite pasivamente a la marca indeleble del pasado—el haber resistido, el haber escapado al poder concentracionario y su distribución arbitraria de la muerte—sino que, como vimos, adquiere un sentido activo en el presente: el haberse sobrepuesto a sus efectos devastadores, la voluntad de recordar, la potestad del decir, en síntesis, el asumir un lugar de agencia donde se entranan identidad, verdad y poder. (97)

Las cuatro identidades que desarrolla Gavilán confluyen en esta posición del sobreviviente que es, finalmente, la que le confiere autoridad al relato de su propia vida.

En el entramado de identidad, verdad y poder, se revelan las tecnologías de lo autobiográfico que envuelven agendas políticas que especifican quién está autorizado para narrar y juzgar la verdad dentro de una cultura (Gilmore 46). Cabe preguntarnos entonces cómo se configuran las políticas de la memoria en relación con este relato que presenta Lurgio Gavilán.

Como todo relato, las escrituras del yo se dirigen a un interlocutor y se enmarcan dentro de un contexto de recepción, y en los casos de relatos de memoria, participan además de las disputas por la memoria histórica. Como ya lo ha señalado Derrida, “es el oído del otro que firma. El oído del otro que dice y que constituye el *autos* de mi autobiografía” (51, énfasis añadido). Ese *autos* derrideano corresponde también al oído institucional a través del cual el sujeto enunciador adquiere su autoridad. Esta estructura de escucha es la que permite a todo relato autobiográfico constituirse y recrear al

sujeto que narra. La lectura, finalmente, crea al sujeto autobiográfico.

Es posible encontrar dos tipos de lecturas de las *Memorias*: las primeras y muy entusiastas que fueron encabezadas por Mario Vargas Llosa en un artículo del diario *El País* y las presentaciones e introducción que escribieron Carlos Iván Degregori y Yerko Castro. A estas se integra una ola de lecturas que proviene de intelectuales y académicos relacionados directamente con el Instituto de Estudios Peruanos, en donde se presentó el libro y posteriormente se realizó el coloquio “Diálogos por la Paz y la Memoria,” que incluyó al propio Gavilán como ponente. Otras lecturas se han manifestado sobre todo en reseñas y ponencias académicas que toman cierta distancia de los entusiasmos iniciales y rescatan las complejidades presentadas por el texto. Me refiero a las ponencias académicas de Yolanda Westphalen y Lucero de Vivanco. Veamos en detalle estas tres lecturas para ver de qué manera se ha ido afinando el “oído” que escucha el texto de Lurgio Gavilán y cómo estas escuchas articulan lugares de enunciación y autorización en las políticas de la memoria.

Uno de los primeros y más entusiastas comentaristas fue el escritor peruano y premio Nobel Mario Vargas Llosa, quien lo presentó en su columna periodística del diario *El País* de España, de la cual quiero citar algunos fragmentos y que hace mucho eco de la introducción de Yerko Castro:

El libro en que Lurgio Gavilán Sánchez cuenta su historia es conmovedor, un documento humano que se lee en estado de trance por la experiencia terrible que comunica, por su evidente sinceridad y *limpieza moral*, su falta de pretensión y de pose, por la sencillez y frescura con que está escrito. No hay en él ni rastro de las enrevesadas teorías y la mala prosa que afean a menudo los libros de los ‘científicos sociales’ que tratan sobre el terrorismo y la violencia social, sino una historia en la que lo vivido y lo contado se integran hasta capturar totalmente la credibilidad y la simpatía del lector. (n. pág.)

Y luego agrega:

Es un milagro que Lurgio Gavilán Sánchez sobreviviera a esta azarosa aventura. Pero acaso sea todavía más notable que, después de haber experimentado el horror por tantos años, haya salido de él sin sombra de amargura, *limpio de corazón*, y haya podido dar un testimonio tan persuasivo y tan lúcido de un periodo que despierta aún grandes pasiones en el Perú. (n. pág., énfasis añadido)

Ambas alusiones a la limpieza me hacen preguntar ¿qué rol juega esto de “lo limpio” en relación con la veracidad del testimonio? Parece que Vargas Llosa conecta esta limpieza moral con la medida de la autoridad textual. Por su parte, Yerko Castro en su ensayo introductorio acumula una serie de nociones similares: “narración espontánea” (20), “escribe con naturalidad” (20), “acto de autoliberación emocional” (21), “un manuscrito que contenía su vida” (18). Por su parte, Martín Tanaka, un reconocido científico social miembro del Instituto de Estudios Peruanos, hace eco de las opiniones del sector intelectual y declara que:

el gran mérito del libro es que aborda esa temática en primera persona, dando cuenta de la cotidianidad tanto de la vida senderista como de la vida del ejército en misiones contrasubversivas. (n. pág.)

Se hace evidente esa legitimación proveniente de la voz en primera persona, a la cual ya hacía alusión Beatriz Sarlo.

Vemos así que continúan las referencias a la fuerza de lo autobiográfico como herramienta metodológica o de su relevancia como género discursivo para representar la realidad. Me parece que el problema de la recepción de *Memorias de un soldado desconocido* es que se confunde esa voz en primera persona con la idea de una transparencia total entre experiencia y escritura, visión que viene sobre

todo de especialistas en ciencias sociales. Para quienes nos dedicamos al análisis del discurso y los estudios literarios y culturales, resulta obvio poner en duda la supuesta autenticidad de las escrituras del yo. Es pertinente recordar la reflexión teórica de Paul de Man sobre la posibilidad de pensar en lo autobiográfico como un modo de lectura en lugar de un género o modo de escritura. Cabe recordar también que no hay ningún mecanismo de lectura que nos permita distinguir la estricta ficcionalidad o no de lo que se nombra como autobiográfico. Pero no quiero incidir en el aspecto más teórico, aunque sí me interesa rescatar este punto de lo ficcional como componente central en lo autobiográfico. En el libro de Gavilán, la presentación de su lado más “auténtico” es lo que le confiere valor al libro, ya desde el prólogo que escribe Carlos Iván Degregori titulado “Sobreviviendo el diluvio. Las vidas múltiples de Lurgio Gavilán.” Este mismo valor de autenticidad también circula en la gran mayoría de los comentarios aparecidos en artículos periodísticos, blogs y diversas presentaciones que han dado cuenta del libro. Se trataría de un libro autorizado a partir de la relación que establecería entre experiencia y escritura.

Las ponencias de Yolanda Westphalen y Lucero de Vivanco remarcan el carácter complejo que introduce la narrativa de Gavilán. De Vivanco destaca la representación de una subjetividad no incluida previamente en la literatura sobre el conflicto armado y sitúa las *Memorias* en plena oposición con novelas que han obtenido premios internacionales pero que reflejan la narrativa oficial del conflicto. A decir de Vivanco:

No hay duda de que *Memorias de un soldado* se constituye desde un lugar de enunciación triplemente intrínseco respecto de la violencia que rememora. Lo asombroso es la manera en que desde ese lugar de enunciación se logra una armonía narrativa para lo que en la vida real parece ser un imposible: no sólo el de una palabra

que aglutina las posiciones de víctima y victimario, testigo y memorialista [...] sino también el de una subjetividad que incorpora con frecuencia una identidad colectiva, para darle una dimensión intersubjetiva a la vivencia traumática individual. (6)

Por su parte, Westphalen analiza las diferencias de este texto con el testimonio latinoamericano más clásico, enfocándose en la autorepresentación de Gavilán como letrado (posición de la cual señalé anteriormente que es su fuente de autoridad). Y recupera también la fusión individuo-comunidad: “No es la historia de un solo hombre, es la historia reciente del país.” Si bien estas lecturas añaden el aspecto colectivo de esta escritura del yo, por otra parte continúan refrendando la posible *verdad* del texto de Gavilán. No se pone en tela de juicio *la memoria como dilema*, a la que se refiere Leonor Arfuch (80), como si el entusiasmo (bastante comprensible, por cierto) frente a este decir novedoso lo autorizara automáticamente en un lugar privilegiado.

Esta casi unanimidad en la recepción del texto de Gavilán nos lleva a pensar también en cómo se están elaborando y negociando los regímenes de construcción de la verdad en el proceso peruano de construcción de la memoria histórica. Después de los cuestionamientos presentados al Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, existe una tendencia a buscar una memoria reconciliadora que integre las voces consideradas subalternas, pero sin cuestionar ni poner en tela de juicio el estatuto de dichas voces o sus lugares de enunciación, o poner en duda la idea misma de reconciliación. La gran paradoja con el libro de Gavilán es que si bien desestabiliza las dicotomías que regían el discurso oficial, las lecturas críticas que se le han hecho buscan apaciguarlo e integrarlo a los discursos que se han venido en llamar del “buen recordar,” restándole así su posible fuerza irruptora.¹

El discurso del hijo

Los rendidos de José Carlos Agüero fue publicado en febrero del 2015, también por el fondo editorial del Instituto de Estudios Peruanos. Es un libro que no permite su encasillamiento en un género discursivo, pues es a la vez memoria, autobiografía y ensayo académico. Los títulos de los seis capítulos que lo integran son: “Estigma,” “Culpa,” “Ancestros,” “Cómplices,” “Las víctimas” y “Los rendidos.” Es un libro de escritura fragmentaria que reiteradamente señala que no propone ni pretende imponer una verdad sobre su propio testimonio. José Carlos Agüero escribe desde su experiencia de ser hijo de senderistas, a quienes dedica el libro. Sus padres fueron asesinados extrajudicialmente: su padre en la masacre de los penales del 86 y su madre en una playa luego de ser secuestrada por el ejército en 1992. La dedicatoria a los padres articula la mirada de este texto, pues la elaboración sobre los afectos, que van desde el amor hasta la culpa y la vergüenza, es el eje a partir del cual Agüero cuestionará los discursos oficiales sobre Sendero Luminoso y también los discursos de las organizaciones de Derechos Humanos. En suma, de todas las instituciones que promueven el “buen recordar.” Su propuesta se expresa en esta frase:

Este libro está escrito desde la duda y a ella apela. No tiene el ánimo de confrontar las verdades predominantes sobre la guerra interna y las ideas sobre los *terroristas* desde alguna otra versión monolítica, ni otorgar una visión de parte, o proponer una justificación de la violencia apelando a lo complejo de la experiencia de los sujetos para relativizar sus culpas. (14)

Es importante destacar que Agüero es historiador de profesión y ha trabajado de cerca con diversas organizaciones dedicadas a la memoria,

como el Instituto de Estudios Peruanos. Se trata de alguien que conoce de manera profesional los debates contemporáneos sobre las políticas de la memoria, al punto de que la estructura y el discurso de *Los rendidos* se inscriben en lo que Mariane Hirsch ha llamado la *posmemoria* y que, a decir de Beatriz Sarlo designa:

una dimensión más específica en términos de tiempo; más íntima y subjetiva en términos de textura. Como posmemoria se designaría la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos. (126)

Si bien José Carlos Agüero es hijo de senderistas, él sí vivió el conflicto en su cotidianidad y es en ese ámbito de lo íntimo que se anclan los aspectos más dolorosos de sus memorias.²

Ya hemos visto que en el momento contemporáneo, las escrituras del yo tienen un lugar especial y, es posible decirlo también, privilegiado como máquinas creadoras de memoria. A contracorriente de esta tendencia, Agüero cuestiona la posibilidad de establecer una narrativa totalizante:

El testimonio no agota una experiencia. Subraya, si se quiere, un momento de dolor y agrega un componente a una identidad siempre fluida. Llamarle víctima u otra cosa, es un asunto de convenciones. (114)

Su mirada cuestiona la validez exclusiva del testimonio, de la voz de la experiencia personal y resalta la convencionalidad de esta construcción.

Agüero habla de sí y de su familia como: “Nosotros. Los que además de pobres, estábamos sucios” (30). Frente a esa limpieza con la que Vargas Llosa se refería al libro de Lurgio Gavilán, la suciedad de Agüero y su familia instaura un nuevo lugar de enunciación que remueve las conciencias tranquilas. Y pienso inevitablemente en el concepto “recordar sucio,” acuñado por Francesca Denegri y

Alexandra Hibbett. Este concepto asume la dificultad de los procesos de memoria, y atraviesa y asume las zonas grises que los complejizan. *Los rendidos* es un texto, a mi parecer, ejemplar de este recordar sucio, pues la duda y la fragmentariedad son elementos centrales de su construcción:

Estamos lejos de distinguir claramente en casi nada. El uso y el abuso de la memoria es finalmente algo que no tiene una frontera, sino quizá momentos y necesidades. (37)

En este *decir fragmentario* de Agüero reconozco inevitablemente las palabras de Sarlo:

La fragmentariedad del discurso de memoria, más que una cualidad a sostener como destino de toda obra de rememoración, es un reconocimiento preciso de que la rememoración opera sobre algo que no está presente, para producirlo como presencia discursiva con instrumentos que no son específicos al trabajo de memoria sino a muchos trabajos de reconstrucción del pasado. (138)

La ausencia de los padres de Agüero, ausencia que constituye la piedra de toque de todo este relato, ordena la fragmentariedad del discurso. La presencia de los senderistas en este texto es, precisamente, producto de los vacíos y silencios que pueblan *Los rendidos*, quizás de ahí provengan las distintas reacciones en la crítica y el periodismo, que si bien comparten una actitud relativamente celebratoria, permiten también vislumbrar cierta incomodidad.

En la reseña que el escritor y editor Jerónimo Pimentel hace para el diario *El Comercio*, se refiere a que:

tanto la narrativa de la represión como la de la revolución poseen lenguajes desde los cuales es imposible evitar lugares comunes. No pueden nacer clichés, en cambio, desde un no-lugar: ahí la realidad exige un lenguaje que la

invente. El no-lugar de Agüero es un género híbrido en el que se mezcla el ensayo con la memoria. (n. pág.)

Me llama la atención que Pimentel hable de un no-lugar, cuando Agüero sí construye un lugar de enunciación que precisamente no ha sido reconocido en los discursos oficiales. Pimentel desvía la cuestión de la subjetividad, borrando ese lugar que Agüero sí se preocupa en construir, para centrarse en los géneros discursivos. La hibridez textual es ese lugar de enunciación, que le permite a Agüero convocar la ausencia de sus padres.

Pimentel incluye una serie de preguntas que quiere entrar a la complejización de relato, y que al mismo tiempo establecen un vínculo entre el relato de lo íntimo y las disputas en el imaginario peruano sobre cómo abordar a los sujetos senderistas dentro del gran relato de esos años. Pimentel consigna esas preguntas y, aunque no las resuelve, vislumbra en la escisión (como él la llama) de Agüero un camino por el que estas políticas de la memoria pueden continuar siendo elaboradas.

Quiero detenerme en los términos en que esta escisión es planteada. Al mencionarla, Pimentel compara a Agüero con el Inca Garcilaso y José María Arguedas, dos de los escritores emblemáticos de la tradición literaria peruana. El primero, lo es por ser considerado el “primer mestizo cultural,” representante de las tensiones coloniales entre la cultura andina y la española. Arguedas, por su parte, es el símbolo del conflicto (que sería emblemático del conflicto nacional peruano) entre la cosmovisión andina y la cultura occidental que se articula en la nación peruana moderna. ¿Qué posición le cabe a Agüero al ser incluido en este grupo de escritores? ¿Cuál sería la naturaleza de esta escisión en su caso, ya que no va por el mestizaje ni por la tensión andino-occidental? Me parece que Pimentel nos está hablando de otra escisión que es encarnada en Agüero como autor: la de una nación partida en dos por el conflicto armado interno. Cabe cuestionar si ese nivel de escisión es comparable a las de Arguedas y Garcilaso, o si la extrapolación del plano de lo

íntimo hacia la política nacional no excede el planteamiento de Agüero en su propio texto, más aun considerando que en párrafos anteriores ha considerado que esta subjetividad no tiene lugar.

La negación de un nuevo lugar subjetivo se hace evidente en varias entrevistas televisivas donde es palpable la incomodidad que los periodistas sienten frente a la presencia de Agüero. Entre las diversas entrevistas, me voy a detener en la que realiza René Gastelumendi para el programa Cuarto Poder, donde me interesa resaltar el aspecto performativo del entrevistador y del entrevistado. En esta entrevista, el periodista aparece siempre sentado de espaldas a la cámara, a una distancia en la que parece estar resguardándose en un lugar seguro. Sus preguntas van en un tono algo hostil y que por momentos casi parecen cuestionar la existencia misma de Agüero y el hecho de que vivió “en el hogar del enemigo.” Por momentos revelan cierta violencia contenida y no puede evitar decirle directamente a Agüero: “Ahora te escucho pero antes te hubiera golpeado e insultado.” Habría que pensar qué cambió entre ese “antes” (¿antes de qué?) y el momento de la entrevista. Quizás sea el cuerpo presente de Agüero, el hijo de senderistas, quien le responde como ofreciéndose a cualquier reacción que le apetezca al periodista, pide perdón y con eso, lo desarma en una actitud que se asemeja al bíblico “ofrecer la otra mejilla.”

Agüero se ofrece en el libro, y en esta entrevista, como una víctima expiatoria de la culpa de los padres. Más allá de las preguntas y respuestas, esta disposición de los cuerpos durante la entrevista revela cuestiones viscerales, de afectos aún no procesados y temas aún pendientes en una agenda nacional de reconciliación. Se hace necesario pensar la reconciliación no como un espacio de encuentro sosegado, sino como un espacio de desacuerdo, donde pueden convivir incluso las disputas.

Al tratarse de un libro que introduce una nueva subjetividad, Agüero desarticula también las dicotomías establecidas en el discurso oficial, pone en cuestionamiento las nociones de víctima y victimario, y cuestiona su propia posición:

No importa si no me siento víctima y si nunca me comporté como una. El hecho es que si este mundo de normas y moral tiene algo de valor, lo soy. Al margen de mi voluntad. (69)

El cuestionamiento dislocador que efectúa su discurso se orienta a un objetivo que se presenta también como elusivo y al mismo tiempo como necesidad: la comprensión de la decisión de sus padres y de las acciones que realizaron durante la guerra, acciones que provocaron mucho dolor y muerte. Dice Agüero:

Me duele no comprender, no estar seguro de estas cosas, no poder compartir enteramente este entusiasmo que abandona el dolor como un mal punto de apoyo, a la tragedia como un error para mirar la violencia y abraza la celebración de la vida entera. (99)

Esta *comprensión* que reclama Agüero para sí mismo incluye el cuestionamiento a la labor de las instituciones de derechos humanos que, desde su perspectiva, no supieron defender los derechos de los senderistas: “Ese es un terreno y un sujeto que, hasta hoy, sigue fuera de amparo. Los derechos humanos trazaron su frontera allí, derrotados, impotentes, rendidos” (78). Me parece que este reclamo es parte de la estrategia de humanizar a sus padres que articula todo el relato. Lo cual explicaría también la incomodidad que causa este texto sobre todo en el ámbito periodístico. Se trata de un terreno donde se cruzan las tensiones entre el relato de la intimidad y la memoria pública, pues esta necesidad de comprender y recordar de José Carlos Agüero evoca a todo aquello que la sociedad peruana aún prefiere dejar fuera: los sujetos senderistas que causaron un baño de sangre y que nunca pidieron perdón. Él no es ciego frente a su situación:

siempre he sospechado que no habría mucha empatía hacia mi tipo de experiencia. Hijo de terroristas, por más que hayan sido mal matados, algo de malo tendrá. (115)

Conclusión

Los procesos de recepción de ambos libros coinciden en el tono celebratorio por la representación de voces que hasta el momento no habían sido consideradas en los discursos oficiales de la memoria, sobre el conflicto armado. También comparten el momento en que el mercado confesional privilegia las escrituras del yo en la construcción de memoria. Por su parte, *Memorias de un soldado desconocido* se presenta como un testimonio novedoso y pone en la red discursiva la subjetividad del niño senderista acunado por la autoridad del antropólogo letrado. La manera en que fue recibido por la crítica académica ha ido cediendo a una mirada que le concede una autoridad superior a otro tipo de documentos o discursos debido a su autenticidad y excepcionalidad. Esta tendencia es siempre discutible pues se orienta a un buen recordar que intenta, de modo casi ingenuo, encontrar una verdad. *Los rendidos* establece una relación entre intimidad y política que ejemplifica el concepto del “recordar sucio” y se posiciona como un dispositivo que incomoda las narrativas que se han elaborado sobre el conflicto armado. Reformula también la noción de una reconciliación “pacificadora,” y le da mayor importancia a la cuestión de la comprensión, una comprensión de la cual todavía falta mucho por elaborar, por entender en qué términos debe articularse. Reitera José Carlos Agüero: “He vivido, sí, largo tiempo buscando un lugar legítimo para escribir, para hablar y para actuar en el espacio público. Pero no ha sido ni es sencillo.” (117). Esta dificultad es

la que ponen de manifiesto el análisis de los cruces entre las escrituras del yo y las políticas de la memoria en el caso peruano.

Notas

¹ Esta noción del “buen recordar” es presentada en el volumen *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* editado por Francesca Denegri y Alexandra Hibbett. Ambas autoras describen este “buen recordar” como “los discursos predominantes sobre la memoria en el Perú emitidos desde las organizaciones de víctimas, de derechos humanos y por la misma CVR” (26). Una de las imágenes principales a las que recurre este tipo de memoria es:

la de la herida abierta por un episodio violento y traumático, que debe ser atendida para que cierre y cicatrice, de tal manera que el individuo, o la sociedad, pueda volver a enrumbar por un camino armonioso y productivo. Se invoca por tanto la necesidad de hacer memoria para recobrar la salud física y mental. (27)

² A fines de mayo pasado, se llevó a cabo en Lima la presentación del poemario “Enemigos,” de José Carlos. Durante esa presentación, de la cual pude participar, él dijo algo que se vincula al discurso en *Los rendidos*: que él ama y siempre amó a sus padres, pero que todo lo que ellos hicieron, todo el dolor que causaron a los peruanos, interpela lo que él sintió por ellos. En efecto, ¿cómo amar lo que es considerado monstruoso? En un punto, sólo nos queda imaginar ese desgarramiento de los afectos y esa escisión personal que debate a su narrativa entre la culpa y la reformulación del perdón.

Obras citadas

Agüero, José Carlos. *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: IEP, 2015. Impreso.
Bruce, Jorge. *Asuntos personales. La experiencia interior en la vida contemporánea*. Lima: Peisa Editores, 1995. Impreso.

Catelli, Nora: *La era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. Impreso.
De Man, Paul: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984. Impreso.
Derrida, Jacques: *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. New York: Schocken Books, 1984. Impreso.
Gastelumendi, René. “En busca del perdón. La historia de José Carlos Agüero.” Entrevista del programa *Cuarto Poder*. 14 de julio 2016. Youtube.
Gavilán, Lurgio: *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia*. Lima y México: IEP y Universidad Iberoamericana, 2012. Impreso.
Pimentel, Jerónimo: “Perdón y reconciliación: *Los rendidos* de José Carlos Agüero.” *El Comercio*. 22 de Mayo de 2015. Red. 24 de Mayo de 2016.
Richard, Nelly: “El mercado de las confesiones.” *Revista de Crítica Cultural* 26 (junio 2003): 30-36. Impreso.
Sarlo, Beatriz: *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005. Impreso.
Sibilia, Paula: *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
Tanaka, Martín: “La voz del soldado desconocido.” *La República*. 11 de noviembre de 2012. Red. 12 de Mayo de 2016.
Vargas Llosa, Mario. “El soldado desconocido.” *El país*. 6 de diciembre 2012. Red. 12 de Mayo de 2016.
Vivanco, Lucero de. “El ‘después del indigenismo’ en la literatura peruana de la violencia política. A propósito de *Memorias de un soldado desconocido* de Lurgio Gavilán Sánchez.” Ponencia presentada en el *Sexto Congreso Internacional de Peruanistas en el extranjero*. Washington DC. Octubre de 2013. Mimeo.
Westphalen, Yolanda: “Memorias de un soldado desconocido. Autobiografías, memorias y el pensamiento decolonial.” Ponencia presentada en el Simposio Internacional *Estudios decoloniales y postcoloniales en México y Perú: Nuevos aportes a la teoría cultural latinoamericana*. Lima, Agosto de 2013. Mimeo.

Letras Hispanas

Volume 12, 2016

SPECIAL SECTION: Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos
TITLE: *De jueves a domingo*, de Dominga Sotomayor Castillo, o “el viaje a ninguna parte” de un país llamado Chile

AUTHOR: Vilma Navarro-Daniels

E-MAIL: navarrorod@wsu.edu

AFFILIATION: Washington State University; Department of Foreign Languages and Cultures; P.O. Box 642610; Pullman, WA, USA 99164-2610

ABSTRACT: My essay analyzes Dominga Sotomayor Castillo's *De jueves a domingo* (2012) as a clear example of a film that, in spite of being deeply focused on private and intimate topics, is able to address the consequences of the imposition and implementation of both multinational capitalism and individualistic and compulsive consumerism in Chilean post-dictatorship society. By employing a postmodern aesthetic, the film deliberately eludes any historical reference and, by doing so, subscribes a recent trend in Chilean film, which avoids political and social issues. However, willy-nilly, the film cannot keep away from a critical reflection on an economic system that demands the loss of historical memory and the imposition of political oblivion.

KEYWORDS: Dominga Sotomayor Castillo, Chilean cinema, post-dictatorship, postmodernity, late capitalism, multinational, Fredric Jameson, transition, democracy

RESUMEN: Mi ensayo analiza la película *De jueves a domingo* (2012), de Dominga Sotomayor Castillo, como un claro ejemplo de una obra que, centrándose en el ámbito de lo privado y lo íntimo, refleja las consecuencias que la imposición e implementación del capitalismo multinacional y del consumo compulsivo e individualista ha tenido en la sociedad chilena posdictatorial. Con una opción estética por lo posmoderno, la película abandona deliberadamente las referencias a lo histórico, sumándose así a una reciente tendencia cinematográfica chilena que evita tocar temas relativos a lo político y social. Con todo, quiéralo o no, el filme no puede eludir una reflexión crítica sobre un modelo económico que exige la pérdida de la memoria histórica y la imposición del olvido político.

PALABRAS CLAVE: Dominga Sotomayor Castillo, cine chileno, posdictadura, posmodernidad, capitalismo tardío, multinacional, Fredric Jameson, transición, democracia

BIOGRAPHY: Vilma Navarro-Daniels es Associate Professor of Spanish en la Washington State University. Sus intereses en el ámbito de la investigación y de la enseñanza unen los campos de la literatura, el cine, las ciencias sociales y la filosofía. Sus trabajos de investigación se centran en las relaciones entre las transformaciones sociales y políticas y sus representaciones literarias y filmicas. Ha publicado sobre novela, cuento, cine y teatro.

De jueves a domingo, de Dominga Sotomayor Castillo, o “el viaje a ninguna parte” de un país llamado Chile

Vilma Navarro-Daniels, Washington State University

De jueves a domingo (2012) es el primer largometraje de la directora chilena Dominga Sotomayor Castillo (Santiago, 1985). En él, la cineasta registra el viaje en auto de una familia de clase media hacia el norte de Chile durante un fin de semana largo, lo cual queda expresado en el título del filme. Con claros tintes minimalistas e intimistas, la película es un híbrido entre una historia de crecimiento y una película de carretera. Sotomayor nos hace viajar con esta familia al posicionar la cámara en el interior del vehículo. Mientras los adultos de la familia—el matrimonio compuesto por Ana y Fernando—viajan en los asientos delanteros, sus hijos—Lucía (de unos 10 años de edad) y Manuel (de 7)—lo hacen en los asientos de atrás, produciéndose así una clara división etaria. Pese a que los padres de los menores intentan disimularlo, es evidente que su relación se halla atravesada por profundas tensiones. Los cónyuges discuten y es así que entendemos que Fernando está por abandonar la casa que la familia comparte. Aunque tratan de ser discretos, Lucía capta que algo no anda bien entre sus padres. Poco a poco, la niña se va enterando de su inminente separación, la que le es explícitamente confirmada hacia el final de la película. A lo largo del viaje, Lucía es indirectamente empujada a abandonar prematuramente su niñez. Como Mar Diestro-Dópido asevera, el viaje:

[...] will prove a life-changing holiday whose outcome affects all the members of the family, particularly ten-year-old

Lucía [...]; witnessing the disintegration of her parents' marriage becomes the trigger for her own rite of passage and loss of innocence. (46)

De este modo, el “rito de iniciación” de Lucía se muestra inseparable del periplo de tres días emprendido por su familia. Con todo, y aunque *De jueves a domingo* gravita indudablemente en torno a temas de la esfera doméstica, quisiera proponer que el filme tiene un subtexto que nos saca del ámbito privado para proyectarnos a una reflexión sobre la sociedad chilena de la posdictadura.

Dominga Sotomayor Castillo ha hecho referencia a una nueva generación de cineastas chilenos que están saliendo a la luz pública en medio de directores que ya han ganado cierto prestigio tanto dentro como fuera del país, entre los que se destacan Andrés Wood (*Machuca*, *Historias del fútbol*, *Violeta se fue a los cielos*) y Pablo Larraín (*Postmortem*, *Tony Manero*, *No*, *El club*). En efecto, como Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza explican, a partir del año 2004, ha surgido en Chile un grupo de cineastas que “muestra una extraordinaria diversidad con un mismo centro: defender su autonomía creativa” (14). Desde el punto de vista de estos críticos de cine, estos directores configuran un movimiento al que han llamado el Novísimo Cine Chileno, el que se caracteriza por contar con creadores que han tenido una educación formal en las artes cinematográficas y cuyos filmes raramente son presentados en las grandes cadenas de cine, quedando más bien

restringidos a los festivales (14). Sin embargo, el rasgo más sobresaliente de esta generación en relación al tema de este ensayo es que sus miembros “comparten una preocupación por el espacio íntimo como territorio de conflicto” (15). Entre otros, estos directores tocan “[l]os temas de la fragmentación familiar” y presentan “un retrato social diverso” que traspasa las distinciones de clases (15). De allí que Cavallo y Maza entiendan que la propuesta del Novísimo Cine Chileno:

[...] nació a contracorriente de una generación inmediatamente anterior, la de los noventa [...], que llegó al cine en su vida adulta, con una fuerte vocación de conectar grandes audiencias, establecer narrativas clásicas y crear sistemas de producción industriales. Los cineastas novísimos, sin embargo, sin el ánimo declarado de dar la espalda al público, estaban más interesados en apostar por un lenguaje y preocupaciones propias. (15)

Sotomayor Castillo, por su parte, describe la que para ella es la principal diferencia entre los nuevos directores y aquellos que ya cuentan con un notorio nivel de reconocimiento internacional:

Chilean films are going to festivals and being very successful, but the main difference is that we, the newer generation, still in our twenties, are moving away from a cinema that traditionally dealt with poverty, politics or social issues [as best exemplified perhaps by the career of Patricio Guzmán]. The country has managed to attain some stability and we are back to more personal stories. (cit. en Diestro-Dópidó 48)

La visión sobre la realidad chilena expresada por Sotomayor Castillo coincide con la vertiente interpretativa más optimista sobre el estado alcanzado por la sociedad chilena. Después de haber recuperado la democracia tras los diecisiete años de la dictadura cívico-militar (1973-1990) liderada por Augusto

Pinochet Ugarte—régimen autoritario que se valió sistemáticamente del terrorismo de Estado para imponer el modelo económico neoliberal—Chile habría transitado exitosamente a la democracia durante el gobierno del Presidente Patricio Aylwin Azócar (1990-1994), para luego entrar decididamente en la etapa de la consolidación del sistema democrático. Según esta lectura, la situación política, social y económica de Chile habría logrado “cierta estabilidad,” lo cual haría innecesario que el cine chileno continúe anclado en la representación de los problemas generados por la dictadura, tales como la expansión de la pobreza, la represión política, los detenidos desaparecidos, la violación de los más elementales derechos humanos, entre otras materias. El “*regreso* a historias más personales” (énfasis agregado), como sostiene Sotomayor Castillo, parece sugerir que el cine chileno se distrajo en historias más políticas, sociales o económicas a causa de la fractura del sistema democrático, como si este tipo de preocupaciones hubiera sido un excursito en el derrotero que debió haber seguido el cine nacional. Retornada y, más aún, afianzada la democracia, se tiene la impresión de que pudiera prescindirse de asuntos que otrora fueron percibidos como ineludibles.

Con todo, esta perspectiva—que insinúa que hubo una sobreabundancia de obras cinematográficas dedicadas a los temas asociados a la dictadura—ignora el hecho de que en el Chile de la dictadura se produjo solamente un filme que decididamente abordó un asunto de marcada impronta política. En efecto, *Imagen latente* (1987), de Pablo Perelman, se aproxima al sensible tema de los detenidos desaparecidos. Sin embargo, la película no pudo ser exhibida en Chile hasta mediados de 1990, el año del retorno a la democracia. Por otra parte, cabría preguntarse por qué no es sino hasta el tercer gobierno democrático que Andrés Wood (Santiago, 1965) enfrenta con su cámara uno de los momentos más controvertidos de la historia reciente de Chile, esto es, los meses que antecedieron el golpe de Estado de 1973. Antes de *Machuca*

(2004), no hubo ningún esfuerzo en el cine de ficción por mirar cara a cara y por representar directamente y con toda su crudeza lo sucedido en Chile justo antes y durante el régimen dictatorial.

Como explica Gastón Lillo, la transición chilena a la democracia fue, más bien, “la transición de la modalidad autoritaria del capitalismo multinacional a la modalidad democrática, en realidad de ‘democracia vigilada’” (32). En otras palabras, el discurso hegemónico neoliberal se mantuvo intacto. Lo que sí, en cambio, se modificó fue el discurso político, que transformó “la noción de *política como antagonismo* en la de *política como transacción*” (33, énfasis original), que no es sino el ajuste y, más aún, la claudicación del quehacer político ante el discurso de la reconciliación tan fuertemente impulsado por el gobierno de Patricio Aylwin. Este discurso se vio materializado en la creación de una comisión que debió recopilar información sobre los casos de violaciones a los derechos humanos llevadas a cabo desde el día del golpe de Estado (11 de septiembre de 1973) hasta el fin del régimen de Pinochet (11 de marzo de 1990).

Al pasar revista a los hechos en torno a la constitución de la Comisión de Verdad y Reconciliación, Ascanio Cavallo señala que el informe final de esta entidad no sólo omite los nombres de los culpables de las violaciones de los derechos humanos—aun cuando se contaba con información que identificaba a algunos de ellos (90)—sino que también debió incorporar a los agentes del Estado represor—ya fueran miembros de las Fuerzas Armadas o civiles—“caídos en actos de servicio” (90), lo cual, de alguna manera, iguala a las víctimas de la dictadura y a los victimarios. El día 4 de marzo de 1991, la televisión chilena transmitió el esperado discurso del Presidente Aylwin luego de haber recibido el reporte escrito por la comisión. A pesar de haber reconocido que sí hubo una responsabilidad del Estado en lo sucedido y de haber pedido perdón a los familiares de las víctimas—en su calidad de Presidente de la República y con la voz quebrada

por la emoción—Aylwin también fue claro al convocar a la sociedad chilena en su totalidad para que se hiciera parte de la búsqueda de la reconciliación, lo cual suponía que los militares y civiles involucrados en las violaciones de los derechos humanos debían hacer “gestos de reconocimiento del dolor causado” (Cavallo 92) y que los familiares de las víctimas debían aceptar una verdad a medias y el ofrecimiento de una “justicia en la medida de lo posible,” formulación que Aylwin no perdía ocasión de reforzar. Para usar una expresión de Cavallo, “la brevedad del perdón” se hizo intolerable frente a los excesivos miramientos con que se acogieron las reacciones de las Fuerzas Armadas y de Orden ante el informe en contraste con lo poco o nada que se ponderaron los reparos de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. El discurso reconciliatorio consagró la política de los acuerdos o de los consensos y, por extensión, vio con malos ojos cualquier demanda de la ciudadanía que pudiera desencadenar un conflicto. Se les pedía a los familiares de quienes sufrieron prisión, tortura y muerte a manos de los agentes del Estado pinochetista que depusieran su exigencia de verdad y justicia, y que, por lo mismo, suscribieran una reconciliación basada en la impunidad. “La brevedad” convirtió el perdón en un mero trámite, *conditio sine qua non* para dar rápidamente vuelta la página y así supuestamente avanzar hacia un futuro de progreso.

De allí que la “cierta estabilidad alcanzada” por el país enarbolada por Dominga Sotomayor Castillo como justificación de por qué los nuevos cineastas han hecho un giro hacia historias centradas en el ámbito de lo privado deba ser cuestionada. La estabilidad, más bien, fue la imposición de una—solamente una—lógica que canceló la posibilidad de un debate ciudadano acerca del pasado reciente de Chile. El consenso pretendía hermanar a todos—golpistas y derrocados, torturadores y torturados, victimarios y víctimas—como si todos se hubieran causado algún daño mutuo y hubieran sufrido pérdidas equiparables, y, a la vez, hacía un llamado para que, deponiendo actitudes

hostiles, lograran llegar a un entendimiento. La estabilidad lograda en el país fue una componenda que impuso el olvido por decreto.

Gastón Lillo fustiga el cine de la transición por haberse acomodado a la ideología de la reconciliación: “Proponer la neutralización de lo discursivo político en el contexto de la posdictadura equivale a reforzar una perspectiva que instaura la reconciliación en base al olvido” (35), lo cual no es sino avalar la impunidad y la injusticia. A pesar de que películas como *La frontera* (1992), del recientemente fallecido Ricardo Larraín, y *Amnesia* (1993), de Gonzalo Justiniano, critican las violaciones de los derechos humanos y los crímenes cometidos por funcionarios del gobierno dictatorial, en ambos largometrajes, “la conflictividad tiende a disolverse y el espacio del filme deviene así lugar de reconciliación” (Lillo 37). Si bien es cierto que tanto Larraín como Justiniano condenan las prácticas coercitivas, autoritarias y violentas por parte de los agentes del régimen, estos últimos son ofrecidos a la mirada del espectador a través de un lente que mitiga las atrocidades cometidas ya sea porque se recurre al humor para retratar este tipo de personajes—como es el caso de los agentes de seguridad, el delegado y su secretario en *La frontera*—o porque se los presenta como no responsables de los crímenes cometidos—como sucede con el personaje del Sargento Zúñiga en *Amnesia* (36-39). Sobre todo, Gastón Lillo cuestiona la tendencia del cine de la posdictadura a esquivar un lenguaje cinematográfico referencial, lo cual hace que las películas “desrealicen” los eventos a los que supuestamente aluden. En este cine, “la representación evita la explicitación de los anclajes espaciales e históricos y opta por un tratamiento no realista de los personajes y de las imágenes” (38). El efecto de irrealidad sumado a la opción por retratar a los miembros de las fuerzas represoras de un modo que busca suscitar un sentimiento empático en el espectador son características que insinúan la adscripción por parte del cine de la década de los noventa al discurso de la reconciliación propugnado por los primeros gobiernos posdictatoriales.

No resulta arbitrario, entonces, sostener que la “cierta estabilidad alcanzada” en el país—y a la que hace referencia Sotomayor Castillo—más que ser algo logrado por la ciudadanía luego de enfrentar los traumas de su pasado reciente, fue impuesta por la autoridad política y, en esa tarea, contó con el apoyo, consciente o inconsciente, de una parte importante de la producción cultural de la época que se adecuó al discurso de la reconciliación. En este cine que quiere ser crítico de la dictadura, pero que se traiciona al optar por un efecto de irrealidad y una pérdida de referentes históricos, es posible encontrar rasgos que se acentuarán en las producciones de los cineastas más recientes, esto es, los de la generación de Dominga Sotomayor Castillo.

Tal como la directora lo señala, *De jueves a domingo* evita hacer cualquier alusión a lo político, a lo social o a los problemas heredados de la dictadura. La película comienza con la cámara dentro del cuarto a oscuras de los niños, quienes son despertados y levantados por sus padres para iniciar un viaje fuera de Santiago. La escasa luz le impide al espectador hacerse una idea de la habitación y de la casa de la familia. En breves instantes, Lucía y los suyos se hallan en el interior del automóvil rumbo al norte de Chile. A las prácticamente inexistentes referencias espaciales se debe sumar la vaguedad en torno a las referencias temporales: a pesar de que sabemos que este viaje se realiza de jueves a domingo, desconocemos cuál es la festividad que le permite a esta familia disfrutar de un jueves feriado. Inferimos que se trata del Día de Todos los Santos—celebración católica que se conmemora cada 1 de noviembre—por la escena en que los niños se disfrazan y los adultos conversan de cómo el día de Halloween ha entrado en la cultura chilena.

Esta suerte de abandono de los referentes espacio-temporales se asimila a la renuncia a representar la historia que Fredric Jameson considera como uno de los rasgos más característicos de la estética posmoderna (41-66). *De jueves a domingo*, en efecto, instala al espectador dentro del reducido mundo de Lucía y su familia no solamente en los largos

minutos en que nos hallamos dentro del coche, sino también en las paradas que los personajes hacen ya sea para usar los servicios higiénicos de una estación de gasolina, para comprar comida, para recuperar parte del equipaje que se desprende del portamaletas del techo del vehículo, para bañarse en un río o para intentar desatascar el automóvil cuando éste se queda empantanado. Incluso cuando la familia pasa una noche acampando en compañía de algunos amigos, vemos que las conversaciones y preocupaciones de los personajes giran siempre y exclusivamente en torno a lo íntimo y privado. A pesar de que Ana se reencuentra casualmente con Juan, un amigo de su época de estudiante universitaria, con quien—conjeturamos—estuvo unida sentimentalmente y quien se marchó a vivir a Francia, el único evento que la mujer relata a los demás sobre el pasado compartido—la ocasión en que Juan accidentalmente le rompió su guitarra—no pasa de ser una anécdota narrada con total prescindencia de cualquier referente temporal. Tampoco se nos informa por qué Juan se fue del país. Por lo tanto, como espectadores, nos sentimos inclinados a elucidar que su alejamiento de Chile pudo haberse debido a causas tan dispares que abarquen un abanico de posibilidades desde el exilio forzoso impuesto por la dictadura hasta la opción voluntariamente asumida de irse al extranjero a fin de encontrar mejores oportunidades laborales. Sólo sabemos que Juan se encuentra temporalmente en Chile con su hijo José, quien tiene una edad similar a la de Lucía.

A través de estos elementos, podemos apreciar que Sotomayor Castillo separa intencionalmente a los personajes y, más importante aún, la obra en su totalidad de su “mundo vital originario” (Jameson 28). De esta manera, el filme representa lo que Fredric Jameson considera “una sociedad despojada de toda historicidad, y cuyo supuesto pasado no es más que un conjunto de espectáculo en ruinas” (46). Para Jameson, prescindir de los referentes históricos no es meramente dejar de citar explícitamente un determinado momento como si se estuviera describiendo un dato que, en lo fundamental, no nos toca en absoluto. Muy por el contrario,

eliminar la historicidad implica “la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo” (52). La historia, el pasado reciente de los personajes, no parece tener una resonancia en ellos. No se ve que el pasado se les haga presente ni que sea revivido como experiencia indispensable para intentar comprender el “aquí y ahora” en el que se encuentran inmersos. Por el contrario, se aprecia una profunda desvinculación del entorno.

Es interesante destacar que las únicas alusiones a algo que acontece fuera del automóvil—que alegóricamente podría ser comparado a una burbuja o a una nave intergaláctica que se mueve a través de un espacio sin cualidades—son las referencias a las “animitas” y a un hombre que, se dice, vive a un costado de la carretera desde que su esposa e hijo murieron en ese lugar a causa de un accidente automovilístico. Las “animitas” en Chile son verdaderos monumentos a la memoria, erigidos espontáneamente por la gente, y que tienen la función de recordar y rendir un homenaje a personas que han encontrado una muerte trágica, a menudo causada por un accidente de tráfico vehicular o, en menor proporción, por asesinato. Las “animitas” pueden ser simplemente placas en las que se ha grabado el nombre de la persona fallecida o pueden ser mucho más elaboradas en su forma así como diversas en su tamaño. En la cultura popular chilena, la gente considera que las “animitas” son lugares de veneración, para detenerse a rezar y pedir favores, ya que, dadas las desgraciadas circunstancias del deceso, se le confiere al muerto un poder milagroso equivalente al que se les atribuye a quienes han sido oficialmente canonizados por la Iglesia Católica. A pesar de ser un signo físico y visible de la memoria, la fuerza de la materialidad de las “animitas” tiende a opacar el hecho histórico que se halla en su origen. Deja de importar la precisión sobre el nombre de la víctima y sobre las circunstancias exactas en que murió. Esta información es sustituida por una narración más cercana a la leyenda que a la crónica de corte histórico. Por otra parte, y aunque Lucía y Manuel se

bajan del coche para dejarle al hombre que vive a la vera de la autopista algo para comer, no logran verlo, permaneciendo—al igual que las “animitas”—en un nivel “fantasmal” de significado. Son referencias sin concreción histórica. Existen más afinadas en el imaginario popular y en el repertorio de leyendas de la cultura chilena que en la historia.

No es casualidad que una película que suscribe una estética posmoderna proponga la negación de la memoria histórica. Para Fredric Jameson, la posmodernidad es más que una estética: es una manera de hacer arte que encarna la lógica cultural del capitalismo tardío, esto es, la fase del capitalismo en la que nos encontramos sumergidos y que se caracteriza por ser multinacional y por promover un exacerbado consumismo (80). Según Jameson, el capitalismo de nuestros días es la forma más pura del capitalismo ya que implica expandir el modelo a rincones del planeta que no se hallaban mercantilizados y que habían podido resistir y mantener una organización precapitalista, tales como los modos de producción agrícola en países tercermundistas (81). En el caso específico de Chile, la implantación del capitalismo en su fase global halla su condición de posibilidad en la dictadura liderada por Augusto Pinochet Ugarte. Como Federico Galende arguye, el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 se fraguó para que la burguesía pudiera deshacerse de las limitaciones que la institucionalidad democrática le imponía a la “lógica de acumulación” (112), la cual ve como un obstáculo el rol activo del Estado en una redistribución cada vez más equitativa de la riqueza. El acto sedicioso, no obstante, debía ser presentado a la ciudadanía como necesario dada la situación de caos generalizado que imperaba en Chile. Sin restarle responsabilidad al gobierno de la Unidad Popular liderado por el Presidente Salvador Allende Gossens, sabemos que mucho del desorden que dominaba la vida del país así como el desabastecimiento de artículos de primera necesidad fueron causados a propósito con el fin de generar una sensación de ingobernabilidad que hiciera inevitable la

intervención de las Fuerzas Armadas. Como Galende sentencia, “quedamos ante un nuevo orden que obtiene su credibilidad a cambio de borrar la huella parcial de su constitución” (113). Pero hay más. Como la implementación del “nuevo orden” económico suscitara rechazo en la población que se resistiría a retroceder en materia de redistribución de la riqueza, se decidió asegurar su implementación a través de la legitimización de un gobierno dictatorial. El discurso surgido en el Chile de la posdictadura y que pretendía explicar los atropellos a los derechos humanos como meros excesos cometidos por algunos funcionarios del régimen autoritario buscaba conscientemente echar tierra al hecho de que el terrorismo de Estado que imperó en Chile por diecisiete años:

no es un accidente inherente al reordenamiento de la sociedad, sino la función a través de la cual la burguesía destraba la ‘lógica de acumulación’ de los obstáculos impuestos por el debate político de la sociedad. (Galende 115)

Este afán por querer “borrar” el origen del orden capitalista global vigente en Chile y blanquear el modo brutal en que fue impuesto se traduce en el discurso de la reconciliación, la impunidad y el olvido, el cual, a su vez, encuentra su correlato cultural en la ahistoricidad tan prevalente en mucho del arte producido en el país en los últimos veinticinco años.

Llama la atención que la única alusión directa a la sociedad chilena en *De jueves a domingo* sea la breve descripción de Chile que la madre de Lucía le ofrece a su amigo Juan, quien ha estado ausente del país por, al menos, diez u once años. Ana sostiene que en Chile ahora se celebra Halloween y que hay muchos supermercados, ya que “entró toda la onda gringa.” Esta imagen del país gravita absolutamente alrededor del capitalismo multinacional y de consumo. La referencia a la multiplicación de los supermercados es crucial para entender que el ciudadano chileno ha devenido consumidor y que el espacio público ya no es el ámbito para el debate social

y político sino el lugar de las transacciones. En ciudades como Santiago de Chile, los supermercados suelen estar dentro de grandes centros comerciales, sitios que, de acuerdo a la terminología elaborada por Marc Augé, podríamos catalogar entre los “no lugares,” es decir, espacios que “crean la contractualidad solitaria [...]” (98), donde, a pesar de las multitudes, los sujetos se esquivan unos a otros: “Solo, pero semejante a los otros, el usuario del no lugar está con ellos (o con los poderes que lo gobiernan) en una relación contractual” (105). Beatriz Sarlo, por su parte, sostiene que todos y cada uno de los grandes centros comerciales han sido planeados en oposición al paisaje del centro de las ciudades, ya que en ellos impera la estética del mercado. De allí que todos los centros comerciales, en cualquier lugar del mundo, sean básicamente lo mismo:

La constancia de las marcas internacionales y de las mercancías se suman a la uniformidad de un espacio sin cualidades: un vuelo interplanetario a Cacharel, Stephanel, Fiorucci, Kenzo, Guess y McDonalds, en una nave fleada bajo la insignia de los colores unidos de las etiquetas del mundo. (15)

Todo en ellos está controlado: el aire, la temperatura, la luminosidad que evita la amenaza de cualquier conflicto entre luz y sombra, y siempre bajo la vigilancia de circuitos cerrados de televisión.

Como en una nave espacial, es posible realizar todas las actividades reproductivas de la vida: se come, se bebe, se descansa, se consumen símbolos y mercancías según instrucciones no escritas pero absolutamente claras. (15-16)

En un centro comercial, el sentido de orientación se pierde fácilmente, pues todo luce similar. En todo caso, en estos sitios deja de ser importante saber dónde se está:

El shopping, si es un buen shopping, responde a un ordenamiento total pero, al mismo tiempo, debe dar una idea de libre recorrido: se trata de la ordenada deriva del mercado [...]. Como una nave espacial, el shopping tiene una relación *indiferente* con la ciudad que lo rodea: esa ciudad siempre es el espacio exterior, bajo la forma de autopista con villa miseria al lado, gran avenida, barrio suburbano o peatonal [...]. En el shopping no sólo se anula el sentido de orientación interna sino que desaparece por completo la geografía urbana. A diferencia de las cápsulas espaciales, los shoppings cierran sus muros a las perspectivas exteriores [...] el día y la noche no se diferencian: el tiempo no pasa o el tiempo que pasa es también un tiempo sin cualidades. (16-17)

Este cierre ante el mundo exterior encuentra su máxima expresión, según Sarlo, en el hecho de que el centro comercial se propone a sí mismo como una ciudad alternativa, una “ciudad de servicios miniaturizada, que se independiza soberanamente de las tradiciones y de su entorno,” una ciudad que se alza en oposición a las verdaderas ciudades buscando reemplazarlas. La ciudad en miniatura tiene como característica fundamental la ahistoricidad, en el sentido de que ha sido construida tan a prisa que “no ha conocido vacilaciones, marchas y contramarchas, correcciones, destrucciones, influencias de proyectos más amplios.” La única presencia histórica es meramente decorativa, como el “preservacionismo fetichista de algunos muros como cáscaras.” Si se deja la historia de lado, entonces la memoria también desaparece; de allí que Sarlo sentencie: “Evacuada la historia como ‘detalle,’ el shopping sufre una amnesia necesaria a la buena marcha de sus negocios” (18-19).

Además de los problemas de orden afectivo que parecen marcar a los personajes adultos de la película, también es apreciable en ellos una fuerte indiferencia social. Como

se desprende de las citas de Augé y Sarlo, el centro comercial es el sitio del individualismo y la evasión por excelencia, puesto que allí parecen haberse anulado todas las contradicciones sociales y donde toda posibilidad de disenso queda excluida. Aunque mucha gente entienda la creación de supermercados y de centros comerciales como signos de modernización, hay voces que cuestionan fuertemente la proliferación de estas construcciones. En términos ético-sociales, este tipo de edificios simboliza lo que José Carlos Mainer—aun cuando se refiere a España—califica como:

una impúdica exhibición de nuevos valores como la ambición del dinero, el éxito personal, la desatentada búsqueda de juventud, que encandilan a amplios sectores del país y que asientan, como ninguna otra cosa, un horizonte moral de insolidaridad e individualismo que da de bofetadas con cualquier voluntad de Estado. (17-18)

La falta de cuestionamiento y de conflicto que Sarlo advierte en el centro comercial permite homologar este sitio con los personajes adultos de *De jueves a domingo*, ya que en ambos—centro comercial y personajes—podemos apreciar una ausencia de pensamiento crítico. Ana, por ejemplo, nada le comenta a Juan sobre los mendigos que típicamente podemos ver a la entrada de cualquier centro comercial capitalino y que son un llamado de atención sobre las fuertes desigualdades sociales. Lo que ciertamente allí ha visto no la mueve a una reflexión de corte social ni a preguntarse por las causas que hacen que en un mismo espacio haya unos que pueden disfrutar de los beneficios del modelo económico neoliberal mientras otros permanecen al margen del celebrado progreso económico. Ana representa una nueva forma de hacer ciudadanía: la que “se constituye en el mercado” (Sarlo 18). Los centros comerciales, por su parte, “pueden ser vistos como los monumentos de un nuevo civismo” y como la “realización más plena” del capitalismo (Sarlo 18).

A pesar de que *De jueves a domingo* se inserta en la corriente estética posmoderna del capitalismo global, me parece que la película no puede evitar ofrecernos una reflexión sobre la sociedad chilena y su acrítica adopción de un modelo económico basado en la minimización del rol del Estado y en el incentivo programado del consumismo compulsivo e individualista, consideración que se escapa de la intención declarada de Dominga Sotomayor Castillo, esto es, el querer hacer un filme que explore el universo de lo personal, exento de carga política y social. Son los mismos recursos artísticos posmodernos los que, mordiéndose la cola, sirven de vehículo para un comentario sobre los efectos negativos de los profundos cambios impuestos por la implementación del capitalismo multinacional y de consumo. En efecto, la exclusión deliberada de referencias espacio-temporales no sólo tiene un efecto desorientador en el espectador, sino también en los personajes, quienes son presa del tedio, de la confusión y, en definitiva, de una profunda frustración. A medida que la familia de Lucía se desplaza hacia el norte, el paisaje se vuelve más inhóspito y desértico, lo cual insta a pensar en un viaje en y hacia el vacío, hacia “ninguna parte,” para remedar el título de la película dirigida por Fernando Fernán Gómez (*El viaje a ninguna parte*, 1986). Los niños intentan matar el aburrimiento del viaje recurriendo a juegos que se caracterizan por ser tan monótonos como el paisaje progresivamente más seco y desolado que se aprecia a través de las ventanas. Los adultos alternan sus disputas con recuerdos de un pasado idealizado. El padre persiste en hablar de su infancia y de un lugar en el norte que no logra ubicar en el mapa, pero que ansiosamente desea hallar para mostrárselo a sus hijos. La madre, por su parte, logra salir del hastío al reencontrarse con Juan, pero es sólo algo momentáneo. En mi interpretación del filme, la crisis que apreciamos en Ana y Fernando bien puede alegrizar lo que Jameson denomina “crisis de la historicidad,” la que consiste justamente en la pérdida, por parte del sujeto,

de “su capacidad activa para extender sus proyecciones y sus retenciones a través de la multiplicidad temporal para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente” (61). Ni Ana ni Fernando parecen capaces de conectar su momento presente con una historia personal ni, menos aún, de proyectarlo hacia un futuro. El que el espectador desconozca por completo las causas de la inminente separación de los esposos pareciera extenderse también a los mismísimos cónyuges, quienes parecen sumergidos en lo que Jameson llama “presente mundano,” es decir un presente temporal que, por una ruptura con el pasado, queda desvinculado “de todas las actividades e intencionalidades que lo llenan y hacen de él un espacio para la praxis” (66). El creciente aislamiento que visualmente se nos ofrece a través de los paisajes cada vez más desérticos, refleja un presente temporal que agobia, abate, oprime y angustia a los personajes al carecer de un horizonte de sentido que posibilite una comprensión de ese presente. Los personajes se ven arrojados a “‘colecciones de fragmentos’ y [a] la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio [...] [a] una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos,” ya que hay una ruptura de “la cadena de sentido,” una reducción “a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación con el tiempo” (Jameson 61, 64).

Lo dicho se ve reforzado si consideramos que, desde el interior del automóvil en movimiento, todo lo que vemos en el exterior se encuentra constantemente pasando. Las breves paradas confirman, una vez reanudada la marcha, la ausencia de continuidad. Esta fragmentación de la experiencia y del sentido tan característica de la posmodernidad es, a mi modo de ver, en sí misma una crítica al vacío al que es arrojado el individuo a quien se le ha escatimado la memoria histórica. El sujeto se mueve en lo deshabitado, en lo despojado de sentido, en el desierto—lo que es visualmente ofrecido al espectador—donde en vano trata de aferrarse a unas coordenadas

que, en el caso de Fernando, parecen hallarse en su temprana infancia, tan enterradas en su memoria y tan poco “visitadas” por él que, en el presente del filme, no responden a sus desesperados intentos por revivirlas. Fernando le cuenta a Lucía de una parcela que tenía su padre, le ofrece esa tierra a su hija si es que a ella le gusta y le propone la idea de plantar paltas. Más adelante, Fernando hace referencia a otro sitio, la Playa de la Virgen, y añade haber estado allí cuando nadie había ido. Una vez que la familia de Lucía y algunos amigos se reúnen para acampar juntos, la niña le pide a su padre que le refiera historias de su infancia, como queriendo recolectar pistas que le permitan construir un hilo narrativo que le ha sido negado. Es entonces cuando Fernando relata su anécdota en la Playa Verde Vértigo, donde asegura haber muerto ya que se hundió en el mar y se vio a sí mismo flotando boca abajo. Cada lugar evocado por Fernando es percibido por Lucía con visos de irrealidad, tanto así que la menor le pregunta directamente a su padre si es mentira lo del sitio que con tanto ahínco desea visitar. Las sospechas de Lucía se basan no sólo en el hecho de que el lugar descrito por su padre parece escabullirse y querer jugar a las escondidas, sino también en el halo utópico que traspasa la narración paterna. Así como Lucía expresa sus dudas sobre la existencia de la elusiva parcela en el norte de Chile, el espectador también tiene sus sospechas sobre el modelo narrativo elegido por Fernando y que motiva el cuestionamiento por parte de la niña. Pienso que en la película hay evidencia suficiente para postular que, habiéndose descartado el discurso histórico, Fernando se vuelve hacia una narración de corte mítico para, desde allí, poder elaborar un relato que se constituya en su horizonte de sentido.

En *El mito del eterno retorno*, Mircea Eliade explica que las sociedades arcaicas se rebelaban en contra del tiempo histórico ya que tenían “nostalgia de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes” (12). Los arcaicos rechazaban la noción de una historia autónoma, es decir, “sin regulación arquetípica”

(12). A diferencia de la negación de la historia que encontramos en la posmodernidad, los arcaicos no quedaban flotando perdidos en una colección de fragmentos inconexos. Para ellos, aunque las acciones y las cosas no tenían un valor autónomo intrínseco, eran capaces de adquirirlo porque participaban en una realidad que los trascendía. Es así como las cosas llegaban a ser reales (16). A la inversa de la experiencia de los personajes de *De jueves a domingo* que se ven sometidos a una vorágine de eventos cuya característica fundamental es ser pasajeros, efímeros y desconectados de un antes y un después, los arcaicos veían la vida como “la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros,” lo cual los remitía a una ontología original (17). Y es precisamente esto a lo que Fernando desea regresar, a un origen de naturaleza mítica, y ese deseo impregna el relato que le ofrece a su hija. Habiendo sido dejado sin historia, Fernando recurre a otro tipo de narración que lo rescate del “presente mundano” (Jameson 66). Su insistencia acerca del terreno en algún lugar en el norte que no aparece en el mapa refuerza la idea de que ese sitio se asemeja más al espacio mítico donde acontece lo sagrado que a una franja de tierra con una existencia geográficamente verificable. De acuerdo con Mircea Eliade, los arcaicos sostenían que había regiones salvajes que había que “cosmizar” y luego habitar; de allí la importancia de los ceremoniales de toma de posesión (22). La ocupación de esa tierra llevaba a cabo la transformación de caos—entendido como lo indiferenciado e informe, es decir, como algo muy similar a la colección de fragmentos inconexos postulada por la estética posmoderna—a cosmos, es decir, se le daba una forma al lugar que lo convertía en real, en significativo, en dador de sentido. Sólo entonces podía ser habitado y usado como “espacio vital” (24). A partir de lo dicho, puede argüirse que el periplo de Fernando en *De jueves a domingo* cumple precisamente con la función del viaje hacia esa región que puede ser transformada de caos a cosmos para así llegar a ser un espacio vital y habitable. La propuesta de plantar paltas así

como la de construir allí una casa pequeña dan cuenta de querer llevar a cabo unos ritos o gestos de apropiación en los que se adivina la profunda necesidad de salirse de la carretera, esto es, de alejarse de lo pasajero, de lo efímero, de la carencia de significado y de raíces. De allí que sea tan decepcionante cuando, al llegar finalmente al lugar soñado, los personajes encuentran que allí no hay nada, constatando así que, una vez expulsados del “paraíso” de la infancia, éste se ha perdido irremediablemente. El “viaje a los orígenes” de Fernando termina en un fracaso. La familia sube al coche y reanuda el viaje interminable. No llegan a ninguna parte porque no hay donde llegar. Y no es apelando a un universo mítico arcaico que los personajes lograrán darle un sentido a la fragmentación cada vez más intolerable en la que parece diluirse su vida. La propuesta—deliberada o no—de Dominga Sotomayor Castillo sugiere que mientras se persista en la negación de la historia—abrazando modos de aprehensión del mundo que la excluyan y rechacen, como, de hecho, lo hacen el discurso de la posmodernidad y el mítico arcaico—el ciudadano común no logrará apartarse del perpetuo rodar sin rumbo de un carro que cree conducir pero que, en realidad, vaga sin dirección alguna.

Tres elementos que podrían considerarse secundarios y que colaboran, sin embargo, en la creación del sentido, quizás, no deliberadamente buscado del filme son la representación del desierto, las “animitas” (ya discutidas parcialmente en este ensayo) y la canción “Quiero dormir cansado.” Hacia el final de la película, la familia se encuentra bastante desorientada en medio del paisaje desolado y seco. Fernando declara que la parcela de su infancia “no sale” en el mapa. Las discusiones entre los esposos continúan y es entonces que a Ana le resulta evidente que su marido ya ha decidido marcharse de la casa y que las conversaciones previas han ocultado una resolución ya tomada. Ana y Fernando caminan por el árido lugar. La noticia sobre un motociclista muerto en un accidente los sobrecoge, pues creen que se trata de un muchacho

con quien coincidieron en una de sus paradas. Ana comenta: “Andaba como perdí’ ese cabro,” y probablemente se da cuenta de que todos ellos, en realidad, se encuentran extraviados más allá del sentido literal-geográfico de la expresión. La mujer recoge unas plantas y Fernando se apresura a sentenciar “se te van a morir.” Es en ese momento que ella le pregunta a su marido—y a sí misma—“¿A qué vinimos?” Es tal la decepción de Ana que ésta comienza a caminar y a alejarse del automóvil hasta que, repentinamente, ya no la vemos. Sobre esta escena, Dominga Sotomayor Castillo ha dicho que está en el filme para “represent the childhood trauma and frustration of being left alone. For Lucía, being alone in the desert for five minutes feels like being abandoned forever” (ct. en Diestro-Dópido 48). Ana, en realidad, se ausenta por mucho tiempo. Literalmente, *desaparece* por varias horas, y creo que esta *desaparición* debe ser tomada muy seriamente. Su familia la busca infructuosamente, pero es como si se la hubiese tragado la tierra. Fernando y el pequeño Manuel rastrean en una dirección. Lucía, en cambio, explora sola. Como espectadores, permanecemos con la niña y somos testigos de su miedo, soledad y desamparo mientras camina por el desierto sin fin. A mi modo de ver, esta escena recrea—consciente o inconscientemente—la búsqueda infatigable de las mujeres y familiares de los detenidos desaparecidos que fueron ejecutados y enterrados en el desierto, temática que Patricio Guzmán aborda en *Nostalgia de la luz*, documental que vio la luz pública solamente dos años antes que *De jueves a domingo*. Un paisaje que se ofrecía a la mirada como indistinto, de pronto adquiere relevancia en tanto que allí, en algún lugar, se encuentra alguien a quien buscamos y no podemos encontrar.

Las “animitas,” por su parte, tienen un rasgo muy peculiar que las conecta con las víctimas de la represión de la dictadura de Pinochet Ugarte y que refuerza la interpretación propuesta sobre el significado del desierto como un lugar que cobra su sentido en la medida en que en su seno guarda-oculta a los

desaparecidos. Con esto no me refiero exclusivamente a que, en efecto, hay “animitas” que recuerdan a algunas personas que fueron abatidas por los agentes del Estado, sino sobretudo al hecho de que una “animita” es una especie de monumento para honrar la memoria de un muerto que no se encuentra enterrado allí. Las “animitas” son, estrictamente hablando, cenotafios, vale decir “sepulcros vacíos” o, como lo define el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, un “monumento funerario en el cual no está el cadáver del personaje a quien se dedica” (I, 497). En Chile, el cenotafio más importante—tomando en cuenta su contenido y proporción—se encuentra en el Cementerio General de Santiago, y es el Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político. Fue inaugurado en 1994 y consiste en un gran muro hecho en mármol donde se ha esculpido la lista de los detenidos desaparecidos y de los ejecutados políticos. En su parte superior, se lee la frase “Todo mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas, al mar, a las montañas.” Así como el hombre del cual se dice que vive a la vera de la carretera desde que allí murieran su esposa y su hijo, los familiares de los *desaparecidos* también parecieran tener una vida que transcurre “al lado” del camino por el que transitan quienes no pasaron por el trauma de haber visto secuestrado a un ser querido sin nunca más saber de él. Los familiares de las víctimas no cesan de escudriñar el desierto ni dejan de aguardar ante tumbas vacías. Irónicamente, éstos, los perseverantes centinelas de un incierto retorno, han sido capaces de crear y crearse un horizonte de sentido: desde la oquedad del desierto y el cenotafio, han colmado su historia de significado.

Finalmente, quisiera detenerme en la canción “Quiero dormir cansado,” la que escuchamos parcialmente—cuando los personajes acampan con algunos amigos y, por la noche, cantan juntos acompañados por una guitarra—y completa—al final, en la versión del intérprete y compositor chileno Diego Fontecilla. Compuesta por Manuel Alejandro para el cantante mexicano Emmanuel,

la canción fue un rotundo éxito en la década de los ochenta. La inclusión de este tema y de otros también de antigua data—me refiero a segmentos de canciones interpretadas por Jannette, particularmente “Soy rebelde” y “Frente a frente”—es más que una opción artística enmarcada dentro de la estética posmoderna empleada por Sotomayor Castillo. Traer canciones que gozaron de amplia popularidad hace tres décadas no sólo sintoniza con la pseudo apelación posmoderna al pasado a través del reciclaje de productos culturales que alguna vez estuvieron vigentes. El texto de la canción que Emmanuel hiciera famosa nos dice directamente, con todas sus letras, acerca del adormecimiento de la conciencia. El hablante declara abiertamente que quiere vivir durmiendo para así evitar el sufrimiento. Aunque en la canción es obvio que la tristeza se debe a una experiencia amorosa fallida—y no a dolores que pudieran deberse a experiencias políticas o sociales traumáticas—es evidente también que el hablante desea vivir en una especie de eterno anestesiamiento. No quiere sentir ni sufrir ni saber. Quizás sea allí donde encuentra su raíz profunda la imposibilidad de crear un horizonte de sentido por parte de Ana y Fernando.

Efectivamente, ninguno de los padres de los niños logra redescubrir algo que parece haber perdido no ya en la ruta hacia el norte de Chile, sino en la ruta de su propia vida, la que ciertamente se halla enlazada con la de la sociedad chilena y su haber extraviado el rumbo al lanzarse en picada a una modernización basada en la asunción acrítica del capitalismo en su fase multinacional y de consumismo compulsivo, sistema que ha mermado los lazos sociales y la memoria histórica a través de un profundo cambio de la cultura política de la sociedad civil. Lucía, que comienza a abrirse a una etapa de mayor madurez, no logra entender el quiebre de su propia familia. Intenta captar las conversaciones de sus padres y conocer aunque sea algo del pasado de

ambos, una historia que le ha sido negada, lo cual refleja el olvido o la “amnesia” promovida desde el Estado y por los gobiernos de la posdictadura. El paisaje indiferenciado insinúa la pérdida de la identidad de la sociedad chilena. Así, el viaje de esta familia y el sentirse perdido en medio del desierto se ofrece como una alegoría de Chile, un país que, como dice la canción interpretada por Fontecilla, prefiere vivir durmiendo y soñando, sin despertar jamás.

Obras citadas

- Augé, Marc. *Los «no lugares»: Espacios del anónimo*. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1994. Impreso.
- Cavallo, Ascanio. *La historia oculta de la transición. Chile 1990-1998*. Santiago, Chile: Editorial Grijalbo, 1999. Impreso.
- Cavallo, Ascanio y Gonzalo Maza (eds.). *El novísimo cine chileno*. Santiago, Chile: Uqbar Editores, 2010. Impreso.
- Diestro-Dópido, Mar. “Are We Nearly Yet?” *Sight & Sound* 23.4 (2013): 46-48. Impreso.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Trad. Ricardo Anaya. Madrid: Alianza Editorial, 2011. Impreso.
- Galende, Federico. “La izquierda entre el duelo, la melancolía y el trauma.” *Debates Críticos en América Latina: 36 números de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008)*. Ed. Nelly Richard. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, Editorial ARCIS, 2008. 109-16. Impreso.
- Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo Torío. Barcelona: Ed. Paidós, 1995. Impreso.
- Lillo, Gastón. “El cine y el contexto político-cultural en el Chile de la posdictadura.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20.1 (1995): 31-42. Impreso.
- Mainer, José Carlos. “1985-1990: Cinco años más.” *España frente al siglo XXI: cultura y literatura*. Ed. Samuel Amell. Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura, 1992. 15-49. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 12, 2016

SPECIAL SECTION: Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos

TITLE: Political Trauma, Intimacy, and Off-Screen Space in Pablo Larraín's *Tony Manero*

AUTHOR: Mariana Johnson

E-MAIL: johnsonm@uncw.edu

AFFILIATION: University of North Carolina-Wilmington; King Hall 102A; 601 S. College Road; Wilmington, NC, USA 28403

ABSTRACT: Pablo Larraín's films *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010), and *No!* (2012) constitute what he has called an "unintentional" dictatorship trilogy. This paper analyzes style and form in *Tony Manero* to show the ways in which the director infuses his *mise-en-scène* with history and memory that exceed the diegetic world of his films. Specifically, I focus on his use of off-screen space and off-screen sound and argue that Larraín inscribes the political at the margins of his stories in order to invoke horror in the everyday. His intimate character studies become steeped, by means of this aesthetic, in a political violence that is felt as much as seen. Such an affective rendering portrays Pinochet's dictatorship as a kind of peripheral specter, one that connects even the most minimalistic and mundane of actions to large-scale historical forces. While Larraín's "unintentional" trilogy clearly differs from the more direct, urgent and transparently "intentional" political cinema for which Latin America is historically well-known, it does encourage viewers to identify with the terror and trauma of Chile's past in a manner that is haunting and highly deliberate.

KEYWORDS: Political Cinema, Chile, Intimacy, Off-screen Space, Horror

RESUMEN: Los filmes *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) y *No* (2012) constituyen lo que el director Pablo Larraín ha llamado "una trilogía no intencional" sobre la dictadura chilena. Este ensayo analiza el estilo y la forma en el primer film de esta trilogía, *Tony Manero*, para mostrar cómo el director infunde su *mise-en-scène* con una historia y una memoria que superan el mundo diegético representado. Me concentro en su uso del espacio y del sonido en *off* para argüir que el film inscribe lo político en sus márgenes con tal de invocar el horror cotidiano. Su particular estética hace que los retratos íntimos de los personajes sean impregnados de una violencia política que se siente más que se ve. Tal representación evoca la dictadura de Pinochet como un espectro, que conecta las acciones más minimalistas con fuerzas históricas a gran escala. Si bien la trilogía "no intencional" de Larraín se diferencia del cine intencional y directamente político de los años 1960 en América Latina, logra suscitar la identificación del espectador con el terror y el trauma del pasado chileno de una manera tan agobiante como deliberada.

PALABRAS CLAVE: cine político, Chile, intimidación, espacio fuera de campo, horror

BIOGRAPHY: Mariana Johnson is an Associate Professor in the Film Studies Department at the University of North Carolina-Wilmington, where she teaches courses in Latin American cinema and the history of documentary. A former Fulbright scholar and Film Society of Lincoln Center Fellowship recipient, she has published in numerous film journals and is currently completing a project about pre-Revolutionary film culture in Havana, Cuba.

Political Trauma, Intimacy, and Off-Screen Space in Pablo Larraín's *Tony Manero*

Mariana Johnson, University of North Carolina-Wilmington

Pablo Larraín's films *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010), and *No* (2012) constitute what the director has called an "unintentional trilogy" about the Chilean dictatorship. Larraín did not, he says, set out to make three films about Augusto Pinochet's coup and 17-year rule: "It just happened to me" (Rohter). The characters in Larraín's films are likewise people to whom things just happen. They live in and move through one of the most brutal periods in Chile's history, yet they often affect a kind of matter-of-factness, one that verges at times on blankness (this is less true in the third film, *No*, where the scenario has to do explicitly with a political campaign, although there too one can find surprising continuities). Large-scale political events are things that happen around and behind these characters, in the periphery of our vision. Larraín chooses to focus instead on their idiosyncrasies, with an unrelentingly naturalistic gaze that follows their movements through intimate spaces—the backroom of a dancehall in *Tony Manero*, a dimly lit morgue in *Post Mortem*, or the cluttered apartment where René lives with his son in *No*. The cinematography and sound design that Larraín uses to portray these private interiors create what is, at many moments, a horrifying atmosphere, whereby political forces operating off-screen can be seen to traumatize characters, whether or not they realize it.

This paper analyzes style and form in the first film of Larraín's trilogy, *Tony Manero*, to show the ways in which the director infuses

his mise-en-scène with history and memory, creating a text that exceeds the diegetic world of his films. Specifically, I concentrate on his use of off-screen space and off-screen sound to argue that Larraín inscribes the political at the margins of his stories in order to invoke horror in the everyday. His intimate character studies become steeped, by means of this aesthetic, in a political violence that is intuited as much as seen. Such an affective rendering portrays Pinochet's dictatorship as a kind of specter, one whose power connects even the most minimalistic and mundane actions to large-scale historical forces. While Larraín's "unintentional" film clearly differs from the more direct, urgent, and transparently "intentional" political cinema for which Latin America is historically well-known, it does encourage viewers to identify with the terror and trauma of Chile's past in a manner that is haunting and highly deliberate.

Tony Manero, the first installment in what would become Larraín's acclaimed trilogy, was the director's second feature film. Born in Santiago de Chile in 1976, Larraín studied audiovisual communication at the Universidad de las Artes, Ciencias, y Comunicaciones and founded the production company, Fábula, with his brother, Juan de Dios Larraín, in 2003. His directorial debut, *Fuga* (2006), a co-production with Argentina, follows an obsessive and mentally traumatized composer who believes that his music caused the death of his sister and love interest. Although not a political or even nationally-specific film, *Fuga* does

exhibit some of the stylistic characteristics that recur in Larraín's subsequent work—intense proximity to an obsessive male protagonist, rendered through extensive use of close-up; dimly lit, claustrophobic interiors; unusual framings that often involve showing figures from behind; and shots that emphasize characters' voyeurism and acts of looking. These characters rarely, if ever, derive pleasure from looking, but they look nonetheless. *Fuga* also includes a supporting performance by Alfredo Castro, an accomplished and incomparable Chilean actor who was Larraín's former drama teacher. Castro has a significant part in every film that Larraín has made and plays the leading role in both *Tony Manero* and *Post Mortem*.

Fuga, as Larraín himself attests, was made with an eye toward the international market. "*Fuga* está pensada como una historia universal, que pasa en Chile, pero no es local" (Campino n. pág.).¹ Ironically, *Fuga* fared far worse in terms of critical response and gross receipts than the atmospheric and decidedly local *Tony Manero*. Set in Santiago in 1978, during some of the most repressive days of Pinochet's dictatorship, the film follows Raúl Peralta (Alfredo Castro), a 52-year-old sociopathic dancer who is obsessed with *Saturday Night Fever* (1977). The idea for the film started with a black and white photograph that Larraín saw in a book while traveling through Spain. It showed a middle-aged man sitting in a chair in his underwear, with his shoes on, looking out a window with a gun in one hand and a cigarette in the other. Larraín brought the image back home and shared it with Castro, asking him what he saw in the picture. "A killer. And I don't know why, but I see a dancer," and they began writing the story from there. As the script evolved, they seized on the year 1978, which was when *Saturday Night Fever* was released in Chile, and realized they had an opportunity to set this disturbing character portrait against the context of Pinochet's institutionalized terror (Guillén).

Tony Manero was well-received at international festivals, screening at Cannes,

Toronto, and New York, and won an award for best film at the Turin Film Festival, as well as top prizes for direction and acting from FIPRESCI. Despite some controversy within Chile, spurred by the film's bleak representation of the country's recent past, Chile submitted *Tony Manero* for consideration in the Best Foreign Language category for the Academy Awards, and the film gained a U.S. distributor through the then newly established Lorber Films. At the time, CEO Richard Lorber, an art-house and independent-cinema stalwart, quipped that not all the films on their list "will be a nightmarish, political allegory" (quoted in Hernandez). *Tony Manero* is indeed a kind of political horror film with black comedic undertones, but generic labels are not adequate or complete in conveying the trauma and dread that permeate the film, nor the degree of Larraín's narrative and aesthetic experimentation. Through its intimate depiction of a charmless sociopath, with whom viewers are nonetheless encouraged to identify, and its oblique yet powerful entanglement with North American pop culture and Chilean history, *Tony Manero* represents a new kind of political cinema in Latin America.

Stylistically the film favors handheld camerawork and jump cuts and strives for the effect of authenticity that can come from a deliberately imperfect style. It begins, after the credit sequence, with a dimly lit long take fixed on the back of Raúl, who is walking away from the camera, snaking past set decorators, some of whom carry enormous chess pieces, on the backstage of a production studio where a popular game show, "The One-O'clock Festival," is taking place. The show is a celebrity look-alike contest in which contestants impersonate iconic pop cultural figures, typically American ones, and a live audience determines the winner through applause. Raúl is there with his white suit, ready to dance like John Travolta, but he has the wrong day. "Saturday Night Fever" is next week, and today's contest is Chuck Norris. Larraín downplays the easy humor of the

scenario by focusing on the intensity and seriousness of the worn-faced Raúl. There is barely any dialogue, and Raúl stalks intently through the studio, studying it as if he were in a police procedural. Larraín has stated in an interview that his intention in directing Raúl was always “to play it straight,” not for laughs or heavy political symbolism (Guillén). There is certainly nothing didactic or clumsy about Larraín’s depiction of life under Pinochet. If the films are political allegories—and they must be understood as such—Alfredo Castro’s performances seem masterfully unaware of it. The unspoken horror and collective trauma of Chile’s past press in around the edges, but at the center there is an unnerving calm.

Larraín achieves this feeling of imminent threat in part through his use of off-screen sound and off-screen space. The opening sequence is darkly voyeuristic, initiating a dreadful tone that will intensify as the narrative progresses. Unlike more conventional sound design that omits or filters out extraneous noise, Larraín emphasizes noisy unpleasantness throughout. The first cut after the title card harshly drops the audience into a soundscape of loud hammering in a backstage warehouse of metal walls. Miguel Hormazábal, the sound designer who regularly works with Larraín, adds the voices of people arguing and eventually the sounds of the game show itself. There is nothing inherently scary, in any traditional sense, about this initial use of off-screen sound, but Larraín establishes what will become a pattern: the presence of sounds whose sources are obscured or rarely shown on screen. The functions and effects of off-screen sound have been extensively written about by cinema theorist Michel Chion, who differentiates between the reassuring role of visualized sound, which occurs when an off-screen sound’s corresponding source is shown at some point, and the anxiogenic effects of acousmatic sound, which:

creates a mystery of the nature of its source, its properties and its powers, given that causal listening cannot

supply complete information about the sound’s nature and the events taking place. (72)

Although *Tony Manero* features a good deal of noisy ambient off-screen sound, which promotes the film’s naturalistic style, there are also sounds beyond the frame that create tension and paranoia in the manner Chion describes. Take, for example, the frequency with which sirens are heard but not shown, and then never seen to intersect with the plot in any way; or the many dogs barking off-screen; or human whistling that is never embodied or identified. This kind of acousmatic sound, when added to darkly lit images of Raúl fervently looking off-screen in all directions, toward things that are themselves often withheld from the audience, helps create a deeply unsettling atmosphere. There is a furthermore a kind of visual complement to Chion’s ideas about acousmètre in *Tony Manero*, namely that there are few eye-line matches. The camera regularly shows Raúl looking toward off-screen space at something beyond the frame. A conventional editing style would provide the match shot, to show what the character is looking at, but this film, more often than not, withholds that image. We spend much more time watching Raúl look. So what is Raúl looking at so intensely, and why is he so often shown looking? This furtiveness creates a desire to know on the part of the audience. It gives us impetus to watch more closely, in the hopes that something will be revealed. But it also signals very clearly that the film—as we experience it visually—has much to do, and directly to do, with events taking place immediately off-screen.

The audience gets at least one answer to the question of what Raúl looks at toward the end of the opening sequence. A close-up profile shot focuses on Raúl’s eyes as they gaze, slowly from left to right. He gradually turns his head away from the camera, and during the last seconds of the shot, the backs of three women dressed in French-cut, purple-and-aquamarine leotards move through the background. There is a slight shift in Castro’s performance as he

moves from furtiveness to steely concentration, and it's hard to tell whether his stare is amorous or violent. Regardless, its fixedness suggests something predatory, which we would not immediately expect from the slight, seemingly timid man. At this moment a game show production assistant asks Raúl for his name, and he responds, "Tony Manero." Raúl shows no irony toward his over-identification with John Travolta's character. In fact, when asked by the game show crew to name his profession, which happens twice in the film (once in the beginning and again at a final performance), Raúl impassively states, "This [...] show business."

With this, the film officially introduces us to the menacing anti-hero with whom viewers will remain intimately tied for the remainder of the film. There is not a single scene in *Tony Manero* in which Castro does not appear. Larraín's camera stays in close proximity to Raúl throughout, watching his every action, however inscrutable in its motivation or meaning, forcing the audience into intimacy with his character, often against our better judgment. By spending so much time with Raúl—and perhaps more importantly, Raúl's face—the film engenders or at least requests sympathy for this man who is so pitiful and delusional, but also dictatorial and sociopathic. Viewers become deeply familiar with his habits, watching him when he is alone, in the shadowy spaces of his bedroom, where he practices his dance moves, or when he is walking down the street, on another errand to procure some prop that will perfect his act. The narrative clearly establishes our protagonist's goal and unfolds somewhat conventionally, with Raúl facing various obstacles in his quest to be recognized as the best *Saturday Night Fever* dancer and Manero impersonator. Viewers align with Raúl as he attempts to secure the necessary high-density glass tiles for his disco dance floor, and we flinch for him when he falls during an important number at his homemade dancehall bar, where he lives and performs with an incestuous group of malcontents.

Larraín stimulates particularly strong sympathy for Raúl during an early scene in which Raúl goes to the movie theater to re-watch *Saturday Night Fever*. Again in close-up, the camera finds Raúl gazing upward toward a gigantic movie screen, his eyes seemingly on the verge of tears, as he watches Travolta's character ask Stephanie, his love interest, out on a date. Raúl, alone in the theater, repeats each word aloud, mimicking the English lines in his heavily accented Spanish. The high contrast lighting here draws attention to each wrinkle on Castro's rugged face as he follows Travolta's lines, "You're a very good dancer. I would like to meet you." He then continues with Stephanie's response after she rejects Tony, repeating her words, "Don't be hurt." As Castro slowly speaks these last lines, a broader irony can be felt. With his dejected aspect and handdog face, Raúl seems completely vulnerable and diminutive before this larger-than-life image that may be giving him a false sense of hope. It feels as if these lines, "Don't be hurt," were meant for him, with Larraín using *Saturday Night Fever* as a *mise en abyme* to comment on Raúl's circumstances and fate.

The camera immerses us in an intense closeness with this reserved anti-hero, with whom after all we spend so much time. Yet, only minutes after this scene, Raúl coldly deceives and murders an old woman, without any rational motive other than convenience. Posing as a good samaritan after seeing the woman being robbed on the street, Raúl enters her small apartment, pets her cat, watches her color television, and then suddenly bludgeons her to death. His actions come as a complete surprise, and the notion that this sociopathic killer could ever "be hurt" seems almost absurd.

Like many unspeakable things in *Tony Manero*, this act of violence takes place off-screen. The camera's central focus stays on Raúl's profile as his arms repeatedly strike the old woman's head, which stays outside the frame. The editing further emphasizes the difference between onscreen and off-screen space in the subsequent cuts after her murder. Raúl

stays in the woman's claustrophobic home for a while, smoking and watching television in the dimly yellow and washed-out room. Occasionally he glances over to where the woman presumably lies dead in her armchair, but once again, Larraín offers the eyeline without the match shot. The camera never shows the woman's body. The effect is one that infuses this intimate and mundane domestic space, where a television has been playing the entire time, with horrific remorselessness.

That Larraín seeks to tie these elements of intimacy and horror to the political context of Pinochet is made transparent through the sound design. One of the main tracks of sound during this sequence comes from the television, from which a newscaster announces, "The President of the Republic is about to sign the decree giving *la cueca* the status of national dance." Such a detail not only plunges viewers into a highly specific national and historical context, it also serves as a kind of counterpoint and affront to Raúl's obsession with an arguably imperialistic North American pop-cultural phenomenon. Also, the last words the woman speaks before Raúl begins beating her, which are the majority of the scene's spoken dialogue, are about Pinochet's eyes, "Did you know that General Pinochet has blue eyes? Strange [...]. With so many Mapuche Indians. It's strange." Via the television, Pinochet functions as a kind of pseudo-presence to the horrific action that transpires, and then the television itself, the late twentieth-century hearth and site of domestic intimacy, becomes the mechanism through which Raúl disassociates from his own violence.

One can readily relate Raúl's capricious violence, which is so monstrous in its pettiness, to the institutional violence carried out during Pinochet's regime, which lasted from 1973-1990. Some scholars have analyzed the film as allegory and as social criticism, highlighting Larraín's critique of masculinity and power, and a French film critic writing for *Le Monde* went so far as to call the character of

Raúl Peralta "a small-scale replica of Pinochet" (Costa, Mandelbaum). Certainly, there is an allegorical dimension to *Tony Manero*. Despite his weak stature, Raúl is a kind of despot within his household and dance troupe, especially in relation to the women. Cony, his girlfriend, played by Amparo Noguera, constantly attempts to please Raúl, feeding and bathing him, and trying, but typically failing, to arouse him sexually. She is almost pathological in her allegiance. Cony's young adult daughter, Pauli (Paola Lattus), whose communist-sympathizing boyfriend, Goyo (Héctor Morales), is the other male member of the dance group, also kowtows to Raúl. After one of their performances, she lets him grope her and almost has sex with him, but they are both too drunk, and she masturbates instead. Cony is furious about the incident, but instead of directing his anger at Tony, he points it at his girlfriend.

Everyone in the house fears Raúl and his irrational outbursts, such as when he smashes a hole in the dance stage because he has tripped on a loose board, but they also respect him and submit to his exacting directions. It is easy to see here how this sociopathic representation corresponds to the totalitarianism of Pinochet, propped up by North American imperialist interests, but Larraín complicates things by forcing viewers into a state of semi-complicity, because ultimately, we do want Raúl to win that dance contest. The real political nature of *Tony Manero*, I argue, reveals itself through an understanding of Raúl as both sinister perpetrator and victim, misguidedly trying to advance himself during an era marred by systemic violence and trauma.

Specifically, Raúl's cruelty is an expression not of power but of his own impotence. His acts of violence occur suddenly, as the outbursts of a sociopathic child, and they are accompanied by heavily punctuated silences. His murder victims never make a sound when they are attacked and dying, nor do they ever

try to fight back. When Raúl first strikes the old woman in her apartment, for example, there is a long pause during which time she is alive but completely quiet. Likewise, during the brutal head bashing of the projectionist, whom Raúl kills because he has dared show the film *Grease* (1978) instead of *Saturday Night Fever*, not only does the victim fail to cry out, but his wife witnesses the attack and stands dumbfounded, quietly holding a cup of tea. The camera does not even reveal her presence until after the beating, but she's been hovering off-screen the entire time. The film then cuts away from her, and presumably she gets killed, too, but that remains ambiguous. Finally, Raúl bludgeons a glass seller as he lies sleeping on his bed in front of a staticky television. In this particular shot, the frame shows only the glass seller's legs stretched across the bed, while Raúl, in the foreground, raises his arm to deliver a single blunt blow to his victim's head. This viewers hear but do not see. Again, the results of his violence and the horror of a beaten body remain off-screen.

In each of these scenes, the victims' silence, rather than signifying absence, becomes an expressive site of meaning. "Silence," as Chion asserts, "is never a neutral emptiness. It is the negative of a sound we've heard beforehand or imagined; it is the product of a contrast" (57). The lack of screams heightens viewers' visceral experience of the brutal acts themselves and underscores their chilling and banality. They also, I think, come to signify Raúl's unaccountability. As Larraín himself has stated in an interview, almost all of his films deal with the evasion of justice:

The connection between [my films] is impunity. With the dictatorship as well, justice never came. Without that, wounds cannot heal. Pinochet died free, you know? Acknowledgment changes things. But when it doesn't happen, they just get worse. (quoted in Leigh)

The juxtaposition between the sounds of physical violence and the silence of the victims, who are unable or unwilling to defend themselves or cry out, may also correspond to the culture of torture and everyday silence associated with life under Pinochet. Overall the dictatorship was responsible for killing over 3,000 people for political reasons and torturing 30,000 others, questioning and terrorizing suspected dissidents and their families, and instilling widespread fear of retaliation that encouraged silence and obedience. The Chilean National Commission on Truth and Reconciliation reports that officials working beneath Pinochet who refused his commands were executed by firing squads, and:

people readily accepted the prevailing current of opinion, or they acquiesced to a poorly understood principle of due obedience, or they believed it was necessary to maintain silence about what was happening. (606)

in order to protect their lives. The character of Cony, for instance, repeatedly warns her daughter to disassociate from any anti-Pinochet activities and "stay out of that shit," and the host of "The One-O'clock Festival" always tells his contestants, "No political talk," before going on the air. This culture of silence has enraged many Chileans who seek to confront and expose Pinochet's legacy, so as to recuperate historical memories suppressed by collective trauma, as echoed in the statement of Larraín's quoted above.

In *Tony Manero*, mise-en-scène and cinematography work to re-create an atmosphere of fear, compliance, and denial. Larraín does represent Pinochet's secret police at two different moments, but their presence is at best ancillary to the plot. In one scene, Raúl follows a disheveled associate of Goyo and prepares to hit him with a rock when the police drive up and start following the "dissident" from the other direction. Although the film does some

quick cross-cutting between Pinochet's men, who eventually shoot their suspect in cold blood, and Raúl, who hides among the rocks and tall grasses, the majority of the action that transpires is heard and not seen. Larraín presents instead a series of jump cuts that show Raúl running away from the camera. Just as Raúl enacts his inscrutable terror with dispassion and almost boredom, Larraín's style keeps the political climate of Pinochet at the margins of the diegesis. In this way, one perceives the systemic nature of institutionalized terror, even while it's of little to no consequence within the plot.

Take, for example, the handheld tracking shots that follow Raúl after he leaves the game-show studio, when he sprints down the sidewalk for no apparent reason, with his white suit hanging over his shoulder. Why is he running so fast? Who is he running from? The soundtrack emphasizes his breathing and the sounds of his dress shoes hitting the concrete until off-screen police sirens overtake the design, and somewhat counter-intuitively, Raúl stops in his tracks and stares vacantly off-screen for several unusually long beats. His face registers apprehension and deep thought, but viewers are not privy to its meaning, nor does a police car ever appear, or anything else that would have motivated his running or his fear. Once the siren dies down, Raúl settles into a walk, again shown in tracking handheld. Then another off-screen sound is heard, this time some kind of beckoning human whistle. The source is never revealed, but Raúl hears it and stops in his tracks again before the film cuts to another scene.

Writing about the fundamental characteristics and pleasures of the horror genre, Noël Carroll argues that "the horror story is driven explicitly by curiosity [...]."

All narratives might be thought to involve the desire to know—the desire to know at least the outcome of the interaction of the forces made salient in the plot. However, the horror fiction is a special variation on this general narrative motivation, because it has

at the center of it something which is given as in principle *unknowable*—something which, *ex hypothesi*, cannot, given the structure of our conceptual scheme, exist and that cannot have the properties it has. This is why, so often, the real drama in a horror story resides in establishing the existence of the monster and in disclosing its horrific properties. (35)

Larraín's narrative frequently incites our desire to know and our desire to look, and his style employs some conventional horror-film techniques. The scene described above, for example, feels entirely voyeuristic and stimulates our curiosity in the manner Carroll describes. The use of handheld camera coupled with Raúl's performance—sprinting as if he's in pursuit, nervously darting his eyes—as well as acousmatic sounds whose sources are not shown, convey paranoia and the feeling that someone outside the frame is watching. Such effects incite not only our interest but an anxiety about whether or not we can trust our own vision and hearing, causing us to look and listen more intently. The cinematographer and set designers meanwhile make regular use of low lighting, darkness, and expressionistic red gels, as in the movie-theater scenes and the scene in the butcher shop, where the camera shoots through meat hanging in the foreground.

Yet while *Tony Manero* does exhibit some of the stylistic conventions that we associate with horror films, it lacks the kind of satisfying revelation upon which the genre depends. For Carroll, a true horror film must eventually reveal the monster and prove its existence. This is the payoff that provides exhilaration and pleasure. *Tony Manero* definitely does not offer this kind of pleasure. While it may be tempting to refer to Raúl himself as the monster—he does after all defecate on a rival Tony Manero's pristine white suit—he is more like a walking affect of a monstrous environment, where brutality and horror are predicated and justified by imaginary forces that never materialize. Raúl is ultimately an

extreme symptom of a rotten political system that suffuses the film's atmosphere.

Larraín for his part provides an important clue as to his own interpretation of Raúl through a movie poster shown in the small office of the bludgeoned projectionist. The poster is of Werner Herzog's 1972 film, *Aguirre: the Wrath of God*, another unflinching portrait of a sociopathic despot with incestuous tendencies. *Aguirre* leans heavily on the expressive face and masterful performance of its lead actor, Klaus Kinski, just as *Tony Manero* does with Alfredo Castro. Moreover, both films preoccupy themselves with the madness that is bred from imperialism and the pursuit of total power. Both Aguirre and Tony are single-mindedly driven, and audiences are forced, against their better judgment, to identify with them, and even to root for their success. The famous concluding shots of *Aguirre*, in which the camera encircles Kinski and his dying men on their raft, as if it's waiting to pounce and devour them alive, has much in common with the seemingly subjective camera work and sound design that haunt Raúl from somewhere off-screen. Ultimately both Aguirre and Raúl are tyrannical characters, but they are also victims of systemic malice that colors the film but hovers beyond the edges of the screen, in history.

Notes

1

Chile es un país que tiene un mercado muy pequeño. El chileno es un cine pobre. Por eso, ésta es una película pensada para exportarla. Si tú haces una producción exclusivamente para el mercado nacional que no sea 'Sexo con Amor,' estás fregado. 'Fuga' está pensada

como una historia universal, que pasa en Chile, pero no es local y puede gustarle a cualquier tipo de público.

[...]

Pablo Larraín: *Fuga* es una película pensada para explotarla. (Campino n. pag.)

Works Cited

- Benson-Allott, Caetlin. "An Illusion Appropriate to the Conditions No." *Film Quarterly* 66.3 (Spring 2013): 61-63. Print.
- Campino, Max. "Pablo Larraín: *Fuga* es una película pensada para explotarla." *Cosas*. 5 June 2007. Web. 15 Apr. 2016.
- Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge: 1990. Print.
- Chilean National Commission on Truth and Reconciliation. *Report of the Chilean National Commission on Truth and Reconciliation*. 4 Oct. 2002. Web. 1 Jun. 2016.
- Chion, Michel. *Audio-Vision*. New York: Columbia University Press, 1994. Print.
- Costa de Moraes, Wesley. "Tony Manero, *Post Mortem* y *No*: la estética de lo masculino en la trilogía de Pablo Larraín." *Letras Hispanas* 11 (2015): 120-32. Web. 1 Jun. 2016.
- Guillén, Michael. "Tony Manero-Interview with Pablo Larraín." *Screen Anarchy*. 17 Dec. 2008. Web. 1 Jun. 2017.
- Hernandez, Eugene. "Lorber Films: Aiming to 'build the classics of tomorrow.'" *Indiewire.com*. 22 Jul. 2019. Web. 12 Jun. 2016.
- Leigh, Danny. "Dark side of Chile: The Director Who Went on the Trail of Paedophile Priests." *The Guardian*. 17 Mar. 2017. Web. 1 Mar. 2016.
- Mandelbaum, Jacques. "'Tony Manero:' un fou de John Travolta dans le Chili de Pinochet." *Le Monde*. 15 Feb. 2011. Web. 19 May 2016.
- Rohter, Larry. "The Dictator and the Disco King." *New York Times*. 5 Jul. 2009. Web. 15 May 2016.
- . "Pablo Larraín and His Unintentional Trilogy." *New York Times*. 8 Jan. 2013. Web. 5 Jun. 2016.

Letras Hispanas

Volume 12, 2016

SPECIAL SECTION: Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos

TITLE: El lenguaje silencioso de Alejandra Costamagna: *En voz baja* y “Había una vez un pájaro”

AUTHOR: Bieke Willem

E-MAIL: bieke.willem@ugent.be

AFFILIATION: Universiteit Gent; Vakgroep Letterkunde-Spaans; Blandijnberg 2; 9000 Gent, Belgium

ABSTRACT: The constant search for connecting language with silence characterizes the writing of the Chilean author Alejandra Costamagna. This article examines how she rethinks the relationship between intimacy and politics through the use of a silent language, first in *En voz baja*, a novel that reformulates the notion of a national allegory, and later in “Había una vez un pájaro,” which elaborates fully the idea of an intimate form of communication. After exploring the bonds between intimacy, silence and subversion, the article defines the characteristics of that intimate communication by focusing on insinuation and the tactics that depersonalize the narrator: the strategies that create distance, the use of bodily and animal imagery, a visual syntax, and the schematic representation of space. By these means, Costamagna reinvents a “common” language, based, paradoxically, on silence.

KEYWORDS: Silence, Intimacy, Subversion, Allegory, Depersonalization, Chilean Literature

RESUMEN: La escritura de la autora chilena Alejandra Costamagna se caracteriza por una búsqueda constante de vincular el lenguaje con el silencio. El presente trabajo examina cómo Costamagna repiensa la relación entre la intimidad y la política a través del uso de un lenguaje silencioso, primero en *En voz baja*, novela que reformula la alegoría nacional, y luego en “Había una vez un pájaro,” en el que se desarrolla plenamente la idea de una comunicación íntima. El artículo explora primero los lazos entre intimidad, silencio y subversión y define después las características de esa comunicación íntima al centrarse en la insinuación y en las tácticas que despersionalizan al narrador: las estrategias que crean distancia, la utilización de un imaginario corporal y animal, la sintaxis visual y la representación esquemática del espacio. Mediante estos recursos, Costamagna reinventa un lenguaje “común” basado, paradójicamente, en el silencio.

PALABRAS CLAVE: silencio, intimidad, subversión, alegoría, despersionalización, literatura chilena

BIOGRAPHY: Bieke Willem es investigadora postdoctoral en UC Berkeley y afiliada con el departamento de literatura de la Universidad de Gante, Bélgica. Es la autora de *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial. Casas habitadas*. Ha publicado sobre espacialidad literaria, autoficción e intimidad en el cine y la literatura latinoamericana contemporánea.

El lenguaje silencioso de Alejandra Costamagna: *En voz baja* y “Había una vez un pájaro”

Bieke Willem, Universiteit Gent

Alejandra Costamagna (1970) es una maestra en vincular el lenguaje con su complemento, el silencio. En las dos obras que se analizarán en el presente artículo, la novela *En voz baja* (1996) y la reescritura de ésta, el cuento “Había una vez un pájaro” (2013), se nota incluso una tendencia gradual hacia hacer prevalecer la segunda parte del binomio. Esto no quiere decir, sin embargo, que la comunicación se corte. Los silencios en la escritura de la autora chilena son como los blancos en una conversación entre buenos amigos o una pareja de ancianos: pausas que invitan al otro a pedir disculpas, a confesarse, a disfrutar de la compañía del otro o, simplemente, a aburrirse al lado del otro.

En este artículo se examinará el funcionamiento del lenguaje paradójicamente silencioso de Costamagna. Se establecerá una relación entre el silencio y la intimidad por una parte, y la subversión por otra. Así, se considerará el lenguaje silencioso de la escritora chilena como una zona de contacto entre los dos conceptos que nos interesan en este dossier de *Letras Hispanas*: la intimidad y la política. Se analizará cómo Costamagna repiensa el vínculo entre ambos, primero en su novela *En voz baja* a través de una reformulación de la alegoría nacional, y luego en el cuento “Había una vez un pájaro,” en el que se desarrolla plenamente la idea de una comunicación íntima.

Intimidad, silencio y subversión

En un libro titulado adecuadamente *La intimidad*, el filósofo José Luis Pardo intenta rebatir algunos “prejuicios” que existen hoy en día sobre el concepto de intimidad. Así, refuta lo que él llama “la falacia del solipsismo,” la idea de que la intimidad es “radicalmente incompatible y sólo se experimenta genuinamente en la más absoluta soledad y en el aislamiento de toda vida social [...]” (40). Para Pardo, la intimidad solo se crea cuando hay una conexión con el otro. Esta conexión se establece necesariamente en base a un cierto tipo de comunicación. Así, el filósofo contradice otro prejuicio importante que existe sobre la intimidad, ése que sostiene que la intimidad es lingüísticamente inexpresable. Pardo afirma que “la intimidad no es incompatible con el lenguaje. Está, al contrario, cosida al lenguaje como el secreto que el discurso transmite en sus silencios y en sus alusiones implícitas” (122). En otras palabras, un lenguaje íntimo es un lenguaje silencioso, a través del cual se establece una conversación en la que lo importante no es lo que se dice sino lo que se quiere decir, según Pardo, “no el poder de las palabras sino su impotencia” (128). Berlant confirma el carácter comunicativo de la intimidad. Al estudiar el significado del verbo inglés “to intimate,” precisa que se trata de un determinado tipo de comunicación, uno que es particularmente

económico: “to intimate is to communicate with the sparsest of signs and gestures, and at its root intimacy has the quality of eloquence and brevity” (Berlant, “Intimacy: A Special Issue” 281).

Dentro del ámbito de la pedagogía feminista, del que proviene Berlant, el silencio es un tema frecuentemente debatido. Por un lado, se lo considera como una actitud de sumisión, impuesta por la sociedad patriarcal. La idea de una comunidad femenina silenciada está presente en los estudios feministas tempranos, como los de Edwin Ardener (“Belief and the Problem of Women,” de 1972, y “The Problem Revisited,” de 1975) que sugieren que el lenguaje, en tanto discurso público, es esencialmente masculino, ya que las mujeres siempre han sido excluidas del ámbito público. Según esta teoría, el lenguaje—tal y como lo conocemos—no es adecuado para expresar las “zonas únicas de la experiencia femenina” (Weldt-Basson 18, mi traducción). De ahí la necesidad de desarrollar un lenguaje propio, una tarea a la cual escritoras como Diamela Eltit han dedicado su obra entera.

Por otro lado, entonces, fuera de un signo de pasividad involuntaria, el silencio también ha sido considerado como una estrategia utilizada por mujeres para oponerse a la hegemonía masculina. No es una casualidad que el lenguaje inventado por la protagonista de *Lumpérica*, la primera novela de Eltit, toma la forma de una coreografía silenciosa. En *Subversive Silences*, un volumen que reúne análisis de obras de Marta Brunet, María Luisa Bombal, Rosario Castellanos, Isabel Allende, Rosario Ferré, Laura Esquivel y Sandra Cisneros, Helene Carol Weldt-Basson desarrolla la idea de una poética feminista del silencio, según la cual autoras latinoamericanas no solo tematizan el silencio, sino que también lo utilizan como técnica narrativa. Weldt-Basson estudia en particular las estrategias indirectas, como el uso de la metáfora, la ironía, la elipsis, y el estilo indirecto. A través de estas técnicas, argumenta, se transmite un mensaje feminista de rebeldía contra la ideología patriarcal.

Como se verá más adelante, Costamagna emplea asimismo el silencio de manera tanto temática como técnica. Pero si bien es cierto que las protagonistas de sus textos son mujeres, difieren bastante de la madre y/o esposa de las novelas estudiadas como feministas por Weldt-Basson. La figura central es la de la hija. Es una figura doblemente silenciada, no solo por la sociedad patriarcal-dictatorial contra la cual escribieron sus antecesoras, sino también por la propia madre. El padre, en cambio, se representa frecuentemente como un aliado e incluso como un amante, a pesar de (o precisamente por el hecho de) estar en la mayoría de los casos ausente. “Agujas de reloj,” un cuento del libro que incluye también “Había una vez un pájaro,” presenta a un padre que es “perniciosamente hermoso” (Costamagna 19), mientras la madre, como un reloj en la pared, marca los límites de la felicidad de la hija cuando celebra Navidad en compañía de su padre.

Costamagna juega con la ambigüedad del silencio, como un marcador tanto de opresión como de subversión. Sin embargo, el alcance de los silencios en sus textos va más allá de un “mensaje feminista.” El objetivo de este artículo es, entonces, examinar sobre todo en qué consiste la subversión implicada en el uso de su lenguaje silencioso, con el fin de definir cómo se articulan las relaciones entre la intimidad y la política en los dos textos de la escritora chilena.

Como punto de partida nos sirve la idea del silencio como una forma de resistencia que ha sido señalada en el contexto del psicoanálisis. El silencio es algo que permanece inanalizable, pero que suscita continuamente la urgencia, por parte del psicoanalista, de encontrar sentido (MacLure 493). Este mecanismo es comparable a lo que ocurre con el lector de *En voz baja* y “Había una vez un pájaro.” Los blancos que dejan los textos instigan al lector a llenarlos de sentido. Así, crean un espacio íntimo que lo involucra cada vez más. En lo que sigue, se argumentará que este proceso se intensifica en “Había una vez un pájaro.”

En voz baja, una alegoría familiar

En 1996, Costamagna debutó a los 26 años como novelista con *En voz baja*. La historia se sitúa durante la dictadura de Augusto Pinochet, período que coincide con la niñez y la adolescencia de la protagonista, y también de la propia escritora. Junto con Rafael Gumucio, entonces, quien publicó en 1997 la novela *Memorias prematuras*, Costamagna es vista como una de las primeras voces de la generación de los “hijos.”¹

Los debuts de Gumucio y Costamagna ya contienen los gérmenes de los temas y las estrategias narrativas que fueron adoptados y desarrollados más tarde por escritores como Álvaro Bisama, Nona Fernández, Alejandro Zambra y Diego Zúñiga. Estos autores se aproximan a la historia nacional con sospecha, al igual que lanzan una mirada desconfiada a la memoria. Con frecuencia, los textos de los “hijos” dan cuenta de la imposibilidad de la representación del pasado y de la objetividad mediante un énfasis en su propio carácter construido. Su discurso se caracteriza además por “ausencias,” “silencios” e “intersticios” (Ramírez 51, 56), que tienen su origen en una memoria transmitida a tartamudeos, de la generación de los padres, protagonistas, a la de los hijos, personajes secundarios.² Una frase de “Había una vez un pájaro” resume muy bien el trabajo con el que se ven confrontados los escritores y sus personajes: “Y así voy completando la historia, de a pedazos” (Costamagna 40), dice la protagonista cuando se esconde bajo la escalera para espiar a los adultos.

La dificultad de la transmisión generacional en el Chile dictatorial es un tema central en *En voz baja*. La novela cuenta cómo la joven Amanda lidia con la separación de su padre militante, Gustavo, que cae preso y que luego consigue exiliarse en México. La madre de Amanda y Virginia empieza una relación con Lucas, otro militante, e impide a su exmarido tener contacto con sus hijas. Amanda acosa con preguntas a cualquier persona que le pueda dar más información sobre su padre.

Sin embargo, se topa siempre con la misma respuesta: “Hay cosas de las que no se puede hablar” (*En voz baja* 25).

Según la lógica de los adultos, esas “cosas” son a veces las circunstancias políticas que explican la desaparición del padre. Al no mencionarlas, colaboran involuntariamente en el sistema de represión dictatorial, en el que el silencio ocupaba un papel central. Pensamos en el toque de queda, o en la “omertá,” la ley del silencio entre los uniformados que debía ocultar la ubicación de los centros de tortura. El silencio era también el objetivo principal de las torturas llevadas a cabo en esos lugares. En *El palacio de la risa*, una novela que gira en torno a la Villa Grimaldi (o, en la jerga militar, el Cuartel Terranova), Germán Marín lo explica en los siguientes términos:

la victoria no consistía necesariamente en provocar la muerte de otro, sino en obtener la satisfacción de su aniquilamiento, tornándolo en un animal inofensivo y, en particular, dócil, mudo. (114)

En esta frase resuena el título de la trilogía a la que pertenece la novela de Marín: *Un animal mudo levanta la vista*, lo que remite a su vez a un poema de Rainer María Rilke. El animal mudo de la novela de Marín es el preso del campo de concentración, sometido a la nuda vida, la que queda reducida a su estado vegetativo y que cae por consiguiente fuera de la protección de la ley (Agamben, *Homo sacer*).

En *En voz baja*, la sombra del *Homo sacer* de Agamben aparece una sola vez, cuando la tía de Amanda, Berta, visita a su cuñado en la celda, y constata que ha cambiado mucho en poco tiempo:

A Berta le parece que hay desmesura en todo esto. Lo piensa cuando ve aparecer a Gustavo con esposas en las muñecas y la compañía de dos gendarmes celándole el paso. Gustavo sonríe y Berta no comprende tanta docilidad; no lo reconoce sin reclamos, permitiendo que los guardias

le despejen las manos con brusquedad, que le recuerden en una orden que son treinta minutos, Daneri, que le cierren la reja en la cara. Antes la queja de Gustavo era permanente. (*En voz baja* 47)

El fragmento mencionado aquí arriba es el único de la novela en el que el mutismo se asocia directamente con la represión dictatorial. Las otras referencias a la imposibilidad de hablar se vinculan siempre con la difícil situación familiar en la que crece Amanda. Como ilustra bien el fragmento siguiente, el silencio se da sobre todo en el ámbito doméstico:

La Nana estaba en silencio en un rincón de la cocina con un paño en las manos, manipulándolo nerviosamente como si secara algo muy mojado. Me acerqué a ella e intenté darle un abrazo, pero no logré recorrerla entera [...]. Nadie quería hablar, de pronto en la cocina no había ni un solo ruido, y entonces yo tampoco hablé y me fui a ver televisión a mi dormitorio. (92)

“Las cosas de las que no se puede hablar” son en primer lugar las relaciones afectivas entre los personajes. Como si fuera la escritora de una novela rosa o una periodista sensacionalista, Amanda investiga la relación entre su madre y Lucas y aquella entre su tía Berta y el colegial Carlitos. Insinúa que la desaparición del padre sea el resultado de un conflicto personal entre Gustavo y Lucas, quien ocupaba un cargo más alto en la jerarquía del grupo militante al que ambos pertenecían. En la novela, se vuelve varias veces sobre la pregunta de si Lucas era o no amigo del padre, o sea, un compañero en el sentido no-político, sino afectivo de la palabra.

Este detalle muestra que *En voz baja* vincula claramente un trauma personal (el de la pérdida del padre) con uno colectivo (la dictadura). En base a esa cercanía entre lo público y lo privado, Fredric Jameson propuso en 1986 la tesis de que la literatura del así llamado “tercer mundo” fuera necesariamente alegórica. En “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism,” precisa que se trata

siempre de una alegoría nacional. “Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic,” escribe,

—necessarily project a political dimension in the form of national allegory: the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society. (69)

Su entendimiento de conceptos como el “tercer mundo” y la “otredad,” al igual que las generalizaciones en su discurso y la rigurosa oposición que hace entre una estética posmoderna occidental y la supuestamente más conservadora alegoría tercermundista, han suscitado, con razón, fuertes controversias³. Sin embargo, parte de su razonamiento hace eco en los estudios de latinoamericanistas tan respetados como Idelber Avelar (*Alegorías de la derrota*, de 2000). Novelas como *Los vigilantes* de Diamela Eltit, además, confirman el carácter alegórico que Jameson adscribe a la cultura del tercer mundo. En esta novela de 1994, se establece una tabla de equivalencias que conecta la historia de una madre y su hijo amenazados por un padre todopoderoso con el Chile (post)dictatorial. Como lo formula Jameson, entonces, “the telling of the individual story and the individual experience cannot but ultimately involve the whole laborious telling of the experience of the collectivity itself” (86). Es más, todo en la novela de Eltit hace sospechar que la verdadera historia es la colectiva, y que el sufrimiento individual de la madre es un mero pretexto para contarla.

La novela de Costamagna, en cambio, reformula el uso de la alegoría al poner de manera visible motivos y eventos de la historia colectiva al servicio de un plano personal y familiar. Esto se nota ya en el desinterés que Amanda muestra por el contexto político en el que se ve involucrado su padre. No parece entenderlo, y cuando ya tiene la edad para comprenderlo mejor prefiere centrarse en las intrigas amorosas de los miembros de la familia en vez de dedicar atención a la militancia.

El gesto de sobrescribir la historia colectiva con experiencias personales se manifiesta de manera más sutil en la siguiente frase, en la que la narradora expresa su asombro por el hecho de que sus familiares acepten tan fácilmente la desintegración familiar y la llegada de un nuevo hombre a la casa: “Lucas había ingresado sin mayor discusión y todos aceptaban que eso era normal, que lo extraordinario podía ser regular” (*En voz baja* 91). Si se sustituye el nombre de Lucas por el de Pinochet, podríamos leer en esta frase una alegoría de lo que ocurrió con Chile después del golpe de Estado. El que la anormalidad se convierta en algo normal vuelve a menudo en los textos literarios sobre la dictadura. En *Nocturno de Chile*, por ejemplo, Roberto Bolaño se asombra de este hecho, y en el ya citado *El palacio de la risa* de Germán Marín, se describe el Chile dictatorial de la siguiente manera: “todo podía ocurrir, y lo que resultaba más grave aún, ser aceptado el hecho” (96). El centro de detención Villa Grimaldi sirve en esta novela como un microcosmos del país. Corresponde a la descripción que Agamben dio al campo, o sea, del “espacio que se abre cuando el estado de excepción empieza a convertirse en la regla” (“Qué es un campo?” n. pág.). Aquí, sin embargo, lo extraordinario de la situación familiar no es un mero pretexto para hablar de la anormalidad nacional. Al aplicar la idea de una excepcionalidad normalizada a su propia situación familiar, Amanda parece tapar, o, al menos, dar la espalda al relato colectivo que se encuentra por debajo de su relato personal.

“Había una vez un pájaro:” cada vez más transparente

En la reescritura de 2013 de *En voz baja*, la primera persona está presente de forma más prominente. A pesar de esto, sin embargo, el “giro subjetivo” que Beatriz Sarlo (2005)⁴ ha detectado en la literatura de las nuevas generaciones, y que corresponde

al gesto de sustitución que comentamos aquí arriba, se manifiesta de manera menos radical que en la versión original. El trauma personal en “Había una vez un pájaro” no devora al gran relato político, sino que lo resucita. Costamagna no lo hace, sin embargo, mediante un mayor énfasis en los eventos y las afiliaciones políticos, sino a través de una búsqueda de comunicarse, o sea, de reinventar un lenguaje “común” basado, paradójicamente, en el silencio.

La búsqueda ya se emprende en la novela de 1996. El silencio determina allí no solo el modo en el que los habitantes de la casa familiar de Amanda conviven (o sea, sin hablar sobre las cosas importantes), sino también, a veces, la forma en la que se comunican. El título ya señala que la paradoja de comunicarse de manera silenciosa constituye un tema central en *En voz baja*. La comunicación silenciosa se tematiza además a través de las cartas que Amanda y su hermana envían a su prima Camila cuando ésta se encuentra en México. Amanda tiene la esperanza de que con esa nueva forma de comunicación “[puedan] llegar a entender[se]” en esos puntos en los que antes no logramos hacerlo” (*En voz baja* 63). La distancia permite, paradójicamente, acercarse más al otro y de esta manera entablar una comunicación más íntima. De acuerdo con las observaciones que se hicieron al inicio de este artículo acerca del vínculo entre el silencio y la intimidad, la comunicación en esas cartas, género íntimo por excelencia, se hace sobre todo a través de las frases que no se escriben. “Sus cartas hay que descifrarlas porque nunca dice todo lo que quiere decir, o lo dice de un modo demasiado sutil” (64), dice Amanda acerca de las cartas de Camila. La frase resume asimismo el tipo de escritura a la que ha aspirado Costamagna desde la publicación de su primera novela.

En su libro de crónicas, entrevistas y ensayos *Cruce de peatones*, la autora chilena precisa su proyecto escritural. Incluye un texto de 2011, titulado “Escritores y obsesiones: siete peldaños,” en el cual el último peldaño que menciona es el del “silencio:” “Dijo Chéjov que en literatura es mucho mejor quedarse corto

que decir demasiado. Digo yo: sugerir, deslizar-se apenas por la cubierta de las palabras. Decir sin decir” (*Cruce de peatones* 41).

A pesar de que este modo de hacer literatura ya se vislumbra en *En voz baja* a través de la tematización del silencio, el propio lenguaje que Costamagna emplea en su primera novela no es tan taciturno. La repetición de las referencias al silencio y al mutismo, y la sobre-explicitación de gestos de comunicación no-verbales⁵ crean la impresión de que se está escuchando un vozarrón en vez de una voz baja. En el epílogo de *Había una vez un pájaro*, el libro de cuentos que incluye la reescritura homónima, Costamagna describe el reencuentro con su primera novela de la siguiente manera:

Yo ya no me escuchaba ahí, en esa voz baja que no me parecía nada de baja por lo demás. En vez de silencio, ahora escuchaba ruidos, sobreexplicaciones, personajes-maquetas y un lenguaje altisonante. (*Había una vez un pájaro* 70)

Ha sido necesario, entonces, bajar el volumen. Una primera manera de hacerlo era reducir la extensión del texto (de 172 páginas en la novela a 35 en el cuento) y el mundo que representa. En “Había una vez un pájaro,” la nana ha desaparecido de la casa, al igual que el colegial Carlitos, y la tía Berta y su hija Camila ya no desempeñan un papel tan importante. Ellas y el padre salen del país, pero se quedan mucho más cerca de la casa que en la novela: Argentina, y no México será su refugio. En el cuento han desaparecido igualmente los capítulos en cursiva narrados por un narrador omnisciente. En vez de esto, el lector se entera de todo a través de la mirada y la voz de Amanda. Muchos de los numerosos diálogos de la novela han sido integrados asimismo en su propio discurso bajo la forma del estilo indirecto y del indirecto libre. Así, la voz de Amanda se vuelve más importante como soporte de la historia. A pesar de esto, sin embargo, ella desaparece gradualmente como persona, y llega a ocupar una posición que Blanchot calificaría como de “quasi-absence” (447), como si adquiriera la

transparencia que desea al final de la historia.⁶ “Yo quiero ser transparente” (*Había una vez un pájaro* 62), dice después de que se ha enterado de que su padre se encuentra en Buenos Aires y su tía tiene quizás una relación con él. En lo que sigue se examinará cómo esa intención de borrarse se manifiesta a lo largo del cuento, y cómo la consiguiente impersonalidad permite tender un puente entre el silencio y la representación.

“Mi padre es el protagonista de esta historia, pero mi padre no está. Tengo que ir hacia atrás y raspar mi cabeza con una astilla para que aparezca” (33). Desde la primera frase del cuento, la narradora marca la distancia de su relato al hacer un comentario metaficcional a la vez que indicar la diferencia temporal que la separa de los hechos contados. Además, aunque (o precisamente porque) cuenta una historia dolorosa, la distancia emocional que mantiene a lo largo del texto es notable, y crea la impresión de escuchar un relato impersonal, a pesar del uso de la primera persona. Amanda apenas expresa cómo se siente, pero un lector atento puede intuirlo a partir de sus reacciones corporales. Lo aplastante del mensaje de la muerte de su padre, por ejemplo, se comunica mediante una conexión entre el imaginario ornitológico que atraviesa el cuento entero y el cuerpo adolescente, en plena transición involuntaria, de la niña.

Su informe nos atraviesa el pellejo, nos tuerce las vértebras. En ese instante siento que los huesos de mi espalda son alas. Me llevo las manos hacia atrás con disimulo y acomodo sus extremos; no se vayan a quebrar justo ahora. (66)

El cuerpo, campo de batalla en el pensamiento feminista, sirve aquí de medio de comunicación cuando las palabras no alcanzan.⁷ Es también lo único que Amanda parece poder controlar. Ella no tiene ningún protagonismo, no es interlocutora de nadie, no puede tomar decisiones que cambien el transcurso de las cosas. Como reacción ante esa impotencia, intenta ejercer control sobre su propio cuerpo. Para de comer y vomita para evitar que su cuerpo

se convierta en el de una mujer adulta. Pero, por supuesto, no puede detener el tiempo. Al final, lo único controlable que le queda son sus propias palabras, y sobre todo sus silencios. La frase “el estómago contraído, cerrado como mis labios” (63) confirma ese lazo entre el cuerpo y el silencio como los últimos lugares de resistencia.

El proceso de despersonalización que Amanda emprende, y que se manifiesta en los comentarios metaficcionales y el distanciamiento emocional, está ligado estrechamente—cómo no—al juego de silencios y ruidos que se lleva a cabo en el cuento. Para borrarse a sí misma, Amanda se fija en la voz de los otros. Al inicio del cuento, por ejemplo, presenta a los miembros de su familia mediante el tono de la voz de cada uno.

Imagino que la voz de mi padre es igual a la de Anthony, el novio de Candy, con una entonación áspera que lo vuelve elegante. Es lejos lo que más me gusta de mi padre, su voz. Mi madre en cambio habla como soprano. No sé cómo la soportan con su vocécita de flauta, pobre. Nada que ver con el vozarrón seco de su hermana Berta. Ronca, rasposa la voz de mi tía, como de cantante nocturna y no de la profesora de castellano que es en realidad. (34)

Lo que dice cada uno es menos importante que el ruido que producen todas esas voces. Amanda se detiene en las voces que a veces suenan delgadísimas, en las risas a veces impostadas, en las risitas, los murmullos, el tartamudeo, los susurros, la palabrería de la madre, etc. De esta manera, se construye una banda sonora (*noise* más bien que melodía) en la que se destaca mejor el silencio que acompaña a la protagonista.

Al lado de la atención por los ruidos, se nota en “Había una vez un pájaro” una preocupación por definir con precisión el silencio. Es “una sustancia espesa, casi masticable” (35) o “una corriente densa y contagiosa” (37). De la novela al cuento, Costamagna se ha empeñado

aún más en escuchar el silencio. A modo de ilustración se citan aquí dos fragmentos. El primero es de la novela, el segundo del cuento. “Pero lo que en verdad me preocupaba era el silencio que traíamos en el auto. Y no por el silencio mismo, sino por lo que podía ocurrir si alguien lo rompía” (*En voz baja* 117) y “Más me preocupa el silencio rotundo que nos acompaña; la manera en que empieza a fermentar y lo que puede ocurrir si alguien lo rompe” (“Había una vez un pájaro” 60).⁸ Aunque los diferentes variantes del silencio—el mutismo, la discreción—acompañan a todos los personajes (se describe a la madre y sus hijas como “las tres mudas” (50), por ejemplo), la figura de Amanda es la que más está determinada por la ausencia de sonido. Es ella quien ve televisión con el sonido apagado (33), mientras sus familiares siempre tienen el televisor a todo volumen (47). Candy, la gata, devuelve la postura silenciosa de Amanda: “Yo me quedo muy quieta, como si fuera un gato abandonado que recibe cualquier tipo de cariño” (46). Como la protagonista, la gata se limita a observar de manera aparentemente impasible-impersonal; a detenerse en la superficie de las cosas y los gestos de las personas sin expresar ninguna emoción de manera verbal. En algún momento, cuando Amanda registra una conversación entre su tía Berta y su madre, la gata llega incluso a ocupar su punto de vista: “La Candy los mira desde la alfombra, relamiéndose los bigotes” (41). El animal juega asimismo un papel importante en la última escena, que contiene la elipsis más llamativa del texto.

Después de haberse enterado de la muerte de su padre, Amanda se encierra en el cuarto de baño y piensa en encender el calefont. Luego, sigue una página entera escrita en el condicional, en la que imagina buscar los fósforos en la cocina, donde acariciaría, o no, a la Candy. El lector nunca llega a saber con certeza si en efecto logra encontrar los fósforos y se salva de la muerte por asfixia, o no. La novela es más explícita al respecto. El último capítulo comienza de esta manera:

Mi padre se me escapó. Lo supe desde que me llevaron en andas al dormitorio después de derribar la puerta del baño. El médico dijo que eran diez kilos bajo lo normal, que estaba intoxicada de gas y que debía reponerme en cama. (*En voz baja* 167)

Al optar por insinuar en vez de aclarar en “Había una vez un pájaro,” Costamagna exige más esfuerzos del lector. Hay que leer las últimas páginas dos, tres veces, y afinar el oído para ser capaz de escuchar esa voz en baja de una generación entera. “Oiga, hijo mío, el silencio,” reza la frase del poema de Federico García Lorca que el padre utiliza torpemente en las cartas a sus hijas (“Había una vez un pájaro” 44). Queda claro que se trata igualmente de una advertencia al lector de los textos de Costamagna.

El silencio que rodea a Amanda y los vacíos que deja el texto suscitan el deseo del lector de encontrar un sentido, una segunda capa debajo de tanta superficie. Costamagna nos ayuda al evocar en pocas palabras imágenes intensas que muestran el interior perturbado de los personajes. La imagen de las hormigas aplastadas una por una por el dedo de Amanda (56) expresa por ejemplo una rabia apenas reprimida. De esta manera, la autora parece seguir los consejos que hace Pardo en *La intimidación*:

El narrador no consigue crear intimidación cuando dice de sus personajes: ‘El sintió miedo’ o ‘aquello le entristeció,’ sino cuando hace tangibles al lector el pavor o la tristeza en estado efectivamente puro sin necesidad de nombrarlos directamente. Y es eso mismo lo que crea intimidación entre los seres humanos [...]. (29-30)

A lo largo de este artículo, ya se han mencionado algunas estrategias que Costamagna usa para transmitir las emociones en “estado afectivamente puro.” Sin embargo, el trabajo de insinuación que Costamagna lleva a cabo en “Había una vez un pájaro” va más allá de la utilización de un imaginario corporal y animal.

La forma en la que construye sus frases tiene una importancia innegable. Despierta a veces reminiscencias a obras visuales, a la manera de flashes de imágenes impactantes que se quedan pegadas a la retina. En la frase siguiente, por ejemplo, que evoca la confusión de los primeros días después del golpe, la parataxis y la yuxtaposición dan a las imágenes el carácter de las diapositivas que eran típicas de la época: “Y nunca estamos en edad y no hay explicaciones y el cielo retumba, vidrios rotos, olor a pólvora, camiones blindados, pájaros ardiendo en la noche, y mi padre desaparece” (“Había una vez un pájaro” 35).⁹ Además de esto, Costamagna liga a menudo la estructura de las frases con una representación esquemática del espacio, lo que refuerza su carga emocional. Se citarán aquí dos ejemplos: 1. En la fiesta de despedida de la prima: “Adentro ellos, afuera yo, abajo la ciudad en miniatura” (53). 2. Al inicio del cuento, se describe cómo la familia forma un bulto del que la narradora queda excluida:

Antes de que las tazas de té con leche estén vacías y con los panes a medio comer, de golpe me encuentro sola, sentada en el comedor, escuchando un sonido de balas que viene de la calle. ¿Y la Amanda? ¿Dónde quedó la Amanda?, grita mi mamá desde el pasillo. Están los tres apilados en el suelo, un solo bulto entrelazado. (34)

3. La imagen se repite al final del cuento: “Podría [...] ignorar a Lucas que ahora abrazará a mi hermana y a mi madre, los tres juntos como una sola figura [...]” (67). Como se nota en estos fragmentos, la repartición de los personajes en el espacio refleja la profunda soledad de la protagonista.

Una manera de conectarse

La soledad de Amanda se relaciona con los numerosos intentos frustrados de los personajes de conectarse. Pensamos, por ejemplo, en la propia protagonista, cuando en un fragmento citado aquí arriba, trata de

abrazar a la nana, pero no lo consigue. O en el beso impostado de los padres (“Había una vez un pájaro” 36) y la incapacidad de Amanda de consolar a su madre: “Dale, llora no más, me dan ganas de decirle. Pero la dejo actuar” (45). Y, finalmente: “Dormimos en camas contiguas, muy juntas las tres, pero nos tratamos como unas desconocidas que comparten la misma celda” (52).

Estos acercamientos fracasados ilustran la destrucción del tejido social en el Chile de la dictadura en sus rincones más íntimos.¹⁰ Frente a esto, Costamagna propone de manera cautelosa el uso de un lenguaje que restituya los vínculos entre las personas. Como se ha argumentado en el presente artículo, su lenguaje silencioso necesita de un oído agudo y un acercamiento de verdad. La narración distanciada, casi impersonal de Amanda pone al lector en la posición de los observadores que son las niñas en el cuento, y deja así un espacio para la reflexión crítica. Al mismo tiempo, los huecos en el relato incitan al lector a leer/escuchar de cerca. Así, se ve gradualmente implicado en la intimidad, que forma la materia prima de “Había una vez un pájaro.” La distancia y el acercamiento son entonces vasos comunicantes que determinan el funcionamiento del texto como un acto político discreto. La política no se manifiesta bajo la forma de la propaganda, o de “esas letras gordas trazadas con plumón, llenas de exclamaciones” (35) que Amanda encuentra en el centro de detención donde está preso su padre, sino bajo la forma de la voz finita de un pájaro. Este susurro ofrece un contrapeso a los eslóganes estridentes del neoliberalismo que domina hoy en día la vida social en Chile, de modo que el silencio en la escritura de Costamagna no solo es un signo de opresión y de resistencia, sino también de subversión. El que se haya suprimido la exclamación de horror

“Dios mío” de la cita de Clarice Lispector en el título, señala una apertura, aunque mínima, hacia el futuro.

Conclusión: intimidad y política

Como hemos visto, el silencio se manifiesta en la escritura de Costamagna de manera tanto temática—como marcador de opresión y de subversión—como formal. En el temprano *En voz baja*, el silencio determina sobre todo la vida cotidiana y familiar de los personajes y subvierte dentro de ese ámbito la clásica alegoría nacional que se basa en el mecanismo de contar una historia personal con el fin de referirse a la “verdadera” historia, que ocurre fuera. En la primera novela de Costamagna, el golpe y la dictadura se filtran a través de las frases, pero nunca llegan a ocupar el primer plano. Se nota al contrario una resolución para contar el impacto de estos eventos políticos en las vidas cotidianas.

En “Había una vez un pájaro” la alegoría desaparece y es sustituida por una manera más sutil de pensar la política en conjunto con la intimidad. Ya no es posible distinguir, como en una alegoría clásica, entre ambos planos, sino que lo íntimo ya contiene a lo político. La voz tímida y distanciada de la protagonista es la de una generación entera, la de los hijos de la dictadura. Al prestar más atención al tono y el volumen de esa voz en comparación con la versión previa del texto, Costamagna logra poner más énfasis en la transmisión generacional de los eventos traumáticos. Además de eso, la impersonalidad de esa voz crea también una apertura hacia un nuevo horizonte colectivo. La noción de comunidad no ha desaparecido en el cuento, al contrario. Costamagna solo imagina otra manera de constituirla: a través de un lenguaje silencioso.

Notas

¹ La denominación simbólica de “hijos” no queda limitada aquí a los hijos de desaparecidos o a la organización argentina de Hijos e hijas por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio (H.I.J.O.S.), sino que refiere a una generación entera que no protagonizó los eventos que tuvieron lugar en Chile entre 1973 y 1990, pero que de alguna u otra manera sí fue afectada por ellos. Esa experiencia particular se filtra a menudo en su literatura. *Volver a los 17* (2013), editado por Óscar Contardo, reúne algunos recuerdos de este período de los autores más destacados de aquella generación.

² “Personajes secundarios” es el título del primer capítulo de *Formas de volver a casa*, novela de Alejandro Zambra. El personaje secundario, como categoría literaria y figura política e histórica, juega un papel importante en su obra entera.

³ Véase por ejemplo el texto de Aijaz Ahmad, “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory.’” En: *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. New York: Verso, 1994. 95-122.

⁴ Sarlo define el giro subjetivo como un “reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad” (22). Se refiere en particular a la literatura argentina. Teniendo en cuenta la larga tradición chilena de literatura ‘de interiores’ (Gumucio n. pág.), la palabra ‘giro’ suena demasiado fuerte para poder aplicar el concepto tal cual a la literatura chilena contemporánea en su totalidad. Sin embargo, la sustitución del relato colectivo por el personal es un gesto tan deliberado en *En voz baja*, que parece pertinente utilizar el término aquí.

⁵ Por ejemplo: “Se metió las manos a los bolsillos y me mostró un cigarrillo mientras alzaba las cejas. Me estaba preguntando si quería fumar” (*En voz baja* 71).

⁶ Según Blanchot (447), es la posición del “neutro,” que él entiende como aquél que no participa en la acción de la que él o ella está hablando, o un acto de habla en el que el mensajero no importa realmente.

⁷ Piénsese en la obra entera de Diamela Eltit, en la que el cuerpo (femenino) ocupa un rol central, desde sus performances como *Zona de dolor* (1980) y la novela *Lumpérica* (1983) hasta su última novela *Fuerzas especiales* (2013).

⁸ Al lado de la mayor precisión con la que se describe el silencio, se nota aquí también una diferencia en los tiempos verbales. Al contar su historia

utilizando el presente, Amanda otorga más presencia a su historia. O sea, se acerca más y de manera más efectiva al lector actual, a pesar de que la distancia temporal real es más grande.

⁹ Cabe observar aquí que las diapositivas eran sobre todo utilizadas dentro del ámbito doméstico, para registrar y mostrar escenas y momentos memorables (bodas, vacaciones) de la vida cotidiana. Al mostrar el contexto político a través de un medio como éste, Costamagna realizaría un gesto contrario al que caracteriza la novela *En voz baja*: aquí lo político suplanta lo doméstico, y no al revés.

¹⁰ Para un comentario más detallado sobre “la destrucción de la sintaxis existente” durante la dictadura y el papel de los autores de la postdictadura en el desarrollo de una nueva sintaxis, véase Bottinelli, Alejandra. “Narrar (en) la ‘Post.’ La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra.” *Revista Chilena de Literatura* 92, 2016: 7-31, en particular el párrafo siguiente:

Porque los textos, los tejidos de la cultura chilena del siglo XX, los relatos de trascendencia colectiva, las formas para nombrar al/a otro/a en un horizonte común se habían arcaizado, habían sido exitosamente enterados por la discontinuidad que la dictadura introdujo en el relato de la historia de Chile, que condenó como anti-moderno todo el período que le antecedió [...]. (13n)

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: Pre-textos, 2006. Impreso.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un campo?” *Sibila* (1995): n. pág. Red. 25 Sept. 2016.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Berlant, Lauren. “Intimacy: A Special Issue.” *Critical Inquiry* 24 (1998): 281-88. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *L’entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- Bottinelli, Alejandra. “Narrar (en) la ‘Post.’ La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra.” *Revista Chilena de Literatura* 92 (2016): 7-31. Impreso.

- Costamagna, Alejandra. "Agujas de reloj." *Había una vez un pájaro*. Santiago: Editorial Cuneta, 2013. 27-30. Impreso.
- . *Cruce de peatones: crónicas, entrevistas y perfiles*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012. Impreso.
- . *En voz baja*. Santiago: LOM, 1996. Impreso.
- . "Había una vez un pájaro." *Había una vez un pájaro*. Santiago: Editorial Cuneta, 2013. 32-68. Impreso.
- Eltit, Diamela. "Los vigilantes." *Tres novelas*. 1994. Ed. Eltit, Diamela. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004. 26-139. Impreso.
- . *Lumpérica*. 1983. Santiago: Editorial Planeta, 2008. Impreso
- Gumucio, Rafael. "Literatura chilena: empleada puertas adentro." *Dossier 24* (2006): n. pág. Red. 28 Feb. 2014.
- Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text* 15 (1986): 65-86. Impreso.
- MacLure, Maggie, et al. "Silence as Resistance to Analysis: Or, on Not Opening One's Mouth Properly." *Qualitative Inquiry* 16.6 (2010): 492-500. Impreso.
- Marín, Germán. *El Palacio de la Risa*. 1995. Ed. Contemporánea. Santiago: Random House Mondadori, 2008. Impreso.
- Pardo, José Luis. *La intimidación*. Valencia: Pre-textos, 1996. Impreso.
- Ramírez, Elizabeth. "Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura." *Aisthesis* 47 (2010): 45-63. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005. Impreso.
- Weldt-Basson, Helene Carol. *Subversive Silences: Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2009. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 12, 2016

SPECIAL SECTION: Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos

TITLE: Límites del ser y la estética de lo banal: la intimidad en *El asesino melancólico* de Jacinta Escudos

AUTHOR: Magdalena Perkowska

E-MAIL: mperkows@hunter.cuny.edu

AFFILIATION: Hunter College and The Graduate Center, CUNY; Department of Romance Languages; 1319 HW; 695 Park Ave; New York City, NY, USA 10065

ABSTRACT: This essay examines the novella *El asesino melancólico* (2015), by the Salvadoran writer Jacinta Escudos, as a post-utopic text and explores the notion of intimacy as an interpretative tool allowing the reader to fathom historical and social forces. I develop two lines of thought: on one hand, the notion of intimacy as a way to experience the limits of the self (Pardo) and its connection to the concepts of normative and destabilizing intimacy (Berlant); on the other, the principle of relational aesthetics which explores “micro-situations” (Rancière), renders visible what had not been, introduces new subjects and objects, and proposes a *sensorium* that is different from what is considered normative and dominant. The apparent irrelevance and banality of the plot lived by the characters, together with the prosaicism of their intimacies, disclose an anti-spectacular image of the human experience in a post-utopic world, which is dominated however by normative fantasies of what is worth to be lived. I contend that through a construction of intimacy as a limit of the self and a limit of narrative pertinence—the aesthetics of banality—Escudos explores an insignificant *sensorium* that reveals the fragility of the modern subject.

KEYWORDS: Intimacy, Limits of the Self, Narrative Pertinence, Relational Aesthetics, Aesthetics of Banality, Subject's Fragility

RESUMEN: Este ensayo examina la novela corta *El asesino melancólico* (2105), de la escritora salvadoreña Jacinta Escudos, como texto post-utópico y explora la noción de intimidad como herramienta que permite sondear fuerzas históricas y sociales. Con este fin se elaboran dos líneas de reflexión: por un lado, la noción de intimidad como una forma de sentir los límites del ser (Pardo) y su conexión con los conceptos de intimidad normativa e intimidad desestabilizadora (Berlant); por el otro, el principio de la estética relacional que explora “microsituaciones” (Rancière), vuelve visible aquello que no lo era, introduce sujetos y objetos nuevos, propone un *sensorium* diferente al que se considera normativo y dominante. La irrelevancia y la trivialidad aparentes de la trama vivida por los personajes, junto con el prosaísmo de su intimidad, revelan una imagen anti-espectacular de la experiencia humana en un mundo post-utópico pero, al mismo tiempo, dominado por fantasías normativas de una vida que vale la pena. Arguyo que mediante una construcción de la intimidad como límite del ser y como límite de la pertinencia narrativa—la estética de lo banal—la novela de Escudos explora un *sensorium* insignificante que visibiliza la fragilidad del sujeto en el mundo contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: intimidad, límite del ser, pertinencia narrativa, estética relacional, estética de lo banal, fragilidad del sujeto

BIOGRAPHY: Magdalena Perkowska es catedrática de literatura hispanoamericana en Hunter College. Es autora de dos libros: *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia* (Iberoamericana/Vervuert 2008) y *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea* (Iberoamericana/Vervuert 2013). Desde 2008 investiga también la más reciente narrativa centroamericana, explorando los temas de memoria e historia, duelo, violencia y afectos. En el marco de los estudios centroamericanos, editó el número especial de la revista *Istmo* (julio-diciembre 2013/ enero-junio 2014) titulado *¿Narrativas agotadas o recuperables? Relecturas contemporáneas de las ficciones de los sesenta y setenta*. Publicó también numerosos ensayos que aparecieron en revistas y antologías de crítica literaria y cultural.

Límites del ser y la estética de lo banal: la intimidad en *El asesino melancólico* de Jacinta Escudos

Magdalena Perkowska, Hunter College and The Graduate Center, CUNY

Al iniciar su estudio sobre los géneros de la intimidad, Nora Catelli observa “la evidente situación privilegiada de los géneros de la intimidad en los discursos de la Historia y en las formas literarias actuales” (12). Florence Baillet amplía la perspectiva al señalar que “lo íntimo” es un término que se invoca con frecuencia para describir la producción artística de los últimos cuarenta años. Constataciones como éstas colocan la intimidad y lo íntimo en el centro de los debates artísticos y críticos actuales. Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de la intimidad? Y más concretamente, ¿de qué hablamos cuando hablamos de la intimidad en la producción literaria?

El filósofo español José Luis Pardo define la intimidad como un estado del ser, “el modo en que [uno] se siente de sí mismo” (28), e insiste en no confundir la intimidad con la privacidad. La privacidad, arguye, es:

aquello que los ciudadanos hacen—o sueñan con hacer—en privado porque si tales actos o sueños se publicasen seguramente los demás ciudadanos no querrían seguir siendo sus socios. (13-14)

Confundirlas conduce a la banalización de la intimidad (23). Leonor Arfuch sostiene, a su vez, que a pesar de que:

la construcción histórica de la intimidad hace de ella un territorio, un espacio acotado, interior, ‘a un lado’ del umbral—del cuerpo, de la conciencia,

de la casa—una mirada más de cerca permite advertir su ubicuidad, la vaguedad de sus límites, su intrínseca condición *comunicativa*. (“Cronotopías” 261, énfasis en original)

Para Arfuch la intimidad es un “componente esencial de lo ‘privado’” (261), lo que implica que, debido justamente a la vaguedad de los límites y la condición comunicativa, lo íntimo se comunica con lo privado y, a través de lo privado, es inevitable su interacción con lo público. Esta percepción de lo íntimo es compartida por Catelli. Partiendo de la distinción entre íntimo y privado establecida por Pardo, la estudiosa describe lo íntimo como:

frontera: un lugar de paso y posibilidad de superar o transgredir la oposición privado y público. Es un espacio pero también es una posición en este espacio; es el lugar del sujeto moderno. (9)

El sentido de la intimidad como frontera surge también en las reflexiones de Lauren Berlant, donde la intimidad se vislumbra como un espacio o campo en el que las fantasías hegemónicas (es decir, aquellas que responden a reglas y obligaciones tácitas) de ‘tener una vida (íntima)’ normal y exitosa, propagadas por las “instituciones de la intimidad” (281) y las ideologías normativas (285), compiten con las tendencias desestabilizadoras y antiformalistas de lo íntimo (285-86), aquellas que generan tramas alternativas y una estética

de lazo/atadura, “an aesthetic of attachment” (285), que no responde a ningún canon de lo imaginable y cuestiona la taxonomía de lo público y lo privado.¹ Esta ubicación del campo íntimo en la zona fronteriza donde se juegan las relaciones entre, por un lado, lo individual y lo colectivo/institucional y, por el otro, lo privado y lo público, revela hasta qué punto “social forces and problems of living that seem not about the private ‘you’ are, nonetheless, central to the shape of your story” (Berlant 286). A su vez, Nora Catelli propone una lectura inversa de esta relación considerando lo íntimo como “una herramienta para la comprensión de las transformaciones históricas” (10).

Este ensayo examina la novela corta *El asesino melancólico* (2015) de la escritora salvadoreña Jacinta Escudos como texto post-utópico y explora la noción de intimidad como herramienta que permite sondear fuerzas históricas y sociales. Con este fin se elaboran dos líneas de reflexión: por un lado, la noción de intimidad como una forma de sentir los límites del yo, “los límites de lo que yo soy, los límites de lo que puedo sentir” (Pardo 43) y su conexión con los conceptos de Berlant sobre intimidad normativa e intimidad desestabilizadora; por el otro, el principio de la estética relacional que explora “microsituaciones, apenas distinguibles de aquellas de la vida cotidiana y presentadas de un modo más irónico y lúdico que crítico y denunciante,” proponiendo una “redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado” (Rancière 30). Para Rancière, la estética relacional constituye una de las “dos grandes concepciones de un presente ‘post-utópico’ del arte” (28) que ejercen la política de la estética al “suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (35).² La estética relacional “reclama un desplazamiento de la percepción, una reconfiguración de los lugares” (33). Es un gesto estético que vuelve visible aquello que no lo era, introduce sujetos y objetos nuevos, propone un *sensorium* diferente al que se considera normativo y dominante, organiza otra topografía de la

experiencia, se separa “de las formas [...] del mundo administrado” (54). La irrelevancia y la trivialidad aparentes de la trama vivida por los personajes de *El asesino melancólico*, junto con el prosaísmo de su intimidad, revelan una imagen anti-espectacular de la experiencia humana en un mundo post-utópico pero, al mismo tiempo, dominado por fantasías normativas de una vida que vale la pena.³ Arguyo que, mediante una construcción de la intimidad como límite del ser y como límite de la pertinencia narrativa—la estética de lo banal—la novela de Escudos explora un *sensorium* insignificante que, por un lado, recupera lo cotidiano banal como un componente constitutivo y, además, resistente (Certeau xiv) de la experiencia humana y, por otro, visibiliza la fragilidad del sujeto en el mundo contemporáneo, cuya subjetividad es moldeada por construcciones masmediáticas de los valores sociales y culturales.

Jacinta Escudos (El Salvador, 1961) es una de las voces más innovadoras que surgió en el escenario centroamericano de la posguerra, aunque su carrera literaria se inicia durante el conflicto armado en El Salvador (1980-1992), cuando publica su novela corta *Apuntes de un amor que no fue* (1987).⁴ Sus ficciones (cuentos y novelas) publicadas después de la firma de los Acuerdos de Paz en 1992 se inscriben en el nuevo paradigma estético que se desarrolla en la literatura centroamericana a partir de los noventa: la ética de compromiso político, el espíritu de utopía social y la denuncia de la injusticia, que caracterizan la producción literaria y cultural de la región desde finales de los 60 hasta mediados de los 80, son desplazados por narrativas que exponen las consecuencias y secuelas de los conflictos armados, explorando la historia privada, la intimidad y la subjetividad de los individuos (tanto los vencedores como los derrotados) inmersos en la compleja, dolorosa e incierta realidad de la posguerra (Ortiz-Wallner; Cortez). Por un lado, las ficciones de este periodo representan la pérdida de referentes ideológicos, la indiferencia, el hedonismo, el escepticismo, la resignación o, inclusive, el

derrotismo; en otras palabras, una “cultura de sobrevivencia, del presente inmediato, del mañana incierto y poco probable” (Castellanos Moya 45). Por el otro, se observa en esta narrativa “un desplazamiento en la representación narrativa de la vida social, que pasa de manera preferencial del espacio público a los espacios privados, individuales, íntimos” (Barrientos Tecún); lo libidinal (Arias, *Gestos* 15), pasiones (Cortez 31, 283; Kokotovic 191) y nuevas formas de la subjetividad (Cortez 28). La tónica general es de desencanto, desilusión y amargura (Leyva; Aguirre Aragón), a través de los cuales se expresa afectivamente el caos social y económico provocado por las políticas neoliberales hacia las que se ven arrastradas las sociedades centroamericanas a partir de la década de los noventa.

Al referirse a las ficciones de Jacinta Escudos, la crítica suele subrayar el empleo en su narrativa de formas y técnicas experimentales (Arias, “Post-identidades” 134; Ortiz Wallner 126); la exploración del “campo de tensiones que emerge de la porosidad *entre* lo privado y lo público” (Ortiz Wallner 126); la narración del deseo subjetivo y erótico (Rodríguez 226); la subversión de “la ideología patriarcal [...] [y de] los estereotipos del género que se construyen a partir de esa ideología” (Cortez 171); “la investigación de las pulsiones más hondas y más escondidas de sus personajes, prevalentemente femeninos, quienes se oponen a las leyes de las buenas costumbres” (Jossa 162); la representación del lado oscuro y de las angustias del ser humano (Amaya), del desencanto en las relaciones interpersonales y de la soledad (Craft). Resalta también su desapego de toda identificación entre el discurso de la literatura y el de la nación, por lo que su escritura se define como posnacional (Arias, *Taking Their Word* 22-23), mientras que sus personajes, como Cayetana en *A-B-Sudario* (2003), son “figura[s] nómada[s]” que “no pertenecen a un horizonte identitario específico” (Arias, “Post-identidades” 134), cuestionando de esta manera la posibilidad de una identidad nacional netamente delimitada. Lo mismo se puede afirmar de Arcadia, la protagonista de *El desencanto* (2001) y, desde

luego, de los personajes *des-ubicados* de *El asesino melancólico*.

La novela corta *El asesino melancólico*, publicada en 2015, se inserta en este marco ya trazado por las publicaciones anteriores de la escritora, a la vez que propone explorar la intimidad entendida como “el modo en que [uno] se siente de sí mismo” (Pardo 28) y cómo este sentir—una forma de antidisciplina (Certeau xv)—choca con el sentir dominante de la sociedad actual. La trama del relato es minimalista: se trata del encuentro fortuito de dos personajes solitarios y desengañados que viven una vida mediocre en una ciudad indeterminada.⁵ Blake Sorrow, de 50 años, es un vigilante de estacionamiento, un hombre ‘fracasado’ que nunca ha imaginado o deseado nada, y tampoco sabe, puede o quiere pensar, sentir y recordar. En este vacío existencial y afectivo aparece un día Rolanda Hester, un ama de casa abandonada por el marido a los 55 años que no encuentra ningún sentido ni valor en su vida y le pide a Blake Sorrow que la mate, ya que ella misma no se siente capaz de quitarse la vida. Blake Sorrow se niega porque no se ve en el rol de asesino, pero las notas y cartas que le entrega Rolanda, en las que revela sus gustos, hábitos, sueños decepcionados, rutina, soledad y vacío, le hacen imaginar formas ideales para matarla sin que ella sufra. Al final, Blake Sorrow participa en la muerte de Rolanda, aunque esta muerte no es un asesinato sino un accidente, provocado por un forcejeo durante un paseo a la playa, cuando él trata de prevenir que ella use una pistola que trae en su bolso. Blake Sorrow pagará la muerte que no quiso causar de dos formas: con un despertar agudo de su intimidad, entendida como ese “modo en que [uno] se siente de sí mismo” (Pardo 28), y la pérdida posterior de “sus silencios, de su privacidad, de sus recuerdos, de su intimidad” (Escudos 93)⁶ en los juzgados y en la cárcel.

El asesino melancólico constituye un reto a la crítica si el criterio para abordar la intimidad es formal, porque el texto no pertenece ni a los géneros de la intimidad, rúbrica bajo la cual Nora Catelli coloca formas literarias convencionales como el diario del

escritor o el diario íntimo, la autobiografía o las memorias, y sólo tangencialmente se acerca al “espacio biográfico,” término acuñado por Leonor Arfuch para designar un espacio, “densamente poblado” (“Íntimo, privado, biográfico” 18) en el que:

se despliegan contemporáneamente tanto los géneros tradicionales, siempre en la lista de *best-sellers*—biografías, autobiografías, memorias, diarios íntimos, correspondencias, testimonios, historias de vida—como escrituras de los márgenes, que viven una especie de primavera editorial—borradores, cuadernos de notas, de viajes, apuntes de cursos, recuerdos de infancia—junto con multitud de registros mediáticos, la entrevista, en primer lugar, pero también conversaciones, retratos, perfiles, anecdotarios, indiscreciones, confesiones propias y ajenas, narrativas de autoayuda, viejas y nuevas variantes del show—*talk show*, *reality show*—sin dejar afuera por cierto el de la política. (18)

Con la excepción de la biografía, destacan en estos géneros y registros vivenciales la centralidad y la marca gramatical del yo, la autorrepresentación y “el imaginario de la ‘presencia,’” es decir, “el cuerpo, la voz, la palabra ‘propia’” (Arfuch, “Íntimo, privado, biográfico” 19). En cambio, *El asesino melancólico* es una ficción que representa unas vidas ajenas, narrada predominantemente en tercera persona, en la que la autora subjetiviza el discurso delegando la focalización a uno de sus dos personajes, aunque también recurre a la focalización externa que pareciera registrar los eventos y las acciones como si lo hiciera una cámara indiferente ante las experiencias que graba. Solamente las cartas o notas que Rolanda Hester le entrega a Blake Sorrow pertenecen a la modalidad del “espacio biográfico” y su registro narrativo del yo revela una interioridad reflexiva e interrogante ante los preceptos y las fantasías de la época. La intimidad surge en esta novela de una hábil

construcción de dos experiencias que a primera vista parecen banales y mediocres, y en este sentido tampoco dignas de ser narradas, pero que, mediante una inesperada interacción revelan una interioridad cuestionadora cuyos límites y desplazamientos el texto explora. En esta lectura, la interioridad y la intimidad se vuelven un horizonte para interpretar la subjetividad contemporánea en una realidad post-utópica.

Las experiencias de vida de Blake Sorrow—cuyo nombre inglés connota pena, tristeza, melancolía, y también algo oscuro—⁷ y Rolanda Hester desmienten las fantasías hegemónicas y las ideologías normativas propagadas por las “instituciones de la intimidad” (Berlant 281, 285), el ‘deber ser’ que la publicidad y numerosos registros mediáticos modelizan para la gente común. Sus vidas son “incumplidas según los preceptos de la época—matrimonio feliz, armonía familiar, éxito, confort, sociabilidad” (Arfuch, “Íntimo, privado, biográfico” 25), pero, por eso mismo, la trama íntima que los personajes desarrollan revela el carácter fantasioso de las tramas dominantes elaboradas por las “instituciones de la intimidad” (Berlant 281).

Con el nombre que evoca la melancolía, “*los ojos tremendamente tristes*” y un rostro que “*parece una de esas nubes que están apretadas con agua y a punto de reventar en lluvia en cualquier instante*” (62),⁸ Blake Sorrow encarna una negación radical de la fantasía optimista de tener una vida ‘normal’ y un sentido que la organiza, una trama individual que corresponda, más o menos fielmente, a la trama normativa única que modela cómo es la vida imaginable, válida y narrable que hay que vivir para “ser como:”

El día en que Blake Sorrow cumplió 50 años, emprendió el único acto de valentía del que sería capaz en toda su vida: se admitió a sí mismo que era un fracasado. (15)

Cuando niño alimentó la íntima fantasía de que, algún día, cuando fuera adulto, ocurriría algo que cambiaría

su vida para siempre. Que la vida sería mejor, diferente. [...]. El correr de los años lo convenció de que nunca tendría una vida normal, como la de los otros. Asumió que la realidad era más dura y cruel de lo que jamás imaginó. Que los libros y las películas mentían. Que no existían los finales felices, ni los milagros, ni los golpes de suerte. Que no existían el amor ni la felicidad. Que la humanidad vivía enajenada en una gran mentira. Y que la única certeza con la que cuenta el ser humano es con la de su propia muerte. (23)

Esta impresión de no adecuación y la conciencia—aunque ambivalente, como se verá después—del enajenamiento colectivo producido por el modelo dominante de normalidad, éxito y felicidad, se traducen en una experiencia vivencial minimalista, una existencia solitaria, repetitiva, casi mecánica, desprovista de búsquedas de satisfacción personal (amor, trabajo):

Contestó teléfonos. Fue aprendiz de mecánico. Taxista. Chofer. Todo lo dejaba. Nada le gustaba. Ahora cuidaba un parqueo. Lo bueno era que no tenía que hablar con nadie. (19)
No tenía aficiones ni intereses. Nunca asistía a misa ni a cultos de ninguna corriente espiritual. No creía en Dios ni en lo sobrenatural. No hablaba con nadie. [...]. El sexo era para él un trámite penoso, a veces hasta ridículo. Hacía años que había renunciado a intentar tener una relación con una mujer. (15)

Más aún, el sentimiento de no encajar en el relato dominante conduce a Blake Sorrow a la negación de sí, de su capacidad y necesidad de sentir—tanto de las emociones como de las sensaciones, por ejemplo, los sabores—de pensar, recordar, desear e imaginar: “Asumió que su vida era gris, inútil, descartable. Y que daba lo mismo estar vivo o muerto” (24). Un límite drástico impuesto a la intimidad, a lo que el sujeto puede sentir; casi una condena a

la muerte del sujeto que no quiere o no puede jugar el juego de la intimidad modelizada. Si en el pensamiento de Pardo la intimidad hace alusión al sabor de la vida, “a lo que a cada uno le sabe la vida” (268), Blake Sorrow pareciera no tener intimidad o desarrollar una intimidad insípida en la que se articula un rechazo del (auto)engaño y de la calidad intimidante y decepcionante a la vez de los discursos sobre la subjetividad, la vida y la existencia social.

Este límite extremado se desplaza y quiebra cuando Blake Sorrow confronta la intimidad en quiebra de Rolanda Hester. En el momento del encuentro—cuando a la hora de cerrar el parqueo, en medio de una lluvia torrencial, Rolanda le pide a Blake Sorrow que la mate—la vida de ella carece de fundamento y Rolanda es un sujeto en crisis, un sujeto que ha perdido el suelo firme y estable de la normalidad. Después de doce años de un matrimonio que Rolanda consideraba feliz, el marido le pidió, inesperadamente, el divorcio:

La petición fue sorpresiva para Rolanda. No habían discutido. No tenían diferencias profundas. No había nada que los hubiera distanciado durante sus 12 años de matrimonio. De hecho, Rolanda Hester pensaba que eran felices. Ambos. Indiscutiblemente felices. La petición de divorcio fue como un ruido desafinado que estropea la ejecución de una bella sinfonía. Algo que la trajo de regreso a una realidad con la que no quería lidiar. (28)

El divorcio y el abandono (por otra mujer, además) representan el fin del sueño y de la fantasía de una vida lograda que correspondía a la trama de la normalidad íntima definida por las instituciones de intimidad tales como el matrimonio, la familia y el amor. El quiebre de esta intimidad provoca en la protagonista una aguda sensación de inutilidad e insignificancia: “Ella no había significado nada” (3); invisibilidad: “a cierta edad, las mujeres se tornan invisibles” (32); y miedo:

“La otra verdad era que se había quedado sola a los 55 años. Tenía miedo” (31). Después del primer momento de estupefacción y parálisis emocional, “comenzó el insomnio [...] comenzó también el llanto” (29) y Rolanda tomó la decisión de quitarse la vida que ya no tenía para ella ningún valor ni sentido; no obstante, no podía o no sabía hacerlo sola.

Si bien es el divorcio el que precipita una crisis de la intimidad normalizada, la narración revela que mucho antes Rolanda había construido una intimidad alternativa, un espacio de cavilaciones sobre cuestiones que la intrigaban o angustiaban, tales como el paso del tiempo, la soledad, la vejez y la muerte, sobre las que no podía hablar ni con el marido ni con las amigas:

Disciplinada, Rolanda Hester iba pasillo por pasillo en el supermercado, empujando la carretita [...]. Mientras el observador creía ver a un ama de casa común que comparaba precios y calidad entre algunos productos, en realidad tenía delante de sí a una mujer que miraba latas de atún mientras divagaba en lo suyo.

Pensaba en la vida.

Pensaba en la edad.

Siempre pensaba en la muerte. Cada día, ahora más que nunca. [...].

Temía a la muerte. Desconfiaba y odiaba a toda la gente que decía no temerle a la muerte [...].

No entendía por qué la gente no hablaba de eso. Ni siquiera entre los amigos. Por qué la gente calla. Por qué nadie se pregunta nada.

Su esposo era así. De esa gente que parece no cuestionar nada. (25-26)

Es en este espacio de lo indecible e inimaginable donde Rolanda, adepta en apariencia de la narrativa optimista, formula las preguntas más íntimas e incómodas sobre el ser, su ser. “La intimidad,” sostiene Pardo,

no constituye un suelo firme, rígido, estable y recto sobre el que sostenerse [...]. Tener intimidades [...] carecer de apoyos firmes, tener flaquezas (‘puntos

flacos’), debilidades, estar apoyado en falso, siempre a punto de precipitarse al vacío, tener un doble fondo (y, por tanto, no tener fondo alguno) [...]. (44-45)

Las cavilaciones de Rolanda, sus miedos, su inconformidad ante el silencio anulador del modelo normativo de felicidad, armonía y domesticidad, y el sabor decididamente amargado al que le sabe la vida a pesar de su supuesta trama feliz, revelan un espacio de intimidad en el que el sujeto se inclina, es decir, reconoce la fragilidad de sus cimientos y experimenta sus límites, los límites de lo que es, de lo que siente o puede sentir (Pardo 42-43). Por eso, como bien observa Catelli, la intimidad se asocia connotativamente con intimidación, y lo íntimo puede entenderse “como el lugar donde se encierra el terror” (51).⁹

El encuentro fortuito de estas dos existencias incumplidas produce una relación o, utilizando el término de Berlant, un lazo (*attachment*) no canónico, uno que no sigue ningún guion establecido o mediatizado, ni extrae sus gestos de ningún repertorio programado. La atadura íntima entre Blake Sorrow y Rolanda Hester surge del deseo de ella de terminar su vida, que no sólo es ajeno a las instituciones de la intimidad, sino que representa también “una forma extrema de escapar de la normatividad social” (Cortez 284).¹⁰ Para captar la benevolencia del desconocido, Rolanda ‘acosa’ a Blake Sorrow con visitas al estacionamiento donde él trabaja, pero también busca construir entre ellos un lazo íntimo, un entendimiento, y para ello, le entrega cartas (notas, misivas) en las que habla de sus gustos, miedos, deseos, sueños (frustrados), cavilaciones, angustias, padecimientos e, incluso, detalles nimios sobre sí misma, como el tamaño del zapato que calza o la siesta de 20 minutos que tiene que hacer al mediodía:

Siempre dejo dos a tres tragos de café en mi taza matutina.

Nunca he entrado en el mar. Le tengo pánico al agua [...].

Soy estéril. No puedo tener hijos.

*Me gustan las cerezas y las granadas [...].
Tengo que hacer una siesta de 20 minutos al mediodía para reponerme. Si duermo más tiempo, paso somnolienta el resto de la tarde. (35)*

*De la muerte y de la soledad no se habla.
¿Por qué? (42)*

No puedo levantar la mano contra mí misma. No es un asunto de moralidad. Es un asunto de cobardía quizás, pero no puedo. O es un asunto de fuerza, no sé. [...]. Si yo lo intentara, sólo me causaría daño, pero no me mataría. Tampoco sé cómo se mata a uno mismo. Nadie nos enseña a suicidarnos. (45)

Me gustan las películas en blanco y negro.

Me gustan las sardinas marroquíes. [...].

No sé por qué me imagino estar sentada en un muro blanqueado de cal, junto al mar en Marruecos y desde ahí pescar sardinas y comerlas, así, crudas, con sal y limón nada más, como una salvaje. Descalza y despeinada.

Soy intolerante a la lactosa. Y amo el queso. (55)

Las visitas y cartas de Rolanda despiertan la intimidación anestesiada o hibernada de Blake Sorrow; el “estar en intimidad con la intimidad del otro” (Pardo 28) hace que el ser rígido del hombre se incline hacia algo, pierda el falso equilibrio construido para defenderse de la mentira de los discursos sobre la normalidad, mueva los límites de contención impuestos a su ser. Primero, Blake Sorrow comienza a imaginar, creando una visión híbrida entre la mujer real y la imagen recordada de una película: “Él llegó a imaginarla sonriente, con un vestido floreado. Manejando un convertible. Con un pañuelo de seda tapándole el pelo. Con la boca pintada de rojo. Blake Sorrow imaginando” (34). Si la primera misiva produce una reacción adversa de incomodidad y la sensación de ser un intruso en la privacidad de la mujer (37), para leer las siguientes Blake Sorrow se refugia en la cama, el lugar más privado e íntimo de una habitación y de una casa, y sólo entonces desdobra “el papel amarillo rayado en

el que ella escribía” (44). Poco después, Blake Sorrow comienza a recordar, visualizar, evocar, repasar imágenes, primero de Rolanda y luego, de sensaciones y situaciones del pasado, de su ya olvidada o bloqueada infancia, de algún viaje a la playa, de algún destello del sol. Surge entonces en él esa capacidad de inclinarse hacia algo que Pardo considera como constitutivo de la intimidad. Rolanda “lo había desviado de la rutina de su vida. Lo había puesto a pensar en cosas que prefería ni decirse a sí mismo” (74). Incluso se puede afirmar que le había sugerido la posibilidad de saborear la vida. Como ya he señalado, Pardo vincula la intimidad con un sabor de la vida, con lo a que a cada uno le sabe la vida. La vida de Blake Sorrow no sabía a nada, no tenía gusto ninguno. Mediante una metáfora alimenticia, la narración sugiere la transformación del personaje, su apertura sensorial y afectiva. En la primera misiva, Rolanda menciona su preferencia por cerezas y granadas; en la quinta, revela su gusto por las sardinas marroquíes, con sal y limón. Al día siguiente de leer esa nota, Blake Sorrow compra una lata de sardinas marroquíes: “Mordió despacio. Masticó. Saboreó. Siguió saboreando. Algo en su interior recordó un reflejo que el sol hizo en el mar” (57). Poco después, como si siguiera la receta de Rolanda, compra limones amarillos, sal de mar y vodka para acompañar las sardinas: “Probaba. Paladeaba. Esperaba. Sentía. Se deleitaba. Todo le supo perfecto. Exquisito. Extraordinario” (68). En el mismo momento sintió el deseo de ir a la playa. Comenta el narrador: “Blake Sorrow, que nunca tenía deseos de hacer nada, quiso ir a la playa” (68). Los significantes de gusto—probar, paladear, sentir, deleitarse—se unen a los significantes de imaginación y afecto—recordar, evocar, visualizar, imaginar, desear, entusiasmarse, rogar—alterando la textura del lenguaje con el que la narración le expone al lector la experiencia de Blake Sorrow, cómo su ser, por mucho tiempo contenido para defenderse de la mentira del éxito y normalidad, se inclina hacia sabores y saberes

revelados por la intimidad del otro. La ironía de la novela consiste, no obstante, en el hecho de que estos sabores y saberes crean un lazo (*attachment*) fundado no en el convencional deseo de vivir, sino en el deseo inimaginable e indecible de morir, lo que implica su necesaria destrucción. Una segunda ironía reside en el hecho de que el encuentro de Blake Sorrow y Rolanda Hester es, en realidad, un desencuentro y, en este sentido, una suerte de error de reconocimiento de la posibilidad de una intimidad alternativa que se les presenta. Rolanda desea morir porque el divorcio ha quebrantado su fe en la trama de la felicidad doméstica y domesticada, y ha agudizado además sus temores—las inclinaciones de su ser—acerca de la soledad, la vejez y la muerte. En el fondo, entonces, desea que se restituya el orden anterior y que todo vuelva a ser como antes, por lo cual no reconoce la posibilidad de un lazo íntimo—no necesariamente amoroso—con el hombre que ha escogido al azar como su asesino. Blake Sorrow, a su vez, se resiste a la idea de inclinarse su ser hacia algo, de deshacer y rehacer sus límites, de permitir que su vida sepa a algo. Incluso cuando está sentado frente a Rolanda en un restaurante en la playa, piensa en deshacer la cercanía que se ha ido desarrollando entre ellos:

Él simplemente creía que todo había llegado demasiado lejos. Había hablado demasiado con aquella mujer. Ella había ocupado buena parte de sus pensamientos, en el parqueo y en su tiempo libre. [...]. No quería estar cerca de ella, saber nada más de ella, escuchar otra vez su patética historia sobre el marido infiel y su aburrida vida de ama de casa. (74)

Es sólo después de la muerte accidental de Rolanda, cuando Blake Sorrow se refugia en otra ciudad y se encierra en un cuarto, que se siente invadido por un “río de sentimientos” (84), pensamientos y recuerdos, y (re)descubre que este *sensorium* afectivo y esta inclinación del ser hacia un límite hasta entonces negado y hacia otra intimidad, producen “sufrimiento,

incomodidad. También dolor” (84). No obstante, el regreso al estado de indiferencia controlada ya no es posible, porque los límites del sentir se han desplazado radicalmente y el ser de Blake Sorrow ya es otro:

Recordar que recordaba. Ser ahora el que recuerda. Ya no sabía cómo ser el de antes. No sabía si quería volver a ser el de antes. Ser aquel que no sentía nada. Ya no podía volver. No había camino de regreso. (88)

Cuando es apresado, juzgado y condenado a treinta años de cárcel por una supuesta extorsión seguida de un asesinato, lo que más le duele es la invasión de esa intimidad inesperadamente recuperada, por el sistema jurídico, la prensa, la iglesia, la ciencia, el sistema carcelario, en otras palabras, instituciones de normatividad y represión.¹¹ El tenerse a sí mismo, “sus silencios, [...] sus recuerdos, [...] su intimidad” (93), queda entonces absorbido por un escenario social e institucional ante el cual Blake Sorrow ya no puede erguir las defensas de contención subjetiva, mientras que la realidad material de la prisión lo aleja definitivamente de su vida: su sofá, su televisor, sus sardinas (94). Por eso deviene un ‘asesino melancólico’: ‘asesino’ para la sociedad que, al clasificarlo y condenarlo, reconstituye *su* orden; ‘melancólico’ para sí mismo por la pérdida y el duelo, y para el lector que ha acompañado el inesperado y difícil despertar de la intimidad anestesiada del personaje e intuye la pérdida de esta interioridad emocional frente a la lógica disciplinaria de la cárcel, la contención social de un ser que trató de abrirse a la vida, de inclinarse su ser hacia nuevas posiciones y sensaciones.

Citando a Berlant y Catelli, he señalado al principio de este ensayo que, a través de su vínculo con la privacidad, la intimidad se proyecta en la dimensión política e institucional de la experiencia; al mismo tiempo, es necesario reconocer la impresión de lo privado y lo público en la intimidad. Recordemos: para Berlant, las fuerzas sociales, incluso si no parecen tener nada que ver con lo privado

y lo íntimo, configuran las historias subjetivas (286), mientras que para Catelli lo íntimo constituye una herramienta para comprender las transformaciones históricas (10). En *El asesino melancólico*, al igual que en otras ficciones suyas, Jacinta Escudos evita la creación de un contexto geográfico, social y político preciso que permita situar la trama de sus relatos en un tiempo y espacio definidos y leerla desde el paradigma nacional. Al contrario, los nombres de los personajes (Blake Sorrow, Rolanda Hester, Robert Hester, Amalia Long) y la mención de “jarabes de maple” (26) en los estantes del supermercado, apuntan a un contexto globalizado y proporcionan indicios sobre el origen geopolítico de los discursos normativos que afectan la intimidad. No cabe duda de que los personajes como Blake Sorrow y Rolanda Hester encarnan a subjetividades modernas enfrentadas con la intemperie social, cultural y económica de las sociedades post-utópicas, a la vez que muestran la dependencia entre estas subjetividades y las tramas, fantasías y prácticas normativas que describen o regulan el horizonte de expectativas para la experiencia de subjetividad en dichas sociedades. La intimidad anestesiada o, aprovechando un juego de palabras con la ocupación del personaje, estacionada (detenida, encerrada y vigilada) que Blake Sorrow se impone y la intimidad doméstica y domesticada de Rolanda revelan la posición frágil y contradictoria del sujeto moderno entre el deseo y la contención. Blake Sorrow renuncia a tenerse a sí mismo, a saborear su vida, resistiendo a la mentira de las tramas dominantes de normalidad que prometen y promueven el éxito y la satisfacción, pero se denomina ‘fracasado’, es decir, se adjudica una calificación que procede de los relatos normativos que desmascara. Su negatividad resulta desfavorable porque termina por (casi) desactivar al sujeto y bloquea el potencial de una resistencia efectiva desde la intimidad antidisciplinaria. Rolanda se rebela ante la negación de “la tristeza, el dolor, la soledad, la vejez y la muerte” (76) por su entorno ‘íntimo’ (las amigas y el marido), pero la tranquilidad que ofrece la trama de la domesticidad

se sobrepone al desasosiego de la incertidumbre y el miedo a la invisibilidad, por lo que la idea de existir fuera de ella se le hace intolerable. Exponiendo estas contradicciones, Jacinta Escudos revela la soledad y fragilidad de seres humanos en una realidad social y económica que promete y visibiliza mediáticamente logros y satisfacciones, mientras que en la interioridad de los sujetos produce sentimientos de no adecuación, aislamiento, anonimato, invisibilidad e insignificancia.

La estética de la banalidad que Jacinta Escudos practica en *El asesino melancólico* es fundamental para la articulación de este desasosiego. Me refiero con este término a una puesta en escena y una escritura que elaboran “una nueva educación sensible, conformada por los ruidos y los acontecimientos insignificantes de la vida ordinaria” (Rancière 15). La novela evita grandes escenarios, eventos trágicos, personajes destacados y temas como la guerra y la memoria, muy presentes en la narrativa salvadoreña de posguerra. Todo lo que se relata en *El asesino melancólico* pertenece a la banalidad cotidiana de la gente común. Tanto la vida de Blake Sorrow como la de Rolanda Hester, más la de él que la de ella, podrían verse a través del prisma foucaultiano como existencias infames. Con esta expresión, Foucault alude a la entrada en el discurso de lo cotidiano, lo bajo, lo ‘sin fama;’ a las vidas que pasan a la historia sólo porque se han cruzado, de manera violenta y casi siempre injusta, con la ley, como le sucedió a Blake Sorrow. La literatura es el espacio donde estas ‘vidas oscuras’ pueden reaparecer y, de esta manera, el discurso literario puede señalar un cambio en lo que merece ser dicho, en cómo se dice y los efectos de verdad que esto produce (80-91).

También las experiencias de Blake Sorrow y Rolanda Hester, personajes ‘sin fama’ e insignificantes, son banales: la narración revela unas vidas prosaicas, existencias anodinas, reducidas a acciones ínfimas y limitadas a la rutina, así como una intimidad acosada por los discursos de normalidad. La diégesis de *El asesino melancólico* se compone de una serie de microacontecimientos o microsituaciones

(Rancière 17, 30), sin ninguna trascendencia, que permiten acceder a la intimidad ‘infame’ y contradictoria de Blake Sorrow y Rolanda Hester. Su historia es una historia menor, no en el sentido elaborado por Deleuze y Guattari, sino en el sentido de la pertinencia cultural y narrativa, es decir, su pertenencia o no a la esfera de la significación si esta es definida por la normatividad hegemónica.

A través de este enfoque minimalista y banal Escudos desjerarquiza la mirada y diluye la distinción entre las cosas que pertenecen a la literatura y la cultura (al relato), y aquellas que pertenecen a la vida ordinaria. Por eso, propongo leer su estética de la banalidad como un ejemplo de la estética relacional que “reclama un desplazamiento de la percepción” (Rancière 30) y enuncia un *sensorium* diferente, “[suspendiendo] las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (Rancière 35). Esta configuración desjerarquizada de lo sensible recupera y vuelve visibles experiencias y afectos que a menudo permanecen invisibilizados en la narrativa dominante de la vida y de los lazos íntimos que deberían conformar un puente efectivo entre el nivel individual y colectivo de la existencia privada y pública. La sensación de fracaso, la rutina, la soledad, la banalidad de proyectos, la nimiedad de acciones y la futilidad de esfuerzos son componentes de una trama alternativa sobre la vida que no corresponden con el imaginario de normalidad exitosa y felicidad vistosa difundido por la publicidad, la televisión y otros medios visuales y, por ello, son excluidos del repertorio simbólico de los valores promocionales de la modernidad mediática (energía, éxito, belleza, juventud, prominencia) que marginan lo inadecuado. Las microsituaciones narradas por Escudos en *El asesino melancólico* revelan unas existencias que no sólo no son espectaculares, sino que son invisibles en la economía contemporánea de la visibilidad. Su invisibilidad e insignificancia son a la vez causa y efecto de la fragilidad social y personal. Esta última se revela en el espacio de la intimidad, donde el ser se confronta con sus límites y reconoce la precariedad de su constitución subjetiva. La cartografía de lo

banal e insignificante que Jacinta Escudos traza en *El asesino melancólico* expone una realidad común en el contexto post-utópico, invisible para una mirada fascinada por las fantasías normativas, tanto las privadas como las públicas. Esta cotidianidad minúscula (Certeau xiv) no es un residuo, sino el componente constitutivo de la intimidad y del sujeto. Por eso, la recuperación en la novela de estas experiencias cotidianas y banales, tan comunes y tan comúnmente negadas, apunta al potencial de resistencia de lo banal y lo cotidiano, porque es en este espacio—en el sentido que de Certeau otorga a este término (117)—donde los sujetos pueden afirmar una existencia sensorial y afectiva espontánea y propia, como lo hacen, aunque sólo momentáneamente y de forma ambivalente, los personajes de Jacinta Escudos en *El asesino melancólico*.¹²

Notas

¹ En las reflexiones de Catelli, Arfuch y, sobre todo, de Berlant, resuenan las ideas de Jürgen Habermas, para quien la intimidad es un fenómeno intrínsecamente moderno. En *Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Habermas explica que el discurso de lo íntimo, vinculado a las nociones de propiedad privada y ley patriarcal, surge y se desarrolla en relación directa con la emergencia en el siglo XVIII de las distinciones sociales, económicas e ideológicas entre la esfera pública y la privada. Por lo tanto, en esta perspectiva, lo público, lo privado y lo íntimo están entrelazados.

² La otra es la estética de lo sublime, de la forma resistente, cuyo potencial político consiste en “[oponer] una potencia liberadora del arte ligada a su distancia con respecto a la experiencia ordinaria” (31). El encuentro estético con la radicalidad material y simbólica de la forma artística “pone en conflicto dos regímenes de sensibilidad” (33).

³ Rancière usa el término ‘post-utópico’ para referirse al arte que corresponde al tiempo de la “utopía denunciada” (31), o sea, al momento cuando se pregona que “hemos terminado [...] con la utopía estética, es decir, con la idea de una radicalidad del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación absoluta de las condiciones de existencia colectiva” (27). Me apropio de este término

aquí y en el resto del ensayo para referirme a una sociedad que parece haber renunciado a la racionalidad del desacuerdo y a cualquier proyecto de emancipación, y que, a pesar del descrédito de las instituciones democráticas y las intervenciones de los mecanismos disciplinarios en todos los niveles de la existencia, acepta la realidad social y política presente como inevitable. Es, además, una sociedad globalizada en la que los discursos normativos se modelizan y difunden a través de las prácticas mediáticas.

⁴Jacinta Escudos escribe novela, cuento, crónica y ensayo. Es autora de los siguientes títulos: *Apuntes de una historia de amor que no fue* (novela corta, 1987), *Contra-corriente* (cuentos, 1993), *Cuentos sucios* (cuentos, 1997), *El desencanto* (novela, 2001), *Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras* (cuentos y crónicas, 2002), *A-B-Sudario* (novela, 2003), *El Diablo sabe mi nombre* (cuentos, 2008), *Crónicas para sentimentales* (cuentos, Premio Juegos Florales de Ahuachapán, 2001; 2010) y *El asesino melancólico* (novela, 2015).

⁵ Escudos elude con habilidad cualquier referencia que permitiera identificar la ciudad o, incluso, la región del mundo. La narración revela apenas que se trata de una ciudad a tres horas de una playa de arena negra (lo que indica una posible presencia de volcanes) y que en ella puede hacer calor y llover mucho.

⁶ Jacinta Escudos, *El asesino melancólico* (México, D.F.: Alfaguara, 2015). Todas las citas provienen de esta edición.

⁷ La palabra 'sorrow' se traduce al español como pena, tristeza, melancolía. El nombre Blake proviene del apellido homónimo derivado del inglés antiguo "blæc," que significa tanto 'oscuro' [blac] como 'pálido' [blaac]. Por otra parte, el poeta William Blake escribió dos poemas titulados "Infant Joy" e "Infant Sorrow," ambos sobre la vida.

⁸ En todas las citas de las misivas o cartas de Rolanda, la cursiva aparece en el texto original.

⁹ Observa Catelli: "Ni la etimología ni el campo semántico de 'intimar' se funden con los de 'intimidar,' pero probablemente lo contaminen con una vaga aprensión temerosa de la exigencia que el segundo término supone" (46).

¹⁰El motivo del suicidio o voluntad de suicidio aparece, además de *El asesino melancólico*, en el cuento "Mediodía de frontera" de Claudia Hernández (*De fronteras*, 2007; publicado primero en 2002 con el título *Mediodía de fronteras*) y en la novela *Trece* de Rafael Menjívar Ochoa (2008), ambos salvadoreños. En caso de estos dos textos no hay un vínculo aparente con el contexto post-utópico, si

bien en la novela de Menjívar Ochoa se articula la noción de desengaño y una subjetividad en crisis.

¹¹ En una reseña publicada en su blog, Evelyn Galindo examina la relación intertextual entre *El asesino melancólico* y *El extranjero* de Albert Camus. El vínculo está explicitado por medio del epígrafe que Escudos tomó de Camus. Si bien la cita del escritor francés hace referencia al asesinato que Mersault comete en la playa, considero que el principal paralelo entre las dos obras se da en las escenas del juzgado, en las que Blake Sorrow, al igual que Mersault, parece ajeno e indiferente a todo lo que sucede a su alrededor.

¹² Agradezco a los/las lectores/as anónimo/as de este ensayo las sugerencias que me han ayudado a refinar mi reflexión y argumento.

Obras citadas

- Aguirre Aragón, Erick. "Novelando la posguerra en Centroamérica." *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 9 (julio-diciembre 2004): n. pág. Red. 23 agosto 2007.
- Amaya, Olivia Elizabeth. "Una ciudad agresiva e inhóspita: representaciones caóticas de algunos estratos urbanos en tres obras narrativas de Jacinta Escudos." *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 25-26 (jul.-dic. 2012-ene.-jun. 2013). Red. 24 marzo 2016.
- Arfuch, Leonor. "Cronotopías de la intimidad." *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Coord. Leonor Arfuch. Buenos Aires: Paidós, 2005. 237-90. Impreso.
- . "Íntimo, privado, biográfico: espacios del yo en la cultura contemporánea." *Estéticas de la intimidad*. Ed. Lorena Amaro. Santiago, Chile: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 17-28. Impreso.
- Arias, Arturo. *Gestos ceremoniales: narrativa centroamericana 1960-1990*. Guatemala: Editorial Artemis-Edinter, 1998. Impreso.
- . "Post-identidades post-nacionales: duelo, trauma y melancolía en la constitución de las subjetividades centroamericanas de posguerra." *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas*. Volumen 3. (Per)versiones de la modernidad: literatura, identidades y desplazamientos. Ed. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Ciudad de Guatemala, Guatemala: F&G Editores, 2012. 121-39. Impreso.

- . *Taking Their Word. Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. Impreso.
- Baillet, Florence. "L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains: introduction." *Le Texte étranger* 8 (2011). Red. 24 julio 2015.
- Barrientos Tecún, Dante. "Algunas propuestas de la narrativa centroamericana contemporánea: Franz Galich (Guatemala, 1951-Nicaragua, 2007)." *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 15 (jul.-dic. 2007): n. pág. Red. 28 nov. 2009.
- Berlant, Lauren. "Intimacy: A Special Issue." *Critical Inquiry* 24 (Winter 1998): 281-88. Impreso.
- Castellanos Moya, Horacio. *Recuento de incertidumbres: cultura y transición en El Salvador*. San Salvador: Ediciones Tendencias, 1993. Impreso.
- Cattelli, Nora. *En la era de la intimidación, seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Impreso.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1984. Impreso.
- Cortez, Beatriz. *Estética del cinismo: pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Ciudad de Guatemala, Guatemala: F&G, 2009. Impreso.
- Craft, Linda. "Una conversación con Jacinta Escudos." *Confluencia* 21.2 (2006): 122-34. Impreso.
- Escudos, Jacinta. *El asesino melancólico*. Ciudad de México: Alfaguara, 2015. Impreso.
- Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*. Trad. y ed. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. La Plata, Argentina: Ediciones Altamira, 1992. Impreso.
- Galindo, Evelyn. Reseña de *El asesino melancólico* de Jacinta Escudos. Blog Legacies of War in El Salvador. 21 abr. 2015. Red. 23 mar. 2016.
- Habermas, Jürgen. *Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Trad. Thomas Burger y Frederick Lawrence. Cambridge, MA: The MIT Press, 1989. Impreso.
- Jossa, Emanuela. "'La mitad de la vida que nos dejaron:' Las primeras obras de Jacinta Escudos entre memoria y olvido." *Centroamericana* 22.1-2 (2012): 161-79. Impreso.
- Kokotovic, Misha. "Neoliberalismo y novela negra en la posguerra centroamericana." *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas*. Volumen 3. (Per)versiones de la modernidad: literatura, identidades y desplazamientos. Ed. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Ciudad de Guatemala, Guatemala: F&G Editores, 2012. 185-209. Impreso.
- Leyva, Héctor M. "Narrativa centroamericana post noventa: una exploración preliminar." *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 11 (jul.-dic. 2005). Red. 28 ago. 2007.
- Mackenbach, Werner. "Entre política, historia y ficción: tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX." *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. 15 (jul.-dic. 2007). Red. 28 nov. 2009.
- Ortiz Wallner, Alexandra. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid/Frankfurt:Iberoamericana/Vervuert, 2012. Impreso.
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 2004. Impreso.
- Rancière, Jacques. *Malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011. Impreso.
- Rodríguez, Ana Patricia. *Dividing the Isthmus: Central American Transnational Histories, Literatures & Cultures*. Austin, TX: Texas UP, 2009. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 12, 2016

SPECIAL SECTION: Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos
TITLE: Revolución, intimidad y melodrama en el documental *Morir de pie* (Jacaranda Correa, México, 2011)

AUTHOR: Sophie Dufays

E-MAIL: sophie.dufays@uclouvain.be

AFFILIATION: Université Catholique de Louvain; Centro de Estudios Hispánicos, Institut des Civilisations, Arts et Lettres; Place Blaise Pascal 1, bte L3.03.31; 1348 Louvain-la-Neuve; Belgium

ABSTRACT: This article analyzes the generic configuration and the uses and effects of intimacy in the Mexican documentary *Morir de pie* (Jacaranda Correa, 2011). This film shows the radical metamorphosis of a Mexican who is affected by a degenerative disease, and it does so by juxtaposing two depictions without any transition between them: in the first part we see a man identified with Che Guevara; in the second part we discover the woman (called Irina) into which this man has transformed himself years later, after a transsexual process. The documentary records in this way the passage from a political, activist life, directed by the socialist-communist ideology, to a life guided by a personal cause (the claiming of one's transsexual identity), a cause which appears to be opposed to the prior and very marginal in Mexican society. The article examines the melodramatic strategies in the protagonists' discourses as well as in the documentary's editing, strategies which appeal to the spectator's empathy with "Irina's" subjective self-construction. The purpose and the effects of the staging of the character's physical intimacy are also interpreted from this point of view.

KEYWORDS: Revolution, Intimacy, Melodrama, Mexican Cinema, Documentary, Transsexualism

RESUMEN: Este artículo analiza los dispositivos genéricos y los usos y efectos de la intimidad en el documental mexicano *Morir de pie* (Jacaranda Correa, 2011). Este filme muestra la metamorfosis radical de un mexicano afectado por una enfermedad degenerativa, yuxtaponiendo sin explicación el retrato de este hombre identificado con el Che Guevara y el retrato de la mujer (llamada Irina) en la que el mismo hombre se ha transformado años después, tras un proceso de transsexualización. El documental registra así el paso de una vida de activista político dictada por la ideología socialista-comunista, a una vida moldeada por una causa personal (la reivindicación de su transexualidad) a priori opuesta a la anterior y muy marginal en la sociedad mexicana. El artículo examina los recursos melodramáticos a los que acuden tanto los protagonistas (en sus discursos) como el documental en su montaje para provocar la empatía máxima del espectador con la autoconstrucción subjetiva singular de "Irina." A partir de allí, trata de interpretar el propósito y los efectos de la puesta en escena de la intimidad física del personaje.

PALABRAS CLAVE: revolución, intimidad, melodrama, cine mexicano, documental, transexualidad

BIOGRAPHY: Sophie Dufays es investigadora postdoctoral del FNRS en la Universidad de Louvain (Bélgica). Es autora de *El niño en el cine argentino de la postdictadura: alegoría y nostalgia* (Tamesis 2014) y de *Infancia y melancolía en el cine argentino, de La ciénaga a La Raba* (Biblos 2016). Ha sido profesora invitada en la Universidad de Gante (2013) y Visiting Scholar en la Universidad de Stanford (2014). Sus investigaciones actuales se centran en el melodrama como (anti)modelo en los cines mexicano y argentino contemporáneos y en los usos de la canción en el cine latinoamericano.

ISSN: 1548-5633

Revolución, intimidad y melodrama en el documental *Morir de pie* (Jacaranda Correa, México, 2011)

Sophie Dufays, F.R.S-FNRS / Université Catholique de Louvain

Me propongo analizar los usos y efectos posibles de la intimidad en relación con la noción de revolución en el documental mexicano *Morir de pie*. Esta obra, que es la ópera prima de su directora Jacaranda Correa, y que fue premiada como Mejor Documental en el (XXVI) Festival Internacional de Cine en Guadalajara de 2011,¹ traza el paso del activismo político comunista (de acuerdo a la utopía revolucionaria de los años sesenta y setenta) a la reivindicación personal de la sexualidad en los años 2000, y considera las implicaciones íntimas de esta transición en el cuerpo de su protagonista, antiguo militante guevarista vuelto transexual. Si bien la autoafirmación identitaria genérica/sexual parece una causa a priori opuesta a la revolucionaria política, el filme relativiza y tal vez subvierte esta visión binaria, dando a reconocer en aquella la verdadera cara (interior, reflexiva y madura) de ésta.

El jurado del festival apreció la película por ser “una historia de coherencia, lucha y compromiso con la vida, el amor y la identidad más íntima del ser humano en el contexto de las contradicciones de nuestro tiempo” (acta de premiación del FICG26).² En la misma perspectiva, el crítico Arturo Aguilar (*Letras libres*) estima que Correa nos presenta “una inspiradora historia de vida, un hermoso cuento de amor y un atrevido retrato de nuestros tiempos,” “un ejemplo de vida plasmado en cine, un ejemplo de congruencia y de valentía” (n. pág.). Se puede plantear que el filme de Correa fue también un ejemplo para

el cine documental mexicano en la medida en que, hasta la fecha, le siguieron tres películas que retratan a mujeres transexuales en este país: *Quebranto* (Roberto Fiesco, 2013), *Made in Bangkok* (Flavio Florencio, 2015) y *Viviana Rocco Yo Trans* (Daniel Reyes, 2016).³ En el presente artículo, me interesa esclarecer el carácter “ejemplar” de la trayectoria vital presentada en *Morir de pie* (a partir de la combinación de elementos que aprecian los críticos: coherencia, compromiso, amor, intimidad), contextualizando la película y su enfoque antes de analizar e interpretar sus estrategias formales y, en particular, su recurso al melodrama, en vínculo con el concepto de revolución. Espero aclarar así la postura del filme respecto a su protagonista y a su público.

Trama, estructura y contexto del documental

Morir de pie muestra la metamorfosis física radical de un mexicano (no nombrado) afectado por una polineuropatía degenerativa, yuxtaponiendo sin transición ni explicación el retrato de este hombre identificado con el Che Guevara (tanto física como espiritualmente) y el retrato de la mujer rubia, llamada Irina Layevska, en la que el mismo hombre se ha transformado años después, tras un proceso de transexualización.

El filme acude a dos dispositivos documentales distintos para presentarnos las dos caras y vidas de esta persona. Durante

los veinte primeros minutos, el pasado del militante guevarista en la Cuba de los años setenta-ochenta se evoca a partir de imágenes de archivo (filmes en super-8 u otro formato analógico de aspecto amateur, fotografías en blanco y negro o de color con grano, fragmentos de una(s) entrevista(s) que dio el interesado en la época) acompañadas por las voces *off* o *in* de unos testigos que hablan del personaje en tiempo pasado. Sus declaraciones crean cierto suspense en cuanto a su destino: “Él se enfrentó desde que nació al hecho concreto de una manera de morir;” “No se murió sino que no está [...]. Es como si estuviera de viaje, no es lo mismo que cuando alguien se muere, ¿no?” “A mí lo que más me impresionaba de él era su tenacidad, su resistencia a la adversidad;” [a propósito de su boda:] “Como pareja, iban a defender la revolución, luchaban por el socialismo.” Luego (a partir de 21’24), el presente de Irina (contemporáneo al tiempo del rodaje) y su convivencia con Nérida—quien era su esposa y se ha quedado a su lado—se muestran mediante conversaciones filmadas, entrevistas “enmascaradas” (*masked interviews*, expresión que usa Nichols 113) en primer plano, escenas y planos mudos de su vida cotidiana confinada en un pequeño departamento y marcada por sus dificultades físicas (anda en silla de ruedas, tiene las manos paralizadas, está perdiendo la vista, no puede comer sola), según la modalidad “observacional” del documental tal como la define Nichols.⁴

En la organización de este doble retrato, *Morir de pie* desarrolla entonces tanto estrategias de montaje (más obviamente en su primera parte, para articular los archivos con las voces) como de puesta en escena (sobre todo en su segunda parte, en la que Correa opta por presentarnos la vida íntima de su personaje en términos físicos, afectivos e intersubjetivos, a partir de su relación con Nérida). Se sitúa asimismo en la tendencia sintética que Lauro Zavala reconoce en ciertos documentales mexicanos de(s)de la década del 2000, y que consiste según él en “reconstruir la memoria narrativa de experiencias individuales

o colectivas” (26).⁵ Se trata aquí, más precisamente, de una trayectoria individual muy singular que atraviesa una experiencia colectiva (la lucha comunista) y pretende representarla, ser su portavoz, antes de separarse de ella para obedecer a la necesidad interior de explorar su identidad y escuchar sus emociones. En esta segunda etapa de su vida, el discurso y el caso de Irina no dejan de ser representativos de unos valores colectivos que la superan: la libertad radical de la subjetividad y su derecho para disponer de su cuerpo y elegir su género, que remiten al marco general de los “derechos de las minorías.” Se puede sostener que la búsqueda y la reivindicación de su identidad genérica basadas en una atención a sus emociones y en una experiencia corporal extrema hacen de Irina el testigo perfecto de un cambio general de paradigma, cambio del que el feminismo, los *Gender* y *Queer Studies* y el “giro afectivo” de las ciencias sociales constituyeron los indicios y las etapas más sobresalientes.⁶ Este nuevo paradigma, lejos de conllevar una visión despolitizada de la vida, convierte en asunto político lo que antes parecía totalmente privado y también lo íntimo.⁷ El personaje de Irina encarna a la perfección el principio feminista (y luego LGTB o GLTTTBI)⁸ según el cual “lo personal es político.”⁹ Como veremos más adelante, este principio tal vez explique la decisión documental de mostrarnos detalles de su vida íntima.

La representatividad de Irina y su carácter de luchadora incansable acercan *Morir de pie*—sin asimilarlo—a los documentales militantes de los años 60 (periodo de Nuevo Cine Latinoamericano) en los que, como señala Pablo Piedras, “las subjetividades expresadas en los testimonios [...] se inscriben como ilustración o ejemplo del discurso político e ideológico que sostiene las obras” (43). En una buena parte de los documentales contemporáneos, en cambio,

la subjetividad—tanto de los testificantes como de los cineastas—no tiene como función primordial representar a un sector social o agrupamiento

colectivo, manteniendo, por lo tanto, un carácter personal y, en ocasiones, intranferible. (Piedras 43)

Morir de pie ofrece un caso intermediario, el de una singularidad subjetiva radical y marginal, pero cuya radicalidad se erige en nuevo modelo, a la vez que su marginalidad pide revisar las normas sociales vigentes.

En la elaboración de este retrato ejemplar, es interesante observar que no se exhiben el trabajo de la documentalista ni su vínculo con su personaje: Correa ha borrado las huellas verbales y visuales de su presencia e intervención. En las dos partes de *Morir de pie*, encontramos el mismo montaje de entrevistas y diálogos sin preguntas ni comentarios. El uso exclusivo de la técnica clásica (artificialmente observacional) de los “*talking heads*” aleja el filme de la forma fragmentada y autorreferencial a la que tiende el género del (autor) retrato documental de festival latinoamericano contemporáneo.¹⁰ Lo aleja asimismo de los documentales mexicanos hechos por mujeres que más fama han obtenido desde los años noventa, y en los cuales destacan la fragmentación narrativa, la reflexividad y/o la ironía: *El diablo nunca duerme* (1994) y otras obras de Lourdes Portillo, *La línea paterna* (1995) de Maryse Sistach y José Buil o *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo* (2008) de Yulene Olaizola. Esta diferencia formal (más allá de ciertos rasgos temáticos comunes) no es de extrañar, y se observa también en la mayoría de los documentales latinoamericanos dedicados a personas transexuales: es que dichas personas constituyen un “nuevo sujeto” para el cine (documental), un sujeto que hace falta justamente documentar, explorar, y que además suele motivar una voluntad de denuncia de los documentalistas (por las diversas discriminaciones sociales que sufre). La novedad está menos en la forma filmica que en la corporalidad íntima de los trans. *Morir de pie*, junto con los más de veinticinco documentales (largometrajes) que se rodaron en la región en los últimos diez años para presentar y defender la causa de la transexualidad,¹¹

prueban el interés creciente por un tema que antes era casi invisible, y participan asimismo de un amplio fenómeno de concientización social respecto a la comunidad GLTTTBI. En efecto, como sintetiza Luciano Martínez:

A partir del año 2000 aproximadamente, comienza a registrarse una constelación de fenómenos históricos y culturales que ponen en evidencia una transformación profunda en el imaginario social y cultural latinoamericano en relación con las diversidades sexuales. Son sucesos que han sedimentado una discursividad lésbico-gay que trasciende la representación literaria para hacerse visible en la televisión, el cine y el periodismo. (865)

Ahora bien, entre los títulos de los filmes centrados en el caso de los transexuales, llama la atención que, al lado de *Morir de pie*, al menos otros dos remitan a la revolución cubana y a su fórmula guevarista: *El hombre nuevo* (Aldo Garay, 2015, Uruguay/Chile) y *Transit Havana* (Daniel Abma, 2016, Holanda/Alemania/Cuba) cuyo subtítulo reza: *New Heroes of the Cuban Revolution*. Según estos títulos, la lucha por la causa del transgénero es la nueva revolución del siglo XXI. En lo que sigue, se tratará de aclarar los sentidos que tiene esta “revolución” y de esclarecer el papel que recibe el melodrama en la significación o en la resemantización del concepto.

Revolución e intimidad: lo melodramático

Dentro del uso dominante de las entrevistas presentadas como testimonios, tanto *Morir de pie* como su personaje acuden a recursos y fórmulas emocionales para provocar la empatía máxima del espectador con la autoconstrucción subjetiva de Irina. Aunque la postura aparentemente observacional del filme no responda a priori al modo del exceso típico del melodrama,¹² me parece que la centralidad

que otorga a la expresión de las emociones en vínculo con la vida cotidiana y con lo femenino remite a la tradición del melodrama. El melo, recordemos, ha sido revalorizado por los estudios feministas a partir de los años 1970;¹³ se puede proponer que esta reevaluación teórica fue un indicio precoz del nuevo paradigma epistemológico al que aludíamos, en el que el cuerpo con sus afectos y emociones se convierte en un elemento tan fundamental como la razón y la conciencia para conocer y definir al hombre y su relación con el mundo. Además de su reconsideración en el ámbito académico, desde fines del siglo XX el melodrama es objeto de una re-actualización en el cine latinoamericano tanto de ficción como de documental, sobre todo desde perspectivas *queer* y de género.¹⁴ En México, la ya mencionada obra de (la chicana) Lourdes Portillo representa un antecedente importante de reelaboración explícita y reflexiva del melodrama desde el documental. En *El diablo nunca duerme* (1994, co-producción entre México y los Estados Unidos), por ejemplo, la directora usa el melodrama “as a tool to distance herself ironically from the material she is filming” (Yarbro-Bejarano 106). A diferencia de este uso y de la postura subjetiva asumida por Portillo, Correa no pretende recurrir al melodrama como género cinematográfico; más bien parece haber querido evitarlo en varias ocasiones.¹⁵ La manera con la que *Morir de pie* se apropia de la matriz intermedial y heterogénea de lo melodramático¹⁶ es más cercana a la que Mariana Baltar identifica en ciertos documentales brasileños contemporáneos (por ejemplo los de Eduardo Coutinho); en ellos:

the [...] dialogue with the melodramatic imagination becomes a way of dealing with the tensions of a world characterized by an ever-increasing modernity, a modernity that gives centrality to the private sphere in social and political relations and that produces a visual regimen involving the growing spectacularization of private life. (131)

En los documentales que considera Baltar, la adopción de lo melodramático consiste en focalizarse en las historias privadas de unos individuos e invitar a los espectadores a identificarse afectivamente con dichas historias, con el propósito de llamar la atención sobre problemas públicos urgentes. Pero Baltar precisa que este diálogo con el melodrama es parcial y se define más bien como una tensión, ya que “the moral patterns traditionally associated with the universe of melodrama are slightly altered, leading to a certain de-dramatization and restraint” (131).

En el filme de Correa, el ejemplo de Irina (construido en parte desde la espectacularización de su intimidad, como veremos) es el lugar desde el que se reconfiguran o, más precisamente, se reformulan la moral revolucionaria guevarista basada en el modelo del “hombre nuevo,” pero también los modelos morales del melodrama clásico. El documental recupera el viejo esquema melo del amor prohibido que vence todos los obstáculos y logra hacer reconocer su virtud, pero en vez de aplicarlo nostálgicamente a un mundo incambiado (como hacían los melodramas teatrales franceses de principios del siglo XIX estudiados por Peter Brooks), lo aplica a una sociedad que podemos llamar postrevolucionaria¹⁷ y, concretamente, a una situación inédita (una pareja de exmilitantes comunistas en la que el hombre se ha transformado en mujer, y que sigue unida sin definirse como lesbiana). La película quiere ser el instrumento de este reconocimiento o de esta aplicación, y así actuar en la realidad previa a su estreno, en la que Irina y Nélide eran objeto de persecuciones, exclusiones y violencias trans/homofóbicas por parte de su entorno.

El papel del melodrama no es casual aquí, ya que esta modalidad de la imaginación tendría su génesis histórica en una revolución: Peter Brooks encuentra su fuente en la Revolución Francesa, en la desestabilización radical de las estructuras políticas, las verdades religiosas y los valores morales que daban al mundo su coherencia, y en la necesidad psicológica de llenar el vacío espiritual resultante. El melodrama consiste, según Brooks,

en sustituir la pérdida de los antiguos valores y ritos colectivos por la expresión individual de emociones y afectos. Se entiende asimismo como una manera de resolver las ambigüedades e incoherencias de la sociedad moderna posterior a la revolución: el melodrama vuelve el mundo moralmente legible y afectivamente accesible mediante la puesta en escena excesiva de un conflicto maniqueo, la promoción de la virtud inocente y la insistencia en las emociones íntimas. El exceso que define su estética se explica por (y traiciona) el estado de precariedad de los valores que pretende re-fundar y por la ansiedad de la que nace.

Tal vez sea válido comparar—como hace Nicholas Balaisis—la situación de crisis cultural e ideológica que conoció la sociedad cubana después de la caída de la Unión Soviética, con el contexto postrevolucionario que describe Brooks (a propósito de las sociedades occidentales en el siglo XIX);¹⁸ la resurgencia del melodrama en el audiovisual desde el quiebre de las utopías de los 1960 en las sociedades contemporáneas parece indicar la pertinencia de tal comparación. En lo que concierne a *Morir de pie*, llama la atención que la trayectoria personal de Irina coincide con la historia de la Revolución cubana. Como tal, adquiere un valor metafórico que la directora ha explicitado en una entrevista:

lo que pasa con Irina también para mí era una metáfora que en un primer momento yo pensaba como la caída de las grandes ideas revolucionarias, un cierto fracaso porque [...] quienes lucharon por la igualdad de sus derechos, contra los excesos de una clase llámese oligarquía, llámese burguesía o como la quieras llamar, estos personajes en el caso de Nélide e Irina, y además procubanas, pro Fidel Castro etc., te das cuenta que viven en la miseria [...]. (Correa entrevistada por Pugibet, 152, énfasis agregado)

“La caída de las grandes ideas revolucionarias” es la base desde la cual *Morir de pie* propone desplazar el concepto mismo de revolución y aplicarlo a la vida cotidiana e íntima

de sus personajes. En suma, me parece que el papel y los varios sentidos de “la revolución” en la historia de Irina le otorgan un evidente potencial melodramático, en resonancia con la teoría de Brooks sobre el origen del melodrama. En lo que sigue, voy precisamente a analizar cómo el discurso de los personajes y ciertos recursos filmicos explotan este potencial a partir de una *mise-en-scène* en apariencia observacional, y con qué efectos.

Discursos: “el amor no tiene genes,” pero la revolución sí

Morir de pie superpone el discurso revolucionario de Irina-como-hombre en Cuba, sobre el ideal del “hombre nuevo” y el despertar del pueblo (entrevista de archivo en la primera parte del documental), con los testimonios de Irina-como-mujer y de su compañera Nélide en México, testimonios cuya tonalidad religiosa (cristiana) o psicoanalítica se arraiga, sostengo, en la imaginación melodramática.

Por una parte, Irina cuenta cómo el descubrimiento de su feminidad la salvó del suicidio (ideado después de haberse enterado de que iba a perder la vista, en el proceso irreversible de su enfermedad):

Y a la madrugada me salí, y me fui al canal del Chalco. Y cuando estuve a punto de aventarme al canal, escucho su voz que me dice: ‘¿Qué haces aquí?’ Le dije: ‘No, no veas esto. Vete a la casa.’ Me decía: ‘Es que todavía tienes muchas cosas que hacer. Lo que pasa contigo es que nunca has explorado tu parte femenina. Tienes que aprender a llorar; tienes que aprender a sentir.’ Hablamos mucho, hacía mucho frío. Nos regresamos a la casa. Me di permiso allorar por primera vez en muchos años. Para mí era [...] era devastador, carajo [...]. Primero las piernas, las manos, la silla de ruedas, y luego la vista [...]. Cómo me iba a mover, cómo iba a vivir [...].

Y tuve que aprender a curar ese duelo,

aprender a vivir, otra vez. Y cuando nos quedamos dormidas, Nelly seguía insistiendo en que mi rigidez no me permitía explorar mi parte femenina. Se me ocurrió preguntarle si ella creía en la otra vida, después de la muerte. Y me dijo: ‘¿Por qué preguntas eso? ¿Qué te gustaría ser en la otra vida si existiera?’ Y dije: ‘Mujer.’¹⁹

Este relato centrado en el aprendizaje y la revelación de las lágrimas no deja de evocar una parábola bíblica, con la mención de una voz salvadora cuya intervención cambia el destino del narrador. El llanto, aquí, es tanto el medio patético (melodramático) de la transmisión—al contar esta historia, el rostro de Irina (filmado en primer plano) y su voz están al borde de las lágrimas, y terminará otro testimonio llorando—como su tema, su objeto explícito. Irina deja entender que el autorizarse a *llorar* fue el detonador que provocó su cambio de género; el llanto fue el instrumento de su revelación identitaria. Desde este ejemplo elocuente, el documental sugiere un conflicto genérico latente en el campo comunista guevarista, objeto de identificación inicial del personaje (en términos físicos también); nos remite, sin nombrarla como tal, a la homofobia del régimen revolucionario cubano.²⁰ Las lágrimas (femeninas) como modo de expresión liberadora del “yo” se oponen a la acción revolucionaria (varonil) como modo de liberación del “pueblo”—al contrario de los casos de llanto público masculino estudiados por Andrea Noble en el marco de la revolución mexicana, especialmente los que involucraron a Pancho Villa.²¹ El conflicto maniqueo del melodrama entre el Bien y el Mal se transfiere aquí al terreno de la identidad genérica sin perder su carácter dicotómico, con la reivindicación y valoración de lo femenino como verdad personal (autenticidad y libertad) y con la crítica subyacente a la imposición social de una masculinidad dogmática. La feminidad, en *Morir de pie*, aparece así como una construcción bastante tradicional, definida a partir de una oposición atávica que el personaje y el filme retoman.

Al lado de las lágrimas, otros motivos y fórmulas del melodrama clásico intervienen en los discursos de los personajes. Si por el discurso de Irina entendemos que su vida privada, física y emocional ha sido “revolucionada” a partir de su nueva “exploración,” Nélica por su parte explica que su vida actual sigue siendo “revolucionaria,” pues el “hombre revolucionario” es según su criterio el que revisa sus prejuicios y cambia de perspectiva para entender a los otros desde sus propias necesidades. Dicho de otro modo: el que no sueña con cambiar el mundo sino que acepta, vive, siente sus propios cambios. De manera explícita, entonces, los discursos que los sujetos despliegan en torno al concepto de revolución lo remiten a sus trastornos íntimos. Ahora bien, el elemento subjetivo y reflexivo que para Nelly define la esencia de la revolución suele atribuirse al prefijo “post” (en la medida en que indica una reconstrucción retrospectiva del término al que precede) y, en concreto, a la “postrevolución;” parece aquí que la postrevolución ha sido incorporada a la “vida revolucionaria” según Nelly. Al mismo tiempo, es sintomático que no use el prefijo “post,” pues señala generalmente una pérdida de fe en los principios que sostienen el concepto prefijado, una actitud escéptica, a veces irónica. *Morir de pie* muestra que sus personajes siguen creyendo y luchando, pero en y por otros valores, centrados en su libertad y sus derechos individuales.

Ambos personajes insisten en los descubrimientos que hicieron a medida que fue avanzando la enfermedad de Irina, convirtiendo su experiencia dolorosa en fuente de aprendizaje y autoconocimiento. Este propósito, esta disposición a aprender a raíz del sufrimiento se enraízan en la moral cristiana y su noción de redención, la misma moral en la que se inspira el melodrama. El marco religioso de interpretación de la vida se explicita en la primera parte del documental, cuando se escucha la voz en *off* de Nelly invocando a Dios en tiempo pasado: “Yo le decía a Dios: ¿por qué estoy aquí, dime, *qué quieres que yo aprenda* de esto, no?” La respuesta se encuentra en la segunda parte

del documental, cuando la misma voz (diegética) dice, sin más referencia a Dios: “Lo que *yo descubrí en mi proceso* con Irina [...] es que [...] el amor no tiene genes,” afirmando una verdad sentimental y *a-genérica* (o más allá del género) que se erige en nuevo valor.

La mención al “proceso” de Nérida remite a otra instancia redentora, no divina sino psicoterapéutica, a la que ella alude algunas veces, y en cuyo marco acude a la noción freudiana de “duelo” (presente también en el monólogo ya citado de Irina): “Yo he sentido mucho enojo durante mucho tiempo [...] entonces, en mi terapia, *yo descubrí* que el enojo no es coraje solamente sino que hay un duelo atrás, que hay pérdida” (subrayado mío). Además del lenguaje psicoterapéutico de Nelly, las palabras de Irina sugieren una lectura psicoanalítica de su propia historia. Explica su identificación pasada con la imagen del Che como la manera que encontró de no “traicionar” a su familia y de sustituir (matar edípicamente) a su padre terrible:

El Che para mí, más que un personaje emblemático, [...]. *Se convirtió en mi imagen del ideal de padre*. Mi padre biológico [...] tuvimos muchos distanciamientos, una relación muy conflictiva [...], cargada de mucha violencia verbal y física. Mi mamá en su cuarto tenía un poster del Che, muy grande. No era la típica imagen. Era el Che sin boina, con el pelo corto, con la barba recortada. Y yo soñaba que era mi papá y platicaba con él, y siempre le decía ‘papá,’ siempre. (énfasis agregado)

Irina cuenta luego cómo se deshizo de esta identificación protectora mediante una especie de peregrinaje simbólico que hizo hacia el último campamento del Che en Cuba antes de su ida a Bolivia (Loma del Taburete). Su relato tiene claras resonancias religiosas: “*me caí* varias veces; *me levanté* y llegué; y *al pie de un árbol* que estaba junto a la cabaña, *enterré* las estrellas y mi boina. *Rendí las gracias* y me

despedí de esa imagen física mía” (subrayado mío). Es decir que es un peregrinaje (un acto religioso) el que le permite seguir otra “vocación,” alejarse de la vía del “padre” (hacer su “duelo” de su pasado). Este lenguaje suscita una posible lectura psicoanalítica del “proceso” de Irina: convertirse en una mujer aparece como la manera que encontró de asumir el Edipo, de “matar a su padre” y a su modelo sustituto (el Che); la autoconstrucción de su identidad femenina se deja entender como un acto de libertad respecto a su cuerpo maltratado por su padre (según otros testimonios) y condenado por la enfermedad. Por este acto, la víctima se erige en héroe o heroína (en vez de dejarse llevar por la enfermedad, lucha por la causa de las personas transgénero-transsexuales),²² sin dejar de ser víctima, al contrario: de algún modo, su heroísmo consiste en exponerse a más daños aún, ya no solo los de la enfermedad y de la actitud de su familia (en el nivel privado), sino también de los prejuicios sociales. Su heroísmo ejemplar consiste en exponer su condición de víctima y exigir ser reconocida como “Irina.” Este reconocimiento oficial—reverso del autorreconocimiento de su feminidad—le ha sido otorgado; el documental muestra una escena de archivo en la que un juez le lee la noticia de la aceptación de su cambio de nombre y sexo. Como en todo melodrama, pues, la víctima (femenina) obtiene justicia; solo que aquí, el héroe (tradicionalmente masculino) y la víctima son la misma persona. Como en todo melodrama, el amor se opone a las conveniencias sociales, pero aquí el amor tiene la particularidad de ser a-genérico y (suponemos) asexual. Es un amor de un nuevo tipo y, al mismo tiempo, remite de alguna manera a un amor cristiano virtuoso, “puro,” incondicional. La abnegación de Nérida se parece al amor sacrificial de una madre, incluso cuando protesta: “Lo que hago por Irina, lo hago porque la quiero, lo hago por mí, y lo hago por ella.” Irina por su parte deja claro que depende del amor de Nérida (y, de hecho, depende concretamente de ella para comer, o sea, para sobrevivir):

Yo creo que si Nelly hubiera tomado la determinación de irse, yo no hubiera soportado ni mi enfermedad, ni mi limitación visual. Mucho menos hubiera aguantado el embate de violencia que hubo contra nosotras cuando comencé mi proceso.

Y en la penúltima escena del filme, le declara, entre lágrimas:

Yo puedo asumir mi condición. No me gusta. Me encabrona mucho. Pero me da terror dejarte sola. Y me da terror no volver a verte. Pero la verdad es que estoy muy cansada. Es que tú eres mi compañera de la vida.

El doble anclaje religioso y psicoanalítico del lenguaje sentimental y emocional de las mujeres, que se explica por la forma en la que asumen sus experiencias de vida, toma sentido a la luz del imaginario melodramático subyacente. Brooks ve en el psicoanálisis una puesta en obra de la estética melodramática, aplicada a la estructura de la mente (201), y reconoce en esta aplicación la fuente de su “religiosidad:”

If psychoanalysis has become the nearest modern equivalent of religion in that it is a vehicle for the cure of souls, melodrama is a way station toward this status, a first indication of how conflict, enactment, and cure must be conceived in a secularized world. (202)

En los personajes de *Morir de pie*, quedan huellas de una religiosidad que se ha impregnado en su lenguaje y sus costumbres,²³ pero son el psicoanálisis y el melodrama los sistemas por los que, en efecto, Irina y Nelly parecen dar (o recuperar) sentido al mundo. Según Brooks, en efecto, “melodrama and psychoanalysis represent the ambitious, Promethean sense-making systems which man has elaborated to recuperate meanings in the world” (202). Lo que muestra el documental es que la libre exploración de su cuerpo

y género a partir de lo que sienten (“tienes que aprender a llorar, tienes que aprender a sentir”) es el lugar donde los personajes dan sentido a su experiencia, un sentido que antes encontraban en la religión o en el compromiso político. No significa que hayan abandonado ni la creencia ni la militancia, sino que ponen estas actitudes al servicio de una nueva causa de orden íntimo.

En síntesis, los relatos de las mujeres en la segunda parte del documental y la trayectoria de la pareja implican y revelan una transformación subjetiva del concepto mismo de revolución, al tiempo que la exploración por Irina de su identidad genérica conlleva una revelación y revisión del carácter implícitamente machista y homofóbico del medio y modelo revolucionarios guevaristas. Irina invierte—sin lograr subvertirlos—los principios tácitos de la Revolución cubana oficial, aplicando su espíritu a la situación de unas personas que esta Revolución despreció y reprimió. Del mismo modo, la fórmula de Nelly: “el amor no tiene genes” se erige en moraleja melodramática en la que se impone la fuerza del sentimiento por encima de los obstáculos sociales, pero esta erección supone un desplazamiento de los valores del melodrama clásico. Sin embargo, dicho desplazamiento no implica que el filme contradiga completamente la ideología conservadora generalmente subyacente en los melodramas; la construcción de los géneros que se formula a partir del “proceso (post)revolucionario” de Irina sigue siendo convencional (las mujeres lloran, los hombres no). La actitud de Nelly, que permanece fiel a su pareja pero no se concibe como lesbiana, es más novedosa y potencialmente perturbadora. Si, entonces, las fórmulas melodramáticas parecen contradecir abiertamente la ideología revolucionaria guevarista, algunas de ellas (las de Irina) siguen siendo tácitamente tributarias de ella.

Los más interesantes melodramas clásicos, al contrario, aparentan obedecer a un ideario patriarcal que contradicen tácitamente. De hecho, la potencialidad crítica forma parte de la ambivalencia intrínseca del melodrama,

de su capacidad para dar a percibir los límites y las contradicciones de la sociedad (sea ésta “burguesa” o “revolucionaria”) cuya ideología parece servir. Si desde los años setenta este género filmico ha sido rescatado del desprecio casi unánime al que había sido lanzado por las historias del cine canónicas y ha despertado debates apasionados en los *Film Studies* y en los *Gender Studies*, es precisamente porque es un (macro)género caracterizado por sus incoherencias y tensiones internas. A su manera, *Morir de pie* sigue manifestando estas tensiones.

Estrategias fílmicas: montaje sorpresivo y *mise-en-scène* de la intimidad

Como he señalado, el filme no articula explícitamente las dos vidas de Irina. La falta de transición y de explicación entre las dos partes del documental produce una sorpresa proporcional al cambio experimentado por el personaje. Tal vez se pueda remitir este efecto de sorpresa a la estética melodramática del asombro (“*aesthetics of astonishment*”) definida por Brooks, aunque, como vamos a ver, la puesta en escena no se inscribe en la misma perspectiva. El montaje tiene también un papel discursivo: la yuxtaposición de los discursos de los personajes y el lugar en el que interviene la elipsis entre las dos épocas de su vida sugieren una relación estrecha entre la postura revolucionaria del “hombre nuevo” y la vida cotidiana de las mujeres discriminadas. No es casual que las últimas palabras transmitidas de Irina-como-hombre insistan en la noción del “hombre nuevo:”

el Che hablaba de la creación del hombre nuevo, y el hombre nuevo todavía no existe, hay nuevos hombres, pero ‘el Hombre Nuevo’ no hay [...]. La verdad es que la fórmula no sé todavía cuál sea. Pero de que tiene que haber, tiene que haber [...].

Esta insistencia da al término “hombre” un sentido ambiguo (humano / varón), que anuncia el destino del personaje. Después de estas frases de duda y esperanza, el primer plano del hombre se cierra en un fundido en negro y la pantalla permanece negra durante unos segundos, que marcan una ruptura tanto en la vida del personaje como en la construcción del filme. La “fórmula” inédita aparece en las imágenes que siguen, y que nos muestran una mujer rubia despertándose en su cama, llamando a otra que llega en pijama. La primera hace a la segunda preguntas cotidianas (“¿Te dormiste? ¿Sí dormiste?”) y declaraciones de amor (“Yo te quiero, yo te quiero mucho”), acaricia su frente con una mano torpe (paralizada); las mujeres se abrazan y se dan un beso. Si no hemos leído el resumen del filme, quizá no reconozcamos directamente el rostro transformado de Irina, ni el (un poco envejecido) de Nélica; puede ser que tardemos en entender cómo relacionar esas imágenes con las anteriores. Pero, antes de que termine, queda claro que la directora se propone—además de sorprendernos—sumergirnos en la vida íntima de las mujeres con el supuesto propósito de que “vivamos” con ellas.

No solo vemos a Irina en pijama. Durante su primer relato, en el que cuenta cómo el descubrimiento de su “parte femenina” acompañó los progresos de su enfermedad, vemos, en alternancia con un primer plano de su rostro emotivo, su cuerpo casi desnudo sentarse en la taza del baño, entrar en la ducha, luchar para ponerse un sostén con ayuda de los dientes. La cámara filma este empeño en planos cercanos y movedizos, desde una puerta entreabierta, adoptando una postura que ciertos críticos han juzgado discreta e incluso púdica,²⁴ pero que plantea ciertas preguntas éticas (en torno, por ejemplo, el carácter *voyeurista* de la escena), como las que Bill Nichols expone en su descripción del modo observacional del documental (111-12).

La directora explica estos planos por la actitud y decisión de Irina: “ella nos dejó grabar el proceso en cómo se vestía. Claro, se puso una toalla como se ve en la secuencia,

pero fue ella quien nos permitió de alguna manera ingresar a su intimidad” (Correa en Pugibet 151). Al mismo tiempo, confiesa no haber podido—ni, finalmente, querido—mantener la distancia profesional esperada de un documentalista frente a su personaje:

Fue muy intenso y creo que esa intensidad me movió tantas cosas personal y profesionalmente que es lo que se logra reflejar en el propio documental. Porque a mí me movió las tripas tremendamente, no pude mantener una distancia. Siempre te dicen como periodista, como documentalista, hay que mantener la distancia, no te involucres con tus personajes, la línea de la intimidad es muy frágil, la privacidad hay que respetarla, no hay que pasarla. Y tú ya estás adentro; cuando te quieres salir, es imposible, el otro ya te atrapó, tú ya estás ahí, ya te cedió una parte de su propia vida. (Correa en Pugibet, 156-57)

Correa justifica el paso de “la línea de la intimidad” por la “intensidad” resultante (“reflejada”) y las emociones suscitadas en el proceso. Es posible que, al imponernos la visión de la intimidad física de una transexual discapacitada, pretenda simplemente suscitar nuestra identificación afectiva, nuestras emociones empáticas hacia su personaje (en la misma entrevista insiste en que quiso mostrar a Irina como una persona digna y evitar toda “ridiculización”). Pero la duración de la escena y la insistencia en los impedimentos físicos de Irina desde una cámara muda que nunca explicita su presencia exceden la buena intención de heroizar el combate de la víctima consigo misma y suscitan tanto malestar como preguntas sobre la (no) necesidad de dicha visión. Es decir, el exceso no es aquí solo de índole melodramático sino que tiende a lo obscuro: si la propuesta es mostrar cómo el cuerpo de Irina es para ella el escenario de una lucha permanente, el efecto producido va mucho más allá de una simple compasión.²⁵ Asimismo, esta insistencia no deja de ser altamente sintomática: vehicula y reproduce la tendencia contemporánea a la “espectacularización” de la intimidad (tendencia

analizada por Paula Sibilia entre otros) y erige la de Irina en modelo; encarna el valor que ha adquirido la experiencia física y afectiva íntima como vector de “revolución” social. Es en esta escena difícil de ver donde, al fin y al cabo, la revolución según Nelly e Irina cobra cuerpo.

A fin de cuentas, podemos proponer que el procedimiento de *Morir de pie* es inverso al del melodrama hollywoodense clásico, en el que la música y la *mise-en-scène* “directly represent[t] the emotions and conflicts that the film’s narrative and characters cannot articulate” e incluso reprimen (Mercer y Shingler 23). En el documental de Correa en cambio, los personajes expresan espontáneamente sus emociones y conflictos interiores, y el montaje organiza efectos de sorpresa interpretables en términos melodramáticos, pero la *mise-en-scène* y la música evitan subrayarlos de modo hiperbólico o “histórico” (lo cual no la impide “caer” en otros excesos, como he señalado). Es así como, en vez de un subrayado musical melodramático con violín o piano, se escuchan en ocasiones unas notas musicales no melódicas, a veces monocordes, que pretenden servir de discreto contrapunto.

Es como si *Morir de pie* tratara de restringir sus propias estrategias y su contenido melodramáticos; como si pudieran amenazar el efecto primordial de verdad que busca el documental. Pero, a mi parecer, lo melodramático, lejos de molestar la reconstrucción de la historia de Irina, sostiene su verosimilitud y opera como elemento de persuasión: el filme lo utiliza, aun sin quererlo, al servicio de su defensa de la causa de la transexualidad y de su mensaje (la transexualidad como nueva revolución).

Esta tensión respecto a lo melodramático (a la vez desbordante y restringido) es especialmente clara en el final del documental. Un melodrama clásico terminaría con un momento de revelación y de reconocimiento sensacional. En el documental de Correa, se encuentra una escena de este tipo—la del reconocimiento público de la nueva identidad genérica de Irina, que culmina con un largo abrazo entre las dos mujeres—pero no es la última sino que es seguida de otras dos escenas más íntimas. La penúltima remite a la primera del filme e

instaura asimismo un efecto de circularidad: nos muestra a la pareja en su cuarto a oscuras; Nelly, sentada, masajea el rostro de Irina acostada quien habla de su deseo de descansar. La evocación de la muerte como destino, cuyo anuncio ha acompañado al personaje a lo largo de su vida y desde el inicio del documental, vuelve para cerrar su retrato en contraste con la victoria mostrada unos minutos antes; el héroe, aquí, retorna a su estatuto (“destino”) de víctima, y parece dispuesto a abandonar la lucha que ha definido su existencia.

Pero el documental no concluye ni con el triunfo ni con la muerte del personaje. La escena final moviliza una vez más el marco psicoanalítico en el que los personajes dan sentido a su historia. Un médico o terapeuta pide a Irina que cierre los ojos, que haga aparecer y “sienta” los recuerdos más antiguos de su vida. Vemos desfilan rápidamente imágenes (fotos, filmes en super-8) de su vida pasada (infancia, militatismo) en la pantalla, como si la cámara tuviera acceso a su mente, y luego el doctor dice: “Por favor, abre tus ojos, y ahora sí, platicámelos.” Esta escena conclusiva que acude a medios ficcionales para entrar en la mente del personaje parece sintetizar la propuesta del filme entero, en el que primero hemos visto imágenes de la vida anterior de Irina (comentadas por otros), y luego hemos escuchado cómo ella relata (“plática”) su vida y su proceso. Es el documental mismo (la cámara) el que desempeña el papel de un terapeuta (sustituto de un confesor religioso) respecto a su personaje; pero lo hace de modo silencioso, como un psicoanalista que deja hablar a su paciente sin comentario. En esta última escena, el documental parece darnos un indicio del poder que se otorga respecto sus personajes—y por extensión, del papel que tiene el cine—como revelador y desvelador de su intimidad (su “sentir,” sus recuerdos, sus confesiones).

El trabajo de restricción de su contenido melodramático que opera el filme participa de una desconfianza habitual (todavía vigente) por lo melodramático, percibido como manipulación (falta de ética) y como vehículo de una posición conservadora. Hemos visto

como, aquí, los conflictos y discursos, de índole melodramática, establecen unos valores postrevolucionarios que desplazan la moral revolucionaria tradicional pero sin anular el ideal guerrillero de la lucha. El título “Morir de pie” es elocuente al respecto: establece la postura militante como una metáfora determinante de un modelo social, que se transfiere de un plano exclusiva y explícitamente político a un plano íntimo, y deja entender que la Revolución en el primer plano no tiene sentido, en adelante, sin una “(post)revolución” anclada en el segundo.

En mi análisis de los patrones y efectos melodramáticos en *Morir de pie*, he distinguido dos niveles: los discursos de los personajes y el montaje filmico. Para concluir, quisiera resumir en qué medida la “revolución” desplazada a la vida íntima mantiene o no los principios contestatarios de la época anterior de Irina. Creo que la respuesta difiere ligeramente según el nivel y la postura que consideramos. Por un lado, como hemos visto, la postura de los personajes consiste en invertir los valores de la Revolución cubana y su visión binaria del mundo político y de las identidades sexuales-genéricas. A mi modo de ver, el grado de subversión de esta inversión (melodramática) es moderado, pues el cambio de género y sexo de Irina parece responder, al menos en parte, a una imposibilidad de cambiar o adaptar el modelo normativo de masculinidad: permanece una cierta polarización genérica—aunque el discurso y el “amor sin genes” de Nelly tienden a perturbarla. Pero por otro lado, el documental, por su manera (interpretable en términos melodramáticos) de contraponer las dos vidas del personaje y de hacer de él la encarnación de un replanteamiento del “hombre nuevo” del Che, y por el lugar que otorga a la voz de Nelly, efectúa un *queering* (en el sentido de un acto de distorsión y desestabilización) más subversivo del binarismo de género y de una concepción heteronormativa de la revolución. La técnica narrativa del filme de no explicitar la articulación entre los dos retratos de Irina plantea un desdibujamiento de la relación binaria entre

revolución política y vida íntima, abriendo un amplio espacio para que el espectador llegue a sus propias conclusiones al respecto.

Notas

¹ Jacaranda Correa cuenta con una experiencia de periodista: produjo diversos reportajes documentales para la televisión cultural mexicana, como *Había una vez* (2010), sobre la violencia de género en Chimalhuacán. *Morir de pie* recibió también los premios siguientes: Premio a Mejor obra realizada por una mujer del IV Festival de Cine Invisible Filme Sozialak Bilbao, España 2012; Premio del jurado joven a la Mejor película del 10th Vancouver Latin American Film Festival (2012); Mención especial del jurado de largometraje documental del XV International Film Festival Cine Las Américas (2012); Mención honorífica en la categoría Movimientos sociales y Organización ciudadana del VII Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente (2012); Mejor documental mexicano del Festival Internacional de Cine Guanajuato (2011).

² Citado por CVTP en *El Universal.mx* (2 de noviembre de 2013).

³ Para una breve comparación entre *Morir de pie*, *Quebranto* y *Made in Bangkok*, cf. Paul-Julian Smith quien subraya “the current blossoming of transgender documentary in Mexico” (99).

⁴ En su clasificación de los modos del documental, Bill Nichols caracteriza el observacional como aquel que “emphasizes a direct engagement with the everyday life of subjects as observed by an unobtrusive camera” (34).

⁵ Las tres tendencias mencionadas por Zavala son: (1) documentales de carácter historiográfico, apoyados en materiales de archivo y estructurados a partir de estrategias de montaje; (2) documentales de carácter etnográfico o sociológico basados en un trabajo de campo (trabajo testimonial) y en diversas estrategias de puesta en escena; y (3) documentales en los que se integran ambas tendencias (31-34).

⁶ En este proceso, el libro de Judith Butler (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*) publicado en 1990 marcó un hito insoslayable.

⁷ Sigo a Serge Tisseron quien define la intimidad de dos maneras (qua la distinguen de la privacidad): de un punto de vista tópic, es lo que normalmente no se comparte ni se muestra a nadie (sino a unos pocos amigos “íntimos”); de un punto de vista dinámico, designa también lo que cada uno ignora de sí

mismo (Tisseron 84). Este segundo punto de vista es especialmente interesante para el cine (documental), pues sugiere que dicho medio permitiría explorar y tal vez revelar la intimidad (o “algo íntimo”) de los personajes/las personas que retrata, sin que éstos lo quieran ni lo sepan.

⁸ Como señala Luciano Martínez, GLTTTBI es “la sigla preferida por una buena parte del activismo latinoamericano para referirse a personas gays, lesbianas, travestis, transexuales, transgéneros, bisexuales e intersexuales” (865). La palabra inglesa *queer* también sirve para designar estas personas (entre otros usos).

⁹ Esta frase (“The Personal is Political”) fue popularizada por la feminista radical Carol Hanisch que la usó como título de un ensayo en 1969.

¹⁰ Al respecto, cf. María Luisa Ortega:

el retrato en el documental contemporáneo [latinoamericano] tiende hacia la fragmentación visual, temporal y discursiva frente al relato orgánico y a mostrar el rastro de la producción de la representación con signos autorreferenciales más o menos explícitos. A menudo, el personaje se convierte en un objeto esquivo imposible de aprehender definitiva y globalmente, una suerte de puzle que el film desiste desde el inicio en resolver paraincidir en las piezas que lo componen. (2011)

¹¹ Por orden cronológico: *Hotel Gondolín* (Fernando López Escrivá, 2006, Argentina), *Este pueblo necesita un muerto* (Ana Cristina Monroy 2007, Colombia), *¿Qué importa mi sexo?* (Rodolfo Graziano, 2009, Venezuela), *Pasarelas Libertadoras* (Argelia Bravo, 2010, Venezuela), *Furia travesti: una historia de trabajo* (Amparo González Aguilar, 2009, Argentina), *Meu Amigo Claudia* (Dácio Pinheiro, 2009, Brasil), *En el cuerpo equivocado* (Marilyn Solaya, 2010, Cuba), *Camila, desde el alma* (Norma Fernández, 2010, Argentina), *Translatina* (Felipe Degregori, 2010, Perú), *Putas o Peluqueras* (Mónica Moya, 2011, Colombia), *Yo, indocumentada* (Andrea Baranenko, 2011, Venezuela), *El casamiento* (Aldo Garay, Uruguay/Argentina, 2011), *Putos Peronistas, cumbia del sentimiento* (Rodolfo Cesatti, 2012, Argentina), *Olhe pra mim de novo* (Kiko Goifman, Claudia Priscilla, 2012, Brasil), *El Bella Vista* (Alicia Cano Menoni, 2012, Uruguay/Alemania), *Quebranto* (Roberto Fiesco, 2013, México), *Fiesta con amigxs* (Pablo Oliverio, 2013, Argentina), *Naomi Campbel - No es fácil convertirse en*

otra persona (Nicolás Videla, Camila José Donoso, 2013, Chile), *Cuba libre* (Evaldo Mocarzel, 2014, Brasil), *Se puso lindo Tres Lagos* (Gonzalo Tomás Pérez, 2015, Argentina), *El hombre nuevo* (Aldo Garay, 2015, Uruguay-Chile), *Made in Bangkok* (Flavio Florencio, 2015, México), *Diana de Santa Fe* (Carmen Oquendo-Villar, 2016, Puerto Rico/Colombia), *Reina de corazones* (Guillermo Bergandi, 2016, Argentina), *Transit Havana* (Daniel Abma, 2016, Holanda/Alemania/Cuba) y *Viviana Rocco Yo Trans* (Daniel Reyes, 2016, México). Esta lista no pretende ser exhaustiva. Existen también numerosos cortos documentales sobre el tema.

¹² De hecho, Roberto Koehler parece opinar que el filme evita valerosamente lo melodramático y su exceso sentimental: “The docu’s success lies in its ability not only to pull off the stark shift in tone and style, but also to provide an honest, *unsentimental* yet emotional study of its central subjects” (subrayado mío).

¹³ Véanse por ejemplo Gledhill o, en lo que concierne al cine mexicano, López.

¹⁴ Los libros colectivos editados por Herlinghaus (2002) y por Sadlier (2009) dan cuenta de esta reactualización.

¹⁵ Es así cómo, en una entrevista, Correa explica que en el proceso de edición del filme optaron por cortar los planos en los que Irina se ponía a “llorar en exceso:” “el personaje habla por sí mismo, no necesitas ponerla a llorar en exceso, eso evítalo al máximo, evita el lagrimeo” (Correa entrevistada por Pugibet 157).

¹⁶ Cf. Herlinghaus respecto al carácter intermedial y heterogéneo del modo melodramático.

¹⁷ Quizá valga precisar que el término “posrevolucionario” no designa aquí el periodo posterior al conflicto mexicano de 1910-1917. Más allá de aplicarse a la sociedad cubana posterior a la revolución de 1959, el término se refiere a una época general en la cual (desde el final de la Guerra Fría) se ha perdido la creencia y la adhesión a los dogmas marxistas y los ideales revolucionarios de las décadas anteriores.

¹⁸ Según Balaisis:

the ‘fallen’ context that Brooks describes has obvious relevance to Cuba in the special period [the 1990s], as the fall of the Soviet Union presented profound challenges as the country was drastically forced to readjust to life without the economic and symbolic support of the Soviet bloc. (7)

¹⁹ La transcripción de este monólogo es mía, como la de los demás fragmentos citados.

²⁰ Véase Alderete al respecto, quien propone que la Revolución cubana impuso una “masculinidad revolucionaria,” “una nueva imagen normativa de masculinidad [...] estrechamente relacionada con la ideología y práctica política” (1). Varias obras han denunciado la represión de homosexuales e intelectuales en la Cuba castrista; entre las más famosas están las del escritor Reinaldo Arenas (*Antes que anochezca*, 1992) o el documental cubano *Conducta impropia* (Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, 1983).

²¹ Como analiza Noble,

crying in public was far from a proscribed activity for men in the [Mexican] Revolution. On the contrary, crying constituted a key element in the new politico-emotional communities that formed among the divergent social classes that found themselves making common cause in the struggle. Weeping at the right time and in the right place was evidently a key weapon in Villa’s armoury, where emotions had important work to do in his military and political campaigns. (267)

En el contexto de la Revolución cubana, Irina-como-hombre no pudo experimentar ocasiones de llanto masculino público; se puede sostener que el llanto era tan opuesto a la imagen normativa de lo masculino que, para poder llorar, tuvo que convertirse en mujer.

²² Algunas escenas del documental muestran la lucha de Irina contra la discriminación en México. Por ejemplo, la vemos participar junto con Nelly en una marcha por los derechos de los homosexuales; también la vemos recibir felicitaciones públicas por su aportación a esta lucha y por “su radical libertad de ser.”

²³ En una entrevista, la directora cuenta que esta religiosidad está presente también en la decoración del departamento de la pareja, en la que se encuentran estatuas de la Virgen y estrellas de David junto con imágenes del Che Guevara y de Zapata y muñecas Barbie. Correa precisa que decidió no filmar estos objetos contradictorios “porque quería evitar la ridiculización del personaje” (Correa en Pugibet 157).

²⁴ Robert Koehler, por ejemplo, escribió en *Variety* que “Ludlow’s digital lensing is consistently fine and unobtrusive, even when her camera is like the third person in the room” (subrayado mío).

²⁵ Además de la compasión y tal vez de la empatía por las dificultades físicas, cotidianas, de Irina, el espectador es susceptible de experimentar emociones contradictorias como: admiración y/o sorpresa por su valentía y energía; posible curiosidad *voyeurista* por mirar su cuerpo transexual post-operado y enfermo; posible alivio de no sufrir la misma enfermedad; probable vergüenza de ser testigo de escenas tan íntimas y tan difíciles, y de sentir ese alivio; posible incompreensión y/o enfado ante la decisión de la directora de incluir este tipo de escenas y obligarlo a verlas.

Obras citadas

- Aguilar, Arturo. “Morir de pie.” *Letras libres*. 25 abr. 2011. Red. 3 oct. 2015.
- Alderete, Matías. “Masculinidad revolucionaria: la represión de maricones y la construcción del hombre nuevo en Cuba pos-revolucionaria.” *X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2013. Red. 2 sept. 2016.
- Balaisis, Nicholas. “The Publicness of Melodrama in the Cuban Special Period.” *Public* 37 (Fall 2008): 48-56. Red. 14 oct. 2015.
- Baltar, Mariana. “Weeping Reality. Melodramatic Imagination in Contemporary Brazilian Documentary.” *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment*. Ed. Darlene J. Sadlier. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009. 130-38. Impreso.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976. Impreso.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Impreso.
- CVTP. “Morir de pie, una historia de amor, identidad y sexualidad.” *El Universal.mx*. 2 nov. 2013. Red. 3 oct. 2015.
- Gledhill, Christine, ed. *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. London: BFI Pub., 1987. Impreso.
- Herlinghaus, Hermann, ed. *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 2002. Impreso.
- Koehler, Robert. “Review: *Die Standing Up*.” *Variety*. 30 mar. 2011. Red. 3 oct. 2015.
- López, Ana María. “Tears and Desire: Women and Melodrama in the ‘Old’ Mexican Cinema.” *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Ed. Diane Carson, Linda Dittmar and Janice R. Welsch. University of Minnesota Press, 1994. 254-70. Impreso.
- Martínez, Luciano. “Transformación y Renovación: Los Estudios Lésbico-Gays y ‘Queer’ Latinoamericanos.” *Revista Iberoamericana* 74.225 (oct.-dic. 2008): 861-76. Impreso.
- Mercer, John y Martin Shingler. *Melodrama. Genre, Style and Sensibility*. London - New York: Wallflower, 2004. Impreso.
- Morir de pie*. Dir. Jacaranda Correa. México. Prod. Mediam9 / Martfilms / FOPROCINE. 2011. Red (vimeo), 2015.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001. Impreso.
- Noble, Andrea. “The Politics of Emotion in the Mexican Revolution: The Tears of Pancho Villa.” *Latin American Popular Culture: Politics, Media, Affect*. Ed. Geoffrey Kantaris y Rory O’Byrne. Woodbridge: Tamesis, 2013. 249-70. Impreso.
- Ortega, María Luisa. “Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano.” *Cine Documental* 4 (2011). Red. 8 oct. 2015.
- Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014. Impreso.
- Pugibet, Véronique. “Entrevista a Jacaranda Correa en torno a su documental *Morir de pie*.” *Iberic@l. Revue d’études ibériques et ibéro-américaines* 3 (sept. 2012): 149-58. Impreso.
- Sadlier, Darlene J., ed. *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009. Impreso.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- Smith, Paul Julian. “Letter from Mexico: Transgender Documentary.” *Film Quarterly* 70.1 (Fall 2016): 96-99. Impreso.
- Tisseron, Serge. “Intimité et extimité,” *Communications* 88 (2011): 83-91. Impreso.
- Zavala, Lauro. “El nuevo documental mexicano y las fronteras de la representación.” *Revista TOMA UNO* 1 (2012): 25-36. Red. 20 oct. 2015.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne. “Ironic Framings: A Queer Reading of the Family (Melo)drama in Lourdes Portillo’s *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme*.” *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*. Ed. Rosa Linda Fregoso. Austin: University of Texas Press, 2001. 102-18. Impreso.

Letras Hispanas

Volume 12

TITLE: *Memories of the Maghreb. Transnational Identities in Spanish Cultural Production*

AUTHOR: Adolfo Campoy-Cubillo

PUBLISHER: Palgrave Macmillan

AUTHOR OF THE REVIEW: Cristián H. Ricci, Universidad de California, Merced

Es encomiable la labor Adolfo Campoy-Cubillo en *Memories of the Maghreb*. Está obra posee básicamente tres partes, también divididas en capítulos de análisis de texto que nutren y amplían el tema central que presentan las mencionadas partes. La introducción posee un análisis concienzudo, producto de una investigación puntillosa, detallada, erudita, aunque nunca avasallante con detalles nimios o que no aporten información relevante al estudio en cuestión. En ella Campoy-Cubillo describe el trasfondo histórico de las relaciones hispano-marroquíes desde el siglo XIX. El devenir de los hechos que desembocan en las turbias relaciones entre ambos países de la cuenca del Mediterráneo es acompañada con un sucinto y a la vez ilustrador enfoque teórico.

Uno de los puntos sobresalientes de los dos primeros capítulos consiste en reevaluar la situación de la novela española en los siglos XX y XXI. Atinadamente y sustentando sus aseveraciones en textos seminales como los de José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo* (1930) y José Ortega y Gasset, *España invertebrada* (1921), entre otros, Campoy-Cubillo asevera que la literatura española logra superar holgadamente el umbral del realismo en pos de una literatura experimental europea, motivo muchas veces ignorado por la crítica. Ya en el tercer capítulo, Campoy-Cubillo comienza el análisis de textos contemporáneos sobre el colonialismo español en Marruecos. Sobresale el análisis de las

novelas de Lorenzo Silva, Ignacio Martínez de Pisón y Marian Izaguirre, siempre atando cabos con los precedentes “africanistas” en las novelas de Benito Pérez Galdós, Fermín Galán, Ramón J. Sender y Arturo Barea, entre otros. Despunta la aseveración de que la novela histórica española que narra guerras, ocupaciones y protectorado español en Marruecos es en esencia subversiva en lenguaje y forma; tomando en cuenta y criticando, a la vez, el doble discurso que simultáneamente construye y deconstruye las narrativas contemporáneas surgidas en la península ibérica, en pos de una aproximación poscolonial que se superpone al discurso seductor, conservador y sentimentalista del colonialismo. Como coda del tercer capítulo, Campoy-Cubillo da cuenta de una de las primeras narraciones del marroquí Mohamed Bouissef-Rekab y el único libro de cuentos de Larbi El Harti. Bouissef, en su novela *El dédalo de Abdelkrim* (2002), ubica su discurso entre parámetros ficcionales e historiográficos-poscolonialistas. Desde mi punto de vista, y tomando en cuenta un análisis de la literatura poscolonial marroquí, mucho más legibles son los cuentos de Larbi El Harti, reunidos en *Después de Tánger* (2003), aunque Campoy-Cubillo no les dedica un espacio preponderante en su libro.

La segunda parte de *Memories of the Maghreb* comienza con las narrativas diaspóricas de autores marroquíes-sefarditas. Creo, sin temor a equivocarme, que Campoy-Cubillo

es uno de los muy pocos críticos que le ha dedicado un estudio riguroso a estos autores, Esther Bendahan y Moïse Benarroch, más allá de todo lo que se ha escrito sobre *Sefarad* (2001) de Antonio Muñoz-Molina. De nueva cuenta, en el capítulo 4 Campoy-Cubillo da un pormenorizado y a su vez elocuente y erudito panorama histórico de la población judía en el país norteafricano. En el caso de Bendahan, puntualiza nuestro autor, sus autobiografías aportan un sustento identitario diaspórico que tira por tierra cualquier forma de esencialismo simplista en términos individuales y/o nacionalistas. Las novelas de Benarroch remiten no solo a la salida de los judíos de Marruecos a España, Latinoamérica e Israel, sino también a la categoría “relegada” de los sefarditas en Israel por la mayoría asquenazí. El mencionado rechazo produce en los personajes de Benarroch un afincamiento/retorno, tal vez utópico y definitivamente ficcional, a Marruecos y una revalorización de la identidad marroco-israelí.

En el Capítulo 8, Campoy-Cubillo analiza la más aclamada novela marroquí escrita en castellano, *El diablo de Yudis* (2004) de Ahmed Daoudi. Es atinada la relación que realiza entre la novela, la tradicional *halqa*, narración histórica hecha por un juglar en medio de una plaza pública, y el teatro poscolonial de corte socialista que se da en Marruecos a mediados de los años sesenta del siglo pasado. Analiza Campoy-Cubillo de manera elocuente cómo el narrador establece en la construcción del personaje-juglar para denunciar la corrupción propia del país norteafricano, el afán de adquirir productos y costumbres europeas, la emigración, y la necesidad de cohesionar los episodios contemporáneos con la historia de los sultanatos que surgen a partir del Tratado de Fez. Este último deja al país sumido en un caos institucional, derivador, luego, de la intervención europea, los protectorados francés y español con su misión civilizadora a costas para “salvar al pobre pueblo marroquí de sus propias desgracias”.

El Capítulo 9 refiere a la producción literaria marroquí-rifeña-amazigh (berebere)

en catalán, con Najat el Hachmi y su laureada novela, *L'últim patriarca* (2008), como punto de referencia. En muchos casos la lectura que hace Campoy-Cubillo de la novela de El Hachmi no coincide con la mía, cuestión que por ningún motivo le quita mérito a su análisis, sino, muy por el contrario, añade de manera significativa otra perspectiva a la ahora muy estudiada novela ganadora del Premi de les Lletres Catalanes Ramon Llull. La orientalización que hace Editorial Planeta de la novela y la autora está fuera de discusión, como también lo es el diálogo literario que hace la autora rifeña con el canon femenino de la literatura catalana, Victor Català y Mercè Rodoreda como referentes fundamentales. La correlación existente entre las obras de las autoras catalanas y la novela de El Hachmi es analizada de manera coherente y profunda, como crítico alguno ha realizado hasta la fecha. Tal vez se echa de menos la mención a la autobiografía de El Hachmi, *Jo també sóc catalana* (2004), factor que no hace mella en el análisis de la aproximación y alejamiento a la catalanidad por parte de la autora y el personaje femenino de *L'últim patriarca*.

La tercera y última parte del libro le confiere un interés nunca antes dedicado a la literatura saharauí en castellano. Campoy-Cubillo analiza de manera detallada y elocuente el conflicto entre el último reducto colonial español en África (hago salvedad de Ceuta, Melilla y los distintos islotes en disputa en el Mediterráneo entre Marruecos y España). La literatura saharauí es más bien de corte testimonial y se contrapone al poder marroquí (majzén). Por otro lado, es una literatura testimonial que invita a reflexionar sobre “la fraternidad” entre España y la República Democrática del Sahara, en tanto y en cuanto la misma se desliza entre el claro afán de solidaridad por parte de la intelectualidad y un número significativo de artistas del país europeo y la neo-colonización.

Concluyo esta reseña de manera laudatoria hacia el trabajo realizado por Adolfo Campoy-Cubillo en *Memories of the Maghreb*.

Se trata, pues, de un libro fundamental no solo para entender la producción cultural de Marruecos en castellano y catalán, sino también para analizar los textos literarios y pseudo-antropológicos escritos por españoles sobre Marruecos. *Memories of the Maghreb, Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity* (2008) de Susan Martin-Márquez, *The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration* (2008) de Daniela Flesler y, humildemente, *Hay moros en la*

costa. Literatura marroquí fronteriza en castellano y catalán (2014) de mi propio cuño, conforman los cuatro textos fundacionales de un campo de estudios en ciernes, que de a poco, y no por ser novedoso, comienza a disputarle terreno a la *francophonie*, que ignoró completamente hasta la fecha la necesidad de complementar sus estudios sobre el Magreb con la producción cultural hecha por marroquíes en las dos lenguas más utilizadas en la Península Ibérica.

Letras Hispanas

Volume 12

TITLE: *The Body as Capital. Masculinities in Contemporary Latin American Fiction*

AUTHOR: Vinodh Venkatesh

PUBLISHER: University of Arizona Press

AUTHOR OF THE REVIEW: Carolina Rocha, Southern Illinois University-Edwardsville

El estudio de las masculinidades en América Latina, inicialmente encarado por las ciencias sociales, cobró un importante impulso con el estudio de Rebecca Biron que se centró en las ficciones violentas en la literatura latinoamericana. Desde entonces, publicaciones como las de Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado, Gabriela Dueñas Polit y el volumen colectivo que edité han enriquecido las interpretaciones sobre la representación y problematización de las masculinidades en la literatura latinoamericana. Basado en las teorías sobre las masculinidades de Raewyn Connell, el estudio de Vinodh Venkatesh se suma a ese corpus, brindando el análisis de novelas de México, América Central, el Caribe, Perú y Chile. Su aporte reside en definir a la masculinidad como una posición fluida, abierta a las influencias socioculturales, particularmente las derivadas de las políticas económicas y políticas del neoliberalismo. Las novelas estudiadas han sido publicadas en el periodo neoliberal (finales de los años 90 y principios de los años 2000) y, por lo tanto, podrían ser agrupadas como pertenecientes a la Generación Alfaguara, lo que permite una exploración de la masculinidad moldeada tanto por eventos locales como globales.

The Body as Capital consta de tres partes. En la primera parte, el autor se concentra en el estudio de las masculinidades en nuevas novelas históricas que presentan la figura del dictador. Los textos incluidos en esta sección
ISSN: 1548-5633

son *Margarita, está linda la mar* de Sergio Ramírez, *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza, *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel. Venkatesh sostiene sobre la primera que la masculinidad del dictador Anastasio Somoza se basa en una “productividad anatómica” (21). Al examinar la masculinidad de otros personajes masculinos, también sobresale el cuerpo como factor asociado a una masculinidad viril relacionada en parte con la prensa, paradójicamente a cargo de un personaje homosexual, lo que desestabiliza el papel de la escritura y su relación con el poder político. Al explorar la novela de Rivera Garza, el autor propone que la falta de higiene personal constituye un primer paso hacia la “de-subjetivización de los cuerpos” (27) y, por lo tanto, analiza personajes cuyas masculinidades son contrastantes. El capítulo dedicado a *La fiesta del chivo* sugiere que el foco en las masculinidades critica el autoritarismo de la figura principal, Leónidas Trujillo. El autor destaca respecto a la novela de Vargas Llosa el desplazamiento de lo nacional y la conexión con poéticas transnacionales de trauma asociadas con la violencia política del siglo XX en América Latina. Cerrando la primera sección, se encuentra la interpretación de *Tengo miedo torero* que gira en torno a los diversos tipos de masculinidades de los personajes—los rebeldes comunistas y Pinochet—desde una perspectiva *queer*.

La segunda parte está dedicada a la música de las películas, definida en el capítulo seis donde se hace referencia a la novela de Lemebel, especialmente a la canción inexistente que se ha atribuido tradicionalmente a Sara Montiel. En el próximo capítulo, el autor explora la presencia de la música, en particular el bolero, en la novela de Mayra Montero *La última noche que pasé contigo*, planteando que la música popular ayuda a definir roles de género. Para Ventakesh, el uso del bolero que realiza Montero sirve para resaltar el deseo y la sexualidad en la novela. El capítulo siete abocado a la novela de Alfredo Bryce Echeñique *El huerto de mi amada*, que posee un epígrafe de uno de los más populares músicos, se centra en los espacios como modeladores del género masculino. *Managua, salsa city*, novela de Franz Galich es analizada teniendo en cuenta la música en el espacio urbano y degradado de Managua que sirve de escenario donde surgen nuevas masculinidades. La tercera parte que comprende el estudio de las masculinidades en las novelas de Hernán Rodríguez Matte, *Barrio*

alto, la de Enrique Serna *La sangre erguida* y las de Jayme Bayly *La mujer de mi hermano* y *El cojo y el loco*; las presenta como influidas por procesos culturales transnacionales. Así la novela de Rodríguez Matte, por ejemplo, cuestiona, según el autor, las masculinidades neo-liberales en Chile que se asemejan a las de los Estados Unidos. Por su parte, *La sangre erguida* se desarrolla en Barcelona, una metrópolis global donde los personajes masculinos de América Latina encarnan distintos tipos de masculinidad. Finalmente, en el capítulo once, las teorías de Connell sobre las nuevas masculinidades permiten una lectura de la novela *La mujer de mi hermano* en la cual el representante de los negocios internacionales posee una masculinidad influenciada por la relación entre su hermano y su esposa. En conclusión, *The Body as Capital* analiza una variedad de novelas contemporáneas en las cuales aparece, como marco de fondo, el neoliberalismo que moldea las masculinidades tanto heterosexuales como homosexuales.

Letras Hispanas

Volume 12

TITLE: *Más allá del papel. El hilo digital de la ficción impresa*

AUTHOR: Álvaro Llosa Sanz

PUBLISHER: Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo

AUTHOR OF THE REVIEW: Jorge González del Pozo, University of Michigan-Dearborn

El trabajo de Álvaro Llosa Sanz propone revisar la función del libro como objeto, como artefacto y como espacio de la cultura, en un claro homenaje a lo que el autor considera mucho más que un vehículo para transmitir narraciones, desde su punto de vista, protectoras del bastión de la cultura con mayúsculas que deben ser defendidas y glorificadas. Cabe destacar el estudio panorámico que este crítico hace del valor y uso del libro históricamente, a la luz de las nuevas tecnologías que aparecen para modificar la forma de acceso a la narrativa y que, según el autor de este estudio, parece estar amenazado en la era digital. La premisa de Llosa Sanz es clara, los grandes clásicos del canon literario peninsular deben ser revisados a la luz de las nuevas tecnologías y las posibilidades digitales que se ofrecen hoy en día. El autor busca revitalizar el canon, dejar de lado alarmismos y adaptar la literatura tradicional a las nuevas generaciones, como gran objetivo loable.

El libro se divide en seis capítulos, más allá de la introducción y la conclusión, donde se tratan cuestiones centrales para la cultura literaria española como son *El Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra, desde un punto de vista de la memoria cultural que, independientemente del soporte del texto, funciona como una especie de “performance literario”: “[...] el *Quijote* es un libro-marco donde se inserta, gracias a la versatilidad del lenguaje, una pluralidad multimedia de tasnmisión literaria [...]”(47). El segundo capítulo analiza el

ISSN: 1548-5633

El Conde Lucanor de Don Juan Manuel, donde hace hincapié en el aspecto didáctico y en cómo la interacción de la que tanto se habla en las dinámicas educativas hoy en día, ya estaba presente desde la Edad Media:

En Wikipedia como en CL [*El Conde Lucanor*] toda una lista de conceptos o lugares comunes queda asociada a sus respectivas ampliaciones narrativas (75);

de modo que la conexión entre los formatos digitales contemporáneos y los textos clásicos se hace explícita en el trabajo de Llosa Sanz.

El capítulo 3 se enfoca en la producción del Siglo de Oro, concretamente autores tan emblemáticos como Garcilaso de la Vega y Sor Juana Inés. En este capítulo se centra en la experiencia visual y sensorial que presentan los textos de estos literatos:

Imagen e historia narrada se enlazan indisolublemente, al punto que la palabra *istoria* viene a indicar la existencia de una ilustración: ilustración que no sería un adorno, sino un elemento funcional de acceso y representación de historia leída o escuchada. (82)

La imagen y la historia se aúnan, así como el espacio como forma de recordar y organizar imágenes e información mediante estos textos en una compleja vuelta de tuerca a una

suerte de sinestesia. Ya en el capítulo cuatro, Llosa Sanz se adentra en las *Cartas Marruecas* de José Cadalso, e introduce un término, el de los “ciberviajeros”, para comparar este texto con la narrativa de viajes actual y el gran interés por el viaje que hay hoy en día. También compara las epístolas con los mensajes de texto que se mandan por telefonía móvil actualmente, en un paralelo un tanto escorzado para establecer la carta como espacio virtual que promueve el debate.

[...] [Las *Cartas marruecas*] entendidas como bitácora, como itinerario de navegación hipertexto por la crítica de una nación, la participación lectora a través de los comentarios de la comunidad activa el texto ante los ojos de hoy y aumenta el inicial perspectivismo de la obra sobre su materia mediante la crítica lectora [...] se crean espacios de sociabilidad virtuales. (135)

Estos espacios virtuales ya los considera Llosa Sanz como cruciales para entender la cultura española y su revisión desde la óptica tecnológica actual.

El quinto capítulo discute la intertextualidad de una novela de Benito Pérez Galdós como puede ser *La novela en el tranvía*, e introduce el concepto del “escribitor”, así como el de la novela-collage, llevando la interpretación y actualización de uno de los grandes narradores decimonómicos españoles a la categoría de hipertexto en el que la edición y la maraña de textos con los que se relaciona son inabarcables y enriquecedores:

La visualización del concepto de hipertexto nos permite entenderlo como una serie de espacios interconectados a

través de los cuales podemos explorar una red de textos cruzados entre sí, cual jardines y senderos que se bifurcan y se conectan. (147)

El último capítulo de contenido, el sexto, habla de un concepto mayor que engloba una perspectiva más amplia de la actualización del campo: la tecnofilología, que alude a replantearse la disciplina y aboga por subirse al tren tecnológico, alabando la novedad de estos formatos, sin dejar de lado que el mundo editorial tiene un peso específico a la hora de abrazar estos cambios: “Un camino de múltiples hilos que nos lleve desde la galaxia Gutenberg a la aldea global” (215). Así, ofrece un posicionamiento optimista en el mar de negatividad que parece cernirse sobre la deñada cultura en este siglo XXI.

Concluyendo, las numerosas comparaciones y paralelos, aunque a veces un tanto forzados, como son la fragmentación y archivo comparable a la Wikipedia, los ciberviajeros o el hipertexto que representan estos textos canónicos, no hace más que desarrollar un amor por la cultura y literatura, en este caso española, que hace que Llosa Sanz plantee una nueva lectura conectada con la visión multimedia y actual en un intento por rescatar a los clásicos literarios. La preocupación por la situación actual del libro y de la literatura sobre la que las nuevas generaciones no parecen mostrar gran interés, es la clara vocación de este estudio. En definitiva, presenta una alabanza a la cultura tradicional y un intento por rescatarla del ostracismo institucional, preservarla y adaptarla a los tiempos modernos, fomentando la lectura, sin importar su formato para conectar con la rica historia literaria de la nación.

Letras Hispanas

Volume 12

TITLE: *Latin Hitchcock. How Almodóvar, Amenábar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella Became Notorious*

AUTHOR: Dona Kercher

PUBLISHER: Londres: Wallflower Press

AUTHOR OF THE REVIEW: Jorge González del Pozo, University of Michigan-Dearborn

Dona Kercher presenta en su monográfico un compendio de las características y aspectos fundamentales del cine de Alfred Hitchcock que se muestran de forma implícita y explícita en los principales cineastas vivos hispanos tanto en España; como es el caso de Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar y Alex de la Iglesia; como en América Latina, concretamente los procedentes de México y Argentina: Guillermo del Toro y Juan José Campanella, respectivamente. Kercher limita su estudio a los grandes nombres del panorama fílmico hispano y se centra en la recepción durante su estreno de las obras de Hitchcock a ambos lados del Atlántico, partiendo de su conexión primaria con la hispanidad a través de Salvador Dalí y sus decorados oníricos en *Spellbound* (1945) (cf. Kercher 3). En el caso de España, las películas de Hitchcock han sido censuradas durante las décadas de los 40 y los 50, pero es notable el impacto de filmes como *Rebecca* (1940), tanto cultural como socialmente (cf. Kercher 15); dejando incluso marcas terminológicas en la prenda icónica que vestía la protagonista y que todavía hoy se usa para definirla. La mayoría de sus películas han sido estrenadas en España a pesar de la moralidad católica y de cómo se cercenaban las obras de este creador; incluso su impacto en televisión es fundamental para entender el alcance de su cine en el imaginario peninsular:

[...] one cannot underestimate the importance of Hitchcock on television from the late 1950's onwards as that medium began to make inroads in Spanish households as a rival to the movies for entertainment. Hitchcock's show, *Alfred Hitchcock Presents*, had as big an impact in Spain as it did in the US. (Kercher 58)

El libro está dividido de forma tradicional por la partición geográfica que separa España y América, sin decantarse por trazar paralelos transatlánticos o comparativas entre las dos latitudes. Aunque sí propone ciertas conexiones entre los diferentes cineastas que analiza. Una vez establecidas las premisas, Kercher se adentra en la impronta de Hitchcock en la escena hispana, concretamente alude a Almodóvar, y su productora El Deseo, como padrinos de Alex de la Iglesia en *Acción mutante* (1993) o de Guillermo del Toro en *El espinazo del diablo* (2001), su primera incursión en el cine peninsular y un proto-ensayo de la aclamada *El laberinto del fauno* (2006) (cf. Kercher 7). Así, se desarrolla de forma más profunda las conexiones radiales entre los diferentes creadores en lengua hispana y la referencia cinéfila del autor británico. Al respecto del capítulo sobre Almodóvar, supone la parte más completa y en la que de forma más determinante se ofrecen las similitudes entre los dos

directores, concretamente: las tramas complejas, la opresión psicológica, la represión tanto personal y religiosa, así como la violencia, o los temas recurrentes para ambos. No obstante, Kercher no deja de lado los aspectos técnicos, estéticos y de lenguaje fílmico, a los que presta especial atención, como son el uso del primer plano para agrandar y enfatizar objetos, el leitmotif, los espejos y los dobles, como elementos de los que bebe claramente Almodóvar. Por su parte, De la Iglesia, se acerca más al género televisivo que desplegó Hitchcock y, sobre todo, se centra en el humor negro que el director vasco lleva a otros límites, para finalizar el apartado con una comparativa entre los diferentes filmes de Hitchcock que, a los ojos de Kercher, tienen un paralelo directo en las obras de De la Iglesia, así como la explicación de la parodia que hace el español sobre el cine de suspense. La interpretación de Kercher sobre las conexiones de la obra de Amenábar y Hitchcock ofrece al lector una cuestión crucial para entender el cine del español a través de la rebeldía contra el sistema que sus filmes supuran. Las analogías entre los dos autores, concretamente en obras específicas como *Abre los ojos* (1997) y *Vertigo* (1958), la idea del doble y las amantes que vuelven a la vida, no hace más que presentar a un cineasta que quiere ir más allá de su principal influencia y que busca modernizar a Hitchcock para adaptarlo al contexto actual.

El primer capítulo sobre Hitchcock en América Latina se centra en México, en la época dorada del cine mexicano de la primera mitad de siglo y su punto álgido en los 50 y, aunque no trata su recepción en otros lugares de la vasta geografía latinoamericana, Kercher propone un estudio comercial, temático y mediático del impacto del cineasta británico, como figura de su tiempo bien recibida en México. Conecta con Del Toro, el autor que más ha escrito sobre Hitchcock en legua hispana y admirador confeso que se recrea al igual que lo hiciera su fuente de inspiración en los dobles, en el horror gótico y el humor negro, ofreciendo la idea del autor total:

Del Toro's profound admiration and understanding of Hitchcock as 'the poet of brutality' is evident in this passage. As he contemplated the hard road to his directing debut, he looked to Hitchcock for energy and inspiration. (Kercher 267)

Esta idealización del cineasta europeo supone para Del Toro la culminación de un modelo cultural que genera hasta hoy intertextualidad y fuentes de creatividad a múltiples niveles. En el caso de Campanella, él mismo aclara que la influencia de Hitchcock le llega naturalmente por osmosis y Kercher ofrece una extensa comparativa entre *El secreto de sus ojos* (2009) y *Notorius* (1946). La tesis principal de Kercher es que Campanella representa al Hollywood clásico; es decir, el retorno a la narración tradicional del cine comercial estadounidense que funciona a la perfección como producto del espectáculo. La combinación de humor, suspense y el buen uso de la banda sonora, hacen que dicho capítulo se desarrolle a base de aclaraciones muy técnicas como son el uso del falso flashback, marca de autor del maestro, y el medido balance entre el humor y el drama que hace el comercial director argentino.

En definitiva, la obra de Kercher ofrece una revisión de la cinematografía hitchcockiana y ofrece un análisis desde una perspectiva relevante y novedosa, aunque tradicional en su naturaleza, para concluir que no hay mujeres que se hayan convertido en cineastas habiendo sido explícitamente seguidoras de Hitchcock, cuestión esta digna de mayor exploración. También aclara que todos los directores analizados en este libro reconocen algún grado de influencia, imitación y admiración hacia Hitchcock, en algunos casos profunda y esencial a la hora de llevar a cabo sus obras:

[...] in Spain and Latin America Hitchcock's films were not just appreciated as suspense or thrillers, but for a much broader generic mix, and furthermore for their glamour and glitz and sexual innuendos. (Kercher 359)

Más allá de sentar las bases para el suspense hispano (o latino según la autora), apoyado en las connotaciones sexuales y en el poso católico que rezuma el británico en su cine, se

ensalzan las claras resonancias en el cine hispano transatlántico en esta celebración de la estela de Hitchcock en los grandes directores en lengua hispana.

Letras Hispanas

Volume 12

TITLE: *Adicciones en la gran pantalla*

AUTHOR: Jorge González del Pozo

PUBLISHER: Fundamentos

AUTHOR OF THE REVIEW: Ana Rodríguez Domínguez, Universidad de Granada

Con un estremecedor fotograma de la película *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982), en el que, en pleno éxtasis consumidor, un personaje introduce con una jeringuilla heroína en la boca de otro, se presenta el libro de González del Pozo. Ambos actores, personas reales procedentes de la calle, eran delincuentes y drogadictos. Esta imagen es un buen retrato del contenido del volumen: la realidad entra en la ficción y, a través de esta, se describe la primera.

Tras una Introducción que, por sí sola, podría ser una publicación independiente por el magnífico repaso histórico y cronológico de la España que comienza su despertar en la Transición y el reflejo que el cine hace de dicho recorrido, se abren paso cinco capítulos que nos llevan hasta prácticamente la actualidad. Cada uno de ellos analiza varias películas cuyo denominador común es el consumo de drogas ilegales (heroína, cocaína y cannabis) en este país. En total, analiza (porque hace referencia a muchas más) 21 películas cuyas fechas de estreno oscilan entre 1977 y 2005, dirigidas por Iván Zulueta, De la Iglesia, Pedro Almodóvar, Daniel Calparsoro, Adolfo Aristarain o Gerardo Herrero, entre otros.

Después de la Dictadura, España inicia un aperturismo descontrolado donde el consumo de drogas ilegales parece un imperativo por el que la recién estrenada Democracia tiene la obligación de pasar. Y así lo reflejan películas hoy en día de culto, pero, en su momento, ISSN: 1548-5633

prácticamente ignoradas (*Juventud drogada*, José Truchado 1977; *Tigres de papel*, Fernando Colomo 1977; *Arrebato*, Zulueta 1978 o *Chocolate*, Gil Carretero 1979), en ellas se muestran indistintamente tanto “las bondades” de estas sustancias como los estragos que producen. Pronto, sin embargo, dan la cara los devastadores efectos de su consumo, siendo la adicción el que peor pronóstico ofrece ya que empuja a la delincuencia a consumidores de grupos sociales periféricos para poder mantenerla. El llamado cine quinqu refleja a la perfección la situación de inadaptación social que viven estos grupos durante finales de los 70 y principios de los 80 y las consecuencias que las drogas tienen en ellos. Protagonizan estas películas personas reales cuyo encumbramiento y declive fueron visibles a los ojos del público (*Barcelona sur*, Jordi Cadena 1981; *El pico I* y *El pico II*, De la Iglesia 1983 y 1984; *Deprisa, deprisa*, Carlos Saura 1982 y *27 horas*, Montxo Armendáriz 1986).

Posteriormente, ya en la Movida, el cine parece mostrar un lado más amable y divertido del consumo de drogas, que no es más que otro aspecto representativo de los cambios que la sociedad experimenta tras el franquismo. Junto al sexo explícito, manifestaciones anticlericales, salidas nocturnas, etc., las películas de este momento reflejan, desde el recurso del esperpento, la libertad que por fin disfrutaba España. El director fetiche de esta

etapa es Almodóvar y de él, González del Pozo analiza cuatro filmes: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984).

Al terminar la Movida acaba la Transición y llegan los pragmáticos 90. La última década del siglo XX deja de lado la condescendencia y el idealismo de los años anteriores, abriendo paso al interés consumista despiadado, en el que las tramas criminales, como el narcotráfico, adquieren protagonismo. Ejemplos de dicho momento social se encuentran en películas como *Salto al vacío* (Calparsoro, 1995), *Asfalto* (Calparsoro, 2000), *Historias del Kronen* (Armendáriz, 1994) y *Mensaka* (Salvador García-Ruiz, 1998). Finalmente, el autor termina su viaje en el análisis de la sociedad española de principios del siglo XXI, siempre bajo la óptica cinematográfica del consumo de drogas ilegales a modo de metáfora. Aquí se describe a un individuo todavía más aislado que en el anterior periodo descrito, que utiliza estas sustancias para alejarse de

una realidad desesperanzada y como objeto de estatus social, vacío de razón y significado. En este caso, se analizan tres películas representativas: *Martín (Hache)* (Aristaráin, 1997), *Astronautas* (Santi Amoedo, 2003) y *Heroínas* (Herrero, 2005). Para facilitar el seguimiento de las películas y otros datos cinematográficos, el libro contiene en sus hojas finales una Filmografía y un Índice Onomástico de gran utilidad.

Por último, quisiera indicar que la lectura de este volumen ha sido un placer, no sólo por el esclarecedor y necesario análisis del tema de las drogas ilegales en la cinematografía española de un período de tiempo clave para nuestra historia, sino también por su expresión accesible y, al mismo tiempo, casi literaria que convierte el libro, en más de una ocasión, en una novela, por lo que lo recomiendo tanto para lectores interesados en el cine español como para aquellos que deseen una visión de la sociedad de España en sus primeros años de la Democracia, desde una perspectiva novedosa.

Letras Hispanas

Volume 12

TITLE: *Uprooting Community: Japanese Mexicans, World War II, and the U.S.-Mexico Borderlands*

AUTHOR: Selfa A. Chew

PUBLISHER: The University of Arizona Press, 2015

AUTHOR OF THE REVIEW: Satty Flaherty-Echeverría, Centre College

Selfa A. Chew in *Uprooting Community: Japanese Mexicans, World War II, and the U.S.-Mexico Borderlands*, recovers the complex and silenced history of the Japanese Mexican community. Her book composed of eight chapters, details the lives of Japanese-Mexicans, through tumultuous times: before and during WWII. Her comprehensive overview of the political and legal situation of Japanese-Americans (Japanese on both sides of the border) highlights the uneven power dynamics and population control enacted by the United States and Mexican governments. The originality of this work lies in the way Chew narrates the complex life experiences of Japanese-Mexicans and their histories, in addition to the extensive archival work that uncovered letters, pictures, periodicals and personal narratives the author used to support her claims, all with a touch of personal storytelling.

Chew emphasizes the differentiated treatment of Japanese and Japanese-American men and women in Mexico and the effects of de-nationalization, a term borrowed from Nicholas De Genova and Giorgio Agamben. The process of de-nationalization meant that Japanese and Japanese-American men and women legally lacked the same rights as Mexican citizens and were often ostracized due to their appearance, language ability, profession, class and gender, as well as orientalized with the rest of the different Asian immigrants in the country. Once the war broke,

Japanese immigrants and their descendants were further marginalized and even though unlike the United States, in Mexico, Japanese men often married Mexican partners, these new social arrangements did not guarantee their dislocation.

Central to her argument is the increased power of the United States in Latin America along with a fervent imagined nationalist agenda of a homogenous post-revolutionary Mexico. Chew describes the U.S. demand to dislocate or uproot Japanese and Japanese-American men from the borderlands and the complicity at which the Mexican government aided in this task. The unjust dislocation was part of a broader impact on Latin America's social fabric in general as Franklin D. Roosevelt had met with Latin American diplomats on two occasions in 1941 and 1942 to acquire raw materials as well as to dispossess any "axis nationals" of citizenship from countries in the Americas.

Chew provides compelling evidence to show the methods that Japanese-Mexicans and members of their community enacted to avoid displacement. The strategies included writing letters to government representatives and petitions from community members. Despite pleas from family members, friends and even entire towns to resist relocation, nearly all cases resulted in internment, poverty, sickness and sometimes death. Though a few wealthy Japanese-Mexican elites did

manage to enjoy uninterrupted living conditions due to their ties with powerful Japanese and Mexican nationals. Chew's strength is in showing how Japanese-Mexicans were forced to consider their own connections to their communities and nation as they crafted arguments to avoid relocation.

Chew has done thorough archival work, resuscitating the correspondence and oral histories of families of Japanese-Mexicans and gathering official documentation and periodicals from U.S. and Mexican sources. The double task of recovering the magnitude of the Japanese-Mexican displacement as well as the extent to which members of this community were denied their civil rights is a substantial effort to combat the erasure of the Japanese-Mexican community from Mexican historical memory. Chew clarifies how popular discourses have excluded any mention of collaboration with the U.S. in confining citizens on an ethnic basis. For example, the speeches of Mexican officials show the constant "will to ignore the damage the Mexican government inflicted on the Japanese-Mexican community during World War II" (79), particularly during their dislocation.

The impact of multiple relocations from the U.S.-borderlands to Mexico City to the concentration camps of Villa Aldama and Batán created a fragmented and vulnerable community. Chew's presents a case study of Temixco Concentration Camp told through oral histories and official documentation.

The former hacienda outside of Mexico City housed families of hundreds of Japanese Mexicans from 1942-45, many of whom were displaced from border and coastal towns, and worked to survive and provide their children with education. The last chapter, "A Transnational Family", includes the story of one family who was uprooted from their home in Ciudad Juárez to a concentration camp in Crystal City, Texas. The chapter describes the treatment of the family by INS officials as they determined that their racial background made them ineligible to enter the U.S. legally. The chapter also follows the family through deportation proceedings after leaving the camp.

This book offers a critical approach in documenting a silenced part of history. The details of each chapter provide insight into the manipulation of legal systems in the U.S. and Mexico to target and control a portion of the population along racial lines. The incredibly moving accounts of persons and families along the borderlands of the U.S. and Mexico are a testament of the cruel and racist actions taken by governing officials in both nations. This book is a must read for historians of Mexico, the U.S. and Japan. Scholars and students with an interest in the complexities of racial relations in Mexico and United States, immigration, violence and World War II, as well as those interested in the Asian diaspora in the American continent at large should be attentive to the lessons of this well-written history.

Letras Hispanas

Volume 12

TITLE: *Cuerpos y corporalidades en las culturas de las Américas*

AUTHOR: Silvia Citro, José Bizerril, Yanina Mennelli, coord.

PUBLISHER: Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015

AUTHOR OF THE REVIEW: Núria Sabaté Llobera, Centre College

Esta obra realizada por los miembros de la Red de Antropología de y desde los Cuerpos, reúne una colección de ensayos de varios investigadores que participaron en el *Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas* que tuvo lugar en la Universidad de Rosario, Argentina en agosto de 2012. En ésta se presentan una diversidad de perspectivas teóricas y metodológicas sobre el estudio de los cuerpos como entes culturales a partir de disciplinas como la medicina, la danza, la psicología, la historia y la filosofía, aunque ancladas en la antropología. Organizado en dos partes, los artículos del libro informan de los estudios sobre la *corporalidad* (*embodiment*) a partir de las pesquisas realizadas en diferentes regiones de América y analizan la misma cuestión según el estudio de los efectos de las estructuras sociales y de poder en diferentes etnografías. El libro representa una excelente compilación de información acerca del desarrollo y situación presente de estos estudios. También resulta iterativa, por su naturaleza inclusiva al ofrecer tan ambiciosa perspectiva múltiple (histórica, interdisciplinaria, metodológica, geográfica) sobre la cuestión. *Cuerpos y corporalidades en las culturas de las Américas* no defiende una hipótesis específica sino que tiene como objetivo recabar los conocimientos de los estudios sobre el cuerpo con énfasis en Latinoamérica para poder así comparar discursos y ampliar miradas.

Resulta sorprendente pues, que la apertura del libro se dedique a dos autores cuyas investigaciones no están ancladas en el contexto latinoamericano, como es el caso del resto de ensayos. Así, el primer y segundo ensayo en la primera parte del libro se enfocan en las ideas de Thomas Csordas y Tim Ingold, dos de los pensadores actuales más reconocidos en relación a la corporalidad. El primer ensayo, escrito por el propio Csordas, se centra en el proceso de formación de una metodología para el estudio de la *corporalidad* donde Csordas expone y compara las ideas de Maurice Merleau-Pointy, Pierre Bourdieu y Michel Foucault acerca de la relación entre cuerpo y mundo (lo que él llama *agencia*), añadiéndolas a las de Luce Irigaray, Julia Kristeva y Maxine Sheets-Johnstone para enfatizar que “la diferencia sexual forma parte de la primera plana de la *corporalidad*” como demuestran estas pensadoras a través de sus acercamientos teóricos trazados por el feminismo. Csordas añade a las dos categorías anteriores (*agencia* y *diferencia sexual*) una tercera, formada por diez componentes (*forma corporal*, *experiencia sensorial*, *movimiento*, *orientación*, *capacidad*, etc.) que, según el autor, ayudan a definir la metodología del estudio de la *corporalidad*. Para terminar, aplica las categorías anteriores a tres dolencias médicas (una de las especialidades de Csordas) con las cuales ejemplifica su metodología de la *corporalidad* como algo que, si bien es

definible, también indeterminado, por necesitar diferentes acercamientos de agencia, diferencia sexual y componentes para cada caso de estudio. Csordas establece una metodología de trabajo válida aunque inabarcable ya que al estar abierta a infinitas combinaciones debilita la propia metodología, que además no es aplicada ni mencionada (por lo menos no en esta compilación) por ninguno de los otros autores de este volumen.

En el segundo artículo los antropólogos Carlos Alberto Steil e Isabel Cristina de Moura Carvalho, recrean un diálogo imaginado entre Csordas y Tim Ingold. En este se revisan las ideas de Csordas y se comparan con las de Ingold, a la vez que expresan los puntos en común de sus respectivos acercamientos a la *corporalidad*. Tanto Csordas como Ingold comparten una:

preocupación fenomenológica de evitar los reduccionismos y comprender la condición humana a partir de [...] la experiencia, en la perspectiva de Csordas, y por el compromiso, en la de Ingold. (56)

Ambos ensayos teóricos pueden servir de guía a académicos interesados en adentrarse o expandir sus conocimientos sobre la corporalidad, sin embargo, como ya mencioné, no parecen tener un vínculo directo con los demás artículos en esta parte de la obra donde se realiza una revisión historiográfica de las teorías del cuerpo.

El resto de la primera parte del libro la completan las presentaciones ampliadas del panel central del encuentro de Rosario además de otras contribuciones. Cada uno de éstos, provee un resumen socio-histórico de los estudios en algunas partes de Latinoamérica “para dar a conocer las producciones efectuadas en [...] diferentes países” (12). Por ejemplo, Elsa Muñiz expone este desarrollo en relación a políticas sociales que han marcado momentos específicos de México y aboga por la creación de nuevas teorías que estudien los cuerpos y “que conciban al sujeto en su corporalidad como un recurso teórico

para una explicación y una epistemología o ética corporal explícita” (76). Es decir, Muñiz, en el único ensayo donde se apunta hacia la necesidad de un cambio de paradigma, señala la promoción de nuevas investigaciones que rompan con las realizadas hasta el presente, ya que estas parten exclusivamente de las relaciones de poder y no de los estudios del cuerpo en sí. El resto de contribuciones en esta primera parte del libro aportan un resumen del origen y desarrollo de los estudios sobre esta cuestión en Brasil, Argentina, Colombia, Perú y Chile. En dichos ensayos se mencionan las influencias exteriores en los estudios de cada país, ya sean europeas, de EE.UU. o de otras partes de Latinoamérica, a la vez que establecen una cronología de su desarrollo hasta la actualidad. A pesar de las particularidades de cada caso (por ejemplo, los estudios relacionados con el tango en Argentina, el mestizaje en Brasil o la guerra/violencia en Colombia), en estos ensayos aparece una apertura disciplinaria que incluye las contribuciones a la *corporalidad* desde la danza, la música, las artes plásticas o la psicología, lo que hace patente la imposibilidad de adentrarse en los estudios del cuerpo limitándose a una perspectiva por su inherente interdisciplinariedad.

La segunda parte del libro la conforman cuatro ensayos que desarrollan estudios de caso. El primero y el segundo reúnen las contribuciones de Ceres Victora y Janis H. Jenkins, sobre la exclusión social de los indios en Porto Alegre, en el caso de Victora; y los efectos de la privatización del sistema médico en la salud mental de jóvenes en Nuevo México, en el caso de Jenkins. Ambas autoras se enfocan en el sufrimiento como consecuencia de las políticas sociales discriminatorias. Precisamente, estos estudios ejemplifican lo que Elsa Muñiz criticaba en su aportación al examinar los estudios del cuerpo, juicio al cual me adhiero: la necesidad de superar la inclinación natural de la crítica a enfocarse en las estructuras de poder y los efectos sobre los cuerpos como meros participantes sociales, en lugar de analizar el cuerpo como sujeto.

En esta misma línea se conciben los dos últimos ensayos del libro de Manuela Rodríguez y José Bizerril, donde se tratan aspectos religiosos como son la umbanda y el taoísmo. Para los autores, la práctica de estos dogmas sostiene efectos sobre los cuerpos de sus devotos, lo que deviene en signos anti-hegemónicos en sociedades donde estas creencias no están extendidas. A pesar de caer una vez más en una presentación en que hace patente una jerarquía social y de poder, ambas contribuciones realizan una contextualización y revisión histórico-cultural donde se vislumbra un enfoque coherente basado en los cuerpos

como temas centrales más allá de las estructuras de poder.

En resumen, *Cuerpos y corporalidades en las culturas de las Américas* recopila aportaciones de múltiples autores y muy diversas perspectivas para ofrecer una visión cabal del estado de los estudios del cuerpo y del desarrollo de estos en Latinoamérica, y de esta forma ampliar las miradas de un espacio geográfico con tantas similitudes como diferencias. Como resultado, la obra no siempre mantiene una perfecta coherencia, aunque no por eso sus contribuciones dejen de ser menos significativas.