

# *Letras Hispanas*

## Volume 8.1, Spring 2012

### En este número

3 Presentación

### Artículos

- 5 Pascual Duarte's Escape From Freedom: A Study of the Authoritarian Personality and the Rise of the Authoritarian State  
*Jennifer Smith*
- 21 Driving Toward Heterotopias: *Taxis* and *Taxistas* in Contemporary Chilean Cinema  
*Laura Senio Blair*
- 33 Tiempo/espacio, memoria/narrativa: la novela española finisecular  
*María del Carmen Caña Jiménez*
- 47 Hacia un costumbrismo espacial español: Larra y la ciencia-ficción de la vida cotidiana en *Sin noticias de Gurb* (Mendoza) y *Plutón BRB Nero* (De la Iglesia)  
*Benjamin Fraser*
- 63 Politics, Epistemology and the Problems of Rationalism in *La pesquisa*  
*Erik Larson*
- 75 Explicar el poema: algunas notas sobre *Días del bosque* de Vicente Valero  
*Jorge Fernández Gonzalo*
- 85 La mística del instinto y la contra-moral sexual postridentina en *Yo, inspector de alcantarillas*  
*Francisco García-Rubio*
- 99 The Fabricated Shopper: Trade Deficit as Allegory in Late-Nineteenth-Century Spain  
*Lara Anderson*
- 111 Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos: *Las viudas de los jueves* y *Carancho*  
*Hugo Hortiguera*
- 129 Especificidad sexual revisitada: creación de cuerpos femeninos con poder en las obras de Dulce Chacón, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi  
*Verónica Tienza-Sánchez*

- 143      Barbarie natural: fotos del desierto y discusión del archivo nacional en la campaña argentina (1878-1882)  
*Carina González*

## **Entrevistas**

- 163      Entrevista a Fernando Fagnani  
*José Enrique Navarro*
- 173      Entrevista a Miguel Méndez: su vida y obra, la frontera y la literatura fronteriza en el ambiente político  
*Sergio M. Martínez and Antonio Arreguín Bermúdez*

# Presentación

Tras un año y medio de profundas transformaciones, *Letras Hispanas* vuelve con un nuevo volumen. La aparente inactividad del año 2011 fue debida a un cambio en la dirección de la revista y a su posterior traslado de su ubicación anterior, University of Nevada-Las Vegas, a los servidores de Texas State University-San Marcos. Hace exactamente un año, una vez aprobado el proyecto, se comenzó a trabajar en la creación de un nuevo sitio web que albergara *Letras Hispanas*. Al mismo tiempo se inició el proceso de evaluación del elevado número de artículos que se fueron acumulando durante los meses precedentes. Llegado el mes de julio damos por cerrado el primero de los dos volúmenes programados para 2012, momento que aprovechamos para presentar el material seleccionado.

En el primero de los artículos de esta nueva etapa, Jennifer Smith relaciona la interpretación que de *La familia de Pascual Duarte* ha propuesto Javier Cercas, una apología en favor del franquismo, con los rasgos existenciales y psicológicos presentes en dicha novela. A continuación Laura Senio Blair analiza cómo se negocia el espacio urbano en el taxi chileno y examina las contradicciones sociales y económicas del Chile actual. En el siguiente artículo, y tomando como herramienta el cronotopo, María del Carmen Caña Jiménez analiza tres novelas españolas contemporáneas: *La hija del caníbal* de Rosa Montero, *la sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón y *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga. El ensayo de Benjamin Fraser explora las conexiones entre el costumbrismo de Larra con la ciencia ficción española de Álex de la Iglesia y Eduardo Mendoza. *La pesquisa*, novela negra de Juan José Saer, es la novela elegida por Erik Larson para exponer las principales contradicciones del racionalismo kantiano. Jorge Fernández Gonzalo estudia la interpretación del fenómeno lírico en *Días del bosque*, del poeta Vicente Valero, ayudándose de la filosofía de Gilles Deleuze así como del concepto de rizoma.

En *Yo, inspector de alcantarillas*, de Fernando Giménez Caballero, Francisco García Rubio establece una relación entre el acto de confesión con el método psicoanalítico. Lara Anderson estudia el papel consumista de la mujer de finales del siglo XX en tres obras de Benito Pérez Galdós: *La desheredada*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*. El cine argentino es el protagonista del siguiente ensayo, en el cual Hugo Hortiguera explora el espacio urbano en los largometrajes *Las viudas de los jueves* de Marcelo Piñeyro y *Carancho* de Pablo Trapero. Verónica Tienza Sánchez analiza la tensión de viejos modelos femeninos con una necesidad de romper con ellos en la producción novelística de Dulce Chacón, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi. El último de los ensayos seleccionados, escrito por Carina González, analiza la ideología en la construcción del desierto de Argentina durante la Guerra de las Fronteras a finales del siglo XIX. Junto a estos artículos, este volumen también incluye dos entrevistas. En la primera de ellas José Enrique Navarro nos acerca al pasado, presente y futuro del panorama literario y editorial de América Latina según Fernando Fagnani, gerente general de la editorial Edhasa Argentina. En la segunda entrevista, Sergio M. Martínez y Antonio Arreguín Bermúdez nos invitan a conocer el mundo literario de Miguel Méndez, uno de los más importantes exponentes de la literatura chicana de la frontera.

*Letras Hispanas* extiende su agradecimiento a los antedichos autores por sus contribuciones así como a todos los profesionales que han participado en la evaluación de los once artículos incluidos en este volumen. Asimismo, resulta imprescindible mencionar a Nuria Morgado y a Julie Lirot, cuya dedicación ha hecho posible siete años y doce volúmenes de *Letras Hispanas*. Antes de finalizar, queremos mandar nuestra invitación a todos aquellos autores con manuscritos sobre la literatura y cultura española, latinoamericana y latina en los Estados Unidos.

Agustín Cuadrado y Sergio M. Martínez  
julio de 2012



# *Letras Hispanas*

## Volume 8.1, Spring 2012

**TITLE:** Pascual Duarte's Escape From Freedom: A Study of the Authoritarian Personality and the Rise of the Authoritarian State

**AUTHOR:** Jennifer Smith

**AFFILIATION:** Southern Illinois University-Carbondale

**ABSTRACT:** In a 2002 article that appeared in *El País*, the Spanish writer Javier Cercas allies himself with other scholars who have argued that during the time of its publication *The Family of Pascual Duarte* (1942) by Camilo José Cela, served as an apologia for Franco's dictatorship. Following the ideas articulated by Erich Fromm in *Escape from Freedom* (1941) about fascism as a reaction against the effects of individual isolation in the modern era, I relate Cerca's political interpretation of *The Family of Pascual Duarte* with existential and psychological readings of the novel. I argue that the moral decline of Pascual Duarte is the result of his inability to live up to the existential burden of freedom in the seemingly uncaring, anarchical and meaningless universe associated, from the Nationalist perspective, with the political and social programs of the Second Republic. While Pascual tries to elude this responsibility through various *mechanisms of escape*, primarily through practices of submission and domination, the lack of any legitimate authority to submit to or of any sphere in which he can legitimately assert his own authority, leads Pascual to unwittingly present his meaningless and immoral life as a case for the reassertion of a dictatorial regime.

**KEYWORDS:** Camilo José Cela, *The Family of Pascual Duarte*, Erich Fromm, *Escape from Freedom*, fascism, existentialism

**RESUMEN:** En un artículo que apareció en *El País* en 2002, el autor español Javier Cercas se alía con otros críticos que han sostenido que, en la época de su publicación, *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela, sirvió como una apología a favor de la dictadura de Franco. Al seguir las ideas expresadas por Erich Fromm en *Miedo a la libertad* (1941) sobre el fascismo como reacción contra los efectos del aislamiento individual en la época moderna, relaciono la interpretación política de Cercas con lecturas existencialistas y psicológicas de la novela. Argumento que la decadencia moral de Pascual Duarte resulta de su incapacidad de cumplir con la responsabilidad de libertad en un mundo que parece indiferente, anárquico y vacío de sentido, un mundo asociado, desde la perspectiva nacionalista, con los programas políticos y sociales de la Segunda República. Aunque Pascual intenta escaparse de esta responsabilidad a través de varios *mecanismos de escape*, sobre todo a través de prácticas de sumisión y dominio, la falta de cualquier autoridad legítima a la cual someterse, o de cualquier esfera donde él pueda afirmar su propia autoridad, hace que Pascual, sin querer, presente su vida inmoral y sin objeto como un caso a favor de un retorno a un sistema político autoritario.

**PALABRAS CLAVE:** Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, Erich Fromm, *Miedo a la libertad*, fascismo, existencialismo

**DATE RECEIVED:** 09/28/2011

**DATE PUBLISHED:** 02/16/2012

**BIOGRAPHY:** Jennifer Smith teaches undergraduate and graduate courses in Spanish Language, Literature, and Culture, as well as in Women, Gender & Sexuality Studies at Southern Illinois University Carbondale. Her areas of specialization are Spanish Realism and Naturalism, Representations of the Spanish Civil War and Post-War Period in Prose Fiction and Film, Gender Studies, and Cultural Studies.

# Pascual Duarte's Escape from Freedom: A Study of the Authoritarian Personality and the Rise of the Authoritarian State

Jennifer Smith, Southern Illinois University-Carbondale

*Millions in Germany were as eager to surrender their freedom as their fathers were to fight for it.*

Erich Fromm

In the Middle Ages a person's station in life was established at birth and determined by rigid hierarchies that were believed to be part of God's divine plan. While to the modern Western political consciousness a society that restricts individual freedom and social mobility in this way is viewed as inherently oppressive and unjust, at the same time, as Erich Fromm argues, it continues to exercise a certain attraction for many (*Escape*, 41). Although clearly repressive, such a political system does not breed the same kind of anxieties about one's identity and sense of belonging. Moreover, a firm belief in a divine and/or natural order to the universe, which characterized the Medieval period, made suffering tolerable and gave life meaning (41). Thus, along with secularization and emerging political and economic freedoms came "a deep feeling of insecurity, powerlessness, doubt, aloneness, and anxiety" (63). These anxieties were clearly present in those who opposed the Second Republic before and during the Spanish Civil War (1936-1939). According to Helen Graham, what largely mobilized the Republic's opposition was a fear of the destruction of an "older cherished world of order and hierarchy" (4). They saw themselves as defending an endangered way of life. Thus, in many ways the Nationalists sought to 'save' Spain from a threatening modernity by returning to a Medieval World order where the Patriarch and Church ruled side by side in the maintenance of traditional class and gender hierarchies. Following the ideas of Fromm and placing the novel within

its appropriate socio-historical context, I shall argue in this paper that many people read Camilo José Cela's *La familia de Pascual Duarte* (1942) at the time of its publication in the early post-Civil War period as an exposé of the pernicious effects of the freedoms associated with Republican Spain and as evidence for the need for a return to a strict authoritarian regime.

According to Fromm, the positive aim of freedom is self-sufficiency and the maximum realization of one's unique potentialities, a lifelong process that begins early on, when the infant comes to recognize itself as a being separate from its mother, and continues throughout the entirety of one's adult life (*Escape* x, 24-29). Paradoxically every step toward independence can bring physical, emotional and mental growth along with feelings of aloneness, anxiety and individual insignificance (28). Fromm posits that so long as every step in the direction of autonomy is matched with corresponding growth of the self, the individuation process will be successful and the individual will be able to form loving relationships with others without having to sacrifice his or her uniqueness (29-30). However, when social and/or economic circumstances do not allow for this type of personal development, feelings of isolation and powerlessness outweigh those of self-worth and self-sufficiency, leading the individual to take refuge in what Fromm refers to as psychic *mechanisms of escape* (30). One of these mechanisms involves assuming a self-abnegating position in relation to authority.

The surrender of oneself to a larger power provides relief from feelings of aloneness and insignificance because “by becoming part of a power which is felt as unshakably strong, eternal, and glamorous, one participates in its strength and glory” (154). Moreover, in an authoritarian system, blind submission to authority is rewarded in turn with opportunities to derive feelings of power over those who are lower on the hierarchy. Citing this dynamic in German fascism Fromm writes:

Racial and political minorities within Germany and eventually other nations which are described as weak or decaying [were] the objects of sadism upon which the masses [were] fed. (224)

Thus, sadomasochistic desires for domination and submission are what characterize both the authoritarian personality and the fascist state, or in Fromm’s words: “By the term authoritarian character, we imply it represents the personality structure which is the human basis of Fascism” (162).

Not surprisingly both domination of the weak and sacrifice of oneself for the state and the Church were prominent themes of propaganda used to mobilize Franco’s supporters. These two seemingly antithetical drives were easily reconciled in a vision of a strong, united Spain that exalted hard work and self-sacrifice and whose survival depended, at the same time, on the elimination of the undesirable members of society (Graham 84-85). This call for social ‘cleansing’ translated into extrajudicial killings of segments of the civilian population perceived to be responsible for current social ills (29). In other words, vigilante death squads not only targeted political opponents, but also anyone

who symbolized cultural change and thus posed a threat to old ways of being and thinking [such as] progressive teachers, intellectuals, self-educated workers, [and] ‘new’ women. (29)<sup>1</sup>

In a 2002 article that appeared in *El País*,<sup>2</sup> the contemporary Spanish writer Javier Cercas accuses those who read Camilo José Cela’s 1942 novel *La familia de Pascual Duarte* as an anti-Franco invective of suffering from historical amnesia. As Cercas points out, it is impossible that Cela intended his novel to contain an unambiguous anti-Franco message considering Cela’s own political affiliations and the fact that the novel was published in 1942, three years after Franco’s victory, at the height of censorship and when “[.]el único antifranquismo que existía en España estaba enterrado, en el exilio, en el monte o callado!”<sup>3</sup> Moreover Cercas notes that:

La España de desolación que en teoría refleja la novela es precisamente la anterior a la guerra, aquella con la que, de acuerdo con la lógica de los vencedores, la España esplendorosa de Franco vino a acabar. O, dicho de forma más clara: durante los años cuarenta *La familia de Pascual Duarte* no pudo ser leída más que como una constatación de la trágica necesidad de la guerra, considerada, de este modo, como una suerte de catarsis de urgencia que limpió el país de los Pascual Duarte que lo asolaban, sembrándolo de ruido y de furia.

Here Cercas allies himself with other scholars who have argued that the novel served as an apologia for Franco’s military dictatorship.<sup>4</sup> Following the ideas of Fromm as well as Weberian analyses of fascism as a reaction against the alienating affects of modernity, I intend to relate these political interpretations of *La familia de Pascual Duarte* with existential and psychological readings of the novel. I shall argue that the moral decline of Pascual Duarte, the novel’s protagonist, narrator and anti-hero, is the result of his inability to live up to the existential burden of freedom in the seemingly uncaring, anarchical and meaningless universe associated, from the Nationalist perspective, with the political and social chaos of the Republic. While Pascual tries

to escape this responsibility through various *mechanisms of escape*, primarily through practices of submission and domination, the lack of any legitimate authority to submit to or of any sphere in which he can legitimately assert his own authority, leads Pascual to unwittingly present his meaningless and immoral life as a case for the reassertion of an authoritarian political system that would save people like him from themselves and protect Spanish society from further 'pollution'. In other words, Pascual's behavior can be seen as a consequence of the lack of an authoritarian political system as well as an exhibition of Pascual's own unconscious desires to submit to such a regime.

The most recent critic to analyze Cela's novel in existential terms is Edwin Murillo, who in a 2009 article argues that Pascual Duarte is guilty of bad faith because he tries to escape the existential burden of freedom by invoking destiny as the explanation for his behavior and by omitting and obfuscating the details of his life story that would incriminate him.<sup>5</sup> Murillo insists, however, that despite Pascual's efforts to exonerate himself, his "own accounts of the murders draw attention to the importance of choice and the lucidity of his will to being, which are the true culprits for his actions" (242). Not all critics, though, have accepted such interpretations of Pascual's behavior. For example, in a 1967 article David W. Foster rejected existential readings of the novel because he sees Pascual as lacking both any awareness or anguish regarding his absurd predicament (29-31). It is my contention, however, that Pascual's apparent lack of existential angst is due to his avoidance of feelings of meaninglessness and isolation through mechanisms of escape outlined by Fromm, primarily through the adoption of an authoritarian mindset that makes him attempt to overcome his insecurities by engaging in sadomasochistic behaviors that lead to his most baleful crimes, the murder of his own mother and of the Count of Torremejía. Nevertheless, in the end, these actions do not provide him with any permanent relief from

his feelings of isolation and meaninglessness since, as Fromm argues, these behaviors "are not solutions that lead to happiness or growth of personality [since] [t]hey leave unchanged the conditions that necessitate the neurotic solution" (237). This explains why Pascual continues to behave this way up until the very moment of his death, when he simultaneously protests and accepts his own execution by garotte, thereby ending his life with a consummate manifestation of both his need (he cannot control himself) and desire (he knows it is what is best) to submit to a totalitarian power.<sup>6</sup> While throughout most of the paper I concern myself with illuminating the pro-Franco reading of *La familia de Pascual Duarte* through the lens of Fromm's own analysis of the sociological and psychological conditions that led to the rise of fascism in Germany, I conclude, still following the ideas of Fromm, by arguing that the novel shows that it is actually repressive social circumstances that stifle the individual's opportunity for growth and self-realization that lead to violence, criminality and corruption.

By detailing Pascual's dysfunctional family life and upbringing, the novel clearly points to the breakdown of the traditional family as both a microcosmic representation of the state and as a cause of Pascual's insecurities, weak moral character, criminal behavior and yearning to surrender to a legitimate authority. In *Moral Politics: How Liberals and Conservatives Think* (1996) the cognitive scientist and linguist George Lakoff argues that the family serves as a conceptual metaphor for the state and that one's understanding of how the world works is largely influenced by the extent to which one subscribes to the Strict Father model or the Nurturant Parent model of the family.<sup>7</sup> Conservatives generally subscribe to the Strict Father model of the family which emphasizes above all else self-discipline, self-reliance and respect for authority (66). According to this mode of thinking, without discipline and a system of reward and punishment, children will tend to simply satisfy their instincts and desires

and grow up to be irresponsible (67). It is the father's duty to support and protect his family, maintain order, live up to his own moral standards, and cultivate self-discipline in those for whom he is responsible (70). Moreover, the father's place as head of the family is based on the belief in a Natural Moral Order in which God has moral authority over humans, adults have moral authority over children, men have moral authority over women and, in some cases, certain social classes, races and religions have moral authority over others (81). In short, like the authoritarian personality outlined by Fromm, those who subscribe to Strict Father Morality believe that humans are naturally controlled by their lower instincts and that in order to rise above them, they must be instilled with a fear of a higher power and that within the family this power must be embodied by the father (Fromm, *Man* 93, 213). Pascual's family's failure to live up to this model can be seen both as the source of Pascual's psychological ills that lead to his behavior and as an implied criticism of the mores and social values of the Second Republic.

It is easy to see where Pascual's family fails to live up to this model. As Pascual himself tells us, his parents not only were lacking in virtue but they do not even try to live up to any type of moral standards: "se cuidaban bien poco de pensar los principios y de refrenar los instintos" (31). Uneducated and unable to exercise self-discipline themselves, Pascual's parents are clearly in no position to instill these qualities in their children. Moreover, Pascual's father fails miserably in his role as family patriarch. A Portuguese criminal who served time for trafficking in contraband, Esteban Duarte Diniz does not provide for and protect his family. This is seen most clearly in Pascual's father's unwillingness to insist on his son's completing his education, in his poor upbringing of his highly intelligent daughter who becomes a thief and a prostitute, and in his wife's infidelities which lead to the birth of an illegitimate child. Pascual the narrator, looking back, points to his

father's inability to assert his authority in situations that actually mattered:

Mi padre, que, como digo tenía un carácter violento y autoritario para algunas cosas, era débil y pusilánime para otras: en general tengo observado que el carácter de mi padre sólo lo ejercitaba en asuntos triviales, porque en las cosas de trascendencia, no sé si por temor o por qué, rara vez hacía hincapié. (33)

As a young boy, Pascual obeyed his father, but not out of respect, even though he identifies it with this term, but out of fear of his father's size and volatile nature:

Yo le tenía un gran respeto y no poco miedo, y siempre que podía escurría el bulto y procuraba no tropezármelo; era áspero y brusco y no toleraba que se le contradijese en nada, manía que yo respetaba por la cuenta que me tenía. (29)

The adult Pascual, however, recognizes that his father ultimately failed to assert his authority when he should have and that the man died in utter disgrace leading Pascual to tell the priest don Manuel at his father's burial: "Lo tocante al recuerdo de mi padre, lo mejor sería ni recordarlo" (47). This lack of a male role model and legitimate authority to submit to leaves Pascual a victim of feelings of meaninglessness. He is left without any clear sense of right and wrong and is unsure of the proper way to lead his life or how to act in order to fulfill his responsibilities. He is also left with a profound fear that if he cannot inspire the respect his father never earned, he could be humiliated in the same way. This, combined with his constant yet unfulfilled desire for a legitimate father/authority figure to protect him and to give meaning to his life will serve, as we shall see, as the motivating force behind Pascual's crimes.

Pascual's mother's failure to nurture her son is also a critique of Pascual's father's lack of authority as well as of the new gender roles

Nationalists associated with the feminism of the Republic (*La Guerra*). The Republic had liberated women; they gave them the right to vote and legalized civil marriage, divorce and birth control (Graham 11; *La Guerra*; Lanon 70-72). After the outbreak of the Civil War, some women even fought on the front (*La Guerra*; Lanon 71). This lifestyle was seen as abhorrent to the Nationalists. Pilar Primo de Rivera, the leader of the *Sección Femenina*, a fascist women's organization dedicated to training women in their proper domestic role under Franco, explains that for the Nationalists, the woman's proper role was in the home; it was the woman's duty to give herself entirely to her family and that women's educational, vocational and professional aspirations should be postponed until the children were grown, and even then, should be kept to a minimum:

Nuestra postura siempre fue que la principal misión de la mujer y donde está el verdadero puesto suyo era en la familia, era en el hogar. Así que nosotros sí que defendíamos la integridad de la familia, la entrega de la mujer a la familia sobre todo mientras son los hijos pequeños que no pueden valerse por sí mismos. Además de, que cuando ya tuviera una mayor soltura para desenvolverse podía aplicarse también a sus labores vocacionales por ejemplo a sus estudios, a sus trabajos, a lo que fuera, pero sin desbordarla. Nosotros siempre hemos querido mantener un equilibrio en cuanto, sobre todo, a la defensa de la familia. (*La Guerra*)

Pascual's mother is the absolute antithesis of the Nationalist ideal of motherhood and consequently serves as a grotesque portrayal of the supposedly selfish, "liberated" woman associated with the ideologies of the Republic. Tall and gaunt with a masculine yet sickly appearance accented by a faint, grey mustache and pus-filled scars around her mouth, Pascual's mother swears, drinks excessively, never bathes, sleeps around and lashes out

through physical violence (30-31). She is devoid of virtue, lacking in the faith that there is anything worth striving for in life and unable to practice the ultimate fascist value of knowing how to "sufrir y callar" (34).<sup>8</sup> Pascual tells us that "la respeto habíasela ya perdido tiempo atrás, cuando en ella no encontraba virtud alguna que imitar, ni don de Dios que copiar" (53). Most incriminating, however, is her lack of affection and nurturance of her own children symbolized by her inability to suckle Pascual, who tells us that: "¡poca vida podía sacar de los vacíos pechos de mi madre!" (37). She is incapable of showing love for her children or concerning herself with their well-being. Not only is she herself physically abusive but she also fails to protect her children from danger. For example, she allows her lover to brutally kick and wound her youngest, and severely retarded son, Mario. Pascual's reasons for the hatred of his mother are made manifest when Mario dies and his mother shows no emotion: "Mi madre tampoco lloró la muerte de su hijo; [...] tal odio llegué a cobrar a mi madre, y tan de prisa había de crecerme, que llegué a tener miedo de mí mismo" (52).

Pascual's mother's incapacity to care for and nurture her children has pernicious effects. A child's primary caregiver's capacity to provide the infant child with a safe, loving environment, is fundamental in creating a child's sense of security and assuaging the child's dread of abandonment since, as Fromm notes, "The possibility of being left alone is necessarily the most serious threat to the child's whole existence" (19). When such a relationship is absent, the child often grows up with deep insecurities and feelings of inadequacy.<sup>9</sup> It is not surprising therefore that Pascual's behavior vis-à-vis his mother oscillates between a nagging desire to recapture what he never had, that is, a submissive symbiotic relationship with his mother, and a desire, when feeling her rejection, to dominate and even kill her. In other words, he seeks both to submit to her and to dominate her, another example of the practices of sub-

mission and domination associated with the authoritarian personality and one's attempts to escape the burden of existential freedom, a dynamic that we will explore in more detail below.

This breakdown of traditional gender roles continues to haunt Pascual when he establishes his own family in the hopes of finally finding a space in which to feel loved, needed and respected. He eventually comes to realize that his wife is very much like his own mother and that their marriage has simply become a repetition of his parents' marriage. Pascual is initially blind to his future wife's true character. This is evident when Pascual proves himself incapable, even in retrospect, to recognize Lola's initial taunts as provocations of her own supposed rape and as a trick to trap him into marriage.<sup>10</sup> Yet, Pascual eventually comes to see the similarities between Lola and his mother and between his own marriage and that of his parents. During their honeymoon Lola laughs when their horse startles an old woman and makes her fall. Lola's laughter makes Pascual uneasy since it seems to remind him, on an unconscious level, of his own mother's cruel laughter at other people's misfortunes: "[Lola] se reía y su risa, créame usted, me hizo mucho daño; no sé si sería un presentimiento, algo así como una corazonada de lo que habría de ocurrirle" (73). Lola's cruelty, however, becomes undeniable after their second child dies. Lola unjustly blames Pascual and in an alliance with his mother throws insults his way in an attempt to constantly remind him of his disgrace. And, of course, the trajectory of Pascual and Lola's marriage is not dissimilar to that of his parents since Lola is eventually unfaithful, becoming the lover of Pascual's most hated enemy.

In his discussion of the rise of authoritarian sympathies in men of lower socio-economic standing in the modern era, and specifically during the rise of Nazism in Germany, Fromm points to overwhelming feelings of powerlessness that were exacerbated by the breakdown of the traditional

family, the one place where men of lower economic standing had once felt empowered:

For those who had little property and social prestige, the family was a source of individual prestige. There the individual could feel like "somebody." He was obeyed by wife and children, he was the center of the stage, and he naively accepted his role as his natural right. He might be a nobody in his social relations, but he was a king at home. (121)

A general demise in the belief in natural hierarchies and authority figures, however, also led to a weakening of the father's authority within the family, leaving many men with feelings of impotence in all aspects of life (213-14). This is clearly the situation with Pascual, who, in the absence of any sphere in which to feel respected, turns to criminal acts of violence and domination to seek affirmation.

Thus, the grotesque portrayal of the inversion of gender roles and the breakdown of the traditional family is shown to be responsible for the feelings of worthlessness and insecurity that fuel Pascual's criminal behavior. The lack of a self-abnegating, nurturing mother and of a strong, capable father who provides for his family and instills discipline and feelings of respect, seems to lead to Pascual's pathological insecurities and paranoia. Later, his own wife's cruelty and lack of respect for him exacerbates these feelings and makes Pascual lash out violently when taunted about his masculinity.<sup>11</sup> All of this can be read as an indication that the breakdown of traditional hierarchies leads to degeneracy and social chaos. Moreover, the lack of a legitimate patriarch at the family level can be read as a microcosmic critique of the lack of legitimate authority under the Republic, and as an indirect plea for a return to a supposedly natural and divinely-inspired moral order. In the absence of such an authority, be it family patriarch, national leader or God Himself—we will return to the question of

the Church and the secularism of the Second Republic shortly—Pascual attempts to escape these feelings of alienation and meaninglessness through the acquisition of an authoritarian conscience.

In *Man for Himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics* (1947), published six years after *Escape from Freedom* (1941), Fromm expands on his concept of authoritarian conscience by contrasting it with the humanistic conscience. According to Fromm, from the authoritarian mindset humans are by nature inclined to be hostile, envious, jealous and lazy unless “curbed by fear” of a power that transcends oneself and that is “neither assailable or changeable” (*Man* 213, 93). Distinctions between good and evil and right and wrong are not the product of one’s own conscious deliberations, but rather are determined by external authorities, such as parents, teachers, society or religious institutions. Submission to an external authority provides certainty, security, and strength as well as rewards in terms of opportunities to improve one’s position within the hierarchy. In other words, the reward for obedience is the right to assert one’s own authority over others, leading Fromm to argue that the authoritarian character “admires authority and tends to submit to it, but at the same time wants to be an authority himself and have others submit to him” (*Escape*, 162). Fromm explains the simultaneous presence of sadistic and masochistic drives in the authoritarian personality in terms of the need to form symbiotic relationships with others in order to escape the loneliness of existence:

Both the sadistic and the masochistic trends are caused by the inability of the isolated individual to stand alone and his need for a symbiotic relationship that overcomes this aloneness. (220)

Nevertheless, the price one pays for occupying a place in such a hierarchy and for submission to an external authority is great since one must relinquish one’s freedom to

think for oneself and act according to one’s own personal convictions. In other words, it involves the denial of one’s own conscience. Thus, in a system of authoritarian ethics “to be virtuous signifies self-denial and obedience, suppression of individuality rather than its fullest realization” (Fromm, *Man*, 23).

Humanistic ethics, on the other hand, requires the individual to “acknowledge his fundamental aloneness and solitude in a universe indifferent to his fate, to recognize that there is no power transcending him which can solve his problem for him” and that one must use one’s own conscience and intellectual powers to make sense of the world and to decipher right from wrong (Fromm 53). It also requires that one accept that only we ourselves can give meaning to our own lives (53). Humanistic ethics asks us to distinguish what is right from wrong in terms of what is good for us and fosters our growth. From this perspective happiness is not equated with immediate pleasures but rather with moral and edifying behaviors that lead us closer to the aim of life: self realization. It is in this way that humanistic ethics differs from hedonism. Hedonism, concerned only with immediate pleasure, is undisciplined, whereas a humanistic ethics in its pursuit of lasting happiness depends on discipline and a respect for what is universally beneficial for human psychological growth.

Humanistic ethics differs most strikingly from authoritarian ethics in its rejection of the notion that man is inherently lazy, immoral or evil. It argues rather that evil arises, rather, from the stifling of one’s capacity for genuine love, growth and productive work. In order to compensate for this, one seeks power over others, which for Fromm is a perversion of real power:

“Power over” is the perversion of “Power to.” The ability of man to make productive use of his powers is his potency; the inability is his impotence. With his power of reason he can penetrate the surface of phenomena and understand

their essence. With his power of love he can break through the wall which separates one person from another. With his power of imagination he can visualize things not yet existing; he can play and thus begin to create. Where potency is lacking, man's relatedness to the world is perverted into a desire to dominate, to exert power over others as though they were things. Domination is coupled with death, potency with life. Domination springs from impotence and in turn reinforces it, for if an individual can force somebody else to serve him, his own need to be productive is paralyzed. (94-95)

Thus, from a humanistic perspective the strivings for dominance associated with authoritarian ethics is in itself a manifestation of the evil that springs forth from the individual's inability to realize him/herself.

This sadistic desire for dominance, as one manifestation of the authoritarian personality, is clearly present in Pascual. As Fromm explains,

The very sight of a powerless person makes [the authoritarian personality] want to attack, dominate, humiliate him. Whereas a different kind of character is appalled by the idea of attacking one who is helpless, the authoritarian character feels the more aroused the more helpless his object has become. (167)

Perhaps the best example is the scene in which Pascual kills his beloved dog Chispa. After she has given birth to stillborn puppies, her disgrace reminds him of his own (since he was partly responsible for the miscarriage of their first child). The dog's eager desire for Pascual's affection and approval make her even more pathetic:

Y ella me miraba como suplicarme, moviendo el rabillo muy de prisa, casi gimiendo y poniéndome unos ojos que destrozaban el corazón. A ella

también se le habían ahogado las crías en el vientre. En su inocencia, ¡quién sabe si no conocería la mucha pena que su desgracia me produjera! Eran tres los perrillos que vivos no llegaron a nacer; los tres igualitos, los tres pegajosos como la almíbar, los tres grises y medio sarnosos como ratas. (86)

It is in this passage that we learn that it was these feelings that invoked in Pascual a sudden desire to destroy his canine companion: "Cogí la escopeta y disparé; volví a cargar y volví a disparar. La perra tenía una sangre oscura y pegajosa que se extendía poco a poco por la tierra" (28).

Pascual feels similarly aroused by what he perceives to be Lola's helplessness before sexually forcing himself on her. He insists that she was a virgin at the time and that lustful thoughts had never crossed her mind. Blind to her obvious provocations, he prefers to view the sexual encounter as an example of his power and dominance over a helpless being, and the more he sees her as dominated, the more aroused he becomes:

Fue una lucha feroz. Derribada en tierra, sujeta, estaba más hermosa que nunca [...]. Yo la agarré del pelo y la tenía bien sujeta a la tierra. Ella forcejeaba, se escurría...

La mordí hasta la sangre, hasta que estuvo rendida y dócil como una yegua joven. (58)

Similarly Pascual's younger retarded brother, who never learns to walk or talk, who has his ears eaten off by a pig, and who is physically abused by his mother's lover, arouses the same sort of disdain and desire for destruction. In fact, it is Lola's comment "¡Eres como tu hermano!" that incites Pascual to rape her (58). And later, he admits that if he had a son like Mario, he would kill him: "El recuerdo de mi pobre hermano Mario me asaltaba; si yo tuviera un hijo con la desgracia de Mario lo ahogaría para privarle de sufrir" (87). Although he frames this statement as if it would be a

merciful act, it still reveals his desire to subjugate and destroy weakness in himself and in others. In fact, later when he is a prisoner and sees himself as a sacrificial lamb, he recognizes this desire to destroy living beings perceived to be weak and pathetic in other people's reaction to him as a criminal and a prisoner:

Nos miran [a nosotros prisioneros] como bichos raros con los ojos todos encendidos, con una sonrisilla viciosa por la boca, como miran a la oveja que apuñalan en el matadero—esa oveja en cuya sangre caliente mojan las alpargatas—, o al perro que dejó quebrado el carro que pasó—ese perro que tocan con la varita por ver si está vivo todavía—, o a los cinco gatitos recién nacidos que se ahogan en el pilón, esos cinco gatitos a los que apedrean, esos cinco gatitos a los que sacan de vez en cuando por jugar, por prolongarles un poco la vida—¡tan mal los quieren!—, por evitar que dejen de sufrir demasiado pronto... (75)

This comparison of himself with a sacrificial lamb, is not only reflected in his name (Pascual is clearly a reference to the Paschal, or sacrificial, lamb) but is also in accordance with the authoritarian character that engages in behaviors not only of domination, but also of submission. For example, Pascual enjoys submitting to the will of the Church. When he confesses that he has impregnated Lola out of wedlock he states: "Me confesé, y me quedé suave y aplanado como si me hubieran dado un baño de agua caliente" (68). And, then when he starts having second thoughts ("Momentos de flaqueza y desfallecimiento tuve" [70]), rather than backing out, he decides that "lo mejor sería estarme quieto y dejar que los acontecimientos salieran por donde quisieran: los corderos quizás piensen lo mismo al verse llevados al degolladero..." (70), again not only submitting himself to a higher law but also repeating the theme of himself as some sort of sacrificial lamb in doing so.

Moreover, Pascual reveals his masochism in his yearnings for limitations to his freedom. Throughout the novel Pascual attempts to escape the burden of existential freedom by invoking fate in deterministic arguments for his behavior. From the opening lines of the novel, Pascual insists that he is not responsible for his own actions:

Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo. Los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y en destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte. Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de las flores, y hombres a quienes se les manda tirar por el camino de los cardos y de las chumberas. (21)

He then continues, throughout the entirety of his confession to blame destiny and uncontrollable circumstances for his own criminal behavior. His lack of faith in his ability to rise above his circumstances and his consequent desire to have his freedom curtailed by a higher authority is seen in his admission that he is actually happier in prison:

Tres años me tuvieron encerrado, tres años lentos, largos como la amargura, que si al principio creí que nunca pasarían, después pensé que habían sido un sueño; tres años trabajando, día a día, en el taller de zapatero del penal; tomando, en los recreos, el sol en el patio, ese sol que tanto agradecía; viendo pasar las horas con el alma anhelante las horas cuya cuenta—para mi mal—suspendió antes de tiempo mi buen comportamiento. (132)

Since Pascual is released from prison under Republican rule, only to go on and commit two more murders and later be arrested and executed under Nationalist rule, the rebels are shown as being the only ones able to administer the

type of discipline and punishment that Pascual needs and deserves (Osuna 94).<sup>12</sup> In other words, the Republic, like Pascual's father himself, fails to assert its authority appropriately in such matters and is not only guilty of producing a Pascual Duarte but also of being too lenient with him, and of not being able to regenerate him (93).

Thus while in Republican Spain all authorities prove to be wanting and unable to provide Pascual with the authoritarian structure and framework that he seems to want and need, the authority figures associated with the Nationalists are shown to be strong, yet just. The other important patriarchal figure in the novel, who is associated with the Nationalists, is don Jesús González de la Riva, or the Count of Torremejía. Even though don Jesús is conspicuously absent from most of Pascual's narrative, a description of his house and his churchgoing activities establish him as a "devout Catholic and title landowner of Estremadura [who] could have been marked for liquidation by extremist Republicans in 1936" (McPheeters 38). Most importantly, from the transcriber's note that follows Pascual's confession, we learn that Pascual was convicted of don Jesús's murder (159). This seems to suggest that Pascual committed the murder

perchance as a member of the Republican militia of his hometown, which was subsequently defeated when the Nationalist forces of the then Colonel Yagüe Blanco, the Spanish Patton, swept through the region. (McPheeters 37)

While there is simply not enough information to completely ascertain this hypothesis, D. W. McPheeters convincingly points out that: "for Spanish readers of the period immediately after the Civil War, only the allusion to such an atrocity was sufficient" (38).

If Pascual is guilty of murdering don Jesús, why does he choose to send the manuscript to the only friend of don Jesús whose

address he has? (159). Why does he dedicate his confession to the Count? (19). And, why does he not go into any detail about his motives for the murder? (15). The dedication reads: "A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar, el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía" (19). This passage seems to reveal that don Jesús genuinely cared for Pascual—"le llamó Pascualillo y sonreía"—and that Pascual feels guilty for having killed him, so much so that he is incapable of even writing about the event even though he goes into great detail about the murder of his mother. In his letter to Joaquín Barrera López, Pascual admits that there are certain events that are simply too painful to recount: "otra parte hubo que al intentar contarla sentía tan grandes arcadas en el alma que prefería callármela y ahora olvidarla" (15-16), which seems to be a reference to the murder of don Jesús, which is glaringly absent from his narrative. What is important here is that the glimpses we do get of don Jesús and his relationship to Pascual suggest that he was a compassionate man and that it was an angry, confused Pascual who got caught up in the fervor of the revolution that committed a murder he would later come to regret.

The question then is: why does Pascual ultimately rebel against the very social structure that he desires to submit to by murdering one of its benevolent representatives, the Count of Torremejía? First of all it is important to remember that Pascual is unaware of the unconscious forces that control him. He does not experience his desires to dominate and submit on a conscious level nor does he understand his predicament or the true sources of his anger. In fact, Arnold M. Penuel argues that because of Pascual's inability to think

abstractly and critically, Pascual lacks the basic tools for developing the self-insight and the perspectives on reality which might at least have afforded him half a chance to surmount the conditions of his early life. (365)

Moreover, as Fromm explains, such men often think that what we need is even more freedom still and tend to rebel against all authority all the time without really understanding their motives:

the authoritarian character's fight against authority is essentially defiance. It is an attempt to assert himself and to overcome his own feeling of powerlessness by fighting authority, although the longing for submission remains present, whether consciously or unconsciously. The authoritarian character is never a "revolutionary"; I should like to call him a "rebel." (*Escape*, 168)

So, despite his desires for submission, Pascual unknowingly rebels against the very authoritarian system to which he unconsciously desires to submit.

Another important institution of authority under Nationalist rule shown to be benevolent in the novel is the Catholic Church. In addition to the hierarchy of parents over children, husband over wife, is that of God over humans. However, Pascual is equally deprived of God, the ultimate patriarchal authority who was seen as bringing meaning, order and justice to the universe. Pascual's interactions with the clergy reveal what seems to be the intrinsic benevolence of the institution of the Church. For example, the priest don Manuel is the only one to try to console Pascual after the death of his father (47). Moreover, he tries to educate him in the teachings of the Church and the solace they can bring in such times (47). His words resonate with Pascual, who thereafter kisses his hand upon seeing him. This interaction both indicates Pascual's yearning for faith in and submission to a benevolent Church hierarchy and God, something he was deprived of growing up in a secular family, again, a microcosmic representation of the state, making the areligious nature of Pascual's family serve as an oblique criticism of the secularism of the Second Republic. However, Pascual's wife

successfully pulls him away from the Church by ridiculing his interactions with the priest as unmasculine:

Desde aquel día siempre que veía a don Manuel lo saludaba y le besaba la mano, pero cuando me casé hubo de decirme mi mujer que parecía marica haciendo tales cosas y, claro es, ya no pude saludarlo más. (47)

The priest don Manuel proves to be equally compassionate when Pascual expresses his desire to marry Lola once she has become pregnant:

Pues sí, hijo; lo mejor es que os caséis. Dios os lo perdonará todo y, ante la vista de los hombres, incluso, ganáis en consideración. Un hijo habido fuera del matrimonio es un pecado y un baldón. (68)

His desire for submission to don Manuel is also seen in the feeling of calm he experiences after confessing (68). It is important to remember that to the Nationalist and medieval mindset, religion played a fundamental role in giving meaning to life and sustaining the right and necessary hierarchies. Fate, heredity, and environment do not make us aspire to be better; they simply give us an excuse to do whatever. Thus, the benevolence of don Manuel as well as Pascual's desire to submit to him serve as an argument for the Church's more active role in society and family life, something that did indeed take place under Franco's regime. Furthermore, it is shown to be something both needed and desired by the narrator/protagonist himself.

From an authoritarian perspective, it seems that Pascual's inability to become a responsible adult is the result of the lack of discipline and authority within his family and under the governance of the Second Republic. Nevertheless, one could argue that the oppressive socio-political circumstances—circumstances that the Republic was trying to rectify and that existed because of a long

cultural legacy of authoritarian childrearing and repressive political regimes—do not provide Pascual with the opportunities for growth and self-realization that would have prevented his fall into criminality. According to Fromm, social conditions actually matter more than innate talent in determining one's potential for self-realization (28). With regard to Pascual's family, while it is true that his parents failed in many ways, it is not because they were not strict enough, but rather because they did not give him the kind of nurturance he needed. According to contemporary attachment theory:

A child will function better in later life if he is 'securely attached' to his mother or father or other caregiver from birth. That is, he will be more self-reliant, responsible, socially adept, and confident. Secure attachment arises from regular, loving interaction, especially when the child desires it. Letting a child go it alone and tough it out, denying him living interaction when he wants it does not create strength, confidence, and self-reliance. It creates 'avoidant attachment'—lack of trust, difficulties in relating positively to others, lack of respect for and responsibility toward others, and in many cases antisocial or criminal behavior and rage. (Lakoff 350)

In other words, it is a lack of nurturance, not a lack of discipline, that leads to Pascual's antisocial behavior. Indeed, Pascual's lack of parental nurturance, education, positive role models and opportunities for individual growth explain his incapacity to understand his predicament, to connect affectionately with other people, and to have faith in his ability to overcome adversity. Although the Strict Father model of parenting justifies absolute obedience from children on the grounds that they are inherently evil and sinful, the vast majority of child developmental research indicates that this is false, and that such child rearing actually harms children (339-40). Pascual is not inherently evil or

sinful for despite having been deprived of love and affection as child, and despite the other obstacles in his life, there are moments when he tries to be a loving, caring person to others. By trying, for example, to be a good husband and father, Pascual demonstrates an inherently benevolent side of his personality that is simply not given the opportunity to flourish. It is when he feels thwarted in his attempts to be a good person that Pascual turns, as we have seen, to senseless rebellion and acts of domination and submission in a desperate attempt to escape his utter loneliness and confusion. Therefore, if we are to understand the family as a conceptual metaphor for the state, a convincing argument can be made that Pascual's family, like oppressive authoritarian regimes, does not provide him with the opportunity to grow and realize his unique potentialities and that it is precisely this stifling of his capabilities that leads to his irrational violence.

In conclusion, my intention here has been to argue, in alliance with critics such as Cercas, Coll-Tellechea, Monleón and Osuna that, at the time of its publication, Cela's novel was read by censors and Franco supporters as evidence of the necessity of a return to a Catholic, authoritarian regime. Moreover, I have attempted to add to this argument by showing how Pascual Duarte himself, in his unwitting justification and defense of a regime that ultimately executes him, exhibits the psychological characteristics of the authoritarian personality, which led many lower, and lower middle-class men like Pascual to support authoritarian regimes that did not represent their interests. To argue that the novel was read by many as Nationalist propaganda does not, however, negate alternative readings. In fact, Pascual Duarte, as an example of an uneducated man of lower social standing who comes to assume an authoritarian mindset, does not serve as a justification of such regimes, but rather as an explanation of the mass support such regimes often obtained despite their concern with protecting the power and privilege of

the ruling classes. While the novel implies that what Pascual needed was the discipline and structure imposed by a strong dictator, military and Church, the novel also points to the lack of opportunity for self-realization as a cause of the narrator/protagonist's demise. Pascual's potential for growth and the development of a moral conscience is limited by his social conditions: he is uneducated, poor, unloved and deprived of any opportunities to improve his social standing. This is where the authoritarian argument falters. Even if the novel suggests that these things are promised by a return to a religious, military regime, history has clearly demonstrated that for the majority of people living under such regimes, this is not the case. Thus, my examination of the pro-Franco message of the novel is not intended to affirm the veracity of the message, but rather to place the work within its proper socio-historical context, and most importantly, to remind us how fascist ideologies have been able to seduce so many.

## NOTES

<sup>1</sup>Although this type of violence also took place on the Republican side, the Republic did not authorize it nor was it in a position to curb it. The Nationalists, on the other hand, did have this power, but chose not to exercise it. This, according to Helen Graham,

points to the fundamental asymmetry between the violence occurring in Republican and rebel zones. The military authorities had the resources to stem the violence – for there was no collapse of the police or public order in rebel areas. But they chose not to. (31)

<sup>2</sup>This article was originally published in the *Opinión* section of *El País* on April 22, 2002. However, due to difficulties accessing the entire piece through LexisNexis, here I am consulting a reprinted edition available on the Website *Políticas-Net* under the *Pensamientos* section of the *Artículos* section (no pagination). To access the column directly go to: <<http://usuarios.multimania.es/politicasnnet/articulos/pasadoimpo.htm>>

<sup>3</sup>As Cercas reminds us, Cela not only fought with the Nationalists during the Spanish Civil War but also worked as a censor immediately afterwards.

Moreover, Juan Aparicio, the “Delegado Nacional de Prensa” under Franco between 1941-1945 held Cela up as a literary model to be emulated.

<sup>4</sup>Other critics, such as Reyes Coll-Tellechea, José B. Monleón, and Rafael Osuna have read the novel as Nationalist propaganda. Osuna uses the dates in the novel to show how the society responsible for creating and condoning Pascual's behavior is the Republic, while it is the Nationalists who ‘save’ him from himself by condemning him to death. Monleón argues that the chronology of events in the novel make it clear that the Extremadura portrayed by Cela had to have been seen as an example of the menace that justified the military rebellion. Nevertheless, he adds that the text is subversive by the mere fact that it gives the *rojo* a voice, (Monleón 270; 261-62). Coll-Tellechea, takes a slightly different approach and argues that the clear influence of the picaresque genre meant that postwar readers saw Pascual as a *pícaro/republicano* whose voice was constantly subverted by the implied author (66-67).

<sup>5</sup>Some of the critics to have commented on the existential themes of the novel are Mary Ann Beck, David W. Foster, D. W. McPheeters, Matías Montes Huidobro, Edwin Murillo and Pilar V. Rotella.

<sup>6</sup>Pascual's resistance and acceptance of his execution is typical of the way in which throughout the novel he oscillates between accepting and rebelling against others' authority over him. Such sadoomasochistic behavior is entirely in keeping with the authoritarian personality.

<sup>7</sup>Lakoff is talking here specifically about contemporary American politics. Nevertheless, many of the conceptual metaphors are valid in the context of 1930s-1940s Spain as well. Lakoff makes it clear that these are central models and that a great degree of variation does in fact exist (284).

<sup>8</sup>From an authoritarian mindset “To suffer without complaining is [one's] highest virtue—not the courage of trying to end suffering or at least to diminish it (Fromm, *Escape*, 171). It is not surprising therefore that Nationalist propaganda films were filled with rhetoric extolling the virtue of suffering in silence. For example, the narrator of one Nationalist propaganda film states: “España entera es milicia y la milicia es austeridad, trabajo, resistencia y silencio” (*La Guerra*).

<sup>9</sup>For an excellent summary of contemporary attachment theory see Robert Karen's *Becoming Attached: First Relationships and How They Shape Our Capacity to Love*.

<sup>10</sup>Even though Pascual believes that Lola was an innocent virgin before their sexual encounter, it is clear to the reader that she intentionally tries to provoke him. She looks at him with “un mirar que espantaba” and when he does not take any initiative sexually, she accuses him of being like his retarded brother, which leads Pascual to force himself on her in an attempt to prove his masculinity (57-58). Afterwards, Pascual asks her if that was what she wanted and she unambiguously replies: “Sí” (58). She also rewards his behavior by telling him that “¡No eres como tu hermano...! ¡Eres un hombre...!” (58).

<sup>11</sup>For an excellent analysis of masculinity in *La familia de Pascual Duarte* see Carlos Jerez-Farrán’s “Pascual Duarte y la susceptibilidad viril.”

<sup>12</sup>In the final transcriber’s note we are told that Pascual is released from prison before the outbreak of the Civil War, but that the only details they know about Pascual after the outbreak of the war was that he murdered the Count of Torremejía (Cela 158-59). In short it is clear that Pascual is released from prison and goes on to commit two more murders under Republican rule. Badajoz, however, was taken over by the Nationalists on August 14, 1936 and Pascual Duarte signs his memoirs February 15, 1937 after having spent several months in prison (Osuna 86). All of this strongly suggests that Pascual was most likely arrested after the Nationalist takeover of Badajoz and that they were the ones to finally bring him to justice (Osuna 86-87, 94).

## Works Cited

- Beck, Mary Ann. “Nuevo encuentro con *La familia de Pascual Duarte*.” *Revista Hispánica Moderna* 30 (1964): 279-98. Print.
- Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino, 1991. Print.
- Cercas, Javier. “El pasado imposible.” *PolíticasNet*. <<http://usuarios.multimania.es/politicasnet/articulos/pasadoimpo.htm>> Web. 2 June 2010.
- Coll-Tellechea, Reyes. “*La familia de Pascual Duarte* o la función política de la picaresca.” *Cincinnati Romance Review* 15 (1996): 64-72. Print.
- Foster, David W. “Social Criticism, Existentialism, and *Tremendismo* in Cela’s *La familia de Pascual Duarte*.” *Kentucky Romance Quarterly* 13 (1967): 25-33. Print.
- Fromm, Erich. *Escape from Freedom*. New York: Henry Holt, 1994. Print.
- . *Man for Himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1966. Print.
- Graham, Helen. *The Spanish Civil War: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2005. Print.
- La Guerra Civil Española*. Dir. David Hart. Dist. Granada Televisión. 1982. DVD.
- Jerez-Farrán, Carlos. “Pascual Duarte y la susceptibilidad viril.” *Hispanófila* 32.2[95] (1989): 47-63. Print.
- Karen, Robert. *Becoming Attached: First Relationships and How They Shape Our Capacity to Love*. Oxford: Oxford UP, 1998. Print.
- Lakoff, George. *Moral Politics: How Liberals and Conservatives Think*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 2002. Print.
- Lannon, Frances. *The Spanish Civil War, 1936-1939*. Oxford: Osprey, 2002. Print.
- McPheeters, D. W. *Camilo José Cela*. New York: Twayne, 1969. Print.
- Monleón, José B. “Dictatorship and Publicity. Cela’s Pascual Duarte: The Monster Speaks.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18.2 (1994): 257-73. Print.
- Montes Huidobro, Matías. “Dinámica de la correlación existencial en *La familia de Pascual Duarte*.” *Revista de Estudios Hispánicos* 16.2 (1982): 213-21. Print.
- Murillo, Edwin. “Existential(ist) Echos: Bad Faith Poetics in *Pascual Duarte and his Family*.” *Neophilologus* 93.2 (2009): 233-47. EBSCOhost. Web. 2 Jun 2010.
- Osuna, Rafael. “Pascual Duarte: asesino, miliciano, nacionalista.” *Ideologies and Literature: A Journal of Hispanic and Luso-Brazilian Studies* 3.11 (1979): 85-96. Print.
- Penuel, Arnold M. “The Psychology of Cultural Disintegration in Cela’s *La familia de Pascual Duarte*.” *Revista de Estudios Hispánicos* 16.3 (1982): 361-78. Print.
- Rotella, Pilar V. “Picaresque, Naturalism, Existentialism: Cela’s *The Family of Pascual Duarte*.” *Excavatio: Emile Zola and Naturalism* 16.1-2 (2002): 353-63. Print.



# *Letras Hispanas*

## Volume 8.1, Spring 2012

**TITLE:** Driving Toward Heterotopias: *Taxis* and *Taxistas* in Contemporary Chilean Cinema

**AUTHOR:** Laura Senio Blair

**AFFILIATION:** Southwestern University

**ABSTRACT:** Throughout the history of representing the vehicle in Hollywood Cinema, the taxi and its driver stand as some of film's most enigmatic symbols of America's urban landscape and working-class characters. Within Chilean cinema specifically, experiencing during the first decade of the 21st century a revitalization called by some as *el nuevo cine chileno*, a study of the representations of taxis and taxistas, evidenced in *Taxi para tres/ Taxi for Three* (2001) by Orlando Lübbert and *El rey de los huevones/ The King of Idiots* (2006) by Boris Quercia offers opportunities to comment upon the vehicles by which city space is negotiated and to examine the socio-economic contradictions present in contemporary Chile. In this way, the presentation of the taxi and its driver in Chilean film appropriates the *Taxi Driver* (Scorsese 1976) formula related to the failure of a capitalist system that places the driver in opposition to those who have already been disenfranchised, working as heterotopic metaphors for the growing urban consciousness of middle-class Chileans that futilely navigate the economic and social identities presented by a failed neoliberal system.

**KEYWORDS:** Taxi, neoliberal, heterotopia, Chile, film, middle-class

**RESUMEN:** Tras la historia de representar los vehículos en el cine de Hollywood, el taxi y el taxista representan algunos de los símbolos cinematográficos más enigmáticos del panorama urbano americano y de la caracterización de la clase obrera. Dentro del cine chileno, experimentando durante la primera década del nuevo milenio una revitalización llamada *el nuevo cine chileno*, un estudio de las representaciones de los taxis y los taxistas en las películas *Taxi para tres* (2001) por Orlando Lübbert y *El rey de los huevones* (2006) por Boris Quercia ofrece oportunidades para comentar sobre los vehículos en los cuales se negocia el espacio urbano y para examinar las contradicciones socio-económicas presentes en Chile hoy en día. La presentación del taxi y el taxista en el cine chileno apropia la fórmula de la película *Taxi Driver* (Scorsese 1976) relacionada al fracaso del sistema capitalista que expone el conductor en oposición a los que ya han sido privados del derecho de representación, sirviendo como metáforas de heterotopias que encarnan la conciencia de la clase media chilena que navega en vano las identidades sociales y económicas que resultan del fracaso del sistema neoliberal.

**PALABRAS CLAVE:** Taxi, neoliberal, heterotopia, Chile, cine, clase media

**DATE RECEIVED:** 09/28/2011

**DATE PUBLISHED:** 03/02/2012

**BIOGRAPHY:** Laura Senio Blair is Associate Professor of Spanish at Southwestern University. Since earning her Ph.D. from the University of Kansas, she has continued her research on contemporary Chilean narrative, theater, and film. Recent publications have included essays published in *Letras Femeninas* and *Studies in Hispanic Cinemas*. Her current research as a Visiting Scholar in Chile, funded by the Fulbright Commission, focuses on exiled Chilean film directors and the Hispanic Road Movie.

## Driving Toward Heterotopias: *Taxis* and *Taxistas* in Contemporary Chilean Cinema

Laura Senio Blair, Southwestern University

Throughout the history of representing the vehicle in Hollywood Cinema, the taxi stands as one of the most enigmatic symbols of America's urban landscape. In parallel fashion to the vehicles they drive, taxi drivers mark some of the most memorable working-class characters portrayed on film, such as Robert De Niro's iconic interpretation of Travis Bickle in *Taxi Driver* (Scorsese, 1976), or Winona Ryder as Corky in *Night on Earth* (Jarmusch, 1991). In recent Hispanic cinema, the rendering of taxis and taxi drivers has become a frequent medium employed by film directors to facilitate the presentation of the middle-class and the class conflicts that ensue in the age of neoliberalism, exemplified by Mexico's late Benito Alazraki's *Rey de los taxistas/ King of Taxi Drivers* (1989), Spain's Carlos Saurá's *Taxi* (1996), and Argentina's *Taxi, un encuentro/ Taxi, an Encounter* (2001) by Gabriela David. Within Chilean cinema specifically, experiencing during the first decade of the 21st century a certain revitalization called by some as *el nuevo cine chileno*, a study of the representations of taxis and taxistas, evidenced in *Taxi para tres/ Taxi for Three* (2001) by Orlando Lübbert and *El rey de los huevones/ The King of Idiots* (2006) by Boris Quercia, offers opportunities to comment upon the vehicles by which city space is negotiated and to examine the contradictions experienced by middle-class Chileans in contemporary, urban society. Whereas the plot development portrayed in the Hispanic films mentioned above continue in the line of *Taxi Driver*, related to a "failure of a capitalist system that pits" the cab driver against those who have already "been disenfranchised according to socioeconomic class, gender, and/or race" (Iannucci par.1), the presentation of

the taxi and its driver in Chilean films further appropriates the *Taxi Driver* formula by contextualizing the socio-economic contradictions present in Santiago's city streets at the turn of the millennium. To this end, the representations of *taxis* and *taxistas* in contemporary Chilean films work as symbolic, heterotopic metaphors for the growing urban consciousness of middle-class Chileans that futilely navigate the economic and social identities presented by a failed neoliberal system.

As taxis constitute an important part of the transportation network of any city, offering services to specific segments of the population for a higher price than other mass transit options, the symbolic cinematographic imagery of the taxi as a representation of Chile's emerging middle-class compares quite naturally with the portrayal of the disenfranchised and/or lower socioeconomic class characterized by the desolate junkyard wasteland depicted in the first scene of *Caluga o menta/Candy or Mint* (Justiniano, 1990) or the *micro* (bus) seen in films such as *Johnny Cien Pesos/ Johnny One Hundred Pesos* (Graef-Marino 1993). In *Johnny Cien Pesos*, a film set in 1990—the year Chile transitioned from a dictatorship to democracy—the opening scene takes place aboard a bus that the main character, seventeen year old Johnny Garcia (Armando Araiza), rides to get to the money-laundering locale that he and some acquaintances plan to rob. Scared and naively involved in a scheme clearly above his criminal abilities, Johnny accidentally fires a loaded pistol stored in his school backpack, calling attention to himself and causing the driver of the bus to chase him from the vehicle in a fit of anger; a clear indication of just how badly the impending crime will progress.

In addition to facilitating the presentation of the arid desolation of the lower-income Santiago neighborhoods through which the bus travels, kicking up even more dirt and debris in its wake, the appearance of the *micro* with its squeaky wheels and bumpy commute also allows Graef-Marino the opportunity to drive home the sense of alienation felt by disenfranchised youth and other members of the urban, lower-class during Chile's shift from dictatorship to democracy; whose transitional government continued to promote the rewards of Pinochet's neoliberal economy at the expense of recovering and/or acknowledging a national, popular memory. In an interview conducted with the director upon his return from exile, Graef-Marino states that *Johnny Cien Pesos* was developed in direct response to witnessing a generation of Chilean youth alienated from their nation:

Lo primero que percibí fue una generación adolescente desorientada y que además había sido estupidizada por la dictadura. Los habían transformado en no-lectores, no-videntes, mudos, en personas sin ideas ni pasiones. (Mouesca 400)

In this city, and on this very public system of transportation, urban bus commuters as well as their drivers are shown physically distant and emotionally alone, separate from all other occupants. Whereas the concentration of economic growth that took place in the 80s and 90s mainly occurred in or around Santiago, the city's surging population contributed to the alienation felt negotiating crowded city-space(s) as well as to the sense of marginalization experienced by the lower-class due to a disproportionate concentration of wealth (Sassen 174). For middle and upper class transportation needs, private automobiles filled the part. Small and low-cost service operations, such as bus and rideshare services (*colectivos*), proliferated to meet the rest of the population's demands.

Twelve years after the release of Graef-Marino's film, with some international response

and critical acclaim, the sense of urban alienation and class separation that is witnessed aboard the city bus in *Johnny Cien Pesos* continues to be underscored, as evidenced in the film *Play* (Scherson, 2005). Cristina, the young protagonist of Mapuche origin (Viviana Herrera), having immigrated to Santiago from the "South," works as a home health aid for an ill Hungarian man. In the film, Cristina is portrayed riding the *micro* around Santiago during her off-hours, failing to ever establish any sustained relationship, even with her charge, who dies near the film's end. Her solitary activities, first shown as simple outings to the arcade to play Japanese-style video games or walking alone through the various commercial malls, takes on exaggerated meaning when she finds a discarded briefcase in a trash can. Cristina becomes obsessed with the contents and with the owner himself, a young, recently dumped thirty-something architect named Tristán (Andrés Ulloa). Pursuing Tristán throughout the city, in addition to stalking his ex-girlfriend, the film underscores in various moments that although Cristina plays an active role in a game of chase, she misses frequent opportunities to establish contact with others due to her disempowered role in society. In the few hopeful scenes in which Cristina seemingly befriends a park gardener named Manuel (Juan Pablo Quezada), who quickly latches onto the dream of escaping city-life and returning to Cristina's "South," a place he idealizes for its fresh air and trees yet a place she refuses to consider returning to only to be poorer and further "distanced" than she is now, the connection between the two is ultimately lost. In recurring, symbolic imagery sustained throughout the film, and in reference to the title of the film itself, the oversized headphones worn while listening to a mp3 player, an item "borrowed" from Tristán's briefcase and worn throughout the city but especially aboard the bus, ultimately denotes Cristina's experiences with urban alienation and class separation.

In contrast to autonomous vehicles presented in other contemporary Chilean films,

such as the youthful source of freedom attained via the shiny, new bicycle in Andrés Wood's *Machuca* (2004), portrayed as Gonzalo's escape vehicle from his family's and nation's strife, or the Mercedes Benz driven by affluent Santiago teenagers who escape the summer's heat in Sergio Castilla's *Te amo (made in Chile)/ I Love You (Made in Chile)* (2001), both loosely emblematic of the vehicles employed in road-movies in which an individual or small group of people escape from daily life and their surrounding social environment, the taxi has rarely been considered synonymous with the road-movie genre in that it is a vehicle, that by design and functionality, circumnavigates the city rather than escapes it. Taxi drivers are not out on the road attempting to flee from their daily routine, obligation and duty. In contrast to the escape vehicle accessed by those with greater means, such as those presented in recent Hispanic road films such as *Y tú mamá, también/ And Your Mother, Too* (Cuarón, 2001), and *Diarios de motocicleta/ Motorcycle Diaries* (Salles, 2004), the taxi in Hispanic films has become an icon of the more limited and geographically restricted middle-class.

Since its earliest date of inception in the seventeenth century, the carriage-for-hire known as the hackney provided transport for rent with no fixed route or schedule, becoming emblematic of the emerging middle-class not only for its driver but also for its passenger (Gilbert 42). Like the fares they served, neither belonging to the upper-class that would surely prefer the privacy of their own coach, nor the lower-class that had no other choice but to walk, the hackney was usually maneuvered by drivers who were rarely unionized, regarded competition as a primary virtue, but seldom owned their own vehicle—instead paying a daily fee to rent a horse and coach, a system resurrected in the twentieth century as vehicle leasing (Gilbert 11).<sup>1</sup> During times of economic depression, however, the hackney or taxi system became too expensive for most people to afford—forcing cheating, counterfeiting, and the mandatory

payment of tips that became necessary for the driver to hold onto his socio-economic foothold, and therefore characteristic of the industry. Whereas the taxi driver earns little respect in contemporary society, in part due to its sordid history and graphic cinematographic imagery, the cab driver does reflect the entrepreneurial spirit necessary to drive most capitalist economic models by working long hours, being an independent or owner operator firm, and fiercely competing for its fares.

Emblematic of the working middle-class, contemporary Chilean films concerning cabs and their drivers work as compelling metaphors to help unpack the economic and social tensions presented by neoliberal policies at play in Chile since the 1970s. According to David Harvey, the term “neoliberalism” refers to strategies that give emphasis to the efficacy of private enterprise, such as the policies of unregulated capitalism and the privatization of state-owned companies embraced by Pinochet following the 1973 coup:

Neoliberalism is in the first instance a theory of political economic practices that proposes that human well-being can best be advanced by liberating individual entrepreneurial freedoms and skills within an institutional framework characterized by strong private property rights, free markets, and free trade. (2)

Noting that the practice of neoliberal economic theory frequently meant that prior institutional frameworks and powers were destroyed, Harvey asserts that the neoliberal state formation in Chile that occurred after 1973 resulted in a “fierce repression of all solidarities created within the labour and urban social movements which had so threatened their power” (39). For many laborers in the transportation sector, neoliberal economics meant that although they had the formal right to individual contract, they had lost their right to organize and bargain collectively.

Although unions under previous federal policy had formerly protected many small and medium-size businesses, these budding entrepreneurs originally supported Pinochet's neoliberal economic practices in its bid for stabilizing rampant inflation and offering greater opportunities for prosperity. As recounted in "Empresarios, neoliberalismo y transición democrática en Chile" by sociologist Patricio Silva, their initial support waned one decade later under a severe recession that caused slow growth, widespread inflation and huge unemployment numbers. To a certain degree, businesses such as those represented by small or individual taxi companies were excluded from the profits of the neoliberal model due to their "localized" nature. As Silva describes:

La política económica favoreció en cambio al sector de la burguesía que operaba en la órbita financiera y que se encontraba estrechamente vinculado con los círculos financieros internacionales y con los grupos que realizaban actividades mercantiles y de exportación. (5)

Pinochet's reformed neoliberal plan that attempted to control the economic crisis of the 1980s worked for some. As economist James Cypher notes, Chile's average per capita income doubled between 1987 and 1998. Nevertheless, as fallout from the neoliberal policies in place over the past four decades, Chile's income distribution today is among the third most unequal in Latin America.

The top 20% received 57.5% of the national income in 2000; the top 10% received 42.5% [...]. The skewed distribution of income, more unequal than it was in the 1960s, is a deliberate result of government policy. (Cypher par. 9)

To this end, the fallout of Chile's neoliberal plan experienced by small and medium size businesses is seen through the metaphor of the taxi and its driver negotiating

incongruent spaces born in the wake of its shortcomings—the failed promises of a prosperous utopia.

The images of the *taxi* and *taxista* as presented in contemporary Chilean film, as sites for the anxious, marginalized, duped and deceived, can be seen as working symbols of what Michel Foucault referred to as "heterotopias." Coined to describe spaces that work in opposition to utopias, which Foucault called sites with fundamentally no real place, heterotopias represent the anxiety of the contemporary era in regards to simultaneous, juxtaposed, dispersed and displaced spaces of otherness:

There are also, probably in every culture, in every civilization, real places—places that do exist and that are formed in the very founding of society—which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias. (24)

To this end, the space within the taxi and through which the vehicle travels holds a layered meaning. The possibility of access to the promised utopia is presented every day (that he gets up and gets out on the road) but remains just out of reach: a few pesos away, a petty crime, a lucky fare. But like the circular route he drives, never leaving the city nor escaping his surrounding social environs, the neoliberal model fails the *taxista* time and time again.

In the film *Taxi para tres*, a cab driver named Ulises (Alejandro Trejo)—down on his luck, working long hours but not being able to afford his bills—is brought into the life

of crime when two small-time crooks from a rough Santiago neighborhood overtake him and turn his vehicle into their get-away car.<sup>2</sup> The question posed to Ulises, whether he choose to ride “volante o maleta,” quickly becomes the tag line of the film; to continue to drive for them as their hostage/ accomplice or be put into the trunk of the car with an uncertain future (Ruffinelli 242). Expressing at various times in the film that there should be a more equitable distribution of the country’s wealth, Ulises is also an entrepreneur vested in the ideology that life will be easier and that he will be able to emerge from the stifling economic situation to which he is now beholden once he owns his cab. To this end, Ulises and his taxi work in the film as metaphors for Chile’s incongruous neoliberal model. In this sense, it comes as no surprise that Ulises chooses “el volante.” Although Ulises may have access to the vehicle that he believes separates him from the lower-class, epitomized by the petty thieves Chavelo and Coto (Daniel Muñoz and Fernando Gómez-Rovira) who have no options available to them for their future other than through the life of crime, the irony that Ulises merely leases his vehicle and must consistently descend from it in order to adjust the car’s carburetor—exposing himself as a man and business vulnerable to the dangers of marginalized city spaces—is not lost upon the viewer. In an interview with film critic Mónica Villarroel, Lübbert comments upon the personal observations he made regarding the social and economic differences witnessed upon his return to Chile. After a lengthy stay in exile and the pursuit of studies abroad, Lübbert found inspiration for the film in the struggles he witnessed in the Chilean people:

Creo que hay gente que está dando una lucha silenciosa, una lucha terrible. Un ejemplo es el taxista: la gente endeudada, la gran lucha de los barrios, la gran lucha de las madres que viven en los barrios, la lucha por la dignidad de los hijos, la lucha de las

hijas por ser decentes [...] son una infinidad de luchas las que se llevan a cabo todos los días. (68)

In this way, Ulises and his taxi work as metaphors for the hopes, contradictions and inherent shortcomings present in the neoliberal policies that continued to be promoted by the Concertación governments from 1988 into the new century, by which ascension is continuously sought after yet never fully attained.

Rewarded for choosing to ride “volante” and for his solidarity shown by protecting the two young men from the approaching police, Chavelo and Coto end their first day’s crime spree by including Ulises in the division of the loot. Ulises reaffirms his decision to drive, smitten by the possibilities a partnership with the young men will provide. He joins their team, in part out of camaraderie and also as a simple way to keep up with the demands of his family and get ahead by paying off his leased cab. In contrast to the dark family quarters captured in backlight, dinner conversations from which he remains aloof and distant, the city streets, loud music and bright glimmering buildings shown through the windshield of Ulises’s speeding car capture the expressions of Coto’s wonderment as well as Ulises’s hope for freedom. Ulises refuses to be a passive hostage and lays claim to a more engaged approach, ironically suggesting to Chavelo and Coto that they use a more proletariat-sensitive approach towards choosing the victims of their crimes. Claiming to get more bang-for-their-buck, Ulises convinces them to rob from the rich rather than from their own. Neighborhoods previously inaccessible to Chavelo and Coto can now be penetrated and sacked with the use of Ulises’s cab. In this way, the taxi transforms into a symbol of the neoliberal contradiction in that a better life for all clearly could never be attained without some initial means; in this case access to a vehicle. The irony remains, however, in that Ulises’s vehicle is leased.

Similar to Ulises’s belief that transitioning from lessee to owner of the Lada

will significantly change his socio-economic situation, Ulises too transitions from the victim portrayed at the beginning of the film to victimizer—a man obsessed with his own advancement. As stated by Ruffinelli, “la historia pasa a incursionar implícitamente en el tema de la lenta corrupción del hombre bueno y justo” (242). Ulises wants to reap the rewards of the trio’s activities, conning Chavelo into writing a hostage note that he believes will exonerate him from their crimes. Not only does Ulises betray Chavelo and Coto by convincing them to take more risks with their thievery, exposing them to greater danger by targeting more affluent locales, ones that are also better armed, he deceives his family by beginning an extramarital affair with the clerk of a sandwich shop. To this end, rather than decrease the tensions on the home front, Ulises’s capitalistic activities have drastic counter-effects. The purpose of the money “earned” by the young men, to pay Coto’s university tuition and Ulises’s looming bills, is ultimately rendered a futile dream by the revelation that Coto is illiterate and Ulises’s defense of being an innocent hostage collapses when he mistakenly leaves a trail of his crimes by making advanced payments on the lease of his cab.

Despite an early demonstration of paternal tenderness, teaching Coto how to drive (in the same desolate space seen at the beginning of *Caluga o menta*) and visiting him when he becomes ill, the partnership between the men deteriorates. When the police close in upon Chavelo and Coto’s neighborhood and the two seek refuge in Ulises’s home, where they manage to endear themselves to Ulises’s wife and kids and symbolically bring in light and rejuvenation by painting the house green, Ulises’s anxiety and absence is further stressed. When Coto demonstrates romantic interest in Ulises’s daughter, and the pressure from a crafty police detective threatens to reveal his extramarital affair, Ulises expels Chavelo and Coto from his home in classist anger and terminates their partnership for the risks have begun to outweigh the

gains. Introduced by a long shot of a man carrying a pair of rugs that twist under the weight of the load to form the image of a cross, the two criminals return with evangelical fervor, claiming to Ulises and his family that they have changed their ways and discovered God.<sup>3</sup> Disregarding Christian charity and worker’s solidarity, the looming pressure from the policeman dominates Ulises’s actions. Exclaiming that “no todo lo mío es tuyo,” Ulises seeks to disband the trio in a final heist that will assuredly pay off his cab, although the plan goes terribly wrong.

In the final scenes of the film, the three honor their agreement to disband once Ulises’s car is paid up and plan another crime—to rob an upscale gas station. Once there, Ulises runs the men over with the cab as they flee from the site of their crime. Although Ulises believes that he has succeeded in eliminating Chavelo and Coto’s integration into his life, freeing society from the ills of “los delincuentes” and liberating his family from their ties to the lower class, Ulises also recognizes his ultimate undoing. Allowing the mass media to falsely showcase his ascension from middle class-victim to national hero by risking his life in order to protect the interests and assets of a private enterprise, the complicit look captured in the close-up image of Ulises’s face contrarily tells his family, and consequently the viewer, that the “arribista” propaganda fore-fronted in the televised news program is contrived (Estévez Baeza 159). The concluding images reveal that although he may have fooled the media, back at home, watching the broadcast of the live-television feed, Ulises’s wife and children witness the extent of his lies and the place that money has gained above all other matters in—including the lives of the two young men. The chance at compassion and solidarity, to recover a popular memory metaphorically represented by the incorporation of Chavelo and Coto into Ulises’s home, is discarded for material goods. To this end, the concluding scenes can be read as signs that the neoliberal model promoted in Chile has come with great sacrifice.

The dark, tragic character portrayed by cab driver Ulises in *Taxi para tres* contrasts perceptibly with the lighthearted, comedic characterization of the protagonist of *El rey de los huevones* (Boris Quercia)—played by the film's director himself.<sup>4</sup> Despite their tragic and comedic differences, and the filmic divergence expressed through an upbeat soundtrack and Anselmo's more harmless daytime activities, the metaphor for the growing urban consciousness of middle-class Chileans and the pitfalls of neoliberal economic policies sustained through the symbolic use of the taxicab and its driver remain present in this more recent film. As developed in *Taxi para tres*, *El rey de los huevones* shows the taxi and its driver negotiating both city-space and contemporary, urban issues highlighted by the expansive freeway system and towering skyscrapers that contrast with dirt roads and broken-down cars, reflecting the incongruent spaces that parallel the disjointed identity quest of the protagonist. Anselmo, a cabbie at the international airport of Chile, portrayed as a bustling tourist destination and modernized facility represented through a succession of cuts, finds himself in the same boat as Ulises in that he is burdened by seemingly insurmountable debts. However, unlike Ulises who becomes famous via the news reporter's interview at the film's end, Anselmo is famous throughout Chile from the start for being "el rey de los huevones."

The king, a name he is both embarrassed and proud to call himself, became famous for turning into the police the sum of twenty-four million pesos found abandoned in his cab; a find Ulises would have undoubtedly kept. Whereas *Taxi para tres* tagline reads "¿volante o maleta?" Quercia's interpretation speaks more to the tune: "¿qué conviene más ser honrado o avispado?" (Hasbún par. 3). One cannot help but wonder here if director Quercia is intentionally playing off the associated characteristics of Lübbert's Ulises—reworking the characterization of the struggling middle-class as portrayed by the taxi driver for the value of underscoring

just how foolish and honest Anselmo really is, and how impracticable his actions seem in the socio-economic realities present in contemporary Chile. Regardless of the director's intentions, Anselmo can be seen as the antithesis of Ulises. He is man who believes in the promise of the neoliberal model but is unable and unwilling to compromise his morals and intentionally break the law. Despite his need for getting ahead of his insurmountable bills and advancing his own personal gain, he is trapped by his concern for playing by the rules and his own naïveté, similarly demonstrated by doing anything for Sandra (Tamara Acosta), the fiancé of his best-friend Mario (Rhandy Piñango).

True to the gullible character highlighted in the newspaper story posted visibly in his cab ("O es gil, o es ¡¡¡muy pill!!!: Taxista devuele millonaria cifra"), there is no denying that Anselmo won't get far in life or business. The deficient entrepreneurial attributes that have made Anselmo the "king of idiots" are the same ones that keep him living modestly in an aesthetically dim apartment complex, whereas immediately behind his dwelling a crane shot pans up to reveal a booming city amped-up on shiny materials and modern skyscrapers (that also recall the Arturo Merino Benítez international airport where Anselmo works). The glimmer contrasts with his dingy dwelling and the dusty lot where he must park his cab, covered from the filth for the lack of a garage. Though the images of growth and technological development are frequently shown through the long shots that track Anselmo's fares, more often than not revealing the complex freeway system he must travel, the contrast established throughout the film with the unupaved side streets and seedy roadside motels that Anselmo must also negotiate furthers the presentation of a jumbled, middle-class space. In the scenes of the taxi driver's dwelling as in the taxicab itself as portrayed in *El rey de los huevones* as in *Taxi para tres*, the spaces that indicate independence and freedom are the same spaces that are continuously invaded, questioned and

challenged for their inherent contradictions and the probability of their own success.

Anselmo is faced with the decisions that Ulises must also make in regards to playing by the rules or actually getting ahead. In *El rey de los huevones*, the seemingly impossible goal of the middle-class—symbolized by the ownership of the cab and Anselmo's dream to own his own business—is further complicated by the appearance of a woman who invades his cab and his life. After various aborted efforts at the airport, Anselmo picks up the fare of a beautiful and apparently wealthy foreigner named Eva (Angie Jibaja) and her young son, Adrian (Diego Hurtado). Reading the newspaper story posted in Anselmo's cab about the returned money, Eva convinces him into watching after her child for a few hours (which turn into a few days) while she conducts some apparent illegal business. Torn between the love and loyalty felt for Sandra, who in Anselmo's defeatist yet honest estimation will never leave her fiancé for Anselmo for the better life Mario can give her with his more secure employment as a bank security guard, he is seduced by Eva and her offer of sexual compensation for babysitting her son. Eva's presence in Anselmo's apartment the next morning provokes Sandra's jealousy, and the two friends finally discuss their mutual attraction towards each other, although they never successfully act upon their desires.

Similar to Anselmo's inability to close the deal with Sandra, he is also unable to choose a life of crime and finally get ahead in life by accepting the wad of bills Eva throws at him in order for him to drive off with her partner's stolen money left unattended in the cab. Anselmo is ultimately unwilling to betray his loyalties to his friends by leaving with Eva and unable to compromise his ethical behavior by partaking in a life of crime, revealing the inherent contradictions that impede the middle-class from accessing the neoliberal promise of social and economic utopia. In a poignant moment at the bus station, Anselmo rejects Eva's enticing offer to go with them to Brazil and *librarse de todo*. Instead,

Anselmo makes a commitment to conform to the choices he has made in life, to the work ethic he chooses to live by, and to value Sandra's companionship, albeit platonic. Sandra chooses, as anticipated, to marry Mario and Anselmo promises her that he will respect her choice. Although the film ends with a preposterous, and therefore comical, economic situation for the three due to the stolen diamond necklace Adrian purposively leaves behind in the cab, the contradictions, compromises and shortcomings in Anselmo's life remain ostensibly clear. As he places the necklace around Sandra's neck, a similar crane shot that commenced the film pans out to reveal piles of dust and debris at their feet and speeding freeway traffic racing-by behind them on the bridge above their heads. At the film's close, despite the comedic manner in which Anselmo experiences personal, urban and middle-class contradictions, the space negotiated by Anselmo, similar to the trap that ultimately ensnares Ulises, is a heterotopic space—and Anselmo will forever continue to be *un huevón*.

As evidenced in *Taxi para tres* and *El rey de los huevones*, the taxi and its driver work as middle-class symbols in contemporary urban spaces, offering visible images that reflect the economic and social contradictions present in Chile at the beginning of the twenty-first century. As observed by Villarroel in regards to these conflicts as presented in Chilean film:

A partir de esta revisión de las diversas versiones de la identidad chilena, es posible señalar que existen narrativas que consideran definiciones a-históricas, tradicionalistas o esenciales que pretenden caracterizar un pueblo "único". No obstante, ellas configuran un panorama sobre la identidad nacional que todavía interpela a los chilenos. La tradición convive con lo post moderno; el éxito económico con la marginalidad. (40)

Far from depicting perfection and harmony, the material of Ulises's and Anselmo's dreams related to owning their cab and having a fulfilling

relationship, the taxi driver is shown negotiating urban zones and social situations that connote paradox and incongruity. Ulises is ultimately shown to his family and the film's spectator as a traitor: to the morals and ethics of former heroes, to the sense of solidarity and camaraderie of years past. Working in similar fashion to the image of the (anti) hero that is glorified by the media, the press betrays Anselmo and consequently the public by depicting his selfless, honorable code of conduct as one to be pitied and ridiculed. Despite the media's attempts to venerate neoliberal modes of practice, the heterogeneous realities of the Chilean taxi driver work to show the impossible promises of a neoliberal utopia. To this end, the taxi and the city it serves as portrayed in Chilean film represent social and economic heterotopias.

## Notes

<sup>1</sup>Non-unionized taxi drivers do not necessarily represent the entire case history in Chile. Assembled together under the *Confederación Nacional del Transporte*, the transportation industry of the 1970s played a significant role in the toppling Salvador Allende's government by taking part in a series of anti-Allende transportation strikes. "Mientras el gobierno materializaba las nuevas políticas, corría paralelo un proceso acelerado de organización de la derecha y de movilización de los gremios empresariales. Un nuevo paso fue dado en septiembre de 1972 al crearse un comando único de camioneros, taxistas y autobuseros, completándose una red de agrupaciones gremiales de la mediana y pequeña burguesía (Bitar 171). Partly in reaction to the shifting neoliberal economic policies of the 1980s and the loosening of restrictions, small and medium sized business unions formed the *Consejo de la Producción, el Transporte y el Comercio in 1983* (Silva 8).

<sup>2</sup>Released in August of 2001, *Taxi para tres* received multiple accolades on the international festival circuit, such as Best Latin-American Film at the *Mar del Plata Film Festival (Argentina)*, the Golden Seashell Award at the *San Sebastián International Film Festival (Spain)*, as well as the *Goya Award (Spain)* for Best Spanish Language Foreign Film ("A Cab for Three"). *Taxi para tres* spent 22 weeks on Chilean billboards and sold approximately 337,675

tickets ("Cine en Cifras" 1), falling well short of the one-million national ticket sales record set by Cristián Galáz' *El chacotero sentimental* (1999).

<sup>3</sup>In conversation with Villarroel, Lübbert comments upon the specific and symbolic incorporation of religion in the film. "Dentro de las grandes heridas y traumas que produce la dictadura está ese desamparo y la gente busca un refugio espiritual. La gente encuentra amor, cariño, respeto y eso es muy atractivo. La religiosidad popular creció mucho durante la dictadura, el terror, el horror, alimenta la religiosidad y no es sólo un fenómeno de acá. Como dejan de existir las instituciones sociales como los sindicatos, las juntas de vecinos, los elementos donde se puede encontrar identificación popular, no queda nada, excepto el Colo-Colo, la garra blanca. (134)

<sup>4</sup>Similar in ticket sales to *Taxi para tres*, selling approximately 309,505 seats within an eleven week period on Chilean billboards. Quercia's fourth feature-length film fared far less than his box office success *Sexo con amor* (2003), which sold just short of one million tickets ("Cine en Cifras" 5).

## Works Cited

- Bitar, Sergio. *Chile, 1970-1973: asumir la historia para construir el futuro*. Santiago: Pehuen, 1996. Print.
- "A Cab for Three (2001)." IMDB.com. August 2001. Internet Movie Data Base Ltd. Web. 10 Oct. 2010.
- "Cine en Cifras: Películas Nacionales Estrenadas en Chile." RECAM: Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR. Web. 10 Sept. 2011.
- Cypher, James. "Is Chile a Neoliberal Success?" *Dollars&Sense: Real World Economics* Sept./Oct. 2004 (Issue 255). Web. 28 November 2011.
- Estévez Baeza, Antonella. "Entrevistas: Orlando Lübbert." *Luz, Cámara, Transición: el rollo del cine chileno de 1993-2003*. Santiago: Crónicas Ediciones Radio Universidad de Chile (2005): 147-160. Print.
- Foucault, Michel and Jay Miskowiec. 'Of Other Spaces.' *Diacritics* 16.1 (1986): 22-27. Print.
- Gilbert, Gorman and Robert E. Samuels, eds. *The Taxicab: An Urban Transportation Survivor*. Chapel Hill: UP of North Carolina, 1982. Print.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford UP, 2005. Print.
- Hasbún, Sofía. "Boris Quercia: "En Chile tenemos el cine que nos merecemos." *Guionactualidad*, 4 Sept. 2006. Web. 20 Oct. 2010.

- Iannucci, Matthew J. "Postmodern Antihero: Capitalism and Heroism in *Taxi Driver*." *Bright Lights Film Journal*. Feb. 2005 (Issue 47). Web. 8 February 2009.
- Johnny Cien Pesos*. Dir. Gustavo Graef-Marino. Perf. Armando Araiza, Patricia Rivera and Willy Semler. 1995. Fox, 2000. DVD.
- Mouesca, Jacqueline and Carlos Orellana. *Cine y memoria del siglo XX: Cine en Chile/ Cine en el mundo*. Santiago: LOM, 1998. Print.
- Play*. Dir. Alicia Scherson. Perf. Viviana Herrera, Andrés Ulloa and Aline Küppenheim. Parox, 2005. DVD.
- "*El rey de los huevones* (2006)." IMDB.com. August 2006. Internet Movie Data Base Ltd. Web. 10 Oct. 2010.
- El rey de los huevones*. Dir. Boris Quercia. Perf. Boris Quercia, Angie Jibaja and Rhandy Pinaño. Aldea Films, 2006. DVD.
- Ruffinelli, Jorge. "*Taxi para tres*." *América Latina en 130 Películas*. Santiago: Uqbar, (2010): 242-243. Print.
- Sassen, Saskia. *Cities in a World Economy*. California: Pine Forge Press, 2006. Print.
- Silva, Patricio. "Empresarios, neoliberalismo y transición democrática en Chile." *Revista Mexicana de Sociología* 57.4 (1995): 3-25. Print.
- Taxi para tres*. Dir. Orlando Lübbert. Perf. Alejandro Trejo, Fernando Gómez Rovira and Daniel Muñoz. 2001. Maverick, 2003. DVD.
- Villaruel M., Mónica. "Orlando Lübbert: Viaje urbano y codicia." *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago: Cuarto Propio, 2005. Print.



# *Letras Hispanas*

## Volume 8.1, Spring 2012

**TITLE:** Tiempo/espacio, memoria/narrativa: la novela española finisecular

**AUTHOR:** María del Carmen Caña Jiménez

**AFFILIATION:** Virginia Tech

**ABSTRACT:** The following pages undertake a reading of turn-of-the-century Spanish narrative through the theoretical tool of the chronotope in order to identify points of contact and change which are reflective of broader societal processes of transition. Taking into account Rosa Montero's *La hija del caníbal*, Carlos Ruiz Zafón's *La sombra del viento*, and Bernardo Atxaga's *El hijo del acordeonista*, I argue that contemporary Spanish fiction that deals with themes of memory and the Spanish Civil War is structurally defined by a series of chronotopes, which are in turn held in place by what Bakhtin terms the chronotope of threshold. In the three novels analyzed, I identify critical narrative time-spaces of change and transition that, in turn, trigger a hermeneutic exercise by the reader and the protagonists of both textually exploring the recent past and bringing clarity to the present.

**KEYWORDS:** Chronotope, Spanish Civil War, Memory, Threshold, Crisis, Transition

**RESUMEN:** En las siguientes páginas se lleva a cabo una lectura de la narrativa española finisecular a partir de la herramienta teórica del cronotopo con el objetivo de identificar los puntos de contacto y de cambio por medio de los cuales se reflejan procesos sociales de transición. Este estudio tiene como objeto de análisis tres novelas contemporáneas: *La hija del caníbal* de Rosa Montero, *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón y *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga. Por medio de estas obras expongo que la ficción española contemporánea que gira en torno a asuntos tales como la memoria y la Guerra Civil española se encuentra estructuralmente definida por una serie de cronotopos que, a su vez, se despliegan a partir de lo que Bakhtin denominó "cronotopo del umbral". En estas tres novelas, identifico los espacio-tiempos narrativos de cambio y transición que facilitan un ejercicio hermenéutico por parte del lector y los protagonistas a través del que se lleva a cabo el develamiento literario del pasado reciente así como el esclarecimiento del presente.

**PALABRAS CLAVE:** Cronotopo, Guerra Civil española, memoria, umbral, crisis, transición

**DATE RECEIVED:** 09/28/2011

**DATE PUBLISHED:** 03/23/2012

**BIOGRAPHY:** María del Carmen Caña Jiménez is a Visiting Assistant Professor of Spanish at Virginia Tech. She holds a PhD from UNC-Chapel Hill. Her research deals with contemporary Colombian and Peninsular Spanish narrative and popular culture, centered on topics related to trauma, memory, and narratives of childhood. Her research examines the relationship between (textual and aesthetic) violence, parody and the nation-state in Colombian and Spanish narratives.

## Tiempo/espacio, memoria/narrativa: la novela española finisecular

María del Carmen Caña Jiménez, Virginia Tech

*La mayor revelación que he tenido en mi vida comenzó con la contemplación de la puerta batiente de unos urinarios [...] la realidad tiende a manifestarse así, insensata, inconcebible y paradójica, de manera que a menudo de lo grosero nace lo sublime; del horror, la belleza, y de lo trascendental, la idiotez más completa. Y así, cuando aquel día de mi vida cambió para siempre yo no estaba estudiando la analítica trascendental de Kant, ni descubriendo en un laboratorio la curación del sida [...] sino que simplemente miraba con ojos distraídos la puerta color crema de un vulgar retrete de caballeros situado en el aeropuerto de Barajas.*

(Rosa Montero 9)

La contemplación de la puerta de un vulgar retrete del aeropuerto de Barajas en Madrid el día 30 de diciembre se convierte en el elemento visual, físico y tangible detonador del discurso narrativo por parte de Lucía, protagonista de *La hija del caníbal* (1997) de Rosa Montero. La puerta, por su naturaleza bifásica, es un objeto que presenta una realidad oscilante dependiendo del punto de vista del sujeto observador. Si la contemplación de la puerta se produce desde el espacio interior, su significado queda supeditado a la idea de salida. Lo contrario tiene lugar si la observación se efectúa desde fuera, en cuyo caso apela a la idea de entrada y fomenta un sentimiento de curiosidad por parte del sujeto observador incitado a cuestionarse la realidad existente tras ella. La puerta funciona, por consiguiente, como un lugar de paso e intersección donde se cruzan ires y venires de manera bidireccional. En el caso específico de la puerta contemplada por Lucía el 30 de diciembre en el aeropuerto de Barajas se denota un espacio de control masculino definido por la señal de “caballeros” al que, en un principio, el acceso del cuerpo femenino queda vedado. La determinante iniciativa de Lucía de traspasar el prohibido umbral y “romper el tabú de los mingitorios masculinos (territorio prohibido, sacralizado [y] ajeno)” (14) desempeña una importante función simbólica en el discurso narrativo al convertirse en una de las muchas transgresiones de poder llevadas a cabo por Lucía que acabará definiendo su identidad. La puerta del vulgar

retrete se convierte, por consiguiente, en lo que Mikhail Bakhtin denominó “cronotopo”, es decir, el “tiempo-espacio” que designa “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” (84). Como categoría formalmente constitutiva de la literatura, la relevancia del cronotopo reside en su potencial de erigirse como nódulo en torno al que se organizan los eventos narrativos de la novela, permitiendo la concreción discursiva del tiempo y haciendo que el evento en cuestión adquiera representabilidad física en la narrativa. De igual modo, el cronotopo sirve también “as the primary point from which ‘scenes in the novel unfold’” (Bakhtin 250) y, por lo tanto, se constituye como la fuerza que impulsa la acción y da cuerpo a la novela. Entre los múltiples cronotopos estudiados por Bakhtin, una especial atención merece, para el estudio que aquí se propone, “the chronotope of threshold”, que en español se traduce como “cronotopo del umbral”, dado que las principales manifestaciones de este cronotopo tienen lugar a partir del cronotopo de la crisis o del momento de ruptura en la cotidianidad de la vida.

Dicho esto, el estudio del cronotopo del umbral a partir de la manifestación de la crisis en *La hija del caníbal* de Rosa Montero, *La sombra del viento* (2001) de Carlos Ruiz Zafón y *El hijo del acordeonista* (2003) de Bernardo Atxaga me va a permitir plasmar y explorar las principales características que definen el cronotopo de la narrativa española contemporánea surgida

durante la transición al siglo XXI. Este período se caracteriza, en el ámbito de la literatura y como reflejo de los debates políticos, por la reivindicación de un pasado histórico reciente—el de la Guerra Civil española y el franquismo—a partir de la articulación discursiva de memorias que durante décadas fueron relegadas al olvido impuesto por la Historia oficial. Si se tiene en cuenta el estado emocional de los protagonistas de las novelas arriba mencionadas, se observa que la crisis que marca la existencia de cada uno de ellos se convierte en un denominador común en este tipo de novelas. La crisis, como manifestación esencial del cronotopo del umbral, es entendida como un cambio brusco, repentino e imprevisto en el existir del sujeto y es concebida como una mutación importante en el devenir del protagonista, a un nivel microcósmico, o una mutación en el devenir histórico, a un nivel macrocósmico. Dicho de otro modo, la crisis es concebida como el espacio-tiempo que se sitúa en el umbral de dos estados y el umbral, como la puerta de la que hablamos al comienzo de este trabajo, “es obvio símbolo del tránsito de un lugar a otro, o de una situación a otra, o incluso entre el estado anterior y el venidero” (Becker 421).

La primera de las partes de este ensayo corresponde al estudio de la obra de Rosa Montero. La acción en *La hija del caníbal* se origina en el aeropuerto de Barajas en Madrid desde donde Lucía Romero, escritora frustrada de cuentos infantiles, y su marido Ramón, funcionario del Ministerio de Hacienda, se disponen a emprender unas vacaciones. Minutos antes de embarcar, Ramón se ausenta para ir al cuarto de baño y aunque en un principio esta ausencia parece ser sólo algo momentáneo para Lucía, acaba convirtiéndose en una desaparición en toda regla que se torna en el motor inmóvil que impulsa la acción narrativa. Es en este preciso instante, sentada en la puerta de embarque a la espera del regreso de Ramón, que Lucía reflexiona, mientras contempla “la puerta batiente de [los] urinarios” (9), sobre el cambio físico que presenta su marido con respecto al momento en que se

conocieron; sobre la monotonía en la que se asienta su relación matrimonial; sobre la necesidad que tiene de hablar “con el ilustrador de [su] último cuento para decirle que cambiara los bocetos del Burrito Hablador porque parecía más una Vaquita Vociferante” (10) y sobre una sensación de hambre que empieza a despertarse en su estómago—sensación que a su vez adquiere un valor metafórico en relación con el título *La hija del caníbal*.

La desesperante espera del marido mientras Lucía contempla el constante batir de la puerta del vulgar retrete tiene lugar en un aeropuerto que, al igual que la puerta, es también un lugar de paso y de transición, metafóricamente concebido como uno de los lugares de (des)encuentro de los que habla Bakhtin en su estudio sobre el cronotopo (98). El desencuentro o separación de la pareja provoca en Lucía un estado de crisis que la enfrenta consigo misma y provoca la pérdida del falso sentimiento de estabilidad que la había mantenido unida a su marido. No obstante, esta supuesta estabilidad no es más que una mentira que la protagonista ha creado con el objetivo de mantener una identidad anclada en la relación con Ramón. Es en este momento durante la contemplación ingenua de la puerta del vulgar retrete cuando Lucía se percata de que su desarrollo como sujeto autónomo se ha visto siempre obstaculizado e imposibilitado por la existencia de otros como, por ejemplo, su marido, su padre y el editor de sus libros. Lucía se siente impotente e incapacitada en diferentes niveles: en el ámbito personal, la intimidad con su marido se caracteriza por la frialdad y la monotonía en la cama; en el ámbito laboral, Lucía es una escritora frustrada que sólo ha encontrado éxito en la escritura de un género que verdaderamente detesta—el de la literatura infantil. Además, su identidad como escritora se presenta borrosa ya que los críticos, con frecuencia, confunden su trabajo con el de su mayor rival. Su autoridad como novelista se encuentra, a su vez, limitada por el poder ejercido por su editor, quien designa la portada de sus libros a su propio antojo dando lugar a la manipulación

de las intenciones originales depositadas por Lucía en cada una de sus obras. Por último, su identidad se encuentra también controlada por el lazo familiar que la une a su padre, el famoso actor Lorenzo Romero, como si “toda su identidad estuviera basada en el hecho de ser la Hija del Caníbal” (33).

La desaparición del funcionario de Hacienda en el cuarto de baño del aeropuerto de Barajas el 30 de diciembre desencadena un proceso de investigación detectivesca que permite a Lucía verbalizar una crisis interna que la había mantenido como un sujeto carente de voluntad y de control. La desaparición de Ramón y la pérdida de la supuesta estabilidad que regía la vida de la protagonista hace posible que Lucía se enfrente a sí misma y a lo que hasta ese momento ella había considerado su propia identidad, esto es, su rol como esposa, hija y escritora—roles que la habían hecho prisionera de su existencia y no le habían permitido explorar su verdadera identidad. El proceso de investigación en torno a la desaparición de Ramón corre, de este modo, paralelo al proceso de autodescubrimiento de Lucía, manifestado de manera explícita a partir del desvelamiento literario de la frágil monotonía y rutina que había mantenido a flote la relación con su marido. La protagonista expresa de manera clara sus sentimientos al afirmar:

No le amaba, incluso me irritaba, llevaba mucho tiempo planteándome la posibilidad de separarme, pero él era el único que me esperaba cuando yo volvía de viaje y yo era la única que sabía que se frotaba minoxidil todas las mañanas en la calva. La cotidianidad tiene estos lazos, el entrañamiento del aire que respira a dos, del sudor que se mezcla, la ternura animal de lo irremediable [...] Ramón era *mi responsabilidad*, no por ser mi hombre sino mi costumbre. (16, el énfasis es mío)

Cumpliendo con el sentimiento de responsabilidad que la une a su marido, Lucía emprende una investigación detectivesca apoyada por dos de sus vecinos: Félix, un

anciano de 80 años, ex-militante anarquista del grupo Durruti y Adrián, un joven de 21 años con quien posteriormente mantiene un idilio sentimental. Lucía comenta, en torno a la relación desencadenada entre ellos, que “Félix, Adrián [...] [y ella] estableci[eron] [...] una intimidad de crecimiento rápido, una de esas camaraderías aceleradas que suelen brotar entre los viajeros en vacaciones” (66), estableciéndose, de este modo, una conexión discursiva intrínseca entre la escena primera del aeropuerto como lugar de encuentros y desencuentros y la relación forjada entre Lucía, Félix y Adrián. De acuerdo a los postulados expuestos por Bakhtin en torno a la naturaleza desplegable del cronotopo, el cronotopo del umbral, materializado a partir de la crisis del personaje, funciona como eje central en torno al que se despliegan múltiples cronotopos que hacen avanzar la acción de la novela. Bakhtin destaca, entre otros, “the space of parlors and salons” (246) introducidos por primera vez en las obras de Stendhal y Balzac como espacios donde, al igual que el aeropuerto, que tanta relevancia tiene en este estudio, se dan cita individuos que aparentemente pertenecen a espacios y esferas sociales diferentes. En *La hija del caníbal*, el salón del apartamento de Lucía o de cualquiera de sus dos vecinos se convierte en el lugar de encuentro donde los tres amigos llevan a cabo el proceso de investigación de la desaparición de Ramón—proceso que, a su vez, conlleva el autodescubrimiento personal de los sujetos y permite la elaboración de una reflexión sobre la realidad social, política e ideológica de la cual surge cada uno de ellos. Del mismo modo en que en los “parlors and salons of the Restoration [...] [were] found the barometer of political and business life” (Bakhtin 246-7), en los encuentros llevados a cabo por Lucía, Félix y Adrián se producía

the weaving of historical and socio-public events together with the personal and even deeply private side of life [...] the interviewing of [...] private intrigues with political and financial

intrigues, the interpenetration of state with boudoir secrets, of historical sequences with the everyday and biographical sequences. (Bakhtin 247)

Por medio de los diálogos entre Lucía, Félix y Adrián se entretienen simultáneamente los asuntos históricos y socio-políticos con los asuntos más íntimos y privados, al tiempo que se entrelazan las tramas financieras con las aparentemente superficiales cuestiones de tocador. Félix, al relatar su pasado, presenta anécdotas de su vida cotidiana a la vez que recupera, a modo de analepsis, un episodio de la vida nacional ampliamente ignorado por la Historia oficial española—el del anarquismo. Las intrigas políticas del pasado anarquista del anciano se entretienen con los asuntos personales, íntimos y financieros de Lucía quien, al ver peligrar la vida de su esposo tras recibir uno de sus dedos como muestra de la tortura y extorsión que Ramón está padeciendo, accede a entregar una recompensa a los supuestos secuestradores. Esta decisión se convierte en el detonante que hace posible el auto-despertar de la protagonista ya que es en este momento cuando Lucía se percata de que toda la relación con Ramón no es, ni ha sido, más que una farsa. Esta revelación en la esfera privada adquiere una dimensión mayor al convertirse en la revelación y comprensión de la verdadera identidad de Lucía Romero. En la línea de lo expuesto por Bakhtin, en *La hija del caníbal* se observa la manera en que lo personal se entretiene con lo público hasta el punto de que los asuntos de estado penetran y son penetrados por los secretos de tocador.

Las conversaciones que Lucía mantiene con Félix en torno al sentimiento de pérdida que ha caracterizado la vida del ex-militante anarquista hace posible que la obsesión que la protagonista siente por los artefactos de tocador se torne, poco a poco, en una toma de conciencia de su naturaleza efímera y del proceso de pérdida constante que define la existencia. Consciente de ello, Lucía repite el

inventario de cremas y polvos de su tocador dos veces en una misma página. La primera vez, la protagonista comenta:

todos estos frascos, frasquitos, botellones, tubos, estuches, cajas, pomos, tarros, ampollas, envases y botes se acumulaban de manera indecente en mi cuarto de baño del hotel de Ámsterdam, como un recordatorio de mi naturaleza decadente, tan cercana ya a la naturaleza muerta. (209-10)

La segunda vez explica:

todos estos frascos, frasquitos, botellones, tubos, estuches, cajas, pomos, tarros, ampollas, envases y botes eran la *representación misma de mi vida*. Al envejecer te ibas desintegrando, y los objetos, *baratos sucedáneos del sujeto que fuiste*, iban suplantando tu existencia cada vez más rota y fragmentada. (el énfasis es mío)

Los botes y tubos donde se anclan las reflexiones de Lucía tras sus conversaciones con Félix funcionan a modo de cronotopos que capturan y apresan los recuerdos nostálgicos que la protagonista tiene de sí misma, la pérdida de este pasado y el intento fallido y artificial de restaurar todo lo que se ha perdido a través de una serie de cosméticos que, en esencia, se convierten en aproximaciones protésicas de esta nostalgia. Los botes y tubos se convierten en manifestaciones claras de la crisis de la protagonista a partir de la que se evidencia otro de los cronotopos del umbral sobre los que se erige la novela—el de la pérdida. Cada uno de estos recipientes contiene lo que se ha perdido y se añora—lo que un día ella fue o creyó haber sido—y el intento de recuperación de lo ahora inexistente. Dicho de otro modo y retomando las palabras de Becker citadas al comienzo de este trabajo, en los frascos se encierran esencias del “estado anterior y el venidero” (421).

La verbalización de la crisis interna por medio de los diálogos que mantiene con

Félix y Adrián, va a permitir que Lucía consiga quitarse la máscara que había ocultado su verdadera identidad durante muchos años. A medida que la novela avanza, Lucía se percata del deterioro inevitable del cuerpo y acepta que mientras que el cuerpo lentamente desaparece, el acto creativo de la narrativa da significado y continuidad a una experiencia que de no ser así se desvanecería y disiparía con el cuerpo. Según Samuel Amago,

memory, narrative and the material body interact in *La hija del canibal* [and] the recurring themes of ageing, bodily decay, time and mortality are related to the novel's self-conscious preoccupation with the narrative act. (1030)

Al tomar control de su escritura, Lucía se articula a sí misma dentro de una posición de autoridad, siendo esto un asunto que Elaine Scarry enfatiza cuando teoriza la importancia simbólica de la comunicación. Según Scarry, ya sea a partir de la escritura o de la oralidad,

the voice becomes a final source of self-extension; so long as one is speaking, the self extends out beyond the boundaries of the body, occupies a space much larger than the body. (33)

Al reconocer la esencia ontológica de la identidad, Lucía Romero comenta que “para poder ser, los humanos nos tenemos previamente que contar [...] la identidad no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos” (17). El texto novelístico se presenta, por consiguiente, como el cronotopo de la memoria en la medida en que permite la materialización del concepto abstracto que es el recuerdo y se convierte en un entramado dialógico donde se entrelazan las voces de diferentes generaciones: Félix, Lucía y Adrián pertenecen a la primera, segunda y tercera generación de la Guerra Civil española respectivamente. Del mismo modo en que Lucía afirmaba al comienzo de la novela que reconocía no amar a Ramón pero que “no podría descansar hasta saber qué le había ocurrido”

(16), la necesidad de saber qué es lo que ha ocurrido con nuestra historia es uno de los mensajes subyacentes en la novela, resultante del diálogo compartido por las tres generaciones presentes en la narrativa, así como el lugar destacado que ocupa una parte de la historia de España que durante décadas fue relegada al lado oscuro del archivo (González-Espitia 16)—la del anarquismo.<sup>1</sup>

En torno al ejercicio de memoria y de construcción del proceso narrativo, Lucía evoca aspectos como “la fragilidad de la memoria, la mentira, las consecuencias que tiene el proceso de la narración y sus características para la constitución de la historia” (Gatzmeier 99). Lucía comienza su autobiografía por medio de una mentira de la que posteriormente se retracta y afirma que “era el 28 de diciembre y Ramón y yo nos íbamos a pasar el fin de año en Viena” (9). El siguiente capítulo comienza así:

[b]ien, no he hecho nada más que empezar y ya he mentado. El día que desapareció Ramón no fue el 28 de diciembre sino el 30; pero me pareció que esta historia absurda quedaría más redonda si fechaba su comienzo en el Día de los Inocentes [...] eso es lo que hacemos todos, reordenar y reinventar constantemente nuestro pasado, la narración de nuestra biografía. (17)

Por medio de estas palabras, Lucía, y Rosa Montero como autora real de la novela, ponen de manifiesto sus conciencias de autoras y afirman su autoridad a la hora de construir e inventar el pasado conectando, de esta manera, la construcción narrativa con el cronotopo de la ficción española contemporánea. En conexión con la fragilidad de la memoria, Joan Ramón Resina expone que desde una perspectiva sociológica, la memoria no se concibe como algo acumulativo sino que es una permanente construcción (23). Desde su punto de vista, la construcción del discurso recurre a cuatro principios presentes en todas las narrativas: anacronismo,

antropomorfismo, polarización e integración. Cada uno de estos principios evidencia que:

First, a simple chronicle of events [...] would be incomprehensible and incoherent; second, that all memory is interpretation from the point of view of the individual or the community narrating it; third, that memory is constructed in dialectical terms, invoking or even creating a conflict without which there would be no history, and finally, that memory is an open narrative that incorporates personal and external recollection, but also includes fiction, things forgotten and errors that are necessary in order to make memory coherent and significant. (Ramón Resina 23)

No obstante, la incorporación concienzuda de diferentes mentiras a lo largo de la obra y el posterior desvelo de dichas falsas parece ir más allá de lo expuesto por Resina en torno al proceso de creación. Parece, más bien, que la narradora quiere mostrar al lector, de manera directa y sin tapujos, la facilidad con la que cualquier discurso puede ser manipulado (como lo fue el discurso oficial de España a lo largo de la dictadura y parte de la Transición a la democracia). Al exponer la fragilidad de la memoria por medio de la narrativa autobiográfica elaborada por Lucía, Montero fomenta en el lector la actitud activa y crítica necesaria para confrontar la Historia del país previniéndolo de creer en los discursos tal y como le son dados.

Del mismo modo en que en *La hija del caníbal*, el proceso dialéctico de escritura y lectura desempeñado por Lucía en torno a su autobiografía se erige como un pilar sobre el que se asienta el cronotopo de la narrativa española finisecular, en *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón observamos otra manifestación de este cronotopo a partir de un fenómeno parecido al tiempo que diferente: el acto de lectura de una novela llevada a cabo por Daniel, el protagonista. El proceso de lectura por parte del protagonista a lo largo de la

novela se erige, como se verá a continuación, como otro de los cimientos sobre los que se asienta la narrativa española contemporánea. La acción narrativa en *La sombra del viento*, al igual que ocurre con *La hija del caníbal*, se articula a partir del cronotopo de la crisis o, más bien, de ruptura de la cotidianidad. La obra se abre por medio del recuerdo del protagonista de “aquel amanecer en que [su] padre [le] llevó por primera vez a visitar el Cementerio de los Libros Olvidados” (7). La visita al Cementerio de los Libros Olvidados fue un evento excepcional en la vida de Daniel al igual que también lo fue la muerte de su madre seis años antes. No resulta aleatorio que ambos eventos, detonantes de momentos de crisis, aparezcan presentados de manera correlativa en la primera página de la novela hasta el punto de que el recuerdo de la muerte de la madre aparezca motivado por la visita del niño al Cementerio de los Libros.

El propósito de la visita excepcional al Cementerio era que, siguiendo la tradición familiar, el protagonista escogiera “un libro, el que prefí[riera] y [lo] adopt[ara], asegurándose de que nunca desapare[ciera] [y] de que siempre permanec[iera] vivo” (11). Según su padre el Cementerio de los Libros Olvidados

e[ra] un misterio [...] un santuario. Cada libro [...] t[enía] alma. El alma de quién lo escribió, y el alma de quienes lo leyeron y vivieron y soñaron con él. Cada vez que un libro cambia de manos, cada vez que alguien desliza su mirada por sus páginas, su espíritu crece y se hace fuerte. (10)

En relación con esta idea, Bakhtin señala que la lengua, concebida como el archivo o el arca donde se recogen los recuerdos y las imágenes, es fundamentalmente cronotópica hasta el punto de que la forma interna de las palabras son también pequeñas manifestaciones del cronotopo (251). En este sentido, los libros guardados en el Cementerio de los Libros Olvidados son manifestaciones cronotópicas por medio de las que el lector puede acceder a otros mundos, es decir, a otros

parámetros espacio-temporales. No obstante, la mente del lector no es una *tabula rasa* sino que, por el contrario, se encuentra repleta de recuerdos y vivencias anteriores que inevitablemente van a condicionar una determinada interpretación de la novela. La mente es pues otro cronotopo que al interconectarse con el cronotopo impreso en las páginas del libro da lugar a una genuina interpretación de lo acontecido. El texto, objeto de la lectura por parte del protagonista, se constituye como una manifestación cronotópica del umbral ya que por medio del proceso de lectura llevado a cabo por Daniel se dan cita dos espacios discursivos: el ficticio, plasmado en la narrativa, y el real, que entra en contacto con el anterior a partir del proceso de interpretación y apropiación del material novelístico por parte del niño.

“*La sombra del viento*” es el libro finalmente escogido por Daniel Sempere y a medida que avanza la novela se observa la forma en que la vida del niño y la del autor ficticio de la novela, Julián Carax, se interconectan y corren paralelas en cuanto al contenido a partir de la reivindicación de Julián por parte del protagonista.<sup>2</sup> En conexión con el contenido de la novela, María Sergia Steen señala que en *La sombra del viento* se observa claramente una “intersección de géneros” (sin página). Bakhtin, por su parte, expone que “the chronotope [...] defines genre and generic distinctions” (85) de modo que si la novela está compuesta de una intersección de géneros también está constituida por una intersección de diferentes cronotopos por medio de los que avanza la historia de Daniel Sempere. Entre estos cronotopos se encuentran el del “romance-melodrama entre las parejas de Julián/ Penélope y Daniel/ Beatriz” (Steen, sin página) y “el gótico-policia” que es el que domina la novela y subordina a los demás. Las intrigas desencadenadas en la narrativa tienen lugar en casas antiguas con aspecto de abandono (Steen, sin página) como, por ejemplo, la casa en la calle Tibidabo. La casa es, para Gaston Bachelard, el lugar donde tiene lugar la integración psicológica y

donde habitan los recuerdos y el olvido. En su opinión, el regreso a la casa sirve como catalizador del proceso de reminiscencia ya que el retorno a la casa “set[s one] on the threshold of a day-dream in which [one] shall find repose in the past” (13). Así, la entrada en la casa de la calle Tibidabo, en su cualidad de umbral entre dos espacios al igual que lo era la puerta del retrete en *La hija del caníbal*, abre nuevos cronotopos, nuevas historias que ocuparon su lugar en el tiempo y en el espacio. La entrada a la casa al igual que la lectura de un libro se convierte, por consiguiente, en un fenómeno palimpsestico por medio del que se van descubriendo capas que desvelan historias y mundos desconocidos. La casa de la calle Tibidabo mantiene dentro de sí historias tales como la del amor de Penélope y Julián, la del cautiverio de Penélope por parte de su padre, y la de “la muerte de Fumero por Carax” entre otras (Steen, sin página). La casa en *La sombra del viento* se erige como monumento, entendido éste como realidad permanente con una dimensión pública al erigirse como la “dialogical quality of memorial space” (Huyssen 258). El monumento es, por consiguiente, la materia sólida que da cabida a los espacios y tiempos en los que habita la memoria convirtiéndose, de este modo, en una de las manifestaciones cronotópicas de la narrativa española contemporánea.

La lectura de “*La sombra del viento*” por parte de Daniel Sempere al tiempo que lleva a cabo la reivindicación del personaje de Julián Carax se convierte en el motor inmóvil que impulsa el proceso de escritura que sirve de catarsis al protagonista. En conexión con el ejercicio de reivindicación de un personaje perteneciente al pasado a partir de la lectura y escritura del texto, Bakhtin señala que

the text is always imprisoned in dead material of some sort [...] [and] in the completely real-life-space where the work resonates, where we find [...] the book, we find as well a real person— one who originates spoken speech [...] and real people who are hearing and reading the text, (253)

siendo esto lo que exactamente ocurre en *La sombra del viento*.

Al analizar la obra bajo la luz del discurso político que se está gestando en la España del momento se puede observar que, al igual que en *La hija del caníbal*, en *La sombra del viento* también se produce la reivindicación de un pasado con el que todavía no se ha rendido cuentas. La obra entera gira en torno a la reivindicación de Julián por parte de Daniel y viceversa. Esta mutua reivindicación establece una conexión estrecha entre el presente y el pasado siendo ésta la misma conexión que existe entre el presente español y un pasado que en parte se encuentra vedado y silenciado en el momento de publicación de la novela. En la línea de lo aquí expuesto, la incapacidad de recordar la cara de su madre con la que se abriría la novela podría concebirse simbólicamente como el desconocimiento y desconexión que el protagonista siente hacia su pasado y hacia una historia que aunque le pertenece le fue arrebatada del mismo modo en que le fue arrebatada su madre por la muerte. Al final de la novela, Daniel logra recuperar el recuerdo del rostro de su madre y la mujer deja de ser un mero espejismo, “un silencio a gritos que aún no había aprendido a acallar con palabras” (13) y que perturbaba la serenidad del niño. A través de la reconciliación con el pasado por medio de la figura de Julián Carax, Daniel logra silenciar a los fantasmas—indicios de un pasado traumático que hasta ese momento se había resistido a desaparecer. La importancia de la presencia intertextual de la historia de Julián Carax en conexión con la experiencia traumática asociada a la temprana pérdida de la figura materna por parte del protagonista permite que Ruiz Zafón erija en su novela uno de los pilares sobre los que se asienta la narrativa española contemporánea, es decir, el del trauma.

La relevancia de la metaficción también posee un papel destacado en la última de las obras de este estudio. *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga es una novela de carácter literario en la que las reflexiones acerca del proceso de creación artística son constantes.

A lo largo de novela se presenta, a modo de *collage*, una multiplicidad de tiempos, historias y lugares que aparecen articulados narrativamente a partir del recuerdo diacrónico de dos amigos, David y Joseba. El texto es de carácter metaliterario y palimpséstico, toda vez que se trata de la lectura simultánea de dos textos superpuestos. Por un lado, el texto original de David que posee un carácter testimonial resultado de un trabajo mnemotécnico y, por otro lado, el texto resultante de la elaboración *a posteriori* del testimonio de David por parte de su amigo Joseba. Al igual que en *La hija del caníbal* y *La sombra del viento*, la trama en *El hijo del acordeonista* se articula a partir del cronotopo de la crisis desencadenado a partir de la muerte de David en California en el año 1999:

David había muerto y [Joseba] estaba ante su tumba en compañía de Mary Ann, su mujer [la de David] [...] frente a [ellos] un hombre esculpía en tres lenguas distintas, inglés, vasco y español, el epitafio que debía llevar la lápida: ‘Nunca estuvo más cerca del paraíso que cuando vivió en este rancho.’ (10)

Tras asistir al funeral de David, Joseba lee el manuscrito de su amigo y le añade su propia inscripción. El resultado es un texto homónimo a la obra de Atxaga, “El hijo del acordeonista”, a través del cual se relata de manera retrospectiva la vida de David al mismo tiempo que se recorren la historia y las vidas del pueblo desde los años 1930 hasta finales del siglo XX. Vemos, de este modo, que las tres obras elegidas para este estudio se erigen a partir de tres metaficciones homónimas a cada una de las novelas dejando entrever, de este modo, la relevancia que el ejercicio metaficcional tiene en la construcción del cronotopo de la narrativa española finisecular.

La adquisición del ejemplar de la obra escrita por David en la lengua vasca por parte de Joseba durante su estancia en el rancho del Stonehan desempeña una función similar a la adquisición del libro del Cementerio de los

Libros Olvidados por parte de Daniel en *La sombra del viento*. En ambos casos, la lectura de cada uno de los libros desencadena un proceso de reivindicación del pasado por parte de los protagonistas aunque esta reivindicación presenta unas connotaciones diferentes. A su regreso a España tras asistir al funeral de su mejor amigo, Joseba tiene el encargo de llevar consigo una de las tres copias originales del manuscrito de David, escrita en la “vieja lengua” (19), con el objetivo de donarla a la biblioteca de Obaba. Una vez en su país natal, Joseba comunica a Mary Ann, la viuda de David, su decisión de “escribir un libro basado en el texto de David” con la intención de “reescribir y ampliar sus memorias” (24). El impulso que le lleva a tomar esta iniciativa no es aquél del que

derriba una casa y levanta en su lugar una nueva, sino [por el contrario] el espíritu del que encuentra en un árbol el *carving* de un pastor ya desaparecido y decide marcar de nuevo las líneas para dar un mejor acabado al dibujo, a las figuras. (24)

Del mismo modo en que la multiplicidad de géneros que convergían en *La sombra del viento* funcionaban como diferentes cronotopos que hacían avanzar la acción narrativa, en *El hijo del acordeonista* una función similar la desempeñan las inscripciones que abundan a lo largo de la novela de Atxaga. Una especial atención merecen, por ejemplo, la inscripción a manos de Joseba sobre el manuscrito de su amigo, la inscripción tallada en la tumba de David y las diferentes inscripciones vascas encontradas en los pequeños rollos de papel que las hijas de David metían en cajas de cerilla y enterraban en el jardín como parte de un juego que inventó su padre para que las niñas, “Liz y Sara[,] aprendieran algo de [su] lengua” (13). Al igual que “La sombra del viento” que lee Daniel en la obra de Ruiz Zafón aprisiona dentro de sí la vida pasada de Carax y, de manera indirecta, la de la misma madre del protagonista, las inscripciones, ya sean en piedra, ladrillo, piel, papiro o papel,

“[also] imprison some dead material of some sort” (Bakhtin 253). La narrativización de este material exánime a lo largo de la novela permite, no obstante, que éste recobre su vida, aunque sólo sea textualmente.

La vida de David, que es la estructura narrativa sobre la que se erige la novela elaborada por Joseba aparece dividida en dos cronotopos: el del pasado y el del presente. El cronotopo del pasado transcurre en dos pequeñas poblaciones ficticias del País Vasco, una localidad urbana llamada Obaba, y otra rural llamada Iruain. El cronotopo del presente, por su parte, transcurre en el rancho de Stoneham situado a las afueras de la urbe en los Estados Unidos. Los dos cronotopos se encuentran separados por el océano Atlántico y por la presencia fantasmagórica de un pasado que no ha sido articulado. Tras la Amnistía de 1976, David queda absuelto de su cargo por etarra y huye a Estados Unidos para rehacer una nueva vida relegando al silencio gran parte de su pasado. Pese a su intento por dejar en el olvido una etapa de su vida, la nueva vida que David emprende en los Estados Unidos no resulta ser muy novedosa ya que por medio del análisis morfológico de Iruain y de Stoneham se deja entrever que el segundo lugar no es más que la transposición en el tiempo y el espacio de la vieja Iruain de su infancia. Según Iñigo Barbancho,

tanto Iruain como Stoneham se describen como enclaves naturales atravesados por un río [...] la figura central en ambos es el tío Juan y la actividad central en los dos es la cría de caballos. (85)

Los paisajes aquí presentados son, por consiguiente, más propios de una visión idealizada del mundo que de una realidad concreta. Stoneham e Iruain aparecen descritos como lugares paradisiacos hasta el punto de que el rancho americano aparece atravesado por tres ríos que aluden, sin duda alguna, a los tres ríos que fluían en el mítico jardín del Edén.

Más que haber comenzado una nueva vida, David parece haber reproducido su paraíso infantil en los Estados Unidos y, por lo

tanto, su huida a los Estados Unidos no supone un olvidar y comenzar de nuevo sino que, más bien, supone un silencio y no continuidad sino, repetición. David presenta una fijación con respecto al lugar de su infancia y esta fijación no le permite hacer borrón y cuenta nueva. La sintomatología que presenta David es reminiscente al comportamiento asociado con el trauma que, a su vez, posee un lugar central en la narrativa española contemporánea. La transposición del lugar de su infancia al lugar de su exilio podría ser concebida, de este modo, como uno de los síntomas más frecuentes entre las personas que padecen una experiencia traumática, esto es, el de la fijación al objeto amado y con ello, el de la repetición. El sujeto, en este caso David, se muestra incapaz de sobrellevar la pérdida del paraíso infantil y es por ello por lo que construye una réplica de éste en Stoneham.

A lo largo de la novela se alude a las múltiples pérdidas sufridas por David al abandonar su tierra natal y comenzar una nueva vida en los Estados Unidos. No obstante, más que de pérdida se debería hablar de ausencia ya que mientras que

the historical past is the scene of losses [...] [which] are specific and involve particular events, such as the death of loved ones on a personal level or, on a broader scale, the losses brought about by the apartheid or the Holocaust,

la ausencia “is not an event and does not imply tenses (past, present, future)” (LaCapra 49). El lugar de su infancia, tal y como es aprehendido subjetivamente por David, nunca existió y, por consiguiente, uno no puede perder lo que nunca tuvo.

La ausencia está relacionada con el proceso melancólico propuesto por Sigmund Freud quien distingue dos procesos distintos por medio de los que el hombre hace frente a un episodio doloroso del pasado: el duelo normal y la melancolía. El duelo alude al proceso normal de recuperación tras la pérdida de un objeto amado. La melancolía, por el contrario, es un proceso patológico en el que

el sujeto no consigue desidentificarse del objeto perdido. A lo largo de la novela, David muestra de una manera clara y en ocasiones ridícula su preferencia y obsesión por un mundo rural inexistente de acuerdo a la forma en que él lo concibe. Como forma de mostrar el gran apego que siente por un mundo rural anclado en la imaginación, David llega incluso a compararse en cierta ocasión con un caballo al que le obligan a beber del agua de un río contra su voluntad. Al igual que el caballo es obligado a ir al río en contra de sus deseos, también David es obligado a asistir al colegio de la Salle que queda muy lejos de donde vive con el objetivo de que éste se aparte de la vida del campo. No obstante y a pesar de los esfuerzos de sus familiares David se reafirma diciendo que:

prefería [...] el otro mundo, el rural [aunque] lo ignoraba todo acerca del pastoreo, no sabía cómo preparar el biberón de leche para un ternero o la forma en que había que ayudar a una yegua para tener un potrillo; pero sentía nostalgia de aquellas labores sencillas, como si alguna vez en una vida anterior, hubiese sido uno de aquellos “campesinos demasiado felices” que elogió Virgilio. (68-9)

La vida rural que David parece añorar no es más que una construcción utópica de un pasado que nunca existió de la forma en que David lo recuerda. Al igual que la Arcadia que elogió Virgilio, el Iruain añorado y ansiado por el protagonista no es más que un “país” imaginado y creado, producto de la imaginación del protagonista.

Con el análisis de las tres novelas he demostrado que todo ejercicio de memoria en el plano literario viene articulado por medio de una narrativa cuyos eventos avanzan en el tiempo por medio de la presencia de diferentes cronotopos que hacen posible la concretización de ideas abstractas tales como la pérdida en el caso de *La hija del caníbal*, la reivindicación de un pasado que nos pertenece como es el caso de *La sombra del viento* y

la ausencia o melancolía por un objeto amado que nunca existió en el caso de *El hijo del acordeonista*. El ejercicio de memoria presentado por las novelas viene impulsado extra-textualmente por los debates en torno al revisionismo histórico surgido en España a partir de 1996 cuando se asiste “a un renovado interés por el pasado que suele explicarse en términos de recuperación de la memoria histórica” (Moreno-Nuño 69) y la constitución de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica en diciembre de 2000, por medio de la cual se condenaba el régimen de Franco y se reconocía que la transición democrática no había llevado a cabo las reparaciones necesarias para con las víctimas de la represión franquista.

## NOTAS

<sup>1</sup>El anarquismo presenta múltiples variantes dentro del contexto español, tales como el anarcosindicalismo urbano en Cataluña, vinculado al movimiento obrero, y el anarquismo del campesinado en las áreas rurales de Andalucía. Entre las unidades anarquistas más eficientes en la historia de España se encuentran la “Columna de Hierro” y la “Columna Durruti”, liderada por Buenaventura Durruti y a la que Félix hace alusión en diferentes ocasiones a lo largo de la novela. En España, el anarquismo tuvo una gran influencia tras el intento de golpe de Estado del 17 de julio de 1936—momento en que se desencadena lo que comúnmente se conoce como “revolución española” o Revolución de 1936. Esta revolución se caracterizó por la defensa del anticlericalismo religioso, el racionalismo educativo, el colectivismo, el progreso en cuanto a las libertades civiles y el cantonismo en el ámbito administrativo. El papel de los anarquistas fue predominante en la lucha armada contra Francisco Franco a lo largo de la Guerra Civil Española. Tras la victoria nacional en 1939, los anarquistas fueron perseguidos y su historia silenciada.

<sup>2</sup>La reivindicación de Julián por parte de Daniel remite al lector a la conocida novela de Juan Goytisolo titulada *Reivindicación del Conde don Julián* (1970) en la que se presenta una problemática similar a partir de la conexión de dos ejes temporales diferentes: el del pasado y el del presente. La obra de Ruiz Zafón sugiere, por consiguiente, un posible avance dentro de la trayectoria de reivindicación propuesta por Goytisolo en los años setenta.

## OBRAS CITADAS

- Amago, Samuel. “Narratives, Bodies and the Self in Rosa Montero’s *La hija del caníbal*.” *Bulletin of Spanish Studies* 84.8 (2007): 1029-42. Print.
- Atxaga, Bernardo. *El hijo del acordeonista*. Madrid: Alfaguara, 2004. Print.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. María Jolas. New York: Orion Press, 1964. Print.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981. Print.
- Barbancho, Iñigo. “El paraíso insuficiente: *El hijo del acordeonista*. Ecos clásicos de una novela postmoderna.” *Hipertexto* 6 (2007): 79-89. Online journal.
- Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Trans. J. A. Bravo. Barcelona: SWING, 2008. Print.
- Freud, Sigmund. “Mourning and Melancholia.” In *The Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud*. Vol.14, translated by James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey and Alan Tyson, 239-258. London: Hogarth, 1935-74. Print.
- Gatzmeier, Claudia. “‘El corto invierno de la anarquía’: *La hija del caníbal* de Rosa Montero.” *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Ed. Winter, Ulrich. Madrid: Iberoamericana, 2006. Print.
- González-Espitia, Juan Carlos. *On the Dark Side of the Archive: Nation and Literature in Spanish America at the Turn of the Century*. Lewisburg [Pa.]: Bucknell UP, 2010. Print.
- Huysen, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995. Print.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001. Print.
- Montero, Rosa. *La hija del caníbal*. México, D.F.: Espasa, 1998. Print.
- Moreno-Nuño, Carmen. *Las huellas de la Guerra Civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2006. Print.
- Resina, Joan Ramón. *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000. Print.
- Ruiz Zafón, Carlos. *La sombra del viento*. Barcelona: Planeta, 2003. Print.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1985. Print.

Steen, María Sergia. "La sombra del viento: Intersección de géneros y 'bildungsroman.'" *Espéculo* 39. 2008. Web. 14 de octubre de 2008.



# *Letras Hispanas*

## Volume 8.1, Spring 2012

**TITLE:** Hacia un costumbrismo espacial español: Larra y la ciencia-ficción de la vida cotidiana en *Sin noticias de Gurb* (Mendoza) y *Plutón BRB Nero* (De la Iglesia)

**AUTHOR:** Benjamin Fraser

**AFFILIATION:** The College of Charleston

**ABSTRACT:** This essay emphasizes the possible connections between the nineteenth-century literary costumbrismo of Mariano José de Larra and the theme of science-fiction as it has been developed through two recent artistic products from Spain. Álex de la Iglesia's televised series titled *Plutón BRB Nero* and Eduardo Mendoza's novel *Sin noticias de Gurb* echo the spirit of Larra's articles through their captain's logs and highly social emphases. Moreover, the critique of everyday life advanced by spatial theorist Henri Lefebvre provides a basis for bringing these two time periods and three types of cultural products together. It seems that—as Juan Goytisolo noted in an important essay from the twentieth century—it is still appropriate to write of 'Larra's contemporary relevance.'

**KEYWORDS:** Mariano José de Larra; Eduardo Mendoza; science-fiction; costumbrismo; Henri Lefebvre; Álex de la Iglesia

**RESUMEN:** Este ensayo enfatiza las posibles conexiones entre el *costumbrismo* literario decimonónico de Mariano José de Larra y el tema de la ciencia-ficción tal como ha sido elaborado por dos productos artísticos de la España actual. La serie televisiva de Álex de la Iglesia llamada *Plutón BRB Nero* y la novela *Sin noticias de Gurb* escrita por Eduardo Mendoza hacen eco al espíritu de los artículos larrianos a través de sus cuadernos de bitácora y enfoques netamente sociales. Además, la crítica de la vida cotidiana avanzada por el teórico del espacio Henri Lefebvre sirve como base para unir los dos tiempos y las tres clases de productos culturales tratados. Parece que—como Juan Goytisolo apuntó en un artículo importante del siglo XX—sigue siendo apropiado hablar de 'La actualidad de Larra.'

**PALABRAS CLAVE:** Mariano José de Larra; Eduardo Mendoza; ciencia-ficción; costumbrismo; Henri Lefebvre; Álex de la Iglesia

**DATE RECEIVED:** 09/28/2011

**DATE PUBLISHED:** 03/23/2012

**BIOGRAPHY:** Benjamin Fraser's books include *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience* (2011), *La urbanización decimonónica de Madrid* (2011), *Encounters with Bergson(ism) in Spain* (2010), *Deaf History and Culture in Spain* (2009), *Trains, Literature and Culture* (2012), *Trains, Culture, and Mobility* (2012), *Understanding Juan Benet* (forthcoming), *Disability Studies and Spanish Culture* (forthcoming), and *Capital Inscriptions: Essays on Hispanic Literature, Film and Urban Space in Honor of Malcolm Alan Compitello* (forthcoming).

# Hacia un costumbrismo espacial español: Larra y la ciencia-ficción de la vida cotidiana en *Sin noticias de Gurb* (Mendoza) y *Plutón BRB Nero* (De la Iglesia)

Benjamin Fraser, The College of Charleston

## Introducción

*This is a strange place, an extraordinary place, and interesting. There is nothing resembling it at home. The people are all insane, the other animals are all insane, the earth is insane. Nature itself is insane. Man is a marvelous curiosity.*

—Mark Twain, 14.

‘Mariano José de Larra’ no fue sino la identidad de la presencia corpórea adoptada por una forma de vida alienígena que—tras haber padecido varios años en la tierra residiendo en la Madrid capitalina decimonónica—por fin logró librarse de su torpe cuerpo físico en 1837. Aun si no fuera verdad este postulado sin duda atrevido, para nada disminuiría su crítica feroz de las necesidades que caracterizan a los seres humanos: sus pretensiones (“El castellano viejo”), su pereza (“Vuelva usted mañana”), su obsesión por la moda (“Modas”), su práctica de la especulación urbana (“Las casas nuevas”), su xenofobia (“En este país”), su incipiente consumismo vacío (“La fonda nueva”), su falta de una verdadera cultura pública (“¿Quién es el público, y dónde se encuentra?”), su mediocre nivel cultural (“Jardines públicos”), la monotonía de la vida en España (“Vuelva usted mañana,” “La vida de Madrid”) y hasta la naturaleza enajenada de sus urbanitas modernos (“El café,” “El Día de Difuntos de 1836”). Como bien señalaría Azorín (José Martínez Ruiz) en 1941, Larra se destacaba como representante de una cepa decididamente profunda del Romanticismo (12)<sup>1</sup>—y ‘Fígaro’ lanzó su vehemencia marginada hacia todos los aspectos de la sociedad española

terrenal en la que fue condenado a vivir por un tiempo que, seguro, le había parecido una eternidad. No debe sorprender que el crítico José R. Lomba haya caracterizado los escritos del célebre costumbrista recurriendo a la acertada metáfora de un ataque: “Los dardos acerados saltan de su pluma en todas direcciones; vuelan, fulguran, hieren” (citado en Ullman 40). Pero tal vez la metáfora de una pistola de rayos (*raygun*)—y no la de unos dardos volantes—le hubiera servido mejor a Lomba al caracterizar la producción literaria de Larra, considerándose que la actitud que éste adoptaba frente a la sociedad que lo rodeaba coincidía con la posible perspectiva de un alienígena visitante.

Cabe advertirle al lector poco familiarizado con su producción literaria y ensayística que Larra no escribió nunca nada que se pudiera calificar de ciencia-ficción. Pero sí existen varios puntos de contacto entre sus artículos decimonónicos y algunas muestras de la ciencia-ficción española contemporánea—semejanzas que el presente ensayo elaborará a continuación y que se relacionan no sólo con sus temas y críticas sociales sino también con su espíritu contestatario y enajenado. Como documentan los libros *Mariano de Larra and Spanish Political Rhetoric* (Ullman) y *Power and Dissent: Larra and Democracy in Nineteenth-Century Spain* (Schurlknight), ‘El Duende Satírico’ se quedaba pasmado e incrédulo al observar las insuficiencias del gobierno y la política españolas. En sus artículos costumbristas, Larra se burlaba de los ineficaces y malgastados esfuerzos gubernamentales españoles, muchas veces con su ironía mordaz

característica (e.g. “La policía,” “Lo que no se puede decir, no se debe decir”). Su perspectiva era siempre tan marginada y enajenada que un verdadero extraterrestre no podría haberla expresado mejor—y en este sentido, no es sino sumamente interesante que dentro de la tradición de la ciencia-ficción (de aquí y en adelante, ‘CF’), los alienígenas protagonistas se empleen en la narrativa precisamente para dirigir la atención del lector a las rarezas de la condición humana y las extravagancias del comportamiento social en la tierra. Esta base fundamental de la CF la expresa de manera sucinta Carl D. Malmgren de la siguiente manera:

The encounter with the alien inevitably broaches the question of the Self and the Other. In general, the reader recuperates this type of fiction by comparing human and alien entities, trying to understand what it means to be human. (15)

Son relevantes al respecto los casos de dos joyas de la producción cultural española (relativamente) recientes que no han recibido todavía la atención crítica que merecen—la novela *Sin noticias de Gurb*, publicada por Eduardo Mendoza en 1991, y la serie de televisión *Plutón BRB Nero*, creada y dirigida por Álex de la Iglesia,<sup>2</sup> y estrenada en 2008. Esta combinación de textos escritos y programa televisivo no debe frustrar a los lectores dado que la CF es una temática que cruza las fronteras de varios géneros (novela, cuento corto, cine, televisión, novela gráfica, etc.). Ambos productos culturales aquí tratados se apoderan del encuentro—tan característico de la CF—entre lo humano y lo alienígena para abordar cuestiones de la vida cotidiana en el contexto de una España modernizada—de los siglos XX y XXVI, respectivamente. Al hacer esto, como demostrará el presente ensayo, simultáneamente actualizan el espíritu costumbrista (de Larra en particular) para poder comentar y criticar los excesos de una vida cotidiana social y moderna más que nunca colonizada por el tardocapitalismo.

Razones sobran para unir las obras de los antedichos autores (Larra, Mendoza, De la Iglesia) en una misma lectura crítica cuyos puntos de partida serán los conceptos del costumbrismo y de la modernidad capitalista. Primero, hay similitudes de forma que unen las tres obras—una estructura compartida epistolaria basada en la misiva (al público español en el caso de Larra, al gobierno de la Tierra en el caso de *Plutón*, y a la base de datos informática alienígena en el caso de *Gurb*). Esa estructura compartida enfatiza la necesidad y dificultad de comunicación a grandes distancias—sean cuantitativas (en el caso de los alienígenas propios) o cualitativas (en el caso de ‘Figaro’ y sus con-ciudadanos). Junto con esta problemática, hay la cuestión de una cierta inmediatez narratológica—hasta cierto punto el tiempo de la enunciación coincide con el tiempo del enunciado en las tres obras. La forma epistolaria escogida por Larra sugiere que ha podido comentar por escrito sus experiencias en las calles de Madrid un poco después de ocurridas, y la prioridad dada por la narrativa CF al formato del ‘*captain’s log*’/‘*cuaderno de bitácora*’ les permite hacer lo mismo al narrador no-nombrado de *Gurb* y al capitán Valladares de *Plutón*. Pero—segundo—lo que fundamentalmente posibilita esta comparación es la crítica que lanzan Larra, Mendoza y De la Iglesia hacia la colonización de la vida cotidiana.

Esta colonización—llevada a cabo por la sociedad burguesa y sus instituciones desde la misma época de Larra—fue teorizada cabalmente por Henri Lefebvre (1901-1991). Más conocido en el mundo angloparlante como el teórico *par excellence* del espacio (terrenal, urbano/rural y filosófico—no extraplanetario; *The Production of Space*),<sup>3</sup> Henri Lefebvre también produjo uno de los textos primordiales del campo interdisciplinario de los estudios culturales. En 1947, se publicó el primer volumen de su *Critique of Everyday Life*—el primero de cuatro volúmenes que incluyen también el segundo de 1961, el tercero de 1981, y el cuarto, titulado solamente *Rhythmanalysis* (vol. 4) y de póstuma publicación

(1992).<sup>4</sup> En este corpus voluminoso sobre la vida cotidiana, Lefebvre arguye que la modernidad—para él (según dictamina su perspectiva marxiana) un proceso acumulativo de la expansión del modo de producción capitalista iniciado en el siglo XIX—se define por el establecimiento de unas nuevas relaciones burguesas entre el individuo y su mundo socio-cultural y económico. Al plantear la cuestión de la clase media, Lefebvre enfatiza su tendencia consumista: “This intermediary stratum of society has always craved satisfaction ever since it first came into existence: itemized satisfactions and items of satisfaction” (*Everyday Life in the Modern World* 92). La *Critique* lefebvriana hace hincapié en la creación de necesidades, de la cual destaca el ocio: “Leisure is a remarkable example of a new social need with a spontaneous character which social organization, by offering it various means of satisfaction, has directed, sharpened, shifted and modified” (*Critique* I: 32, énfasis original). Este proceso de creación y satisfacción de necesidades—que, como es menester señalar, para Lefebvre se inicia ya con el triunfo del valor de cambio sobre el valor de uso durante el siglo XIX (*Right* 167-68)—conduce inexorablemente hacia lo que el teórico francés denomina la “colonization of daily life” (*Critique* II: 11).<sup>5</sup>

Si en los artículos de costumbres de Larra ya se nota la transición hacia una colonización de la vida cotidiana (véase Fraser, *Henri Lefebvre*, cap. 1), vemos de igual manera en Mendoza y en De la Iglesia la continuación de este proceso en el que el consumismo se acelera y la influencia de las corporaciones capitalistas se encuentra por doquier. En particular, en el costumbrismo espacial de Mendoza y De la Iglesia se oyen ecos de los comentarios de Larra sobre la construcción especulativa urbana (“Las casas nuevas”), las prácticas de ocio de la nueva clase media (“Jardines públicos”) y la creación decimonónica de la necesidad de consumir la novedad (“Modas,” “La fonda nueva”). Se destacan dos posibles objeciones

al empleo de una perspectiva lefebvriana en una re-lectura de los artículos de Larra que vale la pena abordar y luego descartar. La primera—objeción mal concebida a mi parecer—sugiere que en España no hubo consumismo incipiente decimonónico, ya que supuestamente España todavía no había entrado en la modernidad propia (consecuencia, tal vez, de lo que ha denominado E. Subirats como *La ilustración insuficiente*). Pero como bien apunta el crítico Tom Lewis en las páginas de la *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*—negando la idea de que a España le faltó una revolución burguesa—la “historical experience we call ‘modernity’” sí que era un “phenomenon that begins to be experienced in Spain with the bourgeois revolution of the 1830s” (15)—precisamente el período en que Larra escribió la mayoría de sus artículos. En otro lugar, he elaborado sobre la apropiada aplicación de este enfoque lefebvriano a la obra de Larra en el primer capítulo de mi libro *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience* (c. 1: “The Birth of the Modern Urban Critic [Larra vs. Mesonero Romanos]”). La segunda objeción a tal enfoque potencialmente iluminativo subraya la tesis periodizante que presume que no se puede aplicar un fenómeno arraigado en el siglo XIX al análisis de realidades más contemporáneas, ni una perspectiva contemporánea al pasado. Claro que como bien señala Fredric Jameson en *The Political Unconscious* (publicado hace tres décadas) la división de la historia en épocas aisladas, únicas y homogéneas en su contenido refleja una ideología burguesa limitada—la misma ideología que intenta dismantelar el presente ensayo al recurrir a la obra de Lefebvre. Al descartar ambas objeciones, pasamos a conciliar las producciones literaria (Mendoza) y televisiva (De la Iglesia) contemporáneas con el espíritu del costumbrismo profundo de Larra. Esta lectura enfatiza la persistencia de las mismas condiciones contra las cuales despotricaba Larra tanto como destaca la novedad de la idea de esta herencia costumbrista dentro de la CF en la cultura española.

## I. Narrando la sociedad—ecos de Larra en *Gurb* y *Plutón*

Hace más de 40 años, en un artículo titulado “La actualidad de Larra,” Juan Goytisolo observó “la creciente influencia de Larra sobre la nueva generación” diciendo que “Mariano José de Larra aparece, en efecto, en nuestra panorámica cultural, como el autor más vivo, más entrañablemente actual de la hora presente” (17). Sugiero que tampoco es difícil que éste haya seguido ejerciendo una influencia enorme sobre la literatura y cultura españolas de las últimas décadas—particularmente, cabe notarse, en el sub-campo de la CF. En primer lugar, los valores de la CF española coinciden en mayor parte con los del costumbrismo de Larra. En su ensayo “Science Fiction in Spain: A Sociological Perspective,” publicado en la revista *Science Fiction Studies*, Pablo Santoro Domingo subraya la importancia de la perspectiva desde la cual se ve la CF como “a site where some of the cultural and social processes of contemporary society can be read” (313), notando además que:

In the Spanish sf field, the scientific dimension of the genre is not widespread and, in any case, sf’s potential for social extrapolation is more likely to be valued than its strictly scientific or technical potential. (327)

De allí—a mi parecer—la relevancia del modelo costumbrista para entender el carácter netamente social de la CF española contemporánea.

Cabe señalar que cada autor aquí tratado estaba motivado por una preocupación por el contexto real que lo rodeaba, es decir, por el espacio (físico y mental) en el que vivía cada uno. En el caso de Larra—y esto ya es un reconocimiento canónico con respecto al autor costumbrista—dirigía sus dardos (o si el lector prefiere, su pistola de rayos) a las calles, instituciones, tipos y acontecimientos culturales y sociales *madrileños* de su época (como bien destacan Baker en *Materiales*, Introduction; Fraser en *Henri Lefebvre*,

Introduction; Frost; Schurknight; o Ullman, por ejemplo). De la Iglesia, por su parte, ha lanzado su crítica consistentemente hacia una España—y en su famosa película *El día de la bestia*, hacia Madrid en particular—definida por los restos ideológicos del franquismo y las consecuencias de la entrada a una época del tardocapitalismo (esta es la tesis de Martín Cabrera; véase también Compitello). Es importante que en la secuencia de apertura repetida al principio de cada episodio de su serie *Plutón BRB Nero* (la cual se comenta a continuación), las imágenes sean muestras de las condiciones de la vida actual—casas y calles inundadas, miserias de la vida urbana (y rural) terrenal, viviendas monótonas y de fácil construcción, los males de la industria, poder nuclear y capitalismo contemporáneos, la especulación urbanística o la violencia del estado. La obra de Eduardo Mendoza, *Sin noticias de Gurb*, se publica además justo durante la preparación para los Juegos Olímpicos en Barcelona (de 1992) y funciona en parte como crítica del discurso triunfal de la ciudad-estrella y su renovación y arquitectura modernas, tal y como se habían plasmado en el espacio social y material de la capital catalana (véase también Degen; Delgado Ruiz; McNeill; Resina).

Es importante reconocer que, aunque es realmente escasa la crítica existente sobre estas dos obras (*Gurb*, *Plutón*), en particular se ha abordado este acercamiento costumbrista a la CF española antes—pero sin explorarlo a fondo. El caso de *Plutón* es un poco distinto ya que la serie es tan reciente que no ha habido tiempo suficiente para publicar trabajos articulando su contribución. En el caso de Eduardo Mendoza, varias obras críticas han tendido a enfocarse en su apropiación de la ficción detectivesca (Yang) o sus novelas de la Transición (Giménez Micó). Hasta en el volumen editado *Eduardo Mendoza: A New Look* (del 2002), lamentablemente ninguno de los catorce capítulos centrados en su producción novelística variada se dedica a *Sin noticias de Gurb*.<sup>6</sup> Miguel Herráez, en su libro *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza* (1998), sólo

reserva un par de páginas para una discusión de este texto de 1991, declarándolo un relato “de características peculiares” (163) y concluyendo que “el género [de CF] no cumple ninguna función de soporte, por mucho que nos refiramos a un alienígena, Gurb” (165). Sin embargo, de las pocas publicaciones que hay sobre *Sin noticias de Gurb* surge un consenso de que la literatura decimonónica, si no el costumbrismo en sí, constituye una de sus bases.<sup>7</sup> Samuel Amell pone el dedo en la llaga al señalar que el acto de publicar novelas por entregas en periódicos—tal es el caso de *Gurb*, originalmente publicada en *El País*, bien nos lo recuerda Ruiz Tosaus—se remonta específicamente a tiempos de Larra (citado en Knutson, *Las novelas* 94). Jeffrey Oxford argumenta en un párrafo aparecido en las últimas páginas de su ensayo que *Gurb* revela que “Consumer capitalism has pervaded Spanish society entirely” (83), aunque dentro de un marco hermenéutico posmoderno que no le permite explorar esta idea a fondo. Sobre la obra de Mendoza en general, Eduardo Ruiz Tosaus menciona su “inclinación al costumbrismo” (sin pág.) y cita el comentario del crítico Joaquín Marco que *Gurb* es “juguete costumbrista y disparatado” (citado en Ruiz Tosaus, sin pág.). Aunque la próxima sección trazará unas conexiones entre el costumbrismo de Larra y los productos culturales de CF españoles recientes en cuanto a la cuestión de la vida cotidiana—siguiendo la dirección sugerida ya por los susodichos críticos—en esta sección es menester primero señalar su énfasis comunicacional como herencia del costumbrismo.

Tanto los costumbristas españoles—y Larra más que nadie—como los productores de la CF española han realizado una cuidadosa descripción del mundo que los rodeaba, logrando un inventario de las prácticas sociales y percepciones culturales contemporáneas. No obstante, esta descripción minuciosa de la vida humana constituía para Larra un intento—no sólo de entretener y criticar, sino también de comunicarse con un público. Desde esta perspectiva, la noción de inmediatez es

de suma importancia—en dos sentidos. Primero, publicar artículos en los periódicos de la época presumía establecer cierta relación entre el escritor y el público: y Miguel Muro Munilla señala la importancia (en los escritos de Larra) de “la inmediatez y frecuencia del contacto entre el autor real y lector virtual en el medio periodístico” (5). Segundo, dentro del texto escrito, Larra en particular construía narraciones en las cuales o el “narrador y personaje se identifican” (ibid. 51) o el narrador “se sitúa fuera de la historia, pero sólo se excluye de forma parcial” (52)—manteniendo así una estrecha relación entre enunciación y enunciado,<sup>8</sup> aunque aquello se hubiera llevado cabo a través de una cierta ironía y distancia narratológica. De hecho, la mera creación de un carácter ficticio por el cual narrar sus artículos—aspecto representativo del costumbrismo de Larra—le habría permitido mejor (y de hecho le permitió) realizar su meta de hablar al público, una actitud heredada de las narraciones periodísticas del siglo XVIII (Muro Munilla 54, véase Escobar 483). La CF española contemporánea abordada en el presente ensayo continúa esta tradición también en dos sentidos. Uno, la publicación por entregas de *Sin noticias de Gurb* y la aparición serializada en la televisión de *Plutón* recuerdan el formato de publicación de los artículos de Larra posibilitando que se comenten eventos recién ocurridos<sup>9</sup>; y dos, éstas también sostienen la inmediatez de la narración en la prioridad que dan intradiegeticamente al fenómeno llamado el ‘*captain’s log*’.

Poniendo de manifiesto su herencia costumbrista, la novela de Mendoza consta de una serie de *logs* grabados por un protagonista alienígena no nombrado (abarcando desde el día 9 hasta el día 24 de su viaje) en los cuales éste reflexiona sobre sus encuentros con seres humanos y además narra su participación en prácticas sociales típicas de esta población (ir de compras, rezar, trabajar, vagar por la ciudad de Barcelona en su época pre-olímpica, etc.). En *Plutón*, el capitán Valladares empieza cada episodio con su “cuaderno de bitácora” como manera de situarnos

en la acción que vamos a ver. Mientras que desde una perspectiva práctica el *log* muchas veces desempeña en la CF la función de “revealing the backstory” (Miller 60)—explicándole al lector la información necesaria para entender la acción desarrollada en la trama de la historia cabe atribuirle otra función en *Gurb* y *Plutón*. En *Plutón*, se hace hincapié en la inmediatez de la narración por las constantes interrupciones al cuaderno de bitácora presenciadas por varios miembros de la tripulación. De igual manera, en *Gurb*—como bien escribe Knutson—“la intervención autorial disminuye o desaparece con el uso de la forma del diario” (*Las novelas* 97) ya que “el diarista aparentemente va escribiendo sus actividades, impresiones y sentimientos como y cuando las experimenta” (ibid. 98; el narrador “relata su día casi minuto por minuto, aparentemente en el momento que le ocurre, en el *presente*,” énfasis original, 102). En las dos obras, entonces, el ‘*captain’s log*’ evoca un aspecto característico de la narración de CF que George Slusser ha descrito así:

The SF narrator operates on a plane where the act of telling and the thing told become genuinely interactive events/Narrative and historical events alike are instances of the same space-time. (190)

En estos casos, no funciona solamente como “an account written by someone sharing our readerly viewpoint which explains how the ‘enclosed universe’ arose” (Shippey 17), ni “a device through which the character can reflect on the experiences just seen” (Sleight 197). Como ambas obras distan de los modelos clásicos de CF enfocados en el acto de viajar en el tiempo (como si fuera la cuarta dimensión del espacio, idea errónea atribuida a Kant por Henri Bergson como parte de su crítica filosófica),<sup>10</sup> en el *captain’s log* de las dos, la narración ya no busca relatar eventos ocurridos ni explicar paradojas del pasado sino sumergir ahora al público en la actualidad de la acción y efectuar una síntesis de la enunciación y el enunciado<sup>11</sup>—lo cual posibilita

que una perspectiva sociológica, sea la mejor manera de acercarnos hacia la CF española reciente (tal como sugiere Santoro Domingo). El *captain’s log* permite, en las dos obras, que el personaje-narrador reflexione sobre los eventos comunes y corrientes de sus vidas cotidianas y que el autor comunique detalles familiares que son, en la CF, imprescindibles para los lectores si estos van a dejarse interesar por la trama. Como han señalado Slusser y Chatelain,

If readers are to believe in the material existence of a future world in which narrator and narrative audience are said to be physically located, they should receive information directed not at this future audience, but at themselves as flesh and blood readers. (172)

En sus artículos, los costumbristas “enseñaron de nuevo a trazar los escenarios, a retratar fielmente los personajes” (Blecua 9-10; y, en relación con la tradición de la novela histórica, Freedman 44-62), y Larra se aprovechó mínimamente de esta descripción para poder llegar a la “médula psicológica y moral de los asuntos” (Blecua 15).

La sátira, también arma clave de Larra, surge además como una de las mayores preocupaciones de Mendoza, del cual escribe Knutson que “su sátira ataca algunos temas muy serios, principalmente los problemas sociales de los barceloneses” (*Las novelas* 118, véase también “Exploring” 233). Al igual que hacía Larra en relación con el contexto de Madrid (Ullman), Mendoza se burla de figuras específicas del paisaje cultural barcelonés contemporáneo (véase Oxford; Knutson, *Las novelas* 103), además del Ayuntamiento en general (Mendoza 31, 63).<sup>12</sup> Haciendo eco de la crítica de “La policía” lanzada por Larra, en la narrativa de Mendoza el alienígena narrador es repetidamente encarcelado por la misma no por robar, sino por ser robado por otros (24, también 41, 43). La sátira en *Plutón*, aunque es distinta, ya que la serie tiene lugar a bordo de una nave interestelar y no en Madrid (Larra) ni Barcelona (Mendoza), presenta un aspecto

fundamentalmente terrenal. Como ha escrito Knutson, “stories of discovery often reveal much more about authors and their home societies than the lands they explore” (“Exploring” 228). Esta verdad se puede aplicar a la manera en que lo que ocurre en la nave refleja preocupaciones de la sociedad en la cual fue concebida la serie. En el episodio 10 (“Empatía”), se burla de unos funcionarios que vienen a hacer una inspección de los tripulantes y de las cuentas de la expedición, y en el episodio 6 (“El fin del universo, Dios y la nada”), se destaca el tema religioso con mucho humor (véase Mendoza 38, sobre el Papa). Todos estos son eventos que tocan temas de interés para el público lector contemporáneo. Pero la vida cotidiana tiene una importancia absolutamente fundamental cuando consideramos *Plutón* y *Gurb* desde una perspectiva basada en la obra de Lefebvre.

## II. Ocio y consumo—La colonización de la vida cotidiana (espacial)

Aunque *Gurb* y *Plutón* se hacen eco de la producción costumbrista—específicamente, como se ha detallado anteriormente, en cuanto a su meta comunicacional, la calidad inmediata de la narración y el enfoque satírico—reflejan además la cepa del Romanticismo profundo (Azorín) demostrado por Larra en su correspondiente crítica de unos valores de la naciente sociedad burguesa capitalista. Lo que posibilita esta perspectiva única frente a la producción cultural de tres españoles cuyas vidas abarcan tres siglos no es sino la teoría de la modernidad avanzada por Henri Lefebvre. El meollo de la cuestión de la crítica de la vida cotidiana lanzada por Lefebvre es que en la Europa de la posguerra, las estrategias de colonización previamente aplicadas en los territorios imperiales ya se plasmaban dentro de los mismos países colonizadores:

Incapable of maintaining the old imperialism, searching for new tools of

domination, and having decided to bank on the home market, capitalist leaders treat daily life as they once treated the colonized territories: massive trading posts (supermarkets and shopping centers); absolute predominance of exchange over use; dual exploitation of the dominated in their capacity as producers and consumers. (*Critique* III: 26)

Como resultado, la vida cotidiana quedaba ‘colonizada’ (Lefebvre *Critique* II: 11; Debord, *Society*; “Perspectives”), una condición que Lefebvre ve como una intensificación de procesos acumulativos que ya habían empezado en el siglo XIX (triunfo del valor de cambio sobre el valor de uso, véase *Right*) y que se manifiestan en un mundo urbano por naturaleza (*Urban*). Fue en la escala de la vida cotidiana que se podía experimentar los efectos de este triunfo del valor de cambio a través de una característica enajenación moderna, de esta forma, la vida cotidiana “can also be conceived as an encounter and a confrontation between use (use-value) and exchange (exchange-value)” (*Critique* III: 12). Tal encuentro se hace particularmente palpable, por ejemplo, en la división entre espacios de trabajo y espacios de ocio (*Production* 58, 122), y el espacio social empieza a ser “consumed (in such forms as travel, tourism or leisure activities) as a vast commodity” (*Production* 349, énfasis original).

La conexión entre los imperios gubernamentales tradicionales y el sistema capitalista se destaca en un repetido dicho de Lefebvre, que el capitalismo ha sobrevivido durante el siglo XX “by producing space, by occupying a space” (*Survival* 21). Mientras los teóricos de la CF han identificado su tendencia a replicar la expansión imperialista (e.g. Kerslake), en *Plutón*, tenemos no solamente la expansión imperial—en la forma de la búsqueda de un planeta que sea habitable para la humanidad (en el episodio 8 llamado “Nueva Tierra”)—sino también simultáneamente la expansión de un sistema de relaciones decididamente capitalista. En la nave *Plutón BRB*

*Nero*<sup>13</sup> viaja la tripulación compuesta por el Capitán Valladares (Antonio Gil), Querejeta (Carlos Areces), Hoffman (Enrique Martínez), los androides Lorna (Carolina Bang) y Wollensky (Manuel Tallafé) y un alienígena, Roswell (Enrique Villén), preservado criogénicamente y descongelado de vez en cuando para ayudar la misión. Se comunican regularmente por videoconferencias con el presidente Mckulay Kulkin III (Mariano Venancio) y con Merche (Gracia Olaya), la esposa del capitán Valladares. *Plutón* refleja el hecho de que en la tierra durante el siglo XX “tourism and leisure become major areas of investment and profitability” (Lefebvre, *Production* 353)—sólo que ahora en un espacio-tiempo ficcional del siglo XXVI—tanto en la introducción a cada episodio como en los detalles de algunos episodios en particular. Al principio de cada episodio, un *voiceover* pronuncia la siguiente descripción característica distópica del futuro de la raza humana en términos que subrayan la problemática del urbanismo tan criticado por Lefebvre (*Urban*):

El espacio, negro e insondable como el alma humana. Estos son los viajes de la nave interestelar *Plutón BRB Nero* [...] Año 2530. La situación en el planeta Tierra es desesperada. Hace años que no queda nada de la capa de ozono. La construcción incontrolada de adosados en el Polo Norte ha provocado la subida de las aguas haciendo desaparecer ciudades como Nueva York, Londres o Benidorm. La raza humana sobrevive en zonas pantanosas superpobladas apestadas por las epidemias e inundaciones inmobiliarias. En el año 2500 el presidente de los Estados Unidos del mundo, Mckulay Kulkin III, comienza su mandato con dos decisiones polémicas: 1) cambiarse de sexo otra vez, y 2) enviar una nave al espacio—su objetivo, encontrar un planeta habitable y huir de este inmenso error llamado Tierra.

En la mención de “la construcción incontronada de [chalets] adosados” e “inundaciones

inmobiliarias,” la descripción recuerda la crítica urbana de Larra de la especulación en, por ejemplo “Las casas nuevas” que, como bien señala Edward Baker, anuncia la ola de la construcción de “new and desperately needed housing built under the pressure of speculation” (Introduction 75) en el Madrid de 1836. Pero igualmente, la referencia insólita a ‘Benidorm’—una ciudad española prefabricada y un destino turístico—apunta hacia la división capitalista del mundo en áreas de trabajo y áreas de ocio establecida por Lefebvre.

Este enfoque y por ende esta crítica del ocio está presente en las obras de los tres artistas españoles. Durante el primer tercio del siglo XIX, Larra había escrito varios artículos que subrayaban la incipiente colonización de la vida cotidiana—se quejaba de las opciones para comer en Madrid (“La fonda nueva”), retrataba la monotonía consumista del urbanita burgués que pasaba el tiempo comprando comidas, cigarrillos y asistiendo al teatro (“La vida de Madrid”), se burlaba del vacío afán por la novedad expresado por el burgués madrileño (“Las casas nuevas,” 150), y describía las modas existentes entre la clase media de aquel tiempo (comer “sorbete de arroz,” lucir “el talle largo,” la apreciación de “la señora Campos” de la ópera), aunque lo hiciera en el camino de criticar figuras gubernamentales específicas (“Modas” 88; véase tmbn. Fraser, *Henri Lefebvre*, cap. 1). De igual modo, Knutson enfatiza (en *Gurb*) la presencia de bares y restaurantes (“Exploring” 235), y que es omnipresente el retrato del narrador alienígena como consumidor capitalista que frecuentemente va de compras (e.g. 34-35, 51, 99-100), secciones en que el humor de la narración es palpable. Como apunta Lefebvre en el primer volumen de su *Critique of Everyday Life*, el ocio—aun en sus pasos tempranos decimonónicos identificados con la ascendencia de la sociedad burguesa—“gives rise to an undifferentiated global activity which is difficult to distinguish from other aspects of the everyday (family strolls on Sunday, walking)” (I: 32). Tanto en los mencionados artículos de Larra como en *Gurb*, se destaca el carácter

espontáneo del ocio (véase Lefebvre *Critique* I: 32, citada arriba). En *Plutón* el desarrollo del ocio y su conexión con el consumo se ha llevado a su conclusión lógica en la omnipresencia de marcas como la telecomunicativa ‘Orange’—que aparece en las frecuentes tomas que muestran pegatinas/*bumper stickers* en la nave y además en las conversaciones interestelares a bordo de la misma. Las videoconferencias entre Valladares y su mujer en la tierra se abren rutinariamente con las voces “Videoconferencia Orange establecida” y se cierran con “Gracias por utilizar Orange.” En un momento (episodio 2) oímos el lema de la compañía (“Orange te conecta estés dónde estés”), y son tan frecuentes estas interrupciones que constituyen una buena (y además humorística) representación del concepto lefebvriano de la colonización de la vida cotidiana a través de la práctica ubicua del *branding* capitalista. En el episodio 18 (“Viaje al fondo de la mente”), en que somos testigos de los sueños (pesadillas) de varios de los tripulantes (Valladares, Hoffman y Quejeta), se integran anuncios publicitarios de productos como “las hamburguesas Brutus” y el “Abdominator” en la acción de las escenas, de esta manera criticando que las estrategias de *marketing* ya operan en el nivel (sub)conciente moderno, si no constituyen el “fondo de la mente” mismo.

Pero un par de episodios de *Plutón* en particular desenmascaran eficazmente la naturaleza perniciosa del turismo interplanetario, y, por ende, del ocio y su conexión con el tardocapitalismo. En los episodios 7 y 8 de la serie (‘La amenaza de Drungon’ partes 1 y 2), la tripulación logra descodificar un mensaje del alienígena llamado Drungon al ganar el juego de niños *Battleship*, y Drungon desempeña el papel de agente de inmobiliarias, sugiriéndoles que lo acompañen al planeta H.E.Z. (nótese el característico humor escatológico de Álex de la Iglesia manifiesto en el nombre del planeta): dice Valladares “Según los cálculos de Drungon, dentro de una semana, a lo más tardar, aterrizaremos en un planeta que reúne las mismas condiciones de

habitabilidad que la tierra,” a lo que Drungon responde, recreándose en su visión turística del lugar, “Oxígeno, agua, sol, playas, praderas verdes, caballos salvajes” (12:03-12:19). Al enterarse la tripulación de que la temperatura calurosa del planeta no soportará nunca la vida humana, Drungon continúa así:

Se exagera mucho. No digo yo que no haga calor en verano pero por la noche refresca. Además los datos están manipulados por la FGI—la Federación Galáctica Inmobiliaria—quieren que bajen los precios para comprar los planetas y luego recalificarlos. (13:18-13:33)

La discusión apropia el ritmo y el vocabulario de una *pitch* inmobiliaria en términos que recuerdan el clima de Madrid (y los primeros minutos de la película *La comunidad*, también dirigida por De la Iglesia, en que el papel de la agente desempeñado por Carmen Maura recurre a una *pitch* semejante para vender un apartamento vacío). De este modo *Plutón* logra burlarse de la característica retórica de la especulación capitalista.

El ocio y el consumo también son una parte integral de toda la serie: desde el primer episodio donde Hoffman y Wollensky juegan al golf en algún tipo de realidad virtual al episodio 8 donde Sole, la novia de Hoffman, va de compras a un centro comercial virtual para preparar su boda en el planeta H.E.Z. (“Nueva Tierra”) y hasta el viaje (vacación promocional) que hace Merche de la Tierra a la nave espacial en el episodio 12, gracias a un premio patrocinado por una marca conocida de yogures. La serie hace hincapié constantemente en la colonización de la vida cotidiana—por ejemplo en el primer “cuaderno de bitácora,” donde se queja Valladares del hecho de que “el aire acondicionado emite mucho ruido por la noche” diciendo que “el caso es que si lo quito, me muero de calor... ¿por qué es todo tan complicado?!” (véase también el episodio 5). La burla funciona para establecer el tono humorístico de la serie a la vez que destaca la monotonía de la vida en la nave espacial

(eco de la monotonía urbana subrayada en “La vida de Madrid,” artículo de Larra). Pero tampoco se puede entender como casual la referencia al aire acondicionado, dado que en su libro sobre Lefebvre, Rob Shields escribe del mismo como una manifestación de la colonización de la vida cotidiana tal como fue concebida por el teórico francés:

The environment is commodified (air that is air-conditioned, water that must be purified, sun that must be filtered) and can be consumed (through purchase of the right technology, living in a favorable district of one’s city, or tourism). (169)

En este sentido, aun a bordo de la nave espacial, la vida cotidiana reproduce las formas de alienación establecidas en la Tierra a la vez que lleva esta alienación hacia su cumbre simbólica con la apropiación del género CF—el ser humano ya queda enajenado también de la Tierra misma en el momento de ir a buscar la zona más favorable del universo (de acuerdo con el dictum lefebvriano respecto a la conquista capitalista del espacio incluido como parte de *The Survival of Capitalism*).

De igual modo, *Sin noticias de Gurb* efectivamente se construye a base de una crítica muy lefebvriana del papel del ocio y consumo dentro de la vida cotidiana capitalista moderna. El alienígena-narrador no nombrado es parte de las prácticas sociales más asociadas con el turismo—e.g. dando un paseo por las Ramblas e intentando comprar una guía de ocio (Mendoza 36)—a la vez que se adapta a la vida humana en su forma más consumista, casi por accidente. Al regresar a casa un día, descubre que unos operadores

han dejado instalado el jacuzzi, una sauna, una pista de baile, una piscina climatizada, dos barras americanas, un nautilus, una sala de juego y un fumadero de opio. ¡Y todo en un piso de 60 metros cuadrados! (ibid., 101-02)

Así acierta Ruiz Tosa al declarar que Mendoza busca “denunciar el absurdo de la sociedad consumista actual” (sin pag.)

—El extraterrestre asiste asombrado al frenesí de una sociedad consumista y competitiva arrastrada por la especulación y la insolidaridad, enloquecida por el tráfico y las prisas, asediada por las obras en las calles, asfixiada por la polución (sin pag.)

Aquí es menester subrayar el significado de la sugerencia de Fredric Jameson de que consideremos la CF como un Spatial Genre (“Science”). Escribe así que

Many SF cityscapes and utopias seem to me to participate in this curious paradox: that what signals the constructed, invented, artificial nature of SF as a genre—the palpable fact that an author has strained her or his invention to contrive some near or far culture’s city (and to make it somehow distinctive and different from those of rivals or predecessors)—that very lack of ontological density for the reader, that very artifice and unbelievability which are surely disastrous in the most realistic novels, is here an unexpected source of strength, feeding into the more traditional SF estrangement effects in a curiously formal, reflexive and overdetermined way. (ibid., 54)

Si “the distinctiveness of SF as a genre has less to do with time (history, past, future) than with space” (ibid., 58), puede que esto sea cierto también con obras de CF—como las escritas por Mendoza y De la Iglesia—cuyo valor no estriba en la creación de mundos que sacrifican “ontological density” (ibid., 54) por la naturaleza ‘artificial’ del género, sino en la fiel representación de la prácticas humanas. Éste es el caso de *Gurb* y *Plutón*—obras que lucen su herencia costumbrista española no sólo en la evocación de la manera de narrar sus historias (su enfoque comunicativo) sino también en su representación de la manera

por la cual el ocio y el consumismo han llegado a colonizar la vida cotidiana dentro de la modernidad tardocapitalista.

Que sean cuadernos de bitácora grabados en el espacio (en el caso de *Plutón*) o logs escritos por un alienígena viviendo en Barcelona (en el caso de *Gurb*)—no hay duda que el efecto en los dos casos es hacer un inventario de la vida humana, más específicamente en España. Como Twain y Larra subrayaban en sus cartas y artículos escritos en la tierra, no hay animal tan curioso como el ser humano—observación perseguida con ánimo por Eduardo Mendoza y Álex de la Iglesia en sus obras de CF contemporáneas, obras que funcionan no como escape, sino como indagación en las texturas de la vida cotidiana española contemporánea. Parece que “La actualidad de Larra” (Goytisoló) no está agotada aún—más bien ahora se ha disfrazado de alienígena.

## Notas

<sup>1</sup>Larra es, en realidad, el gran romántico, grande, no por lo vistoso, no por el color, como el duque de Rivas; no por la cadencia, como Zorrilla; no por el ímpetu, como Espronceda, sino en cuanto a profundidad” (Martínez Ruiz 12). Véase también Fraser, *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience*, capítulo 1, “The Birth of the Modern Urban Critic (Larra vs. Mesonero Romanos).”

<sup>2</sup>Respecto a las obras de De la Iglesia como CF, parecen sugerir Buse et al. en su *The Cinema of Álex de la Iglesia* que algunas películas suyas no merecen la designación de CF a causa de su humor o la presencia de la sátira. Cabe notar que no discuten la serie *Plutón BRB Nero* en su libro, publicado en 2007—y además que consideramos que humor y sátira son una parte esencial del género, particularmente en la tradición española tal como es elaborado a lo largo del presente ensayo.

<sup>3</sup>Este aspecto importante de su legado intelectual ha sido trabajado con ánimo por geógrafos como David Harvey (véase *Justice* 219, “Afterword”) y Edward Soja.

<sup>4</sup>Véase *Rhythmanalysis* viii. Como bien nota Lefebvre, (*Rhythmanalysis* 9) el concepto de ‘ritmoanálisis’ había sido sugerido por Gaston Bachelard, y, antes que Bachelard por el portugués Lucio Alberto Pinheiro.

<sup>5</sup>Al sugerir esto, Lefebvre—como se ha comentado—siguió la obra de situacionista Guy Debord, con el cual trabó una amistad que pronto rompió. Véase también Fraser, “Toward”; *Henri Lefebvre*.

<sup>6</sup>Se menciona la novela *Gurb* sólo brevemente en el capítulo introductorio “Parody of the Margins” (Knutson, *Eduardo Mendoza* 10, 12)—y éstas son las únicas referencias en todo el volumen.

<sup>7</sup>Señala Knutson que “Sus antecedentes más evidentes son cuatro: la ciencia ficción, las crónicas de exploradores, la historia de un naufragio y de un diario” (95, véase también Knutson, “Parody” 10). El capítulo cuatro de *Las novelas de Eduardo Mendoza* sí indaga en *Gurb* (pp. 93-122) y su parodia satírica como extensión de la base fundamental de la obra de Mendoza. Aunque Ruiz Tosaus discute la importancia de “la vida cotidiana” en *Gurb*, no lo hace ni e su extensión ni referente al cuerpo teórico de Lefebvre. Sobre la herencia decimonónica de la CF en general, véase Rose.

<sup>8</sup>En su ensayo sobre Larra, escribe también Muro Munilla sobre un “pacto narrativo”—“un acuerdo explícito entre el autor real y el lector virtual” (52) y destaca que el Pobrecito Hablador dirigió la atención del lector al proceso de construcción del artículo mismo: “Son frecuentes [...] los pasajes en que se exhibe para un receptor el proceso de inicio de creación del artículo” (53) o una “explicitación metatécnica” (53). Ocurre en *Plutón* también por lo menos un ejemplo de metanarrativa cuando un *voiceover* pregunta si el personaje de Querejeta morirá porque el actor haya sufrido una reducción en su salario (al fin de episodio 8).

<sup>9</sup>En *Plutón*, episodio 8 (16:00), por ejemplo, el alienígena Roswell reflexiona sobre la corrupción de Berlusconi, poco después de la cobertura del año 2008-2009. En un momento dado también sale una imagen de Berlusconi en la película *El día de la bestia*.

<sup>10</sup>Con la excepción de un evento cómico en *Plutón* episodio 8—la tripulación viaja por el tiempo (como si fuera espacio) para poder evitar que paguen la cuenta de las transmisiones celulares a bordo de la nave. Cabe entender este viaje como una burla de este tema tan utilizado en la CF.

<sup>11</sup>Desde esta perspectiva, la *log* encarna un aspecto clave de la transición desde la CF temprana a la CF tardía—lo cual recapitula la distinción en otra literatura menor sugerida por Tzvetan Todorov. Todorov observaba que, en contraste con lo que ocurría en la ficción detectivesca clásica, la ficción dura/*hardboiled* se basaba en la coincidencia de dos tiempos narrativos—el tiempo de la pesquisa/investigación y el tiempo del crimen.

<sup>12</sup>Entre las figuras y lugares específicos mencionados en *Gurb* caben “Luc Puig i Roig (profesor encargado de cátedra (dedicación exclusiva) en la Universidad Autónoma de Belaterra” (14), “el conde-duque de Olivares” (15), José Ortega y Gasset y Miguel de Unamuno (26), el asunto Salou-Vilaseca (57), Frascuelo Segundo (59), Manuel Vázquez Montalbán (81) y “Diagonal-Paseo de Gracia” (15), el barrio de San Cosme (24), el barrio de Pedralbes (28), la calle Balmes (97), la Sagrada Familia (98) y muchos más.

<sup>13</sup>Las siglas ‘BRB’ quieren decir ‘Biotechnological Research Badajoz.’ Como ya sabrán los españoles, al pronunciar el título entero *Plutón BRB Nero* el resultado suena casi como la expresión ‘putón verbenero’—y de ahí un cierto humor.

## Obras citadas

- Amell, Samuel. “Periodismo y literatura en la España actual.” Martín, Gregorio C., ed. *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference*. Duquesne University: Dept. of Modern Languages, 1988. 19-29. Impreso.
- Baker, Edward. “Introduction.” Special Section: Madrid Writing/Reading Madrid. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3 (1999): 73-84. Impreso.
- . *Materiales para escribir Madrid*. Madrid: Siglo XXI, 1991. Impreso.
- Bergson, Henri. *Creative Evolution*. Mineola, NY: Dover, 1998. Impreso.
- Blecuá, José Manuel. *Escritores costumbristas*. Zaragoza: Ebro, 1966. Impreso.
- Buse, Peter, Núria Triana-Toribio, Andy Willis. *The Cinema of Álex de la Iglesia*. Manchester: Manchester UP, 2007. Impreso.
- Compitello, Malcolm. “From Planning to Design: The Culture of Flexible Accumulation in Post-Cambio Madrid.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3 (1999): 199-219. Impreso.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. 1967. Detroit: Black and Red Books, 1977. Impreso.
- . “Perspectives for Conscious Changes in Everyday Life.” *Internationale Situationiste* 6 (1961): 20-27. Impreso.
- Degen, Monica. “Barcelona’s Games: The Olympics, Urban Design and Global Tourism.” *Tourism Mobilities: Places to Play, Places in Play*, editado por Mimi Sheller y John Urry. London y Nueva York: Routledge, 2004. 131-42. Impreso.
- Escobar, José. “El ensayo en las revistas españolas del siglo XVIII: espíritu crítico y caracterización del autor.” *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas* vol. 1. Salamanca, 1982. Impreso.
- Fraser, Benjamin. *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience: Reading the Mobile City*. Lewisburg: Bucknell UP, 2011. Impreso.
- . Introducción crítica. *La urbanización decimonónica de Madrid: textos de Mariano José de Larra y Ramón de Mesonero Romanos*. Doral: Stockcero, 2011. xiii-xxxix. Impreso.
- . “Toward a Philosophy of the Urban: Henri Lefebvre’s Uncomfortable Application of Bergsonism.” *Environment and Planning D: Society and Space* 26.2 (2008): 338-58. Impreso.
- Freedman, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Hanover y London: Wesleyan UP, 2000. Impreso.
- Frost, Daniel. *Cultivating Madrid: Public Space and Middle-Class Culture in the Spanish Capital, 1833-1890*. Lewisburg: Bucknell UP, 2008.
- Giménez Micó, María José. *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*. Madrid: Pliegos, 2000. Impreso.
- Goytisolo, Juan. “La actualidad de Larra.” *Los ensayos*. Barcelona: Península, 2005. 17-31. Impreso.
- Harvey, David. Afterword. *The Production of Space*, traducido por Donald Nicholson-Smith. Oxford, OX, UK; Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1991. 425-34. Impreso.
- . *Justice, Nature and the Geography of Difference*. London: Blackwell, 1996. Impreso.
- Herráez, Miguel. *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*. Prólogo Germán Gullón. Barcelona: Ronsel, 1998. Impreso.
- De la Iglesia, Álex. *Plutón BRB Nero* [serie televisada, 2008-2009]. Barcelona: Cameo/AVEI, 2010. DVD.
- Delgado Ruiz, Manuel. “La ciudad cagada.” *Entre bichos anda el juego*, ilustrado por José Luis Martín. Barcelona: Puresa, 1991. 101-19. Impreso.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative As Socially Symbolic Act*. Cornell: Cornell UP, 1982. Impreso.
- . “Science Fiction as a Spatial Genre: Generic Discontinuities and the Problem of Figuration in Vonda McIntyre’s ‘The Exile Waiting.’” *Science Fiction Studies* 14.1 (1987): 44-59. Web.

- Kerslake, Patricia. *Science Fiction and Empire*. Liverpool: Liverpool UP, 2007. Impreso.
- Knutson, David. "Parody of the Margins." *Eduardo Mendoza: A New Look*. Ed. Jeffrey Oxford y David Knutson. New York: Peter Lang, 2002. 7-16. Impreso.
- . *Las novelas de Eduardo Mendoza: La parodia de los márgenes*. Madrid: Pliegos, 1999. Impreso.
- . "Exploring New Worlds: Eduardo Mendoza's *Sin noticias de Gurb*." *Monographic Review/Revista Monográfica* 12 (1996): 228-36. Impreso.
- Larra, Mariano José de. *Artículos de costumbres*. Ed. Luis F. Días Larios. Madrid: Espasa-Calpe, 2001. Impreso.
- . "El Café." 1828. *Larra: artículos de costumbres*. Ed. José R. Lomba. Madrid: Espasa-Calpe, 1942. 7-19. Impreso.
- . "Las casas nuevas." 1833. *Larra: artículos de costumbres*. Ed. José R. Lomba. Madrid: Espasa-Calpe, 1942. 144-53. Impreso.
- . "La fonda nueva." 1833. *Larra: artículos de costumbres*. Ed. José R. Lomba. Madrid: Espasa-Calpe, 1942. 135-43. Impreso.
- . "La vida de Madrid" 1834. *Larra: artículos de costumbres*. Ed. José R. Lomba. Madrid: Espasa-Calpe, 1942. 179-85. Impreso.
- . "Modas." 1834. *Larra: artículos de costumbres*. Ed. José R. Lomba. Madrid: Espasa-Calpe, 1942. 88-91. Impreso.
- . "Lo que no se puede decir no se debe decir." 1835. *Larra: artículos de costumbres*. Ed. José R. Lomba. Madrid: Espasa-Calpe, 1942. 124-28. Impreso.
- . "Jardines públicos." 1832. *Mariano José de Larra: artículos*. Barcelona: Noguer, 1975. 263-70. Impreso.
- . "Vuelva usted mañana." 1832. *Mariano José de Larra: artículos*. Barcelona: Noguer, 1975. 151-64. Impreso.
- . "El castellano viejo." 1832. *Mariano José de Larra: artículos*. Barcelona: Noguer, 1975. 137-50. Impreso.
- . "¿Quién es el público y dónde se encuentra?" 1832. *Mariano José de Larra: artículos*. Barcelona: Noguer, 1975. 173-80. Impreso.
- . "El Día de Difuntos de 1836. Fígaro en el cementerio." 1836. *Mariano José de Larra: artículos*. Barcelona: Noguer, 1975. 459-68. Impreso.
- . "La policía." 1836. *Mariano José de Larra: artículos*. Barcelona: Noguer, 1975. 297-303. Impreso.
- Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life*, Vol. 1, 1947. Trad. John Moore. London; New York: Verso, 1991. Impreso.
- . *The Production of Space*. 1974. Trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford, OX, UK; Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1991. Impreso.
- . "The Right to the City". 1968. En *Writings on Cities*. Ed. y trad. E. Kofman and E. Lebas. Oxford: Blackwell, 1996. 63-181. Impreso.
- . *Critique of Everyday Life*, Vol. 2. 1961. Trad. John Moore. London; New York: Verso, 2002. Impreso.
- . *The Urban Revolution*. 1970. Trad. Robert Bononno. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003. Impreso.
- . *The Survival of Capitalism*. London: Allison & Busby, 1973. Impreso.
- . *Critique of Everyday Life*, Vol. 3. 1981. Trad. Gregory Elliott. London; New York: Verso, 2005. Impreso.
- . *Rhythmanalysis*. 1992. Trad. Stuart Elden y Gerald Moore. London; New York: Continuum, 2006. Impreso.
- . *Everyday Life in the Modern World*. 1967. Trad. Sacha Rabinovich, introd. Philip Wander. 11a ed. New Brunswick y London: Transaction Publishers, 2007. Impreso.
- Lewis, Tom. "Structures and Agents: The Concept of 'Bourgeois Revolution' in Spain." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3 (1999): 7-16. Impreso.
- Malmgren, Carl D. "Self and Other in SF: Alien Encounters." *Science Fiction Studies* 20.1 (1993): 15-33. Web.
- Martín-Cabrera, Luis. "Nuevas representaciones culturales en la España postolímpica: *el día de la bestia* de Álex de la Iglesia." *Convergencias Hispánicas: Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film and Linguistics*, editado por Elizabeth Scarlett y Howard Wescott. Newark: Juan de la Cuesta, 2001. 79-91.
- Martínez Ruiz, José (Azorín). Prólogo. *Artículos de costumbres*, Mariano José de Larra. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1941. 8-12. Impreso.
- McNeill, Donald. *Urban Change and the European Left: Tales from the New Barcelona*. London: Routledge, 1999. Impreso.
- Mendoza, Eduardo. *Sin noticias de Gurb*. 1991. Barcelona: Seix Barral, 1999. Impreso.
- Miller, William Charles. *Screenwriting for Narrative Film and Television*. Winter Park, FL: Hastingshouse/Daytrips pub., 1980. Web.

- Muro Munilla, Miguel Angel. "Cuestiones de técnica narrativa en los artículos costumbristas de *El Pobrecito Hablador*." *Cuadernos de Investigación Filológica* 16.1-2 (1990): 49-58. Impreso.
- Oxford, Jeffrey. "(De)Constructing Cultural Identity in *Sin noticias de Gurb*." *Ojáncano* 25 (abril de 2004): 75-89. Impreso.
- Resina, Joan Ramon. *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*. Palo Alto: Stanford UP, 2008. Impreso.
- Rose, Mark. *Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction*. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1981. Impreso.
- Ruiz Tosaus, Eduardo. "Sin noticias de Gurb, la paradoja corrosiva." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 25: sin pag. Web.
- Santoro Domingo, Pablo. "Science Fiction in Spain: A Sociological Perspective." *Science Fiction Studies* 33.2 (2006): 313-31. Web.
- Schurlknight, Donald E. *Power and Dissent: Larra and Democracy in Nineteenth-Century Spain*. Lewisburg: Bucknell UP, 2009. Impreso.
- Shields, Rob. *Lefebvre, Love & Struggle: Spatial Dialectics*. 1999. London y New York: Routledge, 2005. Impreso.
- Shippey, Tom. "Hard Reading: The Challenges of Science Fiction." Seed, David. *A Companion to Science Fiction*. Oxford: Blackwell, 2005. 11-26. Impreso.
- Sleight, Graham. "Visions of Delaware". Reseña de *Science Fiction Studies* 32 (2005): 196-200. Web.
- Slusser, George and Danièle Chatelain. "Conveying Unknown Worlds: Patterns of Communication in Science Fiction." *Science Fiction Studies* 29.2 (2002): 161-85. Web.
- Slusser, George. "History, Historicity, Story." *Science Fiction Studies* 15.2 (1988): 187-213. Web.
- Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996. Impreso.
- Subirats, Eduardo. *La ilustración insuficiente*. Madrid: Taurus, 1981. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. "The Typology of Detective Fiction." *The Poetics of Prose*. Trad. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1977. 42-52. Impreso.
- Twain, Mark. *Letters from the Earth* [publicadas póstumamente]. Ed. Bernard DeVoto. New York: Harper and Row, 1974. Impreso.
- Ullman, Pierre L. *Mariano de Larra and Spanish Political Rhetoric*. Madison: U of Wisconsin P, 1971. Impreso.
- Yang, Chung-Ying. *Eduardo Mendoza y la búsqueda de una nueva novela policíaca española*. Madrid: Pliegos, 2000. Impreso.



# *Letras Hispanas*

## Volume 8.1, Spring 2012

**TITLE:** Politics, Epistemology and the Problems of Rationalism in *La pesquisa*

**AUTHOR:** Erik Larson

**AFFILIATION:** University of California-Davis

**ABSTRACT:** This article analyzes how Juan José Saer's noir detective novel, *La pesquisa*, exposes the fundamental contradictions of Kantian rationalism. The novel, like Kantian theory, realizes a critique of reason by positing its own human, epistemological limits. Of course, the philosophical problems we see in Saer's novel don't simply exist in a vacuum, but respond to the politics of rationalism within Argentina, namely the 1976-83 dictatorship. I demonstrate how the contradictions within the 'rationalist' politics of the *Proceso* springboards into a discussion of the epistemological problems underpinning rationalism itself. Just as Kant posits that rationalism must repress the darker side of reason (the thing-in-itself) in order to have a functional system, so too the dictatorship repressed its dark, violent side in order to present itself as the only hope for order for Argentina. Thus, the novel pairs politics with philosophy by delving into what can and can't be known as well as the socio-political structures that impose such limits.

**KEYWORDS:** Argentina, Juan José Saer, philosophy, dictatorial literature, noir

**RESUMEN:** Este artículo analiza cómo *La pesquisa*, novela negra de Juan José Saer, expone las contradicciones principales del racionalismo kantiano. De acuerdo con la teoría kantiana, la novela realiza una crítica de la razón al plantear sus límites humanos y epistemológicos. Como es de suponer, estos problemas filosóficos no existen en aislamiento, sino que responden al racionalismo político de la dictadura de los años setenta y ochenta. Demuestro cómo las contradicciones de la política racionalista del Proceso de Reorganización Nacional sirve como punto de partida para una discusión en torno a los problemas epistemológicos del racionalismo en sí. Tal como Kant asevera que el racionalismo ha de reprimir el lado oscuro de la razón (la cosa en sí) para tener un sistema funcional, así también la dictadura se vio obligada a reprimir su lado oscuro y violento para presentarse como el guardián del orden. De este modo, la novela combina la política con la filosofía para investigar los límites del saber, amén de las estructuras sociales que imponen dichos límites.

**PALABRAS CLAVE:** Novela negra, filosofía, literatura de la dictadura, racionalismo, teoría crítica

**DATE RECEIVED:** 09/28/2011

**DATE PUBLISHED:** 04/04/2012

**BIOGRAPHY:** Erik Larson is a Ph.D. candidate in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Davis. His area of research is contemporary Latin American narrative with a designated emphasis in critical theory. He is currently finishing his dissertation on the Argentine, Chilean and Brazilian *novela negra* and its problematic relationship to philosophical and political rationalism. He has published other articles on *noir* writers like Argentine José Pablo Feinmann, and Chilean Ramón Díaz Eterovic.

## Politics, Epistemology and the Problems of Rationalism in *La pesquisa*

Erik Larson, University of California-Davis

Of the many characteristics of the *roman noir*—the darker, more tragic, and psychologically profound vein of crime literature—anxiety plays a key role. Anxiety seemingly floats throughout the city streets and curls around the detective's head like rings of smoke from his cigarette. While anxiety may stem from many sources: gender, sexuality, race, and nationalism, to name a few,<sup>1</sup> one source that deserves more attention is the problems within rationality. Given the more nihilistic bent of crime novels by the likes of Chandler, Hammett, or in the more contemporary period, James Ellroy, one can't help but notice a certain insecurity underlying the detective's ability to solve the case or decipher the enigma that is society. Even if a Philip Marlowe or a Sam Spade is able to get to the bottom of a particular crime, we as readers are still left wondering if we truly understand the characters' psychotic neuroses or the broader societal structures which have engendered them. Noir literature makes us question to what extent concepts like rationality and order are actually compatible with a dystopian modern society.

Such unease concerning rationality and order pervades the contemporary *novela negra* within Argentina, especially Juan José Saer's *La pesquisa*. The novel exudes an obvious insecurity about the possibility for pure, unmediated knowledge while simultaneously engaging in a methodical interrogation of Kantian rationalism. It appropriates a philosophical register in order to explore this disquietude surrounding thought and the social order. This theoretical take on crime literature is consistent with a good deal of Saer's other novels and essays that deal precisely with problems of truth, fiction, reality,

and epistemology.<sup>2</sup> What is distinct about the novel, however, is its use of Freudian anxiety as a reaction to problems within rationalism.<sup>3</sup> This essay aims to explore how, in the novel, rationalism, both in philosophical and political terms, must necessarily dissimulate some darker, more irrational counterpart in order to be a functional system. As is always the case with noir literature, such repression actually leaves a remainder of unease that translates onto the written page.

Let us begin with a brief synopsis of the crime narrative within the novel. Morvan, a police detective, is investigating the crimes of a serial killer in Paris. The killer has left a trail of some twenty seven victims, all of them elderly widows, and has consequently placed the city into a state of paranoia. On one level, the killer is an imprecise yet constant threat lurking beneath the normal flow of city life. On another, more personal level, he haunts Morvan. The detective spends excessive amounts of time gazing out his window, trying to divine where the next crime will occur and constructing a coherent narrative that could explain away the beastly and yet carefully executed murders. In more ways than one, Morvan is an obsessive Kantian subject who, from a seemingly objective distance, attempts to put together the clues to arrive at enlightenment. The novel's narrator actually draws a comparison between Morvan and Immanuel Kant, claiming that the detective's colleagues easily could have mocked his excessive rationality as did Nietzsche with Kant:

No había, en su capacidad de trabajo, ningún elemento estoico ni ninguna fantasía de redención, sino la facultad orgánica, que parecía natural, de olvidarse de sí mismo para concentrarse,

metódico, en lo exterior. De haberlo conocido, sus colegas hubiesen podido aplicar a su persona el sarcasmo de Nietzsche a propósito de Emanuel Kant—¡Esa existencia de araña! (24)

As is to be expected, the detective has carefully charted out a map of all the crime scenes, trying to distill some sort of geometric method<sup>4</sup> to the madness of the killer. While the crimes are becoming more and more circumscribed within the space immediately surrounding the police station, they are continually unpredictable. It is as if the shadowy psychopath's unnerving proximity to Morvan were a personal challenge or an effort to taunt the detective.

In the penultimate crime scene, Morvan stumbles upon a tell-tale clue. A tiny, uncanny shred of paper reminds him of an outwardly innocent meeting between him and his colleagues Lautret, Combes and Juin. In the meeting, Lautret mockingly reads an official letter sent to the precinct from the headquarters of the criminal brigade, chastising them for their failure to make significant progress in the investigation. He defiantly tears up the letter. Morvan can't help but wonder if this tiny piece of paper found in the crime scene isn't from the same document. After piecing together the letter from the shreds left in his garbage pail, a gesture which itself reiterates the detective's obsessively Kantian traits, Morvan is able to confirm that there is, indeed, one piece missing. The shred he finds at the crime scene is, in fact, that very missing piece.

Morvan deduces that his colleague, Lautret, must be secretly committing the crimes. He decides to keep close tabs on him, all the while waiting for him to incriminate himself. When he learns that Lautret is scheduled to meet that evening with an elderly widow, Madame Mouton, he beats him to the apartment in order to forestall a further murder. However, while visiting the widow, Morvan blacks out, only to awaken in her bathroom naked and bloody, promptly coming to the disquieting

solution that he himself is the murderer and that he has been committing all of the crimes unconsciously. His intuition of the killer's proximity, which he had previously projected onto his colleagues, in fact, turns out to have emanated from his own buried *id*. This noir novel thus criticizes the traditional detective model, and discloses the awful truth which may lie beneath the apparently rational surface of the detective figure. More profoundly, however, Saer's novel questions rationality itself, and shows what it must repress in order to establish a coherent thought system. As we see with the novel, repression is never complete, but rather leaves a trace of anxiety which is only faintly legible.

Such anxiety remits to the more fundamental problems of Kantian ratiocinative philosophy<sup>5</sup> which must inevitably create an epistemological barrier or limit in order to 'make sense.' In other words, *something* must be dissimulated. In his *Critique of Pure Reason*, Kant calls attention to this particular epistemological blind spot which is necessarily omitted from any form of judgment: the "thing-in-itself." While the subject wishes to "know" the world, all knowledge is inevitably created internally. The actual "thing-in-itself," as something separated from the subject by laws of time and space thus, cannot be accessed:

We should know, indeed know completely, our manner of intuition, i.e., our sensibility, but always under the conditions adhering to the subject originally, i.e., the conditions of space and time. What the objects may be in themselves would never become known to us even through the most enlightened knowledge of that which alone is given to us, namely, their appearance. (75-76)

Without this necessary omission, rationalism cannot function, as it falls into an obtuse philosophical ignorance as demonstrated by Descartes' *Discourse on Method*. Kant's ongoing affirmation of the subject's place as the

creator of knowledge is, in a sense, haunted by the reality of something that has been suppressed.

The narrative anxiety alludes to this blind spot. Once again, the unease Morvan experiences within the urban space tells him that there is something that escapes his purview—something he cannot know, which, given his Cartesian traits, is disturbing. In an expressionistic gesture, the city acts as a screen onto which are projected his own epistemological uncertainties about the killer:

Desde hacía meses no ocupaba un solo minuto de la vigilia a otra cosa que no fuese la sombra extrañamente cercana y sin embargo inasible que salía, en el anochecer, vertiginosa y metódica, a golpear. Parado cerca de la ventana, en la tarde de diciembre, de vuelta del restaurante, miraba, con cierta ansiedad, el día gris que declinaba rápido, a través de los vidrios helados de su oficina. (43)

This expressionistic<sup>6</sup> passage posits the problematic relation between the subject and the outside object world, or in this case, Morvan and the city. While the city is typically one of those places that he knows quite well, as he has carefully explored and investigated all of its different nooks and crannies, the more oneiric vision of the city at night is hazy and encloses a shadowy secret.

Insofar as Paris is a “hazy” city, it cannot be totally grasped. We can easily venture a symbolic interpretation of this haze as something which resists form and category, which are the modes of knowledge and judgment for the Kantian system: “The categories, on the part of the understanding, contain the grounds of the possibility of all experience in general” (Kant 168). If for Kant form and category are everything, here they are negated. The killer is likewise thought of as a shadow—something which constantly escapes the categorical, more rationalistic interpretations which are applied to this monster “o lo que fuese.” The criminal is referred to as “la distorsión sin nombre que

pulula en el reverso mismo de lo claro” (40). In this sense, we can posit both the dark, hazy city, as well as the evanescent killer it houses, as allusions to a sort of “thing-in-itself” which is the underlying limit to Morvan’s comprehension. It is the dark irrational territory which serves as a necessary byproduct to the Kantian *a priori* categories and forms.

Knowledge created within one’s own personal Cartesian theatre, thus, implies an outside, inaccessible sphere, which, while unknowable, still crops up unexpectedly within rationalism. This is most evident when the narrator, in probably his most metaphysical turn in the story, refers to the crimes “como si todo hubiese ocurrido en un universo contiguo al de las apariencias, al que ni la voluntad, ni la causalidad, ni la razón, ni el espacio, ni el tiempo, ni los sentidos tienen acceso” (45). Of course, the fact that Morvan is denied access to such a realm, and that there is in fact a limit to rationality itself, is the principal cause for his disquietude.

This anxiety, in addition to being epistemological, is political. In fact, the Parisian crime narrative is only one half of the novel, while the other half takes place within the Argentine context. The noir story is being told by the reoccurring Saerian protagonist Pichón Garay, to his friends Tomatis and Soldi. Pichón has just returned to Argentina from Paris in order to finish selling off the family estate. During his tableside discussions with Tomatis and Soldi, he relates the crime story with Morvan, which has become a spectacular media phenomenon in Paris. As is to be expected, Pichón and his friends engage in some enjoyable, pretentious discussion about the story, all the while ignoring more weighty matters. Pichón’s twin brother, Gato, is in fact one of the *desaparecidos*—a victim during the dictatorship. While Pichón may have come to settle certain familial issues in Argentina, he fails to deal with this more pending issue. Even when he and Tomatis pass by the house where Gato was purported to be at the time of his disappearance, they are unable to dialogue about this political history that ceaselessly haunts them.

We can therefore read the police story as a displaced allegory for the political reality of Argentina. Florinda Goldberg has written a thorough study of the crime narrative's allusions to the dictatorship, specifically to the issue of the disappeared. In her article, "*La pesquisa* de Juan José Saer: alambradas de la ficción" she states that

Juan José Saer utiliza el modelo de la novela policial como mediación semiótica para medirse con un tema central de la reciente experiencia histórica y moral argentina: la imposibilidad de saber qué ocurrió a (cada uno de) los desaparecidos durante el período de la represión. (89)

This connection between the noir story and Argentina's political context makes it possible to draw parallels between the critique of epistemology within the crime story, and a similar critique of political rationalism, which must likewise dissimulate its darker side in order to prop itself up as a natural stage in the evolution of civilization. As a practitioner of the Latin American *novela negra*, Saer's work maintains its political relevance.<sup>7</sup>

Like Morvan, rationalist politics within Argentina have labored to keep their more irrational side out of view. The legacy of the civilization/barbarism debate exemplifies some of these problems. In order for civilization to triumph, it needed to hide its own barbaric political practice. In the case of Sarmiento, this would be the unenlightened violence of civilization itself and the eradication campaigns aiming to civilize the *pampa*. While *La pesquisa* obviously remits to this entire genealogy of rationalism within Argentina, it responds more directly to its own immediate, contemporary context—that of dictatorship and post-dictatorship. It is at this historical juncture that the contradictions between civilization and barbarism arrive at their apotheosis, thoroughly converging and thus demonstrating how rationality has always conveniently hid its more truculent side.

The military coup in 1976 and initiation of the *Proceso*, wherein the military sought to "save" the nation from the threat of the militant left by initiating a campaign of terror against "subversives," was and continues to be lauded by certain sectors as the logical step in stabilizing and modernizing the country. Leftist militants were branded as terrorists and seen as a sickness that was a constant hindrance to "order" and the nation's insertion into the global economy. Not only did the *proceso* respond to the logic of capitalism itself, but its accompanying campaign of terror embodied a very systematic eradication of those diseased sectors of society which sympathized wholeheartedly or were only loosely contaminated by their association with the *montoneros* or other leftist activists. The "rationalistic order" imposed by the military thus implied a very sinister form of violence which is more nonsensical than sensual, more comparable to the dark irruptions of the *id* into society than the *ego*. When we consider that such violence was actually carried out in clandestine fashion (the term for victims is actually *los desaparecidos*) we see how a purportedly "logical" operation actually shrouds its more illogical counterpart.

While obvious differences abound between the Argentine dictatorship and Kantian rationalism, one thing is for sure—both imply a certain blind spot, or absence within the field of knowledge or ideology. For Kant, this is the "thing-in-itself," which by definition cannot be perceived. For the political context of Argentina, this is the violent side of the *Proceso* which is strategically hidden from view, but continually haunts the nation as a kind of Lacanian real underpinning the social order. *La pesquisa* bridges the gap between the political and the philosophical by exhuming the similar contradictions latent within each. The contradictions within a politics of rationalism leads us to dig deeper into the epistemological problems underpinning rationalism itself—to delve into what can and can't be known, as well as the socio-political structures which impose such limits.

As we see in *La pesquisa*, the central crux of noir is that moment when this very blind spot itself becomes apparent. As Žižek states, “This then is the noir that defines the noir universe: that crack in the half open window that shakes our sense of reality” (220). In other words, noir grants us that supplement of irrationality that creeps into the epistemological field in order to destabilize knowledge and, thus, let us know that such a threat has always been a definitive part of thought. It gives us the disturbing news of irrationality’s permanent alliance with the rational as they mutually determine one another. The delirious killer is thus a necessary by-product of Morvan’s overly ebullient affirmation of reason, and his own Kantian “forms” of thought which by definition leave a remainder. He is so rational, that it is ultimately to his detriment. His obsessive methods, rather than embodying the ideals of the enlightenment, end up being pathological.

This internal Freudian tension between the lucid ego and the darkly absurd id signals a certain inability for the detective subject to know even himself. Of course, the detective has completely repressed his more sordid actions. In the moment the repressed returns, when, naked and bloodied, he must come to terms with his killer-self, he is unable to recognize his own reflection:

Pero cuando con movimientos inhábiles y lentos cerró la canilla y limpió el espejo con la palma de la mano, a pesar de que el espejo reflejaba su propia imagen, no la reconoció como suya. Él sabía que él era él, Morvan, y sabía que estaba mirando la imagen de un hombre en el espejo, pero esa imagen era la de un desconocido con el que se encontraba por primera vez en su vida. (174)

While the novel may, in a very Saerian fashion, claim that psychoanalysis is just one discourse among many used to explain Morvan’s behavior, we mustn’t totally discard the valence of such theory. We definitely see a blind

spot within his *ego*—a darker side which is difficult to account for. The anxiety of the city space is, thus, merely an external projection of Morvan’s more internal turmoil. Just as the city encloses the inaccessible secret of the killer, so too does his own *ego*:

Por primera vez desde que tenía ese sueño, Morvan comprendió que esa ciudad se erigía en lo más hondo de sí mismo, y que desde el primer instante en que había aparecido en el aire de este mundo, nunca había transpuesto sus murallas para salir a un improbable exterior. (173)

Thus, expressionism illustrates one of the more central problems or concerns of Kantian rationalism. If the subject’s knowledge is always somewhat limited by its own internal constraints, then it cannot even come to a complete knowledge of itself:

What underlies this whole difficulty here is how a subject can internally intuit itself; and this difficulty is common to every theory...for this capacity then does not intuit itself as it would represent itself immediately and self actively, but according to the manner in which it is affected from within, and consequently intuits itself as it appears to itself, not as it is. (80-81)

In other words, if one can’t totally know the object world—which is the central premise of Kant’s critique—then neither is self comprehension possible, since the self is contemplated as an object. Morvan’s self understanding is limited to the concepts or forms which he himself creates—an autonomous, methodical, and very enlightened detective—which, as we see, have left a bloody remainder.

Paradoxically, while the dark, incoherent elements of the human psyche are left out in order for the enlightened cogito to take center stage, the latter still depends upon them, if only to define itself against them. In a very contradictory manner, self knowledge turns

into a dialectic between rational and irrational. Freud himself states that we can't have one without the other, and that the boundary between *ego*, *super-ego* and *id* is rather fluid: "When you think of this dividing up of the personality into ego, super-ego and id, you must not imagine sharp dividing lines such as are artificially drawn in the field of political geography" (110). Likewise, Morvan's unconscious barbarism is shown to be the product of a very carefully planned system, painstakingly executed in an effort to uphold his own twisted sense of "order":

El hombre solitario que cometía esos crímenes chapaleaba sin la menor duda en el fango de la demencia, pero para su realización práctica era capaz de desplegar las sutilezas más variadas de la astucia, de la psicología, y de la lógica, sin abstenerse de observar una pericia exacta en su manipulación del plano material, como lo probaba la ausencia total de pruebas que podía verificarse de sus crímenes y de sus desplazamientos. (31)

Of course, this precarious interdependence of rationality and irrationality doesn't merely exist within a philosophical/literary vacuum, but actually responds to concrete historical circumstances within Argentina. If we delve a bit further into the Argentine military's history, we see that, more than being a mere byproduct, its primitive, brutish side was actually a concomitant part of its vision of order. In order to legitimate their occasional interventions throughout the 60s, the military had to project an image of stability amidst the chaos of Argentine civil society. When they were not in power, during the Frondizi and Illia administrations, the military strategically distanced themselves from politics in order to prop themselves up as a more "professional" entity. This "professionalization," however, is paradoxical in that its ultimate goal was always political intervention. By temporarily distancing themselves from politics, the military could be the most

qualified authority when intervention and suspension of democracy were "inevitably necessary." The Argentine political scientist Guillermo O'Donnell sees this ultimate coup as the "second stage" within the military's process of professionalization:

In a second stage, that same motivation [professionalization] contributes toward the execution of a new coup d'état, which inaugurates a "bureaucratic" type of political authoritarianism. This coup d'état implies a level of political participation by the military and militarization of social problems that greatly exceed what could have been attempted by officers of a less professionalized institution. Therefore in conditions of high modernization, a relatively high level of military professionalization is achieved that in short induces the most intense and comprehensive type of military politicization. (418)

As we see, the military's goals, though seeming to safeguard a rational order in the interim, are ultimately over-determined by an irrational, antidemocratic and anti-enlightenment impulse—authoritarianism. In a paradoxical sense, rationalism is at the same time, irrational. Saer himself has called attention to this double bind within the so called "enlightened" politics of Argentina claiming that said notions of "order" are blatantly contradictory. In his essay "Literatura y crisis argentina" the author addresses specifically the military's uncivilized intervention into civilian government in order to quell popular political movements. Saer refers to these contradictions within the military as:

todas las incongruencias teóricas, políticas y morales, tales como actuar en nombre del orden anulando la Constitución, invocar la patria a cada momento y plegarse a los designios de las potencias mundiales, decirse los campeones de la libertad y encarcelar a los particulares por sus opiniones políticas,

pretenderse occidentales y cristianos y mostrar un refinamiento oriental en el ejercicio de la tortura, etc., etc. (115)

Saer's analysis of the military's contradictory *raison d'être* is a plausible context for *La pesquisa*, where we see similar conflicts. The killer is a direct corollary to the Argentine military—he is an authority within Paris, regulating the activities, indirectly imposing a curfew, and governing through paranoia. The very contradiction within the military's politics of professionalization finds itself condensed within the shadowy killer in the novel, who likewise possesses his own system of unenlightened, preposterous “logic.”

These problems of philosophical and political nature constitute the core of Morvan's disquietude. As guardian of Paris, a supposed bastion of enlightenment, the detective can't help but sense some other, more deplorable underside to rationalist thought and politics.<sup>8</sup> However, in spite of its critique, the novel does not amount to an all out rejection of rationalism, as has been now the common interpretation of similar “postmodern,” “antidetective” novels.<sup>9</sup> Rather than flat-out discarding rationalism, Saer goes to painstaking lengths to show why it is flawed—to flesh out the many problems of an isolated, thinking subject. If indeed Saer demonstrates the problems underlying Kantian thought (and Cartesian, for that matter), we must remember that these are problems that Kant himself recognized and grappled with. The philosopher's works are likewise *critiques* of reason and judgment which, while exposing problems, still attempt to work through them and rescue notions of enlightenment. In light of Kant's stance, we must wonder if Saer's critique isn't as well a desire to “work through” the problems of rationality. His careful deconstructive exposition within *La pesquisa* is, after all, an effort to *understand* the nuances and problems of ratiocinative practice. Paradoxically, by contesting rationalism, the novel embodies it, and further reinforces the need for a genuine “*pesquisa*” into thought and politics.

## Notes

<sup>1</sup>In their study *Noir Anxiety* Kelly Oliver and Benigno Trigo maintain that there is a certain insecurity underpinning issues of gender and race in classic film and novel noir. Notwithstanding the hard-boiled private eye's vision of himself as a potent white male, who is fully secure in his sexuality and identity, there is always a disperse remainder of disquietude Oliver and Trigo see this remainder, or free-floating-anxiety, as a discrete questioning of white American male identity: “The existential angst, moral ambiguity, and style of noir produce a sense of free-floating anxiety that we anchor to a complex constellation of concrete anxieties over race, sex, and maternity” (XIV).

<sup>2</sup>If we look at Saer's broader view of knowledge, as posed in essays like “El concepto de la ficción,” “La narración objeto,” as well as novels like *El entenado* or *Nadie nada nunca*, we already see a certain tension regarding the formation of thought wherein we see a tense dialectic between brute experience and discursive knowledge. In this sense, epistemology and the possibility for knowledge would reside in this ongoing conflict between what is perceived on an empirical, and physical level, and what is interpreted on the level of discourse. Scavino defines Saerian epistemology as such:

De modo que existe una relación problemática entre las dos series: la descripción—las imágenes o las cosas invisibles—y el relato—la palabra—que invoca, sobre el fondo del acontecer invisible, un sentido, una relación (relatum) posible entre esos fragmentos materiales insignificantes. Por eso en la literatura de Saer la disyunción no es narrar o describir: la narración es este encuentro, o más bien esta superposición dispareja, problemática, de las series disjuntas de la descripción y el relato, lo sensible insensato y lo sensato insensible. (50-51)

<sup>3</sup>Jorgelina Corbatta likewise sees a connection between psychoanalysis and a kind of deconstruction of rationalism within the novel:

En resumen *La pesquisa* trata de aprehender la complejidad de lo real, en un momento histórico determinado, mediante un género—el policial cuyo núcleo es el crimen—y mediante un método preciso, el psicoanálisis, cuyo móvil es el inconsciente. En ese sentido

lo más importante sería aquello de lo que no se habla, en este caso por una doble censura interna y externa, que reprime el núcleo del relato. (93)

<sup>4</sup>Morvan's geometrical method is an indelible nod to Borges' "La muerte y la brújula" and the story's similarly rationalistic detective, Erik Lönnrot. Both Morvan and Lönnrot's use of geometrical shapes to solve the case remits to the use of forms and categories by rationalism in order to interpret the object world. And in both cases, such an affirmation eventually leads to the doom of both detectives—they lead Lönnrot to his death at the hands of Red Scharlack, and Morvan eventually discovers that he is the very killer he is searching for. This coincidence between Saer's novel and Borges' story begs us to reassess Borges' use of the detective genre and to ask ourselves if the writer wasn't inadvertently anticipating noir literature, despite his alleged antipathy for the genre. For an account of Borges stated views of noir and hard-boiled literature, see Jorge Lafforgue's *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*.

<sup>5</sup>Interestingly enough, both Kant and Saer share a similar preoccupation for knowledge created by the subject. According to Jorgelina Corbatta, El mencionado principio de realidad es fundamental en Saer quien concibe al mundo como un objeto definido a partir de la percepción individual y por lo tanto intransferible y de difícil comunicación (de ahí la frecuencia de sus construcciones hipotéticas). El mundo entendido como una construcción del sujeto, única e intransferible. (67)

<sup>6</sup>By mentioning Expressionism, I am referring to an already well known aesthetic trend within noir literature. It is probably more obvious in film noir, which was historically influenced by German Expressionism and the Weimar tradition. Forster Hirsch, in his seminal study on film noir, references Fritz Lang's use of Expressionism in his film *M*. In this movie, we see a similar correlation between inner psychology and external ambience:

The Expressionist tendencies of Lang's mise en scene are emblematic of an internal reality; the dark streets, the abandoned storage area where the haunted man takes refuge, the frames within the frame that seem to box the character into corners, all reflect the child murderer's mounting agitation. (57)

<sup>7</sup>Amelia Simpson, in her indispensable study of Latin American detective fiction claims that even the more philosophically driven novels of "anti-detective" fiction, within Latin America, accuse an obvious social context:

What distinguishes the Latin American works from many others, especially those of the French nouveau roman school, is the stress on real-world socio political contexts over literary and philosophical considerations. (139)

<sup>8</sup>It is worth mentioning that this preoccupation with modern civilization and repression has a precedent within the Argentine *roman noir*, most notably with Mempo Giardinelli's *Luna caliente*. This novel tells the story of an Argentine doctor coming back to rural Chacó, after a sojourn in Paris. While he ostensibly represents the civilized portion of the civilization-barbarism debate in Argentina, he likewise fights to repress his darker side, which has driven him to a downward spiral of rape and murder. Both novels bring to the fore the contradictions in modernity as a central theme of the Argentine *novela negra*.

<sup>9</sup>For an account of this type of analysis, see Stefano Tani's *The Doomed Detective: The Contribution of the of the Detective Novel to Postmodern American and Italian fiction*.

## Works Cited

- Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia en argentina: Piglia, Saer, Valenzuela, Puig*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Freud, Sigmund. *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. New York: W.W. Norton Company, Inc., 1933.
- Goldberg, Florinda. "La pesquisa de Juan José Saer: alambradas de la ficción." *Hispanérica* 26 (1997): 89-100.
- Hirsch, Forster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Cambridge: Da Capo Press, 1981.
- Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Tr. Max Muller. London: Penguin, 2007.
- O'Donnell, Guillermo. "Modernization and Military Coups: Theory, Comparisons, and the Argentine Case." *The Argentina Reader*. Ed. Gabriela Nouzeilles and Graciela Montaldo. Durham: Duke University Press, 2002.
- Oliver, Kelly and Benigno Trigo. *Noir Anxiety*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Saer, Juan José. "Literatura y crisis argentina." *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997. 99-126.

- . *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- Scavino, Dardo. "La pesquisa de Saer o la deconstrucción de los hechos." *Literatura policial en la Argentina: Wales, Borges, Saer*. No 32 (1997): 45-62. Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencia de la Educación. Print.
- Simpson, Amelia. *Detective Fiction from Latin America*. London: Associated University Presses, 1990.
- Žižek, Slavoj. "The Thing that Thinks': The Kantian Background of the *Noir* Subject." *Shades of Noir*. Ed. Joan Copjec. New York: Verso, 1993. 199-226. Print.

# *Letras Hispanas*

## Volume 8.1, Spring 2012

**TITLE:** Explicar el poema: algunas notas sobre *Días del bosque* de Vicente Valero

**AUTHOR:** Jorge Fernández Gonzalo

**AFFILIATION:** Universidad Complutense de Madrid

**ABSTRACT:** This article discusses some notable aspects of Vicente Valero's book of poems *Días del bosque* through its structure and poetic devices. It aims to investigate the author's poetic theory and his interpretation of the lyrical phenomenon. To this end, we use the thought of French philosopher Gilles Deleuze and the concepts of «rhizome». Throughout our study, we examined the “mirror structure” of the poems and the mechanisms used by the author to show that duality in order to reveal the poetic of the Spanish poet.

**KEYWORDS:** Duplicity, poetic structure, poetic language, metapoetry, rhizome

**RESUMEN:** Este artículo analiza algunos aspectos destacados del poemario *Días del bosque*, de Vicente Valero, a través de su estructura y recursos poéticos. Se pretende indagar en la teoría poética del autor y en su interpretación del fenómeno lírico. Para dicho acercamiento nos servimos del pensamiento del filósofo francés Gilles Deleuze y del concepto de rizoma. A lo largo de nuestro estudio examinamos la “estructura en espejo” del poemario y los mecanismos que utiliza el autor para mostrar esa dualidad con el fin de desvelar la poética del poeta español.

**PALABRAS CLAVE:** Duplicidad, estructura poética, lenguaje poético, metapoésia, rizoma

**DATE RECEIVED:** 09/28/2011

**DATE PUBLISHED:** 05/03/2012

**BIOGRAPHY:** Doctor por la Universidad Complutense de Madrid con una tesis sobre la poesía de Claudio Rodríguez. Es autor, además, de varios poemarios publicados en editoriales de prestigio como la editorial Hiperión o la colección Adonáis. En ensayo ha publicado el libro *La muerte de Acteón. Hacia una arqueología del cuerpo*, en la editorial Eutelequia (2011) y ese mismo año resultó finalista del premio Anagrama de ensayo por su libro *Filosofía zombi* (2011).

## Explicar el poema: algunas notas sobre *Días del bosque* de Vicente Valero

Jorge Fernández Gonzalo, Universidad Complutense de Madrid

Ni variación, ni comentario: armazones rizomáticos, árboles imposibles, diferencias insondables. Así podría definirse la estructura del libro *Días del bosque*, publicado por Vicente Valero en 2008, tal y como pretendemos describir en estas páginas.

La palabra poética de Valero (Ibiza, 1963) se fortifica en las presencias reales: las raíces, el ciervo, el moho, el zorzal o el mirlo, los ríos y páramos, el bosque y sus recovecos, etc., todo ello para conectar con tales realidades exteriores una emoción que es todo lenguaje, que pretende comunicar a través de los pasos (de las huellas, dirá literalmente el texto) su experiencia interior con las texturas del paisaje que rodean al poeta. Así, bajo el signo del viaje se nos muestra este poemario, el sexto que publica su joven autor, como un viaje por la realidad y por las palabras. Viaje no iniciático, pues, por lo que respecta a su trayectoria artística, pero sí de una enorme complejidad en la medida en que tiende un puente entre la poesía mística y la reflexión metapoética de la literatura postmoderna. Tanto García Jambrina como Cilleruelo, han señalado la similitud de la obra *Días del bosque* con la poesía de San Juan de la Cruz, aunque por un rasgo poco frecuente dentro de la literatura de nuestros días: Valero y San Juan se sirven ambos del recurso del *comentario* a la hora de hacer llegar a sus lectores sus composiciones poéticas.

Valero escribe poemas y comenta sus propias obras en el cuerpo del texto, muy a la manera de las acotaciones del místico, si bien lo hará con profundas divergencias con respecto al autor de *Cántico espiritual*. El comentario del poema es aquí *otro poema*, a menudo prosificado, que se sirve de ciertos mecanismos narrativos o ensayísticos de gran

originalidad, o cuanto menos de estimable infrecuencia en los textos poéticos, pero que guardan en conjunto el aliento lírico necesario para llegar a nosotros con incuestionable intensidad emotiva. A este redoblamiento estructural hay que añadir un último texto, el más extenso de todos y con una disposición métrica ceñida a los metros impares tradicionales que aglutina en cierta manera la experiencia de dispersión y redoble espejeante que habían ofrecido las composiciones anteriores. Así,

cada poética de cuantas convoca la experiencia del caminante en el bosque se presenta de esta manera calidoscópica que, muy lejos de explicarla, multiplica sus matices, genera en la lectura una suerte de salmo contemporáneo, en el que la repetición que lo vertebra no es formal sino conceptual. Y tampoco es repetición fonética, sino intensificación semántica. (Cilleruelo, no pág.)

Tres secciones, por tanto, que a modo de expresión no dialéctica componen todo un campo de fuerzas, de relaciones y de productivas redundancias, que comprometen al lector en “un proceso de deconstrucción y reconstrucción” (García Jambrina 20) a través del cual el lector es dueño y presa de esa libertad interpretativa que determina la lectura del libro (Sáenz de Zaitegui).

La estructura es entonces la de un poema-fuente (la sección titulada POEMAS) que conecta con un poema-comentario (DECLARACIONES), como podemos observar en la tercera de estas composiciones, construida sobre la idea de que *el aviador* no guarda verdadera similitud con *el pájaro*, en donde queda reflejado perfectamente ese movimiento no dialéctico que

mueve la estructura: el comentario, el poema *redoblado*, no alcanza a establecer los márgenes del poema-fuente, no lo limita en sus múltiples senderos interpretativos, y sin embargo supone una suerte de reconstrucción, de *respuesta* que intenta escribir la causa, las razones por las que el aviador no podría jamás alcanzar a ser como el pájaro:

El pájaro también conoce el bosque desde arriba, pero su vuelo, cómo no, sabe adentrarse transparente en la oscuridad viva, en el corazón silencioso de las sombras. Bebe luego la luz de las hojas mojadas y da de comer a sus crías en el cálido musgo o en las más altas ramas, él mismo se alimenta de raíces podridas, de pan blando del subsuelo, y sólo entonces comprende el significado de volar, de venir desde allá arriba.

Por tanto el aviador no es como el pájaro (DECLARACIONES, III)

El desarrollo del discurso de esta segunda pieza no alcanza a establecer una causalidad lógica o una explicación objetiva con respecto a la primera, sino que se muestra como una nueva composición de mayores asimientos referenciales y mecanismos descriptivos, pero siempre bajo la complejidad rítmica del poema (se trata de una prosa de gran intensidad musical) y mediante recursos prototípicos de la palabra poética: metáforas e imágenes, hipálajes y sinestias, elipsis, símbolos e inconexiones lógicas.

Símbolos como el que abre el poemario: una *higuera*. La higuera, árbol de no excesivas connotaciones simbólicas (no en la literatura, aunque sí en diversas religiones o en creencias populares) se ofrece aquí como figura *explicativa* de la estructura en resonancia del poemario. El diseño de sus ramas y raíces se corresponde con el *libro* y sus hojas se nos muestran como *palabras* tal y como se indica en la composición que abre el poemario *Días del bosque*:

Como palabras son las hojas de esta higuera.  
Como palabras dichas en voz baja.

El mirlo las convoca y las pronuncia con su negra lengua del amanecer. Creo en vosotras todavía.

Creo en el aire amarillo de este invierno y en las hojas sin luz que ahora resbalan, desnudas, se deslizan, como palabras últimas del mundo:

mensajeras oscuras de una más honda y perfecta claridad. (POEMAS, I)

El poema que sirve de *reflejo*, de *duplicidad*, explica justamente esa potencia de la higuera, también del poema, para *redoblar* su crecimiento en una estructura simétrica entre las ramas y las raíces, es decir, entre el poema y su correspondiente comentario, como si subterráneamente al poema existiera un poso aún intratado, un material por desbrozar, que Valero recuperara y desarrollara para ofrecernos una lectura privilegiada de su teorías poética:

Digámoslo muy claro: una higuera en un bosque es siempre una higuera abandonada, un árbol que ha sido dado por perdido. Tratemos entonces de imaginar su desamparo, pero más aún el sufrimiento de sus raíces. Éstas, asediadas por árboles más poderosos, lentamente se deslizan, huyen hacia espacios todavía vacíos, en donde también serán asediadas.

Se dice que las ramas de la higuera crecen y se desarrollan siempre en la misma dirección que sus raíces. No carecemos por tanto de un mapa para orientarnos en el mundo invisible de este árbol.

Observemos así cómo algunas de sus ramas mueren, pero también cómo otras, en el lado opuesto, brotan con fuerza y se extienden felices hacia más vida. Este desequilibrio interior y exterior, sin embargo, surgido de la necesidad inmediata, como consecuencia de su fuga desesperada, daña al árbol. Lo cierto es que, durante sus permanentes combates subterráneos, la higuera aprende a ser mortal y sombra fugitiva. Por esta razón puede decirse que una higuera en el bosque es, sobre todo, una higuera sin esperanza, un árbol imposible [...] (DECLARACIONES, I)

La imagen de la higuera, por tanto, será fundamental para la concepción poética del autor por lo que respecta a esta obra. El poema tiene una estructura doble, una duplicidad que exige ya no el comentario, ni siquiera estas páginas que ahora se escriben, sino la propia poesía como duplicidad, el mismo fondo de misterio, el mismo rigor estético, musical incluso, para que la explicación se torne parte del fenómeno lírico, para agregar definitivamente el comentario al manantial de lo poético como su *trasfondo invisible*. Una raíz que se desliza lentamente entre otros discursos más poderosos, *discursos de poder* parece indicar el poeta, capaz de entregarnos una visión renovada del fenómeno lírico y de alzarse en ese espacio vacío de la indecibilidad que salvaguarda la poesía.

Pero ésta es tan sólo una de las consecuencias que la estructura espejeante que el libro pone de manifiesto. La otra consecuencia es totalmente opuesta: si el poema requiere de otro poema para su explicación, es decir, si el comentario como poder, como violencia exterior, se queda fuera del hecho lírico se desaloja en todas sus formas. El poema original en sí va a presentarse como lo misterioso en tanto que tal, como un enigma sin resolución abriéndose en espirales infinitas como fondo sin superficie en donde la experiencia de la poesía se vuelve al mismo tiempo irreducible, intolerable e impracticable. No podemos decir el poema; para ello, otro poema se alza sobre ese hueco de imposibilidad, se reduplica en un juego que podríamos perfectamente alejar hasta el infinito, circunscribir al infinito de la escritura pero sin abrir la palabra poética a otro juego de poder, a la dura ley del comentario, de la razón y de sus procesos argumentativos. El poema se preserva, entonces, como *intolerable*, como lo *imposible*.

## El árbol imposible

La poesía es para Valero el idioma de nuestra perplejidad ("Prosa", 24). Hay, en esta tímida aserción, todo un complejo mecanismo teórico para explicar el lenguaje poético a

través de una falta de lenguaje (la *perplejidad*, el no-decir, no hablar) y, al mismo tiempo, un intento por dar carta de ciudadanía a ese no-lenguaje del asombro, a la intuición, a lo misterioso, al cuerpo, a las sensaciones, etc. Todo aquello que carece de verbo acaba por comunicar en su secreta palabra un misterio no reducible al signo, una verdad que no convoca poder alguno, certeza impostada, sino que se hace cierta en su imposibilidad, en su cuestionamiento, en su movimiento circular de duda de sí misma. Se trata, hasta cierto punto, de hacer visible lo invisible, de dar nombre a lo que permanecía sin discurso, de recorrer un camino en donde aún crecía demasiada hierba:

el cuerpo flexible, simbólico, hipersensible de la palabra poética nos permite descubrir territorios nuevos, convierte en visibles aspectos que permanecían invisibles, de tal modo que podemos llegar a afirmar que las palabras del poema consiguen decir aquello que no existiría si las palabras del poema no lo hubieran nombrado. Esta es la otra realidad que tan necesaria se nos ha vuelto para comprender la realidad misma. ("Prosa", 28)

La poesía, decimos, es imposible. Y este doble juego de espejos que nos ofrece Valero sólo nos remite a una imposibilidad manifiesta. El árbol completo de su poesía constituye un árbol imposible, el de la entera unidad entre el poema y su comentario, entre el poema y los poemas que genera, porque no hay unidad, ni centro del discurso, ni modelo ni copias, sino sólo ramas, raíces, *rizomas*, por usar la terminología de Deleuze y Guattari, en crecimiento y sin una estructura jerárquica, sin privilegios entre el original y sus infinitas ramificaciones, sin poder. *Días del bosque* ofrece una estructura rizomática, no dialéctica, que guía nuestra lectura a través de infinitos recovecos. El árbol de su diseño ya no dibuja un centro o tronco que, a manera de eje de la experiencia poética, se ramificase en numerosos comentarios que partieran de

este origen común para entregarnos toda su estructura perfectamente acabada, sino que bajo el suelo, en las raíces del árbol, la poesía continúa. El comentario se hace poético, la savia de la emoción lírica alcanza a regar hasta el último recodo. La rama se confunde con el tronco, con la raíz: todo es poético en este juego de duplicidades, todo cae bajo el misterio, en la convicción de la incerteza, la duda, pero también bajo un sentimiento estético que alcanza todas las formas de escritura. Leer poesía es poesía, viene a decirnos el diseño del poemario. Así,

la criatura *Días del bosque* nace incompleta, se repite y contradice, nos fascina con su premeditada dispersión. Múltiples fracturas dinamitan su esqueleto: mil veces en un solo libro escribe el poeta las mismas higueras, las mismas ramas, idénticos caminos. Y, para entender estas ruinas circulares, los lectores debemos escribirlas de nuevo. (Sáenz de Zaitegui, no pág.)

Por tanto, en ese hueco que se abre entre los poemas y sus declaraciones, en ese espacio que ha quedado por el mismo efecto de bisagra que describe la obra, nuestra lectura crece como un lenguaje, por *dehiscencia*, en el interior de las palabras, en la distancia que las separa (todo es ahora lenguaje) como si la lectura—una rama más en ese árbol imposible—se viera bañada por la misma savia y se volviera asimismo poética, aliento lírico. Explicar el poema es poema, vivir el poema es poema, penetrar en su misterio no es invocarlo, sino haber estado siempre allí.

El mismo autor describe este movimiento de *asimilación* entre la escritura del poema y la materialidad de las cosas como un fenómeno o impulso de su propia experiencia poética:

La poesía no especula, nos conduce hasta las cosas para celebrarlas o para convertirlas en nuevas partes de nuestra conciencia, de nuestro cuerpo, en una extensión de nosotros mismos.

Así vamos ocupando el mundo con nuestras palabras o permitimos que el mundo penetre en nosotros, como la humedad de la noche, con su dolor y su belleza. Seres sin convicciones, los poetas ofrecen su cuerpo permeable al río de la vida y de la muerte, aman la profundidad de este río, su sonoro curso interminable. Aprenden de su misterio más que de las pocas certezas dúctiles y navegables. La poesía puede ser entonces una conversación emocionada con este misterio (Valero, “Prosa” 29).

Si nuestra lectura, decimos, *es poema*, si el comentario es poético y la convivencia con la naturaleza nos permite participar de esa sublevación lírica, igualmente y como consecuencia de esto el mundo *se hará texto*, se contaminará de signos, se alzarán como escritura: así, las hojas son palabras, como dirá el autor en el primero de los poemas, y marzo compone un entramado de signos, una nueva escritura que los animales aguardan:

Ah, los animales solitarios: cómo esperan la página de marzo, la escritura que los haga salir hacia la luz. Sólo entonces las redes invisibles del bosque se abrirán para ellos. Será la tinta de la primavera la que guiará sus pasos otra vez, la que les mostrará el camino de siempre. (*Días del bosque*, 40)

Y sin embargo, por esa misma distancia que impide que el poema gemelo llegue a *conocer* el poema-fuente, llegue a explicarlo o a esclarecerlo, la naturaleza parece reconocerse en una falta de entendimiento, en esa imposibilidad que es la certeza más reveladora: “conocimiento de sí mismo no tienen los árboles” (41), podemos leer en uno de los poemas. O esa descripción del zorzal que busca, sin por qué, sin razón alguna, sin necesidad, la luz del limonero (39). O aquél otro lenguaje del río, “un río oscuro, lleno de palabras [...]”. De este antiguo idioma qué sabemos, por qué no lo aprendimos” (44). La vida parece acontecer en esa falta de relación (lingüística), en

ese movimiento sin origen y sin finalidad que establece entre los seres una diferencia, el espacio para una escritura, que es ya la escritura de la diferencia, la imposibilidad de unión entre las cosas, su inalcanzable separación, espacio neutro que en cierto modo permite la neutralidad del poema, la posibilidad de la palabra poética como instancia del no-poder, como la no-relación que propone y separa a los seres en un paisaje sin unión ni distancia entre sus componentes, tan sólo una diferencia de la diferencia, una *escritura blanca* que escribe el paisaje, que lo comunica desde la imposibilidad. Nada tiene que ver, como apunta acertadamente Ortega, con una suerte de *correspondencia* baudelairiana. No se trata de símbolos, de conexiones simbólicas, sino de una escritura diáfana que en su máximo rigor de transparencia acabaría por destruirse a sí misma. Un bosque escrito que rompe con *el libro*, un río de palabras que se desentiende de la escritura.

### Mecánica poética

Porque en cierto modo lo que está en juego es el conocimiento poético, la poesía como forma de conocimiento que es ya una falta de conocimiento, una experiencia de no-relación, un espacio neutro que nos impide acceder al acontecimiento como experiencia de sentido, como tramo de lenguaje: “la poesía no es un saber, como pueda serlo la filosofía, ni tampoco un poder, como pudieran serlo las artes mágicas o religiosas” (Valero, “Prosa”, 24). Las palabras del poema parecen colarse entre los intersticios: el árbol no puede conocerse a sí mismo porque el lenguaje que lo separa de sí mismo, un lenguaje poético, no alcanza a cifrar conocimiento alguno, sino que sólo marca esa distancia insalvable de la mismidad (las cosas no son iguales a sí mismas), sólo traza la imposibilidad de que el mundo sea una escritura de poder, un libro cerrado, la unidad de forma y de sentido. Muerto Dios desde la filosofía nietzscheana, Dios-Unidad, Dios-Límite, el pensamiento postmoderno nos deja un libro incompatible consigo mismo, un mundo

como texto ya enteramente deconstruido que muestra sus fallas, las fisuras de su diseño, la relación inestable entre sus componentes: letras que no forman una lógica, que no remiten a causalidad alguna. La poesía de Valero parece ver en este universo del bosque, en esta realidad que describe, un lenguaje para la falta de lenguaje, un texto roto que es, justamente, el conocimiento que hace aguas, que se vence a sí mismo, que nos descubre la imposibilidad de conocer el paisaje una vez que queda escrito como texto poético. Y sin embargo, si el mundo es poema, igualmente, la palabra *se hará cuerpo*: “las palabras actúan entonces como un sentido más de nuestro cuerpo, se vuelven hipersensibles” (23).

El autor ha declarado en una conferencia la posibilidad de que accedamos a la poesía como un *fenómeno físico* (21). Es ésta justamente la ruptura del libro a la que hacemos alusión: la obra ya no permanece sepultada en su espacio ontológico, en su no-lugar, sino que se abre a una fractura, se instala en lo real para que la escritura sean aquellos pájaros, su música, el ritmo de un paisaje, la literatura de cada recoveco que ofrece la naturaleza. Escribir, entonces, para dejar de escribir. El libro rompe sus propias páginas, deja atrás todo conocimiento para hacer de la percepción su clave, el motor o impulso para un acercamiento a lo real que prescindiera de todo su equipaje semiótico:

el conocimiento que este estado nos proporciona [estado de privilegio de la percepción] tiene que ver sobre todo con los sentidos que al mismo tiempo lo han propiciado. Diría más: la poesía habla solamente de esto, es decir, de lo que han logrado alcanzar nuestros sentidos en su máxima extensión. Esta es la razón por la que sentimos también que un poema es la culminación de un acercamiento (23).

La poesía no supondrá para el autor más que una *huella*, una huella que, en mitad del camino, nos pertenece y no nos pertenece,

alía nuestra presencia con el camino, como dirá una de las composiciones del propio Valero:

Para el caminante sus huellas son un miembro más de su cuerpo: sienten y envejecen con él, necesitan cuidados amorosos. Pero también el bosque las reclama como tuyas. Por eso yo le pido al ojo del bosque que vigile mis huellas, que no las abandone. (DECLARACIONES, XIII).

El cuerpo, por tanto, recupera su lugar dentro del lenguaje, elabora sus propias escrituras (las huellas) que no son enteramente trazos, sino trazos para la falta de trazos, *excrituras* que realizan ese movimiento crítico de la escritura cuando sale de sus márgenes y se enfrenta al azar, a la página en blanco de la naturaleza, a los ríos y bosques del paisaje. Por encima, por tanto, de esta dimensión de la palabra como abstracción de sentido, como experiencia de negación, de separación, la palabra poética reinvierte los códigos para hacer de la palabra la falta de la falta, el vacío para un vacío, una ruptura con la ausencia a la que se ve comprometida todo libro para que, en ese desgarrar, por esa separación de lo que nos separa de las cosas (el lenguaje cotidiano), se rompan todas las gasas, todas las interrupciones, y el cuerpo halle un lenguaje en el tacto, en la experiencia del tocar, del sentir, del ser:

la poesía afecta de un modo peculiar a todos los sentidos. Podríamos hablar, sí, de una hipersensibilidad [...] que favorece o propicia sobre todo el conocimiento de los propios sentidos. De tal manera que el poeta es aquel que se ocupa de las posibilidades de su vista o de su oído, pero también de su olfato, de su tacto o de su gusto, siempre en su máxima extensión, sumergiéndose plenamente en la realidad. ("Prosa", 22)

La palabra deshecha la fuerza de los significados y las abstracciones para imponer una *mecánica*; el autor "urde una lógica de la

existencia fundada en la receptividad para traducir en ejemplos vitales los ciclos y mecanismos del medio ambiente" (Ortega, no pág.). Asistimos, pues, a un rozamiento entre los componentes que se ponen en juego más allá de toda representación hasta acceder a ese poso invisible bajo el lenguaje, repuntando en un gesto, en el tacto, en la música, un no-lenguaje que perfora el discurso para materializarse al amparo de las fisuras que teje la palabra poética:

Mis manos también tienen su visión propia del bosque, han aprendido a abrir las páginas ocultas, a leer en ellas los textos invisibles. Palpan la oscuridad y la temperatura, el miedo y la esperanza.

[...]

Mis manos hablan entonces otro idioma: el que aprendieron palpando la textura del bosque, su misterio tangible. (DECLARACIONES, XX)

Es, por tanto, esta misma condición física de la poesía la que obliga al poeta a solicitar al agua que le haga invisible, como a ella: "Agua del bosque, vierte tu transparencia sobre mi corazón. Dame tu claridad. // Hazme invisible"; (POEMAS, XXII), para comunicar desde la ausencia de cuerpo con la realidad de lo incorpóreo del mismo modo que antes había hecho que las presencias inmateriales (el hálito del escarabajo, la edad del tronco, la luz pobre del musgo) se tornaran palpables para su palabra. Sutil paradoja, movimiento aparentemente contradictorio, el que parece mostrarnos esta oscilación entre lo invisible y lo visible que apunta en último término a una conexión, sea cual fuere el plano en que ésta se produzca, entre el poeta y el paisaje, entre la voz y el bosque, conexión que sólo es posible en la escritura y fuera de ella, es decir, en la palabra poética.

Asistimos, por tanto, a la posibilidad de *romper con el relato*. Un ejemplo claro de ello es el poema VI, en donde se pregunta el autor si, como ya señalábamos, el árbol, en el último instante de su muerte podrá soñar

justamente que ha sido un árbol de modo que accediera a una suerte de revelación (que no es, por tanto, una forma de conocimiento, sino una aparición de lo inconsciente, un *Ello* que no responde a subjetividad alguna: el árbol nunca es un *yo*, un sujeto que aprehende un objeto) por la cual vislumbrara la realidad toda de su existencia. El poema que sirve de correlato explicará la anécdota (real o no): el poeta, un día en el bosque, pregunta a Eric el leñador si en ese último instante antes de cortar el árbol éste tendrá algún tipo de consciencia de su propia realidad aunque sea tan sólo bajo la amenaza inminente de la muerte. Eric se hecha a reír para después confesar al poeta que una vez llegó a percibir una leve agitación en las ramas de un pino antes de asestar el golpe fatal.

Lo importante de este relato no es en todo caso lo relatado, sino *la posibilidad del relato*, el relato en sí, como si el poema reconcentrara en sus dimensiones toda la fuerza impresiva de la palabra y no pudiera sino expulsar de sí las reglas de la coherencia, el juego de encadenamientos que configura el discurso, que justamente irá a parar al poema-comentario en donde el material narrativo se trabajará desde nuevos presupuestos (elipsis, cierta incoherencia expositiva, etc.) hasta hacerlo plenamente funcional dentro de las coordenadas y exigencias de la lírica. Lo que no vale en un punto sirve en otro, dándonos la impresión, en último término, de que el encadenamiento entre ambas secciones, de que el intento de explicar el poema no se logra, si bien el resultado es la imposibilidad de conocimiento como certeza, el lenguaje de la incompreensión como recompensa en la indagación lírica del autor.

El propio Valero hablará en su libro, finalmente, de un *lenguaje oscuro*, lenguaje de la noche que no necesita ya ceñirse a las apariencias, a las trampas de la luz y de la visibilidad, un nuevo idioma que al mismo tiempo que se escribe hace del mundo una escritura que no podemos dominar, comprender, reducir como un animal nocturno del cuál apenas alcanzamos a distinguir sus formas en la noche:

Palabras que hemos visto sumergirse, a solas, muchas noches, en las oscuras aguas de este río.

Cierto ciervo que vi bebía entonces, lavaba sus heridas invisibles.

Un nuevo idioma renacía a oscuras, temblaba como animal nocturno, ardía hasta el amanecer.

(POEMAS, IX)

## Conclusiones

Nos encontramos, por tanto, ante una doble paradoja; ni saber ni no saber, ni corporalidad ni incorporealidad, o quizá el *entre*, el *intersticio*, como sucede con la escritura poética, huella para la ausencia de huella. El poeta lo ha dicho con palabras precisas: “sentimos con emoción todo lo que no sabemos, nos aproximamos a tuntas a lo que no tiene forma” (“Prosa”, 29). Hay, en su poesía, un intento de aproximación a ese no-saber que sólo nos provoca la experiencia radical que pone de manifiesto la poesía. Es mediante esa falta de saber que caminamos a tuntas por lo informe, por lo invisible, en una relación con la contemplación que ya no es la de la mera percepción de cosas, la de una vigilancia constante de lo que cae bajo el perfil de la luz sino una contemplación hecha visión alucinada, radiación sutil y centelleante de lo que escapa a lo material, de lo que puede ser pensado en esa divergencia radical con respecto a los objetos materiales y a las limitaciones físicas, hasta tocar, literalmente, lo incorpóreo, hacerse transparente como el agua y acceder al resto sagrado de las cosas, como nos propone la experiencia poética de Valero.

La naturaleza se contamina entonces de *textualidad*, pero ya no es la textualidad del relato. Es decir, la naturaleza no representa ahora un texto armado y coherente como ocurre en los textos de poder (científicos, filosóficos, críticos) sino que es un *texto deconstruido* en donde las piezas están mal ensambladas (el árbol no alcanza a pensarse como árbol) o separadas infinitamente entre sí. No hay una correspondencia baudelairiana, sino una falta de correspondencia, una imposibilidad de

la naturaleza de saberse a sí misma que es ya una certeza que nos sobrecoge y nos alumbra en su luz mortecina.

Y todo ello porque, al *explicarse* el poema, al urdir toda una trama caleidoscópica de referencias y acotaciones el poeta descubre que no puede explicarse, que el movimiento de la palabra poética es el de una no-relación, una ausencia de conocimiento, una falta de correspondencia que hace de la escritura un encadenamiento infinito, un juego de reduplicaciones implacable, un juego insensato, como habría dicho Mallarmé. El texto de la naturaleza, por tanto, es un *texto poético*, como lo es todo ejercicio de deconstrucción, que no responde ya a las premisas de los discursos de poder, a su lógica, a sus categorías, sino que muestra, al fin, su maquinaria interna, dando paso a otra serie de lenguajes (no-lenguajes) como son la emoción, el tacto, los sentidos, una forma extrema de visibilidad que ve en las cosas lo invisible a lo que no teníamos acceso, esa

raíz subterránea de la higuera que parece reproducirse sin total semejanza (sólo es un *mapa*, apunta el poeta) en las ramas del árbol imposible de la palabra poética.

## Obras citadas

- Cilleruelo, José Ángel. "Días del bosque." *El Ciervo* 686 (mayo 2008). Red. 12 abril 2010.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. "Rizoma: Introducción." *Fen-om.* (marzo 1977). Red. 24 enero 2010.
- García Jambrina, Luis M. "Un secreto diáfano." *ABC de las Artes y las Letras* 5-4 (2008): 20. Red. 20 abril 2010.
- Ortega, Jorge. "Sabiduría de lo verde." *Quimera* 299 (octubre 2008). Red. 3 junio 2012.
- Sáenz de Zaitegui, Ainhoa. 2008. "Días del bosque." *El Mundo: Suplemento el Cultural* (2008). Red. 13 marzo 2010.
- Valero, Vicente. *Días del bosque*. Madrid: Visor, 2008. Impreso.
- . "Prosa para evocar la ráfaga." *Poética y poesía*. Ed. Antonio Gallego. Madrid: Fundación Juan March. (2009): 18-42. Red. 10 abril 2010.



# *Letras Hispanas*

## Volume 8.1, Spring 2012

**TITLE:** La mística del instinto y la contra-moral sexual postridentina en *Yo, inspector de alcantarillas*

**AUTHOR:** Francisco García-Rubio

**AFFILIATION:** University of Louisiana at Lafayette

**ABSTRACT:** The purpose of this article is to examine how Gecé (alias of Giménez Caballero) proposes a discussion about the human body and its sexual instinct so that we, as readers, are able to witness the parallelisms between the rite of the Catholic confession and the act of writing, in relation to psychoanalysis. With this idea in mind, I plan to analyze a series of confessions included in the narration of the events, in which we can observe several characters' feelings of guilt as a response to their sexual instinct and desire. Based on this opposition of values, it seems that Gecé dares to defend an unorthodox morality that challenges the principles of the Christian (above all, Postridentine Catholicism) tradition. Indeed, the author strives to free the individual from any kind of remorse and advocates for several examples of sexual practice that were condemned during his historical period of time.

**KEYWORDS:** Psychoanalysis, Freud, Catholicism, postridentine, sexual moral, confession, surrealism

**RESUMEN:** El propósito del presente estudio será analizar cómo Gecé (Giménez Caballero) plantea una discursividad sobre el cuerpo y su proyecciones instintivas con el fin de establecer unas relaciones de continuidad/ discontinuidad entre el ritual de la confesión católica con el método psicoanalítico mediante el acto de escritura. Con tal motivo, me propongo analizar una serie de confesiones narrativas dentro de la obra, donde podrán observarse cómo aflorarán los sentimientos de culpa por parte de diversos personajes poco convencionales, sumergiéndose en esa zona abisal del mundo de los instintos. Con ello Gecé parece reivindicar una genealogía moral disidente acerca del cuerpo y del instinto frente a la de la tradición cristiano-católica, tratando de liberar el sentimiento de culpa de una serie de actividades sexuales consideradas como prácticas desviadas en su momento.

**PALABRAS CLAVE:** Psicoanálisis, Freud, catolicismo, postridentino, moral sexual, confesión, surrealismo

**DATE RECEIVED:** 12/23/2011

**DATE PUBLISHED:** 05/03/2012

**BIOGRAPHY:** Francisco García-Rubio is Assistant Professor of Spanish at University of Louisiana at Lafayette. He holds a PhD from University of Connecticut- Storrs in Spanish Early Modern Literature. His research bridges the fields of Literature, History, Religion, Law and include topics like ideology, censorship and the Spanish Inquisition in texts as *Lazarillo de Tormes*, *Libro de su vida* and *Don Quixote*. He published recently articles like "El wikileaks del caso Lázaro: Problemáticas jurídicas y jurisdiccionales" and "La función retórico-jurídica del demonio en el *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús".

## La mística del instinto y la contra-moral sexual postridentina en *Yo, inspector de alcantarillas*

Francisco García-Rubio, University of Louisiana at Lafayette

*Yo, inspector de alcantarillas* (1928) de Ernesto Giménez Caballero (Gecé) constituye uno de los ejemplos más originales de la prosa vanguardista en la España de la década de los veinte.<sup>1</sup> Miguel Ángel Hernando incluso llegó a considerar este trabajo no sólo como un producto cultural de su época sino como “el primer libro surrealista español” (144).<sup>2</sup> Esta influencia del surrealismo en *Yo, inspector de alcantarillas* se advierte desde su encabezamiento, donde el autor cita a la figura más importante de este movimiento, André Bretón: “*J’aimerais n’avoir jamais commencé...*” (23). Aunque hay que señalar que es aún más intensa la influencia del psicoanálisis de Sigmund Freud, “el neurópata famoso de la ciudad lejana,” (25) como puede constatarse a lo largo de la obra. Tal como señala Enrique Selva,

Gecé se había acercado al surrealismo en plena efervescencia creativa y experimental [...]. Fruto de este contacto, pero sobre todo, [...] de sus lecturas freudianas, había sido *Yo, inspector de alcantarillas*. (147)

La obra de Gecé se presenta como un producto particularmente transgresivo, contracultural e innovador. Según Selva, Gecé

elabora cuidadosamente el material extraído de su inspección de las alcantarillas humanas, donde la obsesión sexual se mezcla con lo religioso [...] y lo deseos reprimidos del hombre se amalgaman con el mundo animal. (97)

En la misma línea María Pao, destaca su particular fusión de temáticas: “Giménez

Caballero himself contributed to this evasiveness with his tendency to conflate surrealism, mysticism, and Freudian psychoanalysis” (160).<sup>3</sup> Sin embargo, más allá de esa controvertida fusión del psicoanálisis con el misticismo católico señalada por Selva y Pao, puede observarse cómo el autor va a enfrentar ambas cosmovisiones de un modo transgresor e irreverente, tratando de sustituir el confesionario católico por el diván psicoanalítico, para atacar humorísticamente la visión moral de la tradición católica sobre el instinto sexual y sus prácticas disidentes mediante la confesión a través del acto de escritura.<sup>4</sup>

Precisamente, y en esta línea, el propósito del presente estudio será analizar cómo Gecé plantea una discursividad sobre el cuerpo y su proyecciones instintivas con el fin de establecer unas relaciones de continuidad/discontinuidad entre el ritual de la confesión católica con el método psicoanalítico mediante este acto de escritura.<sup>5</sup> Con tal motivo, me propongo analizar una serie de confesiones narrativas dentro de la obra, donde podrá observarse cómo aflorarán los sentimientos de culpa por parte de diversos personajes poco convencionales, sumergiéndose en esa zona abisal del mundo de los instintos. Con ello Gecé parece reivindicar una genealogía moral disidente acerca del cuerpo y del instinto frente a la de la tradición cristiano-católica postridentina, tratando de liberar el sentimiento de culpa de una serie de actividades sexuales consideradas como prácticas desviadas en su momento.

Me detendré previamente en el análisis de la primera parte de la obra, llamada “Umbral”, puesto que constituye una parte esencial para comprender los relatos narrados en primera

persona que aparecen posteriormente: “Esa Vaca y yo,” “Infancia de Don Juan. (Cuadernos de un jesuita)” y “Apertura y extinción de luces.” Todos estos relatos se van a presentar con un rasgo común; el tema de la confesión, y siempre en relación con el mundo del instinto sexual, teniendo como telón de fondo el sentimiento de culpa de la moral católica frente al dictamen indagador y racionalista del psicoanálisis.

La primera parte de *Yo, inspector de alcantarillas*, bajo el título “Umbral”, puede ser leída desde tres niveles semántico-narrativos interrelacionados entre sí, uno literal y dos metafóricos. En el nivel literal, Gecé crea un autor implícito, el pocero que baja al subterráneo urbano para explorarlo. La alcantarilla se presenta como ese otro espacio urbano escondido que, pese a su existencia, la sociedad tiende a ignorarlo, al igual que hace la moral con el mundo de los instintos. La alcantarilla viene a representar el mundo de lo residual, o tal como señala el mismo autor, “donde vertían las ciudades (animal, vegetal, mineral, hombre) sus últimas sustancias disueltas en fango” (29), esto es, la imagen de una vacuola o “epiplasma”, donde la urbe, como organismo celular, excrementa sus deposiciones. De esta manera los elementos de este espacio heterotópico niegan la utopía del mundo de la ciudad, como “una creación del mundo, al revés,” (29) el mundo de lo escatológico y la inmundicia.

Tras ese nivel literal subyace otro metafórico de carácter mítico-religioso que linda con el mundo de lo escatológico-mortuorio y las creencias de ultratumba. La bajada del pocero es una referencia a ese lugar común, el descenso a los abismos infernales, donde se busca el conocimiento vedado a los vivos en el espacio de los muertos. Este pocero como autor implícito metafórica esa preparación de un viaje iniciático con connotaciones mortuorias cuando se acomoda la escafandra de buzo: “mi rostro, ya muerto, terminé de remararlo. Le puse cristales en los ojos, como urnas de féretro” (27).

Pero también esa alcantarilla opera en el texto como una metáfora explícita del confesionario católico, esto es, como un “retrete

de la conciencia” (36), tal como señala Antonio Pérez Escobedo, puesto que será en ese lugar donde el confesante expurgará el sentimiento de culpa de las pulsiones de su cuerpo.<sup>6</sup> De igual modo, la figura del pocero que baja a la alcantarilla, oculta a su vez otra metáfora, la del mundo inconsciente, llamado en términos freudianos, *id* o “ello”.<sup>7</sup> La alcantarilla representaría ese mundo de las pulsiones en el que se sumerge ese autor implícito, el pocero, para explorar un mundo narrativo de deseos y frustraciones, con comportamientos o usos del cuerpo inexplicables, o si se quiere, aquellas manifestaciones instintivas del individuo que son vetadas por la norma social.

De esta manera el autor implícito fusiona dentro del texto, tras esa indumentaria de pocero, dos discurso a priori antagónicos en relación con el cuerpo: el místico-católico postridentino, que tiende a ignorar las pulsiones somáticas fuera de la norma sexual convencional, y el psicoanalítico, que trata de racionalizarlas: “me colgó del pecho la *Medalla de Sufrimientos por el Yo*, la cruz de Santa Histeria,” (25). Con ello Giménez Caballero enfrenta el papel del confesor católico y el del psicoanalista para transgredir la genealogía de la moral sexual postridentina del cuerpo, vista desde la modernidad del nuevo discurso del psicoanálisis.

El ritual de confesión católico así como el método psicoanalista centran su atención en la “verbalización” de las pulsiones instintivas del cuerpo y las problemáticas que generan, pero en el trabajo de Gecé se advierte a su vez una apología del mundo los instintos y cierta comprensión hacia las prácticas sexuales no convencionales en detrimento del pecado carnal (de pensamiento u obra). Incluso, el mismo Gecé llega a parodiar el discurso místico-católico con referencias un tanto irreverentes: “como decía Santa Teresa de su propio yo, aquel que buscaba su otro yo, que era Dios” (24). Sin embargo, la función del psicoanálisis en *Yo, inspector de Alcantarillas*, a diferencia del catolicismo postridentino, será la de abordar todas estas problemáticas sexuales dejando de lado su juicio moral.

La confesión cristiana se instituye como práctica en el Concilio de Letrán en 1215, aunque es a partir del Concilio de Trento a mediados del siglo XVI cuando se establece su obligatoriedad como sacramento penitencial, dentro de la liturgia católica. Su función es la expurgación del pecado, esto es, las transgresiones cometidas contra la doctrina eclesíastica. La Sesión XIV del Concilio de Trento en su capítulo V, titulado “De la confesión”, establecía el concepto de “pecados ocultos,” y planteaba cómo el confesante y confesor debían negociar esa verdad que se escondía en el interior del individuo y convertirla en acto verbal (202).<sup>8</sup>

Además, las actas del Concilio comparaban la figura del confesor con la del médico cuando afirmaban que

los que no lo hacen así, y callan algunos a sabiendas, y nada presentan que perdonar a la bondad divina por medio del sacerdote [...] porque si el enfermo tiene vergüenza de manifestar su enfermedad al médico, no puede curar la medicina lo que no conoce. (204)<sup>9</sup>

Esta idea se presenta en la parte final de *Yo, inspector de alcantarillas*, de manera muy explícita bajo el nombre de “Fichas Textuales”, cuando Giménez Caballero escribe sobre el confesionario, describiéndolo tal cual fuera un quirófano:<sup>10</sup>

Acércate al confesionario seriamente. Puestos blusa, manguitos, careta, guantes de goma. Y un gran hervor en el bote esmerilado de la asepsia. Y opera. Primero, impregna tu algodón, con pinzas, sobre el pus periférico. Y huélelo con gesto de dentista ante carie. Luego ya, disecciona. Palpa. Saja. Cose. ¿Qué había una infección insospechada? Ya te decía yo que el confesionario era un caso gravísimo y serio. Digno de consultas y análisis de todos los maestros. Difícil su etiología [...] ¡Pasteur que renaciese y pusiera en el confesionario su laboratorio! (168).

Esta suerte de cirugía o procedimiento de negociación para extraer la verdad del pecado será la principal finalidad de los llamados, manuales de confesores. Pérez Escohotado en su trabajo *Sexo e Inquisición* (1992) recoge ejemplos significativos. Uno de ellos es el testimonio de un franciscano llamado Juan de Corella, que enumera las obligaciones del confesor hacia el confesante: “primero, el del juez, el segundo, el del maestro, y el tercero, el del médico.” (38). Sin embargo, lo más relevante de las disposiciones que se establecen en Concilio de Trento sobre la confesión, según apunta Michel Foucault, es que:

La contrarreforma se dedica en todos los países católicos a acelerar el ritmo de la confesión anual. Porque intenta imponer reglas meticulosas de examen de sí mismo [...] a todas las insinuaciones de la carne: pensamientos, deseos, imaginaciones voluptuosas, delectaciones, movimientos conjuntos del alma y el cuerpo, todo ellos debe entrar en adelante, y en detalle, en el juego de la confesión y de la dirección. (27)

De este modo la confesión se convertirá no sólo en el principal dispositivo que administre el mundo de los instintos a partir de mediados del siglo XVI, sino que será el instrumento que determine y acote la norma sexual respecto a las diversas tipologías sexuales *contra natura*, o lo que Foucault denomina “sexualidades periféricas” (47).<sup>11</sup> La zoofilia, la homosexualidad, el incesto, la pederastia irán cobrando forma como prácticas proscritas a través de las narrativas que el penitente descargue o evacue en el confesionario. El confesionario se convertirá en ese alcantarillado de la conciencia social donde se verbalicen y definan esas prácticas sexuales anormales, que siglos más tarde servirán al discurso del psicoanálisis como objeto de estudio más pormenorizado. Por el contrario, Sigmund Freud tratará de alejarse de los enjuiciamientos morales a este conjunto de prácticas llamadas perversiones y acercarse a ellas con el

fin de analizarlas científicamente.<sup>12</sup> Por consiguiente, la labor del psicoanalista se limitará a escuchar las narrativas del paciente y después interpretárselas y racionalizárselas, para que pueda encontrar la terapia idónea y siempre a la luz del origen del trauma, pero sobre todo, para aliviar su sentimiento de culpa.

Puede observarse que Gecé enfatizará en *Yo, inspector de alcantarillas* una ausencia de juicios morales (que es lo que separa al psicoanalista del sacerdote) cuando se dispone a escuchar el fenómeno que se le presenta en el diván. Pero la función de la confesión en los relatos insertados en *Yo, inspector de alcantarillas* parece ir encaminada a la búsqueda del alivio del sentimiento de culpa de sus personajes, tal como se podrá ver en los relatos “Esa vaca y yo”, “Infancia de Don Juan. (Cuadernos de un jesuita)” y “Extinción y apertura de luces”.

Precisamente el sentimiento de culpa o *Schuldgefühl* es tratado por Freud en su obra *Duelo y melancolía* (1917). Se define como un proceso traumático por la pérdida de un ser amado, percibiéndose en los pacientes que lo sufren una inhibición emocional hacia el mundo exterior y una creciente pérdida de la autoestima. Igualmente Freud advirtió que el proceso traumático del duelo por esa pérdida del ser amado podía revertirse cuando el individuo fijaba su libido en alguien. Sin embargo, en el caso de la melancolía, la libido no podía ser desplazada hacia otro sujeto sino que se retraía sobre el *ego* y se identificaba con el objeto perdido. De este modo, los reproches que se dirigen al objeto de deseo se revierten reflexivamente sobre el individuo, en otras palabras, se produce una regresión de la libido del *ego*. Por tanto, la melancolía desarrollará un sentimiento bipolar de amor y odio dentro del mismo individuo. Así, el estado de ánimo del melancólico oscilará entre un sentimiento de amor de sí mismo para desligarse del ser amado y otro de odio para evitarlo.

Freud amplía sus estudios sobre el sentimiento de culpa en su obra *The ego and the id* (1923). En este trabajo, Freud afirma que

este sentimiento de culpa se genera desde la infancia a través del progenitor, insertándose en el *superego*. La figura paterna condicionará al individuo a elegir entre el afecto paterno o la renuncia a la satisfacción instintiva de su vínculo con la madre, y en función de su respuesta irá definiendo su *superego*, convirtiéndose éste último en el inquisidor de su *ego* cuando quiera satisfacer sus pulsiones instintivas. El complejo de Edipo sigue las pautas de esta dinámica, según Freud:

One may go further and venture the hypothesis that a great part of the sense of guilt must normally remain unconscious, because the origin of conscience is intimately connected with Oedipus complex, which belongs to the unconscious. (42)

De este modo, el *superego* incrementará el sentimiento de culpa en el *ego* del individuo en la medida que ceda a las demandas del instinto.

Al hilo del fenómeno edípico puede observarse que algo hay de ello en el primer relato de la segunda parte de la novela, “Esa vaca y yo”. Se trata sobre las inclinaciones hacia el bestialismo que tiene el protagonista hacia una vaca que le recuerda a su madre, fallecida en su infancia. Una vaca “blanca y sonrosada [...] con tetas suavemente carmín, tembloteantes, densas, cuajadas, duras [...]” (58) que se asemejaban de manera asombrosa a su madre, un ama de cría asturiana “rubia y blanca [...] muy hermosa” (58), y que al verla, según confiesa el protagonista, le da “un vuelco el alma” (59). Este encuentro epifánico reavivará un complejo de Edipo latente, desde el preciso instante en el que el protagonista sea consciente que echa de menos a su madre.

Su confesión y su complejo de Edipo parecen estar íntimamente relacionados. Así lo indica Sharon Hymer en su trabajo *Confessions in psychotherapy*: “on an oedipal level, perhaps the patient secretly longed for her mother’s death. Guilt and unconscious need to be punished” (151). El protagonista del relato, un cuarentón urbano, presenta un cuadro melancólico con una baja estima de

sí mismo, “soy una ruina, una verdadera ruina humana” (55). A su vez, esto le provocará un complejo de culpabilidad que le obliga a confesar su perversión. No se trata tan sólo de cierta querencia a ser amamantado por una vaca directamente de las ubres, hecho que le recuerda su periodo de lactante con su madre ya desaparecida, sino que el confesante llega a identificar al animal con ella.

El bestialismo, pese a su popularización en el imaginario cultural a través de la mitología grecolatina, fue siempre considerado uno de los peores delitos junto a la sodomía, tanto por su reproche social como por su punibilidad.<sup>13</sup> Sin embargo, su persecución religiosa no se hizo efectiva de manera sistemática, según Pérez Escotado, sino hasta 1530 de la mano de la justicia inquisitorial: “se intensificó en la década de los cuarenta del siglo XVI y alcanzó su máxima curva a partir de 1570, hasta mediados del siglo XVII, en que decrece la persecución” (153).<sup>14</sup> Su práctica se concentraba mayormente en la sexualidad masculina, propiciada por el aislamiento geográfico o itinerante, y preferentemente en el ámbito rural.<sup>15</sup> Pese a que el protagonista del relato de “Esa vaca y yo” es un hombre de ciudad, y sus encuentros con el animal ocurren en un arrabal suburbano, la presencia de un establo es capaz de hacerlo retroceder a su infancia y al “pueblo asturiano que [...] se halla cerca de Oviedo” (58).

Desde el punto de vista del psicoanálisis, se trata de un individuo que sufre un escaso desarrollo psicosexual debido principalmente a ese pronunciado “complejo de Edipo” en combinación con un cuadro melancólico por la pérdida del objeto amado en su infancia, esto es, su madre. Su precario estado de salud obliga al médico a recomendarle que tome mucha leche y respire aire puro. En consecuencia, decide abandonar la ciudad, pero apenas llega a sus límites encontrará hospedaje frente a un establo y tendrá lugar ese encuentro epifánico con la vaca: “me dio un vuelco el alma” (51).

La narración de ese encuentro a través de la confesión o verbalización le hará ser

consciente de su mal, su infancia perdida. Él parece asociar de inmediato su desarraigo en la ciudad con el trauma de haber sido arrancado de los brazos de su madre y de su pueblo, en definitiva, de sus orígenes, “¡Mi pueblo y mi madre! ¡Mi fuerza antigua, mis posibilidades de una vida que no se han logrado!” (61). La vuelta al campo y su atracción por ese animal confiere al relato un contenido ancestral y primitivo que se relaciona íntimamente con el mundo de los instintos más primigenios. Pero sus inclinaciones hacia el bestialismo no sólo van asociadas a un regreso a la infancia feliz sino a una rememoración de la etapa edípica, fase que no pudo superar por la precoz pérdida de su madre, y de ahí que por primera vez se exteriorice plenamente hacia una sustitución del objeto amado, en este caso, esta vaca. Ese ritual de mamar de las ubres de la vaca aliviará el proceso de melancolía que le ha acompañado a lo largo de su vida:

cuando me abrazo a ella y nos contemplamos en silencio, después de tanta soledad, de tanta amargura como ha pasado uno ¡es de extrañar que sienta mi alma, sí, como una aurora amamantada en una noche pálida, azul, llena de salpicaduras de leche, de mil estrellas sabrosas, dulces, azucaradas y brillantes! (61)

Esta necesidad de revivir el proceso edípico se asocia con la llamada fase oral, según Freud, y en el texto parece manifestarse en la madurez del protagonista. La fase oral se produce cuando el infante manifiesta su sexualidad hacia la madre a través de la succión del pecho materno.<sup>16</sup> El mismo protagonista no sólo es consciente de ello sino que confiesa abiertamente el alivio sexual que le produce;

Sólo sé que en el momento de la suprema delicia de sentir el líquido nutriente, salvador, tibio, correr por mi garganta... y oigo allá dentro de mis entrañas un ‘¡Madre!... ¡Madre!... ¡Madre!... ¡Madre!...’ que me consuela infinitamente. (60)

Este relato, aparte de concebirse como una confesión, supone un mecanismo de liberación de esa desviación de la norma social, tal como el mismo protagonista confiesa: “como yo creo que no es un vicio ni una aberración excesiva, cuento este episodio con un ansia de ser comprendido” (61).<sup>17</sup> La pulsión de colocar su boca bajo las ubres de la vaca desencadena su libido pero también aflora un sentimiento de culpa, “y este es mi pecado,” (60). Si bien su acto de confesión le servirá como mecanismo liberatorio, por otro lado él mismo tratará de legitimar ese comportamiento desviado. El narrador reafirma su necesidad de mamar de esa vaca, como un acto similar al de un culto religioso en el que buscar consuelo: “el consuelo que otros hallan en estos casos en la religión, agarrados a un Cristo, a una Virgen piadosa...” (60).<sup>18</sup> Igualmente echará mano de narrativas mítico-religiosas como mecanismo de defensa que justifiquen su tendencia mórbida a mamar de esa vaca, “yo había leído...que en el viejo Oriente la vaca tenía un sentido divino. Creo que es el mito de Isis...” (60).<sup>19</sup>

Si la fusión de los niveles religiosos y psicoanalíticos en el ritual de la confesión de este lactante adulto actúa como un mecanismo liberatorio del instinto primitivo, este fenómeno se hará aún más patente en el siguiente relato que ocupa el presente estudio: “Infancia de Don Juan. (Cuadernos de un jesuita)”. En esta narración puede observarse cómo el tema de la confesión y la confluencia de los elementos místico-religiosos y psicoanalíticos adquieren una mayor importancia, sobre todo, desde el momento en que el lector percibe que quien escribe y confiesa es un jesuita desengañado con deseos homoeróticos. Sin embargo, lo más extraño de este relato es que tratándose de un miembro de la Iglesia, lejos de hacer su confesión por medio del ritual católico, el acto de escritura le servirá para expresar sus desasosiegos más íntimos como si estuviera frente al diván de un psicoanalista.

La confesión de este viejo jesuita parece estar vinculada a un recuerdo fetichista de un

acto sacrilego cometido por su gran amigo de la infancia en el seminario. Éste se había prostrado ante el altar de una imagen del Sagrado Corazón para masturbarse irreverentemente frente a él. Con el recuerdo de su amigo y de su acto sacrilego este jesuita en plena madurez tomará conciencia de la represión sexual a la que ha estado sometido toda su vida por ocultar sus inclinaciones homosexuales desde su infancia.<sup>20</sup> Su acto de escritura viene a convertirse en una confesión, pero paradójicamente no religiosa, y donde pretende indagar sobre el origen mismo de su trauma. Se trata de un sentimiento de culpa sobre un pecado de pensamiento, jamás materializado, y que proviene de ese amor homo-erótico hacia su mejor amigo en el seminario. Se trataba de un varón joven que se identificaba plenamente con las características del arquetipo literario de Don Juan; andaluz, rebelde, trasgresor y paradójicamente el icono de la masculinidad por antonomasia.<sup>21</sup>

Este relato trae igualmente a colación un capítulo controvertido en el imaginario popular y literario, como es la homosexualidad dentro del seno de la iglesia, problemática de la cual se tienen datos desde el Concilio de Letrán de 1147. Siglos después, el Concilio de Trento dispuso unas reglas de comportamiento inflexibles sobre este tema, y en las que se condenaba la sodomía duramente, y aún más entre sacerdotes, pasando dicho delito progresivamente a la jurisdicción inquisitorial desde los años treinta del siglo XVI. Su punibilidad podía oscilar desde la degradación y escarnio al tormento o la pena de muerte. Francisco López de Villalobos, médico del emperador Carlos V, planteaba en su *Sumario de la medicina* (1498) que la homosexualidad desde un punto de vista médico de la época, era como una enfermedad, denominando a quienes padecían este supuesto “mal” como “aluminados”:

Padecen dolencia de ser putos, y es muy absurda y ciega, y desta diz en Italia que hay pestilencia; y en nuestras partidas, si no hay resistencia, en buenos y honrados se pega: aquestos

que desean ver y palpar la suzia lujuria de otros o dellos, y no pueden el su deseo acabar sin otros encima, deueislos curar con hambre y con frío, azotarlos, prendellos. (400)

Por esta razón la persecución de la homosexualidad dentro de las instituciones civiles y eclesiásticas fue implacable, puesto que era concebida como una enfermedad, cuya peligrosidad radicaba en su carácter contagioso. Ese deseo que señala López de Villalobos de “ver y palpar la suzia lujuria de otros o dellos” (400) parece observarse en la relación simbiótica que se establece entre el jesuita y ese joven don Juan del relato. El infante don Juan encuentra placer en su exhibicionismo desde el momento en que halla una respuesta receptiva y placentera en el voyeurismo del jesuita: “Ahora pienso (lo que me produce todavía intensa delicia) que él debía buscar en mí algo semejante a lo que postulaba de él” (69). Podría, en cualquier caso, hablarse de un narcisismo homo-erótico por parte de Don Juan, que necesitaba de la mirada del joven jesuita.

Por otro lado, y quizás sea lo más interesante en este relato, la confesión como acto de escritura plantea igualmente una lectura místico-religiosa a la vez que psicoanalítica. El jesuita escribe su confesión con un lenguaje religioso, pero invierte el discurso místico, sustituyendo el alma por la vertiente instintiva del cuerpo. El seminario parece funcionar como una metáfora, la prisión del cuerpo, y ese don Juan que se sale de ese cuerpo-seminario al amparo de la oscuridad de la noche vendría a ser el alma mística que pretende unirse al mundo de los instintos que se hallan tras las tapias del colegio en las noches plácidas de primavera, mientras el jesuita contempla ese ritual.

Yo no me asomaba las noches de tierno tempero hacia el jardín únicamente por respirar constelaciones y quietud lunar, ni por concertarme conmigo mismo, ni por obedecer mandatos delicados de soledad y retiro [...] sino me

acodaba en la ventana para servir a alguien más que a mí mismo. A él. (71)

Por esta razón, no es extraño que Gecé, en la primera parte de la novela, “Umbral,” mencione a Santa Teresa.<sup>22</sup> Tal como formulaba Michel de Certeau, el “cuerpo místico delimitado por la doctrina llama especialmente la atención sobre la búsqueda de la que él mismo constituye la meta; la búsqueda de un cuerpo” (86). En el relato del jesuita, puede observarse cómo el cuerpo de don Juan obedece a la inquietud de salir de ese cuerpo-seminario donde está prisionero, a la búsqueda del placer de otros cuerpos. Y ese “radicalismo místico” (75) del que anota el jesuita en su cuaderno, describiendo el acto masturbatorio de su amigo, viene a ser la culminación de la unión mística de esa otra vida exterior, ya que será esa precisamente la causa que le haga salir (su expulsión) a don Juan definitivamente del seminario, símbolo de esa prisión/opresión del cuerpo.

Esa admiración del jesuita por su amigo irreverente don Juan parece revelar un deseo oculto y frustrado de haber querido identificarse con él. Mientras el jesuita se describe así mismo como “un maniático, insensible, egoísta, agrio”, por el contrario definirá a su amigo como un ser que “poseía radical hechicería, sus diminutivos agitanados, su metafórico chillón y lleno de salero” (72). En su cuaderno anota cómo la rebeldía de su amigo no sólo es admirada: “aquella mirada suya de triunfo y dominio” (75) sino que incluso llega a justificar su acto masturbatorio delante de la imagen de un Sagrado Corazón: “nadie comprendió aquella afirmación de poder a poder, de radicalismo místico. Sacrilegio que era, en rigor, un sacrificio [...]” (76). Igualmente el jesuita subrayará las sensaciones placenteras que le producía su actitud provocadora y desafiante de este don Juan en la obscenidad de su lenguaje y el uso de las blasfemias dentro de un seminario: “yo me ensucio en Dios, y en la Virgen, su madre y en el Copón divino” (73) o “a mí no me torea ni Dios” (74). En definitiva, parece como si para el jesuita, la

rebeldía de su amigo fuera la que él hubiera deseado tener o poseer, el encuentro con su otro yo. Tal vez por ello Gecé, al principio de *Yo, inspector de alcantarillas* aluda a Santa Teresa, intentando crear ciertas semejanzas con el jesuita y su otro yo objeto de deseo: “como decía Santa Teresa de su propio yo, aquel que buscaba su otro yo, que era Dios” (24).

Pero, además, la confesión del jesuita va a suponer la constatación de su desengaño del mundo espiritual y en particular, por el de la Iglesia, cuando reitera que ingresó en la Orden “por inercia”, y muestra su falta de confianza en sus confesores y compañeros a la hora de tratar su problema; “yo se las preguntaría a mis superiores si los estimase” (75). Su única liberación será descargar su conciencia en ese proceso de escritura para que un posible lector pueda llegar a comprenderle en ese proceso de “he de confesarlo todo” (70). Este proceso de escritura, en definitiva supone el paso del confesionario católico al diván del psicoanalista como la vía alternativa para aliviar el sentimiento de culpa.

Desde un punto de vista psicoanalítico, su confesión, a través del proceso de escritura busca racionalizar un problema y con ello aliviar una neurosis compleja que le ha perseguido toda su vida. Los homosexuales, tal como anota Freud en su obra *Tres ensayos sobre teoría sexual*, “defienden calurosamente su licitud, otros, en cambio se rebelan contra ella y la consideran como una obsesión morbosa” (9). Freud considera que pueden ser éstas meras manifestaciones episódicas o prolongarse toda la vida a raíz de un determinado suceso como ocurre en el caso del jesuita. Éste lo considera pecado y por ello siente remordimiento, “él era mi demonio, en que yo me ponía a rezar por desecharlo” (70). Sin embargo, Freud lo interpreta como una ansiedad generada por un sentimiento de culpa. Desde esta perspectiva, siendo el protagonista consciente de lo abyecto de su inversión sexual, entrará en un proceso de melancolía, o pérdida del objeto de deseo, manifestándose unos síntomas de inhibición hacia el mundo exterior; “desde que se fue del colegio él, yo

me apagué [...]. Me agrisé. Me fundí en el incolor. Me desvanecí como una sombra en la pared [...].” (70-71).

Tal como afirma Freud en su trabajo *The Ego and Id*,

If we turn to melancholia first, we find that excessively strong super-ego which has obtained a hold upon consciousness rages against the ego with merciless violence, as if it had taken possession of the whole of the sadism available in the person concerned. (43)

Esta melancolía derivará en un doble proceso morboso sobre la personalidad del protagonista, esto es, un amor-odio hacia ese objeto de deseo. Por un lado, se puede observar que hay un proceso masoquista sobre sí mismo de auto-conmiseración y, por otro, se manifiesta una proyección sádica sobre sus alumnos, a los que pega y maltrata cuando les recuerda de algún modo a él.

Cuando sorprendo alguno de los chicos de mi clase con alguna querencia insólita, extraordinaria o irrespetuosa, soy implacable. Si es preciso, les pego, les martirizo con una rabia que yo mismo no me sé explicar... (75)

La eficacia del papel de la religión y su ritual de confesión en este relato parece quedar no sólo en entredicho sino que se expone como un dispositivo represor de los instintos, siendo la causa última de los trastornos neuróticos en el individuo.

Por otro lado, si en el relato de “Infancia de don Juan. (Cuadernos de un jesuita)” se ve en su protagonista una falta de confianza en la Iglesia Católica y en sus miembros, un caso semejante puede percibirse en el adolescente de “Apertura y extinción de luces”. Este relato parece articularse sobre un nivel literal y otro críptico-metafórico. El nivel literal se presenta ambiguo, y aparentemente la problemática gira en torno a un pecado no confesado por un adolescente en plena pubertad y con los instintos a flor de piel. Su omisión en el confesionario es

no haberle contado al sacerdote que dispuso de una revista de contenido erótico-pornográfico y esa ocultación le crea un sentimiento de culpa, al igual que la emergencia de sus instintos sexuales. El confesionario católico se presenta en este relato como el *superego* social que reprime la liberación de los instintos. Su necesidad de confesar a la criada lo que no ha hecho en el confesionario es lo que parece que va a erradicarle su sentimiento de culpa.

Sin embargo, en un nivel metafórico encontramos párrafos problemáticos por su alto grado de ambigüedad que invitan al lector a pensar que el relato es la confesión de un adolescente que narra su primera experiencia sexual de un modo ciertamente críptico. Gecé parece construir un relato en el que se busca la participación del lector, para que de este modo psicoanalice e interprete estos componentes crípticos y ambiguos de la confesión del adolescente. Cuando el protagonista de la historia narra, “Y me tiré de la cama y me fui a la cocina. Y me encontré a la criada lavando. Y se lo conté todo,” (101), ese “contar” y ese “todo” pueden estar en relación con esa “punzante necesidad secretiva” (101). Podría interpretarse de este modo esa acción de contar como una eyaculación y ese “todo” con la secreción del esperma.

Igualmente, cuando el adolescente le cuenta ese “todo”, la criada parece verse amedrentada por el adolescente, “la mujer se puso a llorar de miedo de mí,” (101), y tal vez es porque se dirige sexualmente hacia ella y ha de someterse, dado que es una asalariada de la casa del protagonista. Esto podría invitar a pensar que la relación se ha consumado cuando el protagonista habla de “[...] me sentí casi limpio [...] En seguida noté apetito. Nació en mi boca sonrisa. Y en mi ojo alegría,” (101), ya que sería extraño que una mera confesión de un pecado tan venial a una criada le dejase cierto estado de bienestar cuando no lo hizo el confesionario. El contexto podría sugerir que se trata de algo más que una descarga “secretiva” en pleno periodo de la pubertad. Esto podría reafirmarse con la posterior reacción del adolescente: “consolé a la criada

dulcemente, con palabras de serafín esmerilado, sin pus, sin mal olor” (101). Ese “pus,” el esperma ya liberado, y el “mal olor,” probablemente el sudor, y su acto de “consuelo” a la criada, como compensación por un acto sexual forzado, dan a entender que su experiencia pudo ser un impulso deliberadamente instintivo que le anuló el mecanismo represivo del *superego*.

Como se ha podido observar en estos tres relatos, más que una fusión de elementos religiosos con el psicoanálisis, Gecé parece plantear una nueva genealogía de la moral que va en conexión con una apología del mundo de los instintos. En 1928, Gecé publicaba en *Revista de Occidente* un interesante trabajo que bien podría servir a la hora de interpretar *Yo, Inspector de alcantarillas*.<sup>23</sup> En este trabajo, llamado “Eoantropo: el hombre auroral del arte nuevo”, Gecé reivindica la idea de lo puro y genuino del mundo instintivo y como verdad última del ser humano, el *homo elementalis* (92). Su contenido, con cierta retórica nietzscheana, preconiza un arte nuevo para una nueva edad, la del *hombre auroral*, “hemos visto a la nueva humanidad sumida en un baño abisal y profundo de lo primitivo” (117). Ese *homo elementalis* que él sugiere parece revelarse como una propuesta de concebir un artista-hombre (básicamente en su pureza primitiva) en relación con un arte donde predomine la presencia del mundo de los instintos, “si previamente el *homo europeus* buscó el chapuzón en lo elemental y primitivo, fue para vigorizarse, para sacudirse la blanda costra del XIX. Así se lanzó al deporte de la locura y el salvajismo” (114). Desde este punto de vista, *Yo, Inspector de alcantarillas*, pudiera ser un intento de ese nuevo arte que él preconiza en su trabajo “Eoantropo”.

A modo de conclusión, podría decirse que el trabajo de Gecé, tal como se ha podido observar a lo largo de este análisis, parece querer establecer una genealogía disidente sobre el cuerpo y de sus proyecciones instintivas a través del imaginario histórico cultural y de la moral de la España católica postridentina. El psicoanálisis en este trabajo aporta la relevancia del mundo

de los instintos insertándose en temáticas místico-religiosas con el elemento de la confesión y el sentimiento de culpa como telón de fondo común. Tal vez, este resurgimiento del mundo de los instintos pueda verse en su contexto como una respuesta transgresiva hacia la moral católica postridentina de la Iglesia en unos años políticamente efervescentes antes de la proclamación de la II República y en un clima de anticlericalismo. Igualmente, la influencia de los movimientos de vanguardia, sobre todo el surrealismo y su particular querencia hacia la abolición del pecado, o ese afán de mezclar lo primitivo y lo castizo con el psicoanálisis hacen que se conciba *Yo, Inspector de alcantarillas* no ya sólo como el primer libro surrealista español que acomoda las ideas del psicoanálisis freudiano, sino sobre todo como una alegato o manifiesto contracultural que trata de socavar los cimientos de la moral sexual católica postridentina en una época particularmente tan conflictiva como interesante.

## Notas

<sup>1</sup>Usaré la edición de Edward Baker. Este autor parte de concebir esta obra desde la perspectiva de “resolver complejos’ psicosexuales, o para mayor exactitud, erótico-religiosos” (22). Precisamente, este trabajo sigue de algún modo los planteamientos de Edward Baker.

<sup>2</sup>La trayectoria del surrealismo en España fue corta, pero despertó una gran expectación en sus primeras fases. María Zambrano en su ensayo *La confesión: género literario* señaló que

el surrealismo, a pesar de su carácter poético, no podía por menos de estar contagiado con las creencias más extendidas del momento en que nació, la creencia en que lo psíquico es la realidad humana y así los surrealistas se dedicaron a buscar ese centro, esa actividad originaria, por el camino de la psique. (94)

Por otro lado no hay que olvidar la obra de Jesús García Gallego *La recepción del surrealismo en España* (1984), cuando afirma que “Lo que pretendían los surrealistas era utilizar el arte y la literatura sin ninguna preocupación artística, sino aprovecharse de ellos como medio de extender la

subversión” (153). García Gallego igualmente recoge la posición de Giménez Caballero en esta última etapa del surrealismo en los convulsos inicios de la II República, cuando Gecé

llega al punto de considerar a los surrealistas, no solamente responsables de los acontecimientos más subversivos en el orden político y social, sino también, como verdaderos protagonistas de la decadencia y corrupción de las costumbres que según él se estaba produciendo. (101)

Es precisamente en este momento cuando Giménez Caballero inicia sus contactos con el fascismo italiano.

<sup>3</sup>El mismo Giménez Caballero señaló en los años ochenta que el influjo freudiano pesó más que el surrealismo: “Más que el surrealismo, reveló un influjo freudiano muy de moda en 1927 pero sirviéndome de él, al relatar, con delicada y alta literatura, lo que profesores y psiquiatras tenían y siguen teniendo al alcance de sus diarias experiencias” (59-60 *Memorias de un dictador*). Igualmente, en su obra *Carteles* (1927) incluirá dos reseñas hacia Sigmund Freud; la primera titulada “*Totem y Tabú*, por el profesor S. Freud” (161-162 *Carteles*) y la segunda “S. FREUD. ‘Psicología de las masas y análisis del Yo’” (163-164 *Carteles*). Igualmente, tal como recoge Enrique Selva, la fascinación por el psicoanálisis de Giménez Caballero es evidenciada en su correspondencia con su maestro José Ortega y Gasset (147).

<sup>4</sup>Adviértase que el mismo título *Yo, inspector de alcantarillas* se corresponde con el *Ego, Super Ego e Id* del psicoanálisis freudiano.

<sup>5</sup>Hay que advertir que la mayor parte de los estudios críticos realizados hasta la fecha sobre *Yo, inspector de alcantarillas*, se han enfocado en resaltar los postulados psicoanalíticos, los cuales no dejan de ser por ello útiles a la luz de las evidencias que presenta la obra, tal como señalan los trabajos de Enrique Selva, María Pao y Dennis Nigel.

<sup>6</sup>Véase *Sexo e Inquisición* Pág. 34-38.

<sup>7</sup>Véase *The Ego and the id* de Sigmund Freud. Págs. 12-27

<sup>8</sup>Sesión IV celebrada en tiempo del sumo Pontífice Julio III en 25 de noviembre de 1551.

<sup>9</sup>Véase también los entresijos de los debates entre católicos y protestantes sobre este tema en *El Concilio de Trento en la época del emperador Carlos V*. Págs. 183 -89.

<sup>10</sup>Desgraciadamente la parte final de *Yo, inspector de alcantarillas*, bajo el nombre de “Fichas

textuales”, no han sido lo suficientemente estudiadas hasta ahora. El reciente trabajo de Andrew A. Anderson *Ernesto Giménez Caballero: The Vanguard Years*, hace un detallado estudio sobre estas “Fichas textuales” que ayudan al lector a entender mejor la obra de Gecé y su relación con el surrealismo y el psicoanálisis.

<sup>11</sup>Sobre el tema de la perversión sexual y su desarrollo durante los siglos XVII y XVIII, véase *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Págs. 48-60.

<sup>12</sup>De hecho Sigmund Freud afirma en su *Tres ensayos sobre teoría sexual* que:

en circunstancias favorables, también el hombre normal puede sustituir durante largo tiempo el fin sexual normal por una de estas perversiones o practicarla simultáneamente. En ningún hombre normal falta una agregación de carácter perverso al fin sexual normal, y esta generalidad es suficiente para hacer notar la impropiedad de emplear el término perversión en sentido peyorativo. (28)

<sup>13</sup>La mitología greco-latina ofrece muchos ejemplos de relaciones de humanos con animales. Zeus se convirtió en toro para seducir a Europa, de águila para conseguir su propósito con Asteria, o de cisne con Leda, etc.

<sup>14</sup>Los Reyes Católicos, según Pérez Escohotado, dictaron un bando donde se equiparaba el delito de bestialismo en la jurisdicción civil al delito de herejía y de “lesa majestad”, imponiendo la máxima pena. Véase *Sexo e inquisición* (150-153)

<sup>15</sup>La fascinación de Gecé por lo rural y primitivo ha sido recogido por José Carlos Mainer en su reciente obra, *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia: (antología, 1927-1935)*.

<sup>16</sup>Véase *The Ego and the id* de Sigmund Freud. Págs. 39-50

<sup>17</sup>Recuérdese el mito de la loba, que amamantó a los fundadores de Roma, Rómulo y Remo

<sup>18</sup>Véase el doble papel de la religión a lo largo de la historia reciente en su entramado social. Precisamente Julio Caro Baroja señala en su estudio hasta que punto la religión, como fenómeno antropológico, ha funcionado históricamente como un doble resorte, pendulando entre el consuelo y el freno (69-71).

<sup>19</sup>Los mecanismos de defensa, que fueron teorizados por Freud, y desarrollados posteriormente por su hija Anna, actuarán como bloqueantes

cuando la ansiedad se haga insoportable para el individuo. Las estrategias de estos mecanismos de defensa se basan en la modificación, sustitución o distorsión de los deseos reprimidos, de manera que estas pulsiones puedan hacerse más llevaderas, y de este modo no incrementen el sentimiento de culpabilidad. En el caso del protagonista de “Esa vaca y yo” parece advertirse la confluencia de dos mecanismos de defensa. Por un lado, la regresión del protagonista a un estadio anterior de su desarrollo psicosexual, la fase oral, pero también aparece la racionalización. Ésta opera en el sujeto tratando de dar una explicación lógica a un pensamiento o conducta, la relación que tiene con la vaca. Esta circunstancia le provoca ansiedad derivada de un sentimiento de culpa. Para justificarse a sí mismo por su relación zoofílica con el animal recurre a narrativas mítico-religiosas, refiriéndose a la vaca como animal sagrado en las antiguas civilizaciones orientales. Véase la obra de Anna Freud.

<sup>20</sup>Ricardo Krauel opina acertadamente que el relato se articula sobre los ejes del acto masturbatorio y el de escritura. Véase *Voces desde el silencio: Heterologías genérico-sexuales en la narrativa española moderna (1875-1975)* de Ricardo Krauel. Págs. 172-178.

<sup>21</sup>Los ensayos de Gregorio Marañón sobre el mito de Don Juan derrumbaron ese icono de masculinidad y Gecé parece hacerse eco mostrando a su don Juan con una actitud trasgresora lindando entre lo narcisista y exhibicionista frente a los deseos homoeróticos del jesuita. Véase en *Don Juan, ensayos sobre el origen de su leyenda*. y “Más sobre Don Juan”, en sus *Obras Completas*.

<sup>22</sup>La intertextualidad en este episodio con la poesía de Santa Teresa parece evidente cuando Gecé en la construcción de este relato metaforiza el cuerpo con una prisión. El deseo de abandonar el cuerpo-prisión puede observarse en versos tales como “¡Ay! ¡Qué larga es esta vida, qué duros estos destierros, esta cárcel y estos hierros, en que el alma está metida” en el famoso poema “Vivo sin vivir en mí” (481). Igualmente esa salida en la oscuridad de la noche hace alusión a la poética del San Juan de la Cruz en poemas como “En una noche oscura” (261).

<sup>23</sup>El artículo “Eoántropo: El hombre auroral del arte nuevo”, inicialmente aparecido en *Revista de Occidente*, en su primer número de 1928, ha sido recogido recientemente *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia: (antología, 1927-1935)*, editado por José Carlos Mainer.

## Obras citadas

- Anderson, Andrew A. *Ernesto Giménez Caballero: The Vanguard Years (1921-1931)*. Newark Delaware: Juan de la Cuesta, 2011.
- Cadenas Vicent, Vicente. *Concilio de Trento en la época del emperador Carlos V*. Madrid: Instituto Salazar y Castro, 1990.
- Caro Baroja. *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: SARPE, 1985.
- Certeau, Michel de. *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Traducción de Laia Colell. Madrid. Ediciones Siruela, 2006.
- Cruz, San Juan de la. *Poesía*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Dennis, Nigel. "Ernesto Giménez Caballero and Surrealism: A Reading of *Yo, inspector de alcantarillas* (1928)." *The Surrealist Adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse, 1991: (346-56).
- Freud, Anna. *El yo y los mecanismos de defensa*. Barcelona: Paidós, 1982.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía." *Obras Completas*. Vol. XIV. Madrid/Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1975: 235-256.
- . *The Ego and the id*. New York: Norton Inc, 1962.
- . *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza editorial, 1975.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.
- García Gallego, Jesús. *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*. Granada: Antonio Ubago Editor, 1984.
- Giménez Caballero, Ernesto. *Yo, inspector de alcantarillas*. Prólogo de Edward Baker. Madrid: Turner, 1975.
- . "Eoántropo: El hombre auroral del arte nuevo." *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia: (Antología, 1927)*. Edición de José Carlos Mainer. Madrid: Fundación Santander-Central-Hispano, 2005: 83-118.
- . *Memoria de un dictador*. Barcelona: Planeta, 1979.
- . *Carteles*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927.
- Hernando, Miguel Ángel. "Primigenia plasmación del surrealismo castellano: *Yo, inspector de alcantarillas* (1928)." *Papeles son Armadans* 79 (1975): 137-59.
- Hymer, Sharon. *Confessions in psychotherapy*. New York: Garner Press Inc, 1988.
- Krauel, Ricardo. *Voces desde el silencio: heterologías genérico-sexuales en la narrativa española moderna (1875-1975)*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2001.
- Jesús, Teresa de. *Obras Completas de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: B.A.C, 1962.
- López de Villalobos, Francisco. *Algunas obras del doctor Francisco López de Villalobos*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886.
- Marañón, Gregorio. *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*. Madrid: Espasa-Calpe, 1940.
- . "Más sobre Don Juan." *Obras Completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- Pao, María T. "To tell the Truth: Giménez Caballero's *Yo, inspector de alcantarillas*." *A companion to Spanish Surrealism*. Woodbridge: Tamesis, 2004: 67-78.
- . "Unreadable: Transgression and Confesión in *Yo, inspector de alcantarillas*." *Revista de Estudios Hispánicos* 2004 (38): 159-81.
- Pérez Escohotado, Javier. *Sexo e inquisición en España*. Madrid: Temas de Hoy, 1992.
- Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Edición Bilingüe. Traducción de Ignacio López de Ayala. Madrid: Imprenta Real, 1785.
- Selva, Enrique. *Ernesto Giménez Caballero: entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela, 1995.



# *Letras Hispanas*

## Volume 8.1, Spring 2012

**TITLE:** The Fabricated Shopper: Trade Deficit as Allegory in Late-Nineteenth-Century Spain

**AUTHOR:** Lara Anderson

**AFFILIATION:** University of Melbourne

**ABSTRACT:** This article examines Benito Pérez Galdós' infamous female spendthrift in three of his contemporary novels: *La desheredada* (1881), *La de Bringas* (1884) and *Lo prohibido* (1884-85). It offers a new and innovative reading of this figure by showing how it functions as a trope for Spain's decadence and difference from other more "advanced" northern European nations, as understood by the Regenerationists. As I argue, anxieties about Spain's failure to be as economically-productive as these other countries were projected onto the female consumer because she was seen to engage in a type of consumerism that did not give rise to capital gain and economic growth.

**KEYWORDS:** *La desheredada* (1881), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1884-85) female spendthrift, Regenerationists

**RESUMEN:** Este artículo analiza la tristemente célebre reputación de despilfarro femenina en tres de las novelas de Pérez Galdós: *La desheredada* (1881), *La de Bringas* (1884) y *Lo prohibido* (1884-85). Ofrece una lectura nueva e innovadora de esta figura al mostrar como representa una imagen de la decadencia española y su diferencia con respecto a otras naciones más "avanzadas" del norte de Europa, tal como lo entendían los regeneracionistas. Como pretendo argumentar, las preocupaciones ante el fracaso de España de ser económicamente tan productiva como esos otros países se proyectaron en la mujer consumidora porque se consideraba que contribuía a un tipo de consumismo que no daba lugar a una ganancia de capital ni a un crecimiento económico.

**PALABRAS CLAVE:** *La desheredada* (1881), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1884-85), despilfarro femenino, los regeneracionistas

**DATE RECEIVED:** 09/30/2011

**DATE PUBLISHED:** 05/14/2012

**BIOGRAPHY:** Dr. Lara Anderson is lecture of Spanish Studies at the University of Melbourne, Australia. She is the author of *Allegories of Decadence in Fin-de-siècle Spain: The Female Consumer in the Novels of Emilia Pardo Bazán and Benito Pérez Galdós* as well as articles on Spanish culinary nationalization, gender and the nation. Some of her most recent essays have appeared in *History of European Ideas*, *Romance Studies* and *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*

# The Fabricated Shopper: Trade Deficit as Allegory in Late-Nineteenth-Century Spain

Lara Anderson, University of Melbourne

Benito Pérez Galdós' (1843-1920) contemporary novels feature women from the entire class spectrum who shop obsessively. These characters buy anything they can get their hands on: from knickknacks to furniture. More than just the sheer volume of their purchases, however, is the connection between this consumer behavior and other types of disorder. Rosalía de Bringas, for example,—protagonist and namesake of *La de Bringas* (1884)—longs to be part of the aristocratic clique of Isabel II's court. This leads her to buy, among other things, an outrageously expensive shawl, the cost of which represents one tenth of her husband's petty-bourgeois salary (Aldaraca 132-33). From this point onwards, Rosalía embarks on a downward slide as she resorts to everything from pawning off the family silver, to bedding Manuel Pez in a series of desperate attempts to rid herself of the debt.

This pattern of spiralling debt and desperate measures to rectify it is also all-too-familiar to the materialist women consumers in *La desheredada* (1881) and *Lo prohibido* (1884-85). *La desheredada's* working-class protagonist, Isidora, is depicted throughout the length of the novel trying to ratify her mistaken belief that she is of aristocratic stock. This motivation informs her consumer choices and, consequently, she accrues enormous debts, which can only be serviced through the money she earns as a prostitute. *Lo prohibido's* Eloísa, on the other hand, is introduced to the world of consumer delights by her cousin and lover, José María. Ultimately, however, her frenzied shopping not only bankrupts him but also her husband Carrillo.

The question I will address in this article is why Pérez Galdós' early novels show such a concern with women who feature so

extensively in this type of activity. This has been dealt with by a significant number of scholars who have taken a range of theoretical viewpoints, from feminist to socio-historical.<sup>1</sup> I will take add to this nexus of insightful scholarly criticism by examining why this out-of-control shopping occurs in novels that are also replete with references to Spain's, or more specifically Madrid's, failure to be economically productive. This concern with Spain's fiscal performance was of paramount interest to late-nineteenth-century Regenerationist movement and in analyzing the possible links between Spanish Regenerationism and Pérez Galdós' infamous female spendthrift, this article offers up a new interpretation of this well-known Galdosian figure.

Galdós' emphasis on how women shopping against the backdrop of the unproductive nation is made all the more interesting by the fact that this imbalance—especially the emphasis on consumerism—does not coincide with what social historians Luis Enrique Alonso and Fernando Conde tell us. For example, they say of turn-of-the-century Spain:

[a] principios de siglo se desarrolla en España un modelo social claro y explícitamente dualizado, que excluyendo del consumo a la inmensa mayoría de la población, permite, sin embargo, el desarrollo de un modelo de consumo de élite en la minoría más rica del país. (66)

To a lesser extent, the sense the novels give of Spain as fiscally unproductive also misrepresents what some economic historians write about this era. Citing revised Gross National Product estimates for these years, David Ringrose states: "These figures suggest that real income per capita rose some 60% from

1860 to 1910 and almost 80% between 1830 and 1910” (65). Ringrose’s positive appraisal of economic performance in the nineteenth century supports his overarching thesis that the Spain of this time was not as economically backward as some historians and economists have led us to believe.<sup>2</sup> It is this gap between economic reality and its (mis)interpretations that this article deals with. The objective here is to demonstrate the allegorical nature of this “invented” trade deficit and how such analysis provides an alternative lens through which to view the infamous Galdosian female spendthrift.

In all three of the novels, Spain’s inability to compete as an industrial producer is distinctly highlighted by the fact that most of what these women buy is imported from France. For example, in a chapter of *Lo prohibido* significantly entitled, “Mucho amor (¡Oh, París, París!), muchos números y la leyenda de las cuentas de vidrio”, Eloísa and José María combine a major shopping spree with a romantic getaway in Paris. This reinforces the novel’s image of Spain as a consuming force. This reliance on foreign markets for consumption also occurs in *La desheredada* and *La de Bringas*. Both novels feature import businesses, which sell the latest French fashions to Madrid’s female consumers. The image of Spain as (passive) consumer in contrast to an industrious France is further reinforced by the fact that the success of these businesses is precarious because of the clients’ informal attitudes to paying for their purchases. In *La de Bringas*, for example, the shop that Refugio sets up in her Madrid apartment with all the trendiest French *trapos* sent over to her by her sister, is a commercial failure because none of upper-class clients, who buy on credit, are able to settle their accounts: “¿Sabe usted que estoy vendiendo todo? Yo no sirvo para esto [...]. Desde que estoy en esto, no he hecho más que perder dinero: pocos pagan” (1660).

In much critical discussion of *La de Bringas*, Pérez Galdós’ well documented interweaving of national history and fiction in his contemporary novels has generally resulted

in parallels being drawn between the novel’s spendthrift protagonist Rosalía and Queen Isabel II.<sup>3</sup> For the purposes of the current discussion on Spain’s failure to be economically productive, analogies can also be drawn between Refugio and the Spanish Queen. Refugio starts to import clothes from France during one of the periods in the nineteenth century when tariffs on imports were at their lowest (Carreras 41). From this perspective, both the Queen, who is the figurehead for the government, and Refugio can be seen to play a part in opening up Spanish frontiers to foreign goods and in failing to protect the domestic market—the former through State policy and the latter through business dealings. The actions of both, therefore, contribute to Spain’s inability to compete as an industrial producer, thereby rendering Spain outside of the scope of productivity in yet another way.

This sense of Spain’s collective failure to be productive is also felt at an individual level in the fact that many of Galdós’ characters lack any real desire to work. For example, Isidora, the protagonist of *La desheredada*, is described as a layabout who “consumes” more water in one day than what the entire family uses in three months:

Nos va a arruinar esa [...]. Dios me perdone el mal juicio; pero que acabará mal tu dischosa ahijadita. No le gusta trabajar, no hace más que emperifollarse, escribir cartas, pasear y lavarse. Eso sí; más agua gasta ella en un día que toda la familia en tres meses. (1018)

Similarly, in *Lo prohibido*, we can infer his sense of a lack of productivity through the sense that the novel’s narrator/protagonist makes of his own “contradictory” behavior. Of mixed English and Spanish heritage, José María subscribes to the essentialising discourses on race, ethnicity and national identity of the time to explain the anomaly he perceives between his good head for business and the passionate side to his personality:<sup>4</sup>

La apreciación de los números despertaba en mí con fiera energía, proporcionada al largo tiempo de eclipse que había sufrido. En mí renacía de súbito el hijo de mi madre, el inglés, que llevaba en su cerebro, desde la cuna, gérmenes de la cantidad y los había cultivado más tarde en la práctica del comercio. Mi padre huía de mí como en el teatro echa a correr el diablo cuando se presenta el ángel. Y las benditas cifras, ahogadas temporalmente por la pasión, se sublevaban, vencían y se posesionaban de mí con un bullicio. (1744)

In José María's mind, the struggle between the economically savvy side of his personality and the hot-blooded passion he feels for Eloísa, represents a conflict between his English and Spanish heritage. By adhering to national stereotypes that construed Spain as the backward other of industrialized Europe, José María embodies this unproductive Spain. While at this particular stage of the novel this occurs symbolically, José María's supposition turns into self-fulfilling prophecy when at the novel's end his monumental fortune is shown to have all but disappeared. The recession of his wealth during the novel coincides with his return to Spain. If we follow his line of reasoning, the implication is therefore that the effects of environmental determinism in Madrid are too strong, even for the well-grounded fiscal principles of the English.

As one of Pérez Galdós' infamously unreliable narrators, it is never very clear, however, whether or not we are meant to take José María seriously. In addition to this, the novel, which narrates the psychological and physical degeneration of most of its characters, does not instill trust in these characters. Herein lies one of the keys to understanding the significance of José María's imaginings about nationality to the general question about the relationship between the Galdosian female spendthrift and the imbalance the novels present between production and consumerism.

Through the association of these national stereotypes with the untrustworthy José María, Pérez Galdós discredits them. At the heart of the conclusions José María reaches about the Spanish and the English are the two sides of the same coin that rendered Spain the "other" of countries like France and England. Either as a "bastion of intolerance, ignorance or bigotry" (Carr 1) or a celebration of virtues such as "austerity, liberty, spirituality and abnegation" (Boyd 113), Spain was positioned "outside" of the northern European "norm". Moving away from these ultimately negative constructions of Spain was one of the main aims of the Regenerationists, whose goal, as their name suggests, was the regeneration of the Spanish nation.

According to the more progressive Regenerationists, these national stereotypes, which became self-fulfilling prophecies, were responsible for Spain's "backwardness", one of the primary manifestations of which was the economic decline implied in Spain's inability to compete as an industrial producer. Identifying the presence of both these economic concerns and the myths tied up with them in Pérez Galdós' "spendthrift" novels is significant, in that it provides an alternative lens through which to consider the phenomena of his female consumers.

Pérez Galdós' novels from the 1880s are well-known for their contribution to the formation of late-nineteenth-century Spain's national identity (see Labanyi). Therefore, little has been said about the regeneration of national identity in these novels. This is because this movement of reform was traditionally associated with 1898. Recent critical enquiry, however, has seen a relocation of both the collective decadence thought to be a result of Spain's loss of its last colonies in that year and the Regenerationist attempts to counter this decline as far back as half-way through the nineteenth century. On this point, Noel Valis, for example, writes that:

It is customary, though not accurate, to credit the Generation of 1898 with

the discovery of Spain's decadence and the need for regeneration, but older members of the Restoration period were well aware of Spain's state of decay. (19)

Also discussing this issue is Raymond Carr who insists that the Regenerationist movement was "not novel in content" ("Liberalism and Reaction" 224)

This argument about the need to view the Restoration authors' contribution to discussions about the nation's decadence is also present in Romero Tobar's collection of edited essays *Hacia el 98: La crisis de fin de siglo y los escritores de la Restauracion*, With specific reference to Pérez Galdós, Peter Bly, for example, writes that the array of unwell young people who appear in this writer's novels points to a negative forecast for turn-of-the-century Spain's future. Finally, In line with this shift, for example, María Ángeles Varela Olea's intention in her recent work on Pérez Galdós, is

ofrecer un panorama del corpus galdosiano completo, señalando lo que en cada obra haya de regeneracionismo y dando cuenta de la evolución e importancia que este contenido condiciona su manera de entender la literatura. (181)

Although the three novels under scrutiny in this article appear to deal primarily with economic decline (as is evident in their preoccupation with consumerism and production), I will show that this imbalance should be viewed as emblematic of a much wider decadence, for which the Galdosian female spendthrift stands as an allegory. The Regenerationist concern with Spain's lacklustre economic performance was just one manifestation of the overarching concern with the fact that Spain had not moved away from Old Regime social structures to the same extent as other northern European countries.

In order to view this inequality between consumerism and production as representative of Spain's "failure" to move "forward" it

is necessary to turn to the theories of luxury that were important to understandings of this concept in Spain. As scholars such as Bridget Aldaraca and Dorothea Heneghan have been careful to explain, there was a great deal of moralising in Spain prior to the nineteenth century about luxury, especially as it related to women. For example, in *La perfecta casada* (1583), Fray Luis de Leon censures women's passion for luxury and excessive adornment as causing lust and moral corruption. As Heneghan explains in her recent article on fashion in Pérez Galdós' novels, however, it was clear by the nineteenth century, that Spaniards writing about luxury saw this as an inevitable component of modern life:

The new attitude toward fashion and luxury, presented in these articles in the context of necessity and progress, clearly demonstrates that in nineteenth-century Spain, as modern forms of commerce and advertising were developing, fashion could no longer be easily condemned. (6)

For example, in his 1857 article, "El lujo" Fernando Garrido describes luxury as

una necesidad natural en todos los seres, es la consecuencia del irresistible encanto del que nacen las artes y las ciencias, padre del la industria, alma del progreso y de la civilización. (10)

Garrido's description here of the positive aspects of luxury can, of course, be compared to David Hume's and Adam Smith's groundbreaking discussion of luxury in the eighteenth century. According to David Hume's *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748) and Adam Smith's *Lectures on Jurisprudence* (1766), luxuries are positive because when they are not available, or not wanted, people produce no more than enough to live on and, therefore, a "habit of indolence naturally prevails" (Hume 131). When they are available, on the other hand, "man becomes a consuming animal with boundless appetites,

capable of driving the economy to new levels of prosperity” (Smith 209).

These ideas were familiar to Pérez Galdós and, whereas consumerism is fashioned as destructive in his early novels, in 1884 he stated that luxury was necessary for capitalist growth (Jago 153). This positive theory of luxury is also present in *La de Brindas*, as can be seen in La Marquesa de Tellería’s belief that Spain’s backwardness is due to the fact that money is left idle: “¡Qué atraso tan grande! Así está el país como está porque el capital no circula, porque todo el metálico está en las arcas, sin beneficio para nadie, ni para el que lo posee” (137). The Marquesa’s so-called concern with Spain’s backwardness is just a plea to have other characters from the novel lend her money to cover the debts she accumulates: “¿Por qué usted no le propone una cosa? Que me preste lo que necesito” (ibid). Also, contrasting with her positive theories of luxury is the fact that her spendthrift habits are shown to be connected to an Old Regime order that proves to be too strong a force to be definitively ousted by the 1868 revolutionaries in this novel.

The fact that consumerism fails to cause social change in Pérez Galdós’ novels also runs counter to the ideas of Hume and Smith. As they saw it, growing taste for luxury consumption was responsible for the decline in the power of the feudal nobility. According to Hume, in the absence of attractive manufactured goods, landlords had no incentive to sell the produce of their land because there was nothing for them to buy. Instead, they maintained large numbers of dependants who became beholden to them. When more refined tastes developed, together with the goods to gratify them, landlords moved to the towns in order to buy manufactured goods and other luxuries. This meant that their spending now supported independent merchants, artisans and the like and, in order to buy fashionable luxury goods, they came to focus more on maximizing rent rather than maintaining their hold-over tenants. This removal of feudal restraints on peasants, in turn, made agriculture

more productive which was, of course, one of the main prerequisites to industrialization.

As Hume and Smith saw it, desire for luxury goods causes greater levels of productivity which in turn generates economic growth and social and political progress in the form of the shift from an Old Regime to a New Regime order. However, in Pérez Galdós’ novels, in contrast, yearning for consumer items has no such effect. Instead, as we have seen, it is accompanied by an overwhelming sense of people being entirely unproductive. Because these same novels are plagued by an awareness of Spain’s inferiority to its more industrially-advanced neighbours, I would suggest that this all-consuming, non-productive characteristic is symbolic of the Spanish failure to industrialize and to oust its Old Regime. Against the backdrop of Spain’s modernization and the question of its national identity in relation to Europe, this can be seen as a push to have nineteenth-century Spaniards take stock of their country’s difference from countries like France and England.

Understanding the imbalance between consumerism and production in this way in turn offers an alternative interpretative framework with which to understand Pérez Galdós’ female spendthrifts. As mentioned at the outset of this article, a substantial amount of critical attention has been paid to the female consumers in his early contemporary novels. The most well-known and commonly cited of these interpretations is the one put forward by Aldaraca, who departs from the hypothesis that Pérez Galdós takes issue with contemporary constructs of femininity in these novels. Discussing the female spendthrift in *La de Brindas*, for example, Aldaraca makes the point that Rosalía’s consumer behavior provides her with a substitute for sexual satisfaction and a means of escaping from the domestic tyranny imposed upon her by her husband, Francisco.<sup>6</sup> Writing about this, Aldaraca states:

El vestuario de Rosalía no es, sin embargo, una mera sustitución de la

satisfac[ci]ón sexual. Sus galas representan la precaria autonomía que empieza a vivir a espaldas de su marido. (134)

As this reference to Rosalía's sexuality and the extent of her covert behavior suggest, Aldaraca's analysis departs from the notion that Pérez Galdós' fashioning of female consumerism serves to highlight the anomaly he perceives between the ideal of the "angel in the house" and the actual reality of late-nineteenth-century Spanish women's lives.

Another scholar who concentrates on Pérez Galdós' female consumers, Catherine Jagoe, also points to a gap between "ideal femininity" and his out-of-control female spendthrifts, writing that:

Despite the conventional portrayal of woman's appetites as modest, and altruistically directed towards husband, family, and the moral improvement of society, Galdós and other Spanish writers from the late eighteenth century on obsessively reproduced a female of rapacious materialistic desires, on her way down the slippery slope to immorality. (86)

In line with Jagoe and Aldaraca, I take into account the gap between ideal womanhood and Pérez Galdós' materialistic women. I do not, as is the case with Aldaraca, however, view this as representative of his challenge to gender discourses of this time; and, unlike Jagoe, I would suggest that it is as a result of these gender dictates, rather than in spite of them, that he fills the pages of these particular novels with female consumers.

The anomaly, central to Aldaraca's and Jagoe's comments, between ideal womanhood and Pérez Galdós' female spendthrifts is explained through reference to the public/private split that was common currency at the time of the novels' publication. At its most immediate level, Rosalía's consumer behavior, as described by Aldaraca, is driven by a desire to escape her husband's tight-fisted

management of the household budget. Because this "rebellion" results in Rosalía's entry into the world of business, both in spatial and behavioral terms, the wider dichotomy between public and private comes to the fore. This example of Rosalía is useful inasmuch as it serves to illustrate how all three of Pérez Galdós' consuming women transgress the spatial boundaries dictated by the gender discourses of the time.

These women's violation of these rules results primarily in the disarray of the domestic sphere, conforming to the contemporary belief that movement between the two spheres posed a threat to the function that each was meant to serve in society. At the most obvious level, their excessive spending causes spiraling debt and often means that daily necessities have to be sacrificed in favour of frivolous luxuries. In the case of Isidora from *La desheredada*, for example, Christmas dinner for her and her younger brother, for whom she acts as a guardian, is made up of nothing more than a few pieces of *turrón* while the draws of her dresser overflow with all the acquisitions from her latest shopping spree.

This scenario, familiar to all three women, is just one manifestation of the overarching supposition that their entry into the public realm of business as consumers occurs at the expense of their ability to function as wives and mothers. This failure is also symbolically present in the fact that Isidora's son is born with an over-sized head. It can also be observed in Isabel's nightmares, which replay the ups-and-downs of the Bringas' household, including references to her mother's shopping:

En esto, la pobre niña, llegando al periodo culminante de su delirio, sintió que dentro de su cuerpo se oprimían extraños objetos y personas. Todo lo tenía ella en sí misma, cual si se hubiera tragado medio mundo. En su estómago chiquito se asentaban, teñidos de repugnantes y espesos colores, obstruyéndola y aprendándola horriblemente las entrañas, su papa, su mama, los vestidos de su mamá. (173)

In accordance with theories on racial degeneration circulating contemporaneously with these novels, Peter Bly suggests that the array of unhealthy young people like Isabel in Pérez Galdós' novels points to the negative forecast that he must have had for turn-of-the-century Spain as early as the 1880s:

A estos embriones de adultos, que serán los cuarentones y cincuentones de la década del Desastre, les toca representar la visión aún más perturbadora que presenta Galdós de sus compatriotas, pues son éstos los que llevan las señales más permanentes trágicas de los defectos espirituales de la generación de sus padres, señales exteriorizadas en enfermedades o fealdades físicas o morales. (124)

Following this line of argument corroborates the perspective taken in this article that Pérez Galdós' consuming women should be viewed in terms of the collective decadence which the Regenerationist spirit of reform attempted to counter. In the light of theories of racial degeneration, the examples of the disorder caused by these women's shopping and their inability to function as mothers are connected in a very literal sense with late-nineteenth-century Spanish decadence, in that their children represent Spain's glum future.

This connection can also be read in terms of the imbalance between production and consumerism, which, as already established, when viewed in conjunction with the ideas of eighteenth-century economic thinkers like Hume and Smith, can be understood as emblematic of Spain's failure to break away from Old Regime structures. Viewing Isidora's, Eloísa's, and Rosalía's shopping in this light requires further consideration of the incompatibility of female consumerism with women's lives as dictated by the public/private split. Although ideal womanhood in the nineteenth century was discussed in terms of space, this was partly a metaphorical construct. The dominant discourse was as concerned with the role of women within a

particular set of relations as it was with space in its literal sense. In spite of this figurative treatment of space, however, the fact that the model for approved femininity was viewed primarily through the apparatus of the public/private split meant that contradictions often surfaced between how women were expected to perform in their roles as wife and mother and what their metaphorical inclusion in the realm of the home allowed them to do.

One example of this particular tension resides in consumerism. As wives and mothers, women were required to provide food and clothing for their offspring and spouse. In addition to this, they were also in charge of the upkeep of their dwellings and the entertainment of family, friends and husbands' associates (to differing degrees, depending on their class status). Clearly, these activities relied on some sort of entry into the public world of shops and businesses, whether it be their own or via the servants under their charge. This transgression of boundaries was made worse in the case of consumerism because of the belief upheld in Roman, Greek and Christian traditions that this activity was capable of bringing ruin to humankind (Berry 45). Although from the late-seventeenth-century onwards people began to think positively about the "Appetites of Men" as "the main spur to Trade, or rather to Industry and Ingenuity" (North 14), this was only the case when consumerism was complicit with a greater disposition towards work.

For the female spendthrift whose place *per se* was the realm of the house—a sphere diametrically opposed to the public world of "work" and economic gain—this meant that the type of consumerism in which she partook would, by definition, be viewed as destructive, as was characteristic of Roman, Greek and Christian traditions. This was because as long as women consumed, such consumption would always be associated with a perceived imbalance between production and consumerism and, therefore, with a depletion

of resources. In the case of the three novels under analysis here, the fact that the images of Spain as unproductive and all-consuming can be seen as symbolic of Spain's laggard modernization means that the female shopper transgresses on two fronts, in that her shopping is not only economically "untenable" but also functions as an allegory of her country's decadence.

This connection between the female spendthrift and decline is present also in comments made by Pérez Galdós in his 1870 landmark essay "Observaciones sobre la novela contemporánea en España". In this article, commonly cited as representing both a manifesto for the Spanish realist novel and an infallible support of the bourgeoisie, Pérez Galdós points to "la vanidad en las mujeres, el lujo en el vestir" (244) as one of the main problems faced by "maridos trabajadores y modestos" (Ibid). This was one of the issues, according to Pérez Galdós, that needed to be dealt with in the contemporary novel because it was central to the lives of the new class of people and, as is now commonly accepted, to the national identity that this literature was concerned with shaping.

Precisely because the Spanish realist novel was a key element in the nation-building projects of the nineteenth century, there has been a tendency to ignore its other connection with national regeneration. As we have seen in this article, however, "vanidad en las mujeres" and "el lujo en el vestir" (Ibid) requires consideration not only with regard to the formation of the nation but also to its regeneration. The era of Spain's nation building was marked by an awareness of its difference/"backwardness" from those European countries at the "pinnacle" of industrialization and modernization. In the three "spendthrift" novels looked at in this article, this "lack" is symbolised by an imbalance between production and consumerism, which can be seen as a comment on both economic decline and Spain's failure to make the shift from an Old Regime to a New Regime order.

Because of the private/public split of the nineteenth-century, female consumerism was also "unproductive" and, therefore provided an ideal allegory for this overarching sense of national decadence.

## Notes

<sup>1</sup>The main feminist scholars to have addressed this issue are Bridget Aldaraca, Catherine Jagoe and Lou Charnon-Deutsch. Their work will be discussed at a later stage of this article. José Montesinos Fernández and Peter Bly have also made a significant contribution to this aspect of Pérez Galdós' opus, situating his female spendthrift within a socio-historical perspective.

<sup>2</sup>See, for example, Nicolás Sánchez Alboróz's *España hace un siglo: una economía dual*.

<sup>3</sup>Discussing this narrative technique, Bly writes that: "One of the principal ingredients of his new manner is undoubtedly the precise use of references, whether in single words, sentences or paragraphs, to events and leading characters of contemporary and Spanish political and military history" (*Pérez Galdós' Novel x*).

<sup>4</sup>William Greensdale writes about this discourse on national identity in nineteenth-century Europe: "Races [...] were placed, more pessimistically within a hierarchical typology of evolutionary development. In contrast to industrious 'historic races of northern Europe, certain races were cast as degenerate type" (21-22).

<sup>5</sup>The most well-known Regenerationist texts are: *Los males de la patria* (1890) by Lucas Mallada; *El delincuente español* (1898) by Rafael Salillas; *El desastre nacional y sus causas* (1899) by Damian Isern; *El problema nacional* (1899) by Macías Picavea; *¿Nos regeneramos?* by Alberto de Cologan y Cologan de Torre Hermosa; *Los desastres y la regeneración de España* (1899) by J. Rodríguez Martínez; *Las desdichas de la patria* (1899) by Vital Fité; *La moral de la derrota* (1900) by Luis Morote; *¿El pueblo español ha muerto?* (1900) by Enrique Madrazo; *Oligarquía y caciquismo* (1901) by Joaquín Costa y Martínez.

<sup>6</sup>Another critic who examines the relationship between Rosalía and Francisco is Lou Charnon-Deutsch in "*La de Bringas and the Politics of Domestic Power*." In this article, Charnon-Deutsch charts Rosalía's rebellion and quest for independence in relation to the control Francisco wields regarding financial matters (11).

## Works Cited:

- Aldaraca, Bridget. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Trans. Vivian Ramos. Madrid: Visor, 1992.
- Alonso, Luis Enrique and Fernando Conde. *Historia del consumo en España: una aproximación a sus orígenes y primer desarrollo*. Madrid: Debate, 1994.
- Berry, Christopher. *The Idea of Luxury: A Conceptual and Historical Investigation*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Bly, Peter A. "Benito Pérez Galdós: noventayochista desencantado antes del 98." *El camino hacia el 98: los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo*. Ed. Leonardo Romero Tobar. Madrid: Fundación Duques de Soria, 1998. 117-38.
- . *Galdós. Novel of the Historical Imagination: A Study of Contemporary Novels*. Liverpool: F. Cairns, 1983.
- . *Pérez Galdós: La de Bringas*. London: Grant and Cutler, 1981.
- Boyd, Carolyn. *Historia Patria: Politics, History, and National Identity in Spain, 1875-1975*. Princeton: Princeton UP, 1997.
- Carr, Raymond, ed. "Liberalism and Reaction, 1833-1931." *Spain: A History*. New York: Oxford UP, 2000. 205-402.
- Carreras, Albert. "What Can We Learn from Long-Term Spanish Economic Performance?" *The Economic Development of Modern Spain since 1870*. Ed. Pablo Martín-Aceña and James Simpson. Aldershot: E. Elgar, 1995. 24-47.
- Charnon-Deutsch, Lou. "La de Bringas and the Politics of Domestic Power." *Anales Galdosianos* 20 (1985): 56-74.
- Cologán y Cologán Torre Hermosa, Alberto. *¿Nos regeneramos?* Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1899.
- Costa y Martínez, Joaquín. *Oligarquía y caciquismo: colectivismo agrario y otros escritos*. Madrid, Alianza, 1967.
- Garrido, Francisco. "El lujo." *El Nuevo Pensil de Iberia*. 2, October, 20, 1857, 1.
- Giménez Valdivieso, Tomás. *El atraso de España*. Ed. Tomás Jiménez Valdivieso. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1989.
- Greenslade, William. *Degeneration, Culture and the Novel, 1880-1940*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Heneghan, Dorothea. "Shopping Angel: Fashion, Gender, and Modernity in Galdós' *La de Bringas*." *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism* 2.1 (2006): 1-33.
- Hume, David. *An Enquiry Concerning Human Understanding*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Isern, Damian. *Desastre nacional y sus causas*. Madrid: Imprenta de la viuda de M. Minvesa de Los Ríos, 1899.
- Jago, Catherine. *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*. Berkeley: U California P, 1994.
- Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Luis de Leon, Fray. *La perfecta casada*, 1583. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- Macías Picavea, Ricardo. *El problema nacional*. Pról. Federico Sainz de Robles. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1979.
- Madrazo, Enrique. *¿El pueblo español ha muerto?* Santander: Blanchard y Arce, 1903.
- Mallada, Lucas. *Los males de la patria*. Ed. José Esteban. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.
- Montesinos Fernández, José. *Galdós*. Vol. 2. Madrid: Castalia, 1968.
- Morote, Luis. *La moral de la derrota*. Introd. Juan Sisino Pérez Garzón. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- North, Dudley. *Sir Dudley North on Discourses upon Trade*. Baltimore: Lord Baltimore P, 1907.
- Pérez Galdós, Benito. *Obras completas*. Introd. Federico Sainz de Robles. Vol. 4. Madrid: Aguilar, 1961.
- . "La desheredada." *Obras completas*. Vol. 4. 963-1162. Madrid: Aguilar, 1961.
- . *La de Bringas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. Madrid: Aguilar, 1961.
- . *Lo prohibido*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- Ringrose, David. *Spain, Europe and the 'Spanish Miracle', 1700-1900*. P Syndicate of U of Cambridge, 1996.
- Rodríguez Martínez, J. *Los desastres y la regeneración de España: relatos e impresiones*. La Coruña: Gutenberg, 1899.
- Salillas, Rafael. *El delincuente español Hampa: antropología picaresca*. Madrid: J. Guste, 1898.
- Sánchez Alboróz, Nicolás. *España hace un siglo: una economía dual*. Madrid: Alianza, 1977.
- Smith, Adam. *Lectures on Jurisprudence*. Oxford: Oxford UP, 1978. Syndicate of U of Cambridge, 1996.
- Varela Olea, M. Ángeles. *Galdós regeneracionista*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.
- Valiss, Noël. *The Decadent Vision in Leopoldo Alas: A Study of 'La Regenta' & 'Su unico hijo'*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1981.

# *Letras Hispanas*

## Volume 8.1, Spring 2012

**TITLE:** Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos: *Las viudas de los jueves* y *Carancho*

**AUTHOR:** Hugo Hortiguera

**AFFILIATION:** Griffith University (Australia)

**ABSTRACT:** This article explores a vision of urban space in two Argentine feature films: *Las viudas de los jueves* (2009) directed by Marcelo Piñeyro and based on the book by Claudia Piñeyro, and *Carancho* (2010) by Pablo Trapero. Taking into consideration the concept of “non-places” outlined by Marc Augé, it studies how these films describe metaphorical views of Buenos Aires, considered as a place of devastation, as a site that is no longer the place “of an inscribed and symbolized meaning, the anthropological place” (Augé, *No lugares* 86), but rather a rarefied territory which is neither an anchorage nor a point of destination. It also analyzes how these two films seem to borrow Sarmiento’s dichotomy (always subjacent in the Argentine cultural system), to externalize a series of social imaginaries of degradation that extend to the heart of the city, a failure which is no longer perceived as exceptional and temporary, but rather final.

**KEYWORDS:** feature films, city, emptiness, non-place, social imaginary of degradation

**RESUMEN:** Este artículo explora la visión del espacio urbano en dos ficciones cinematográficas argentinas: *Las viudas de los jueves* (2009) de Marcelo Piñeyro sobre el libro homónimo de Claudia Piñeyro, y *Carancho* (2010) de Pablo Trapero. Tomando como eje conceptual el concepto de “no lugares” esbozado por Marc Augé, se estudia cómo ambas presentan una Buenos Aires metaforizada como espacio de la devastación, como sitio que ha dejado de ser el lugar “del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico” (Augé, *No lugares* 86), para transformarse en un territorio enrarecido que ya no es ni punto de anclaje ni puerto de destino. Asimismo, se aborda también cómo estos dos filmes parecen apropiarse de los términos de la dicotomía sarmientina—siempre latente en el sistema cultural argentino—para exteriorizar una serie de imaginarios sociales de la degradación que se extienden al seno mismo de la ciudad, fracaso que ya no es percibido como una forma excepcional y transitoria, sino definitiva.

**PALABRAS CLAVE:** ficción cinematográfica, ciudad, vacío, no lugar, imaginario social de la degradación

**DATE RECEIVED:** 09/28/2011

**DATE PUBLISHED:** 05/18/2012

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

# Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos: *Las viudas de los jueves* y *Carancho*

Hugo Hortiguera, Griffith University (Australia)

## Introducción

“¿Existe actualmente la Argentina como nación?” (pár. 1) se preguntaba el politólogo Óscar Landi desde las páginas de *Clarín*, a mediados de 2001. Y más adelante, en ese mismo artículo, se interrogaba: “¿Qué capacidad decisoria autónoma tiene el Estado nacional sobre las cuestiones centrales que hacen a la vida cotidiana de la gente, el rumbo y destino mismo de la Argentina?” (ibid).

Estas preguntas, según Landi, parecían reiterar un tema que había estado presente en la discusión política y el ensayismo de los siglos XIX y XX en el país. Dichas en el contexto de 2001, a meses del estallido social que sobrevendría en diciembre de ese año, no obstante, se cargaban de connotaciones especiales y cuasi proféticas. Su reaparición en ese momento era sintomática de una crisis profunda de valores de la ciudadanía, de sus problemáticos puntos de referencia, y de sus difusos mapas subjetivos. El retiro del Estado de muchas de sus funciones básicas, producto de una fuerte reestructuración llevada a cabo en los 90, estaba produciendo—en momentos en que Landi escribía—la sensación de vivir en un impiadoso vacío. Lo que el politólogo argentino percibía en su comentario era el desgaste de las identidades colectivas y del concepto mismo de pertenencia a una nación, entendida aquí como una asociación política de personas inscritas en un mismo sentido ético-político que comparten ciertas características culturales.

En palabras de Landi, en la última década del siglo XX se fue conformando la imagen de una comunidad quebrantada, expuesta a

los vaivenes de la globalización, con una economía reglada por consultoras y organismos internacionales que la habían empujado a extremos de insolvencia. De la noción “nuestro país”, agregaba entonces, se había pasado al concepto de “riesgo país”, que reflejaba lo que la Argentina significaba para los acreedores y los posibles inversionistas extranjeros. En coincidencia con estas palabras, Beatriz Sarlo afirmarí poco tiempo después:

The contemporary economic crisis is, simultaneously, the crisis of capitalism and the crisis of the state. As the political scientist José Nun puts it: you can have a state without having capitalist relations of production and distribution, but you cannot have capitalism without a state. Argentina, however, belongs to this second and impossible category of stateless capitalism. This dissolution of the national state does not follow a postmodern pattern; rather, it has all the signs of a post-paleo-modern impulse. On the one hand, the provinces have regained the sovereignty that in the nineteenth-century process of nation building they had entrusted to the central government; consequently, the federal government has lost its power and is hostage to the many local powers that reside, once again, in the provinces, as they did before the pacts that constituted the modern nation. On the other hand, international forces represented by foreign governments and world institutions such as the IMF are decisive players in any attempt to define what should be done. (“Cultural Studies” 336)

Curiosamente, unos meses más tarde, desde el mismo diario, Patricia Kolesnicov se interrogaba por el lugar que le iba quedando a la ficción en tales circunstancias. “¿La novela argentina está en crisis?”, titulaba en septiembre de 2001. ¿Cómo escribir en momentos en que el país parecía desintegrarse y caerse a pedazos, sumido como estaba en una de sus peores crisis político-económicas? ¿Podría la ficción recoger los jirones de nación que quedaban y recomponer el sentido perdido? Leyéndolas hoy, a la distancia, es evidente que ambas notas presagiaban la calamidad que se avecinaba a fines de ese mismo año y que terminaría con el gobierno del Presidente Dr. Fernando de la Rúa (1999-2001).<sup>1</sup>

Como observa Beatriz Sarlo en otro de sus trabajos (*La ciudad vista*, 92), una de las consecuencias más obvias de todo este proceso que trajo consigo la crisis de 2001—y que todavía afirma percibir en momentos en que ella escribe sus líneas en 2009—se evidencia en la imposibilidad del Estado por garantizar la paz y la seguridad entre los miembros de la sociedad, dejando a su comunidad expuesta a agresiones y violencias que ya no lograba controlar. Roto el contrato social implícito, el Estado ya no podía hacerse cargo de aquello básico para lo cual había sido establecido. Hacia el comienzo del nuevo milenio, continúa Sarlo, la sociedad había estallado en múltiples escenarios y los lazos por los cuales se definía la pertenencia a una comunidad moderna habían quedado profundamente lesionados.

Y en este contexto, cabría preguntarse, retomando los conceptos de Kolesnicov, ¿cómo reaccionó la ficción (y no sólo literaria), enmarcada como estaba por un horizonte precario de expectativas que explotaban al mismo tiempo? ¿Cómo daba cuenta de estos cambios? Por cierto, si la ficción como categoría es, como asegura Desein (13), una “construcción social”, será a través de ella que podremos observar el concepto que esa sociedad se fue formando sobre su realidad inmediata y los (nuevos) imaginarios que fue (re) construyendo.

Ya en otra parte se ha mencionado *in extenso* la llamativa apelación al *thriller* folletinesco que se fue generando desde las instancias mediáticas y los efectos que provocaría en los productos ficcionales que hicieron circular. Gracias a este recurso, se fue enfatizando un imaginario de hostilidad, desmembramiento social y decadencia que terminó por contaminar gran parte del discurso cultural de la época. Pero no voy a extenderme aquí en este punto, por demás ya explorado en esos otros escritos con amplitud. A ellos remito (ver Hortiguera “El folletín delictuoso”, “De la investigación periodística” y “Argentina violenta”).

Lo que en este artículo me propongo analizar en particular, sin embargo, es la visión del espacio ciudadano que muchas de estas nuevas ficciones, que acusan como nunca los efectos de los cambios socio-económicos que se fueron produciendo en el país, comienzan a desarrollar en su producción. En particular (y quiero enfatizar esto), me interesa estudiar cómo aquellas dos preguntas de Landi y Kolesnicov que citaba al principio parecen buscar respuesta en algunos productos filmicos de los años siguientes. En efecto, como vamos a ver, algunas de las ficciones post-2001 parecen atravesadas por un cierto vacío, una falla que se instala en su discurso en distintos niveles. En lo que se refiere a la anécdota, este quiebre aparece muchas veces metaforizado como una ciudad transformada en espacio de la devastación, como sitio que ha dejado de proveer sentido a sus habitantes. La ciudad aparece descrita como territorio enrarecido que ya no es ni punto de anclaje ni puerto de destino. Ha dejado de ser aquel lugar “del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico”, como diría Augé (*Los no lugares*, 86), en donde se vive y en donde están los relatos que nos identifican. Se ha convertido ahora en un pa(i)saje de la desolación, en un no-lugar, en un laberinto pesadillesco por el que discurre una vida sin futuro y de la que hay que intentar huir. (Drucaroff habla de “desierto” y no puedo dejar de evocar la famosa comparación de Borges del desierto como laberinto).

Mientras tanto, en el nivel del discurso, muchas de estas ficciones parecen ubicarse en un espacio de incertidumbre, de ambigüedad, en el filo más agudo entre ficción y realidad. Como bien se podría preguntar Kolesnicov, ¿cómo dar cuerpo a un país a través de la ficción cuando esa geografía se extravía y se disgrega? Sólo les quedaría a esos textos afianzarse en el archivo del pasado reciente y proyectar un modelo ficcional sobre una realidad que día a día parece diluirse.

Dentro de este marco conceptual, mi corpus de trabajo serán dos películas argentinas de mucho éxito, estrenadas con menos de un año de diferencia, casi a fines de la primera década de este siglo, finalizando la primera presidencia de la Dra. Cristina Fernández de Kirchner. Se trata de *Las viudas de los jueves* (2009), dirigida por Marcelo Piñeyro (con adaptación de Marcelo Figueras y Piñeyro, sobre la novela homónima de Claudia Piñeiro [2005]); y de *Carancho* (2010), dirigida por Pablo Trapero, con guión del propio Trapero y Alejandro Fadel, Santiago Mitre y Martín Máuregui.<sup>2</sup>

En una primera aproximación las dos películas parecen muy distintas en lo referente a su origen, su temática y su factura estética. Sin embargo, ambas tienen en su estructura profunda una serie de elementos comunes que nos hablan de un nuevo patrón socio-espacial. Éste daría cuenta de una fractura creciente de la comunicación entre dos esferas, dos mundos, dos categorías de ciudadanos que, si bien comparten en principio una misma topografía, van abandonando cada vez más ciertas características culturales comunes y una perspectiva ético-política similar. Las películas así enfrentadas presentan una relación contrapuntística que evidencia un quiebre del imaginario tradicional, por el cual se reformulan ahora las identidades de los lugares urbanos y de quienes en ellos habitan. Mi objetivo será analizar cómo estos dos filmes en particular visibilizan los cambios producidos en el país. En este sentido, dos son los aspectos que me interesa destacar en mi presentación. En una primera parte, examino cómo ambos productos cinematográficos enfatizan casi

desesperadamente su relación con el “archivo” periodístico o policial, producto tal vez de los corrimientos que se produjeron en el terreno de los medios de comunicación de la época (véase Hortiguera “Argentina violenta”). En la segunda parte, detallo cómo parecen apropiarse de los términos de la dicotomía sarmientina—siempre latente en la cosmovisión argentina—para exteriorizar una serie de imaginarios de la degradación que se extienden al seno mismo de la ciudad, declinación que ya no es percibida como una forma excepcional y transitoria, sino definitiva.<sup>3</sup>

## El despliegue de la referencia

Un elemento fundamental que me interesa estudiar en primer lugar en estos dos discursos filmicos, como decía más arriba, es su relación más o menos explícita con un “archivo” al que se acude una y otra vez para poder dar cuenta de la ficción. Y ya veremos cómo esta recurrencia termina funcionando como disparador de la “biblioteca mental del lector/espectador” y dirigiendo una lectura muy particular de su entorno.

Si en el realismo clásico se intentaban crear ficciones que parecían realidades gracias a la manipulación de todos los recursos posibles de verosimilitud (Sibilia 223), ya a fines de los 90 los medios argentinos ejecutaron un desplazamiento particular. Con desenfado, se comenzó a describir y a hablar de la realidad con elementos tomados descaradamente de la ficción (cf. también Kogan y los varios trabajos de Hortiguera). Y mientras en los medios informativos, por ejemplo, los imaginarios ficcionales fraguaban las narraciones de la vida cotidiana a extremos quizás nunca experimentados antes, inversamente, desde la ficción se fue dando paso a un renovado auge de un realismo feroz. Éste declaraba cada vez más abreviar en archivos policiales, en notas periodísticas, en casos mediáticos escandalosos y conocidos por su audiencia.

Es interesante ver cómo este juego se ha ido retroalimentando cada vez más en estos últimos años. Por un lado, como menciona Fernández Pedemonte (97), el discurso periodístico acude

a una estrategia de persuasión para revalidar su carácter verdadero. Ésta consiste en una vieja práctica: colocar lo nuevo en modelos situacionales muy conocidos por su audiencia, por ejemplo, los clichés y guiños de muchos relatos policiales clásicos, fenómeno que lo vuelve en algo relativamente familiar. Por otro lado, el discurso de ficción apela como nunca a un repertorio muy particular, esto es, a evocaciones de hechos locales muy conocidos y relativamente recientes que colocan a su audiencia en un espacio de familiaridad que se recrea en experiencias compartidas por la comunidad.<sup>4</sup>

Los ejemplos son muchos, exceden los límites de este trabajo y merecerían un estudio aparte, por la diversidad de ámbitos en que se han ido produciendo en radio, televisión, cine y literatura. No obstante, lo significativo de muchos de estos productos está dado por el empeño declarado desde sus límites paratextuales por dar a conocer a su audiencia el origen de sus historias. Lo que sin duda resulta sugestivo en muchas de estas textualidades ficcionales es ese “despliegue de la referencia”, esto es, esa insistencia por enfatizar la relación de los textos (entendido aquí en su más amplio sentido) con esos *fait divers* y/o casos criminales de fuerte conmoción mediática.

Si al principio del milenio la Argentina parece disolverse en una serie de crisis reiteradas que termina alterando toda su estructura o armazón institucional, la ficción que en ella va a florecer se ancla paradójicamente en y se aferra a los despojos de los archivos (periodísticos, jurídicos, policiales) del pasado local inmediato que una audiencia cada vez más mediatizada conoce muy bien. Solamente a partir de ellos se puede crear una línea ficcional que engendre una ilusión de sentido en medio de una realidad deteriorada. Se apunta así a la construcción de un espacio que plantea el problema ya clásico de la representación del mundo en el discurso y que expone las anomalías de dos lógicas que son, obviamente, incompatibles. La ficción se va armando a partir de desechos discursivos

del pasado que buscan en forma desesperada traer un orden a un mundo que parece disgregarse en forma irremediable. Por medio de la reunión de esos fragmentos la ficción intenta retornar a una unidad que se resiste en el afuera textual, como si con ello quisiera ponerse a salvo esa otra realidad.

Al enredarse en semejantes artilugios, a veces se provoca un juego particular en el que no es posible discernir lo que me atrevería a denominar como una “sinceridad paratextual”, pero que expone “las problemáticas inserciones de un plano de la narración en otro plano” (Block de Behar 126). Un caso quizás llamativo lo tenemos con la novela *Un crimen argentino* (2002) de Reynaldo Sietecase. En toda la parafernalia epitextual que acompañó el lanzamiento del libro, el autor declaraba haber recurrido al expediente judicial y a otros tipos de documentación oficial para armar su historia, basada en un famoso crimen (real) ocurrido en la ciudad de Rosario, en los años 80. Sin embargo, en el peritexto de su novela, el autor se interna en un espacio contradictorio, al afirmar que “[l]os personajes y situaciones de [su] libro pertenecen al mundo de la ficción” (235).<sup>5</sup> Esta declaración de su “pertenencia genérica” que esta repetida frase introduce, y que colisiona con lo declarado por el autor en todos sus comentarios metatextuales, permite colocar al texto en un espacio ambiguo en donde se desvía el horizonte de expectativas que el lector irá construyendo de la recepción del texto ficcional. Al fin de cuentas, la sospechosa filiación acerca de los “orígenes reales” de la historia multiplica su atractivo comercial.

La novela *Las viudas de los jueves*, de la argentina Claudia Piñeyro, en el cual se basará el filme de Piñeyro, parece elegir internarse en este ámbito de la ambigüedad también. Premio *Clarín-Alfagura* de novela del año 2005, la historia describe en detalle la vida cuasi idílica de un grupo reducido de familias argentinas que viven en un barrio privado en las afueras de Buenos Aires. La aparente placidez del lugar se verá interrumpida una mañana cuando se descubren tres cadáveres

flotando en la piscina de una de las casas. El hallazgo conmueve a toda la comunidad y quedará caratulado de inmediato como accidente. Sin embargo, una sombra de sospecha recae sobre esas muertes y desde la narración en primera persona conducida por una de las protagonistas se nos irán revelando las posibles causas y explicaciones.

El relato, al decir de Kogan, se presenta como una narración hiperrealista. O para retomar un frase de Sarlo en “Literatura bienpensante” referida a otro texto de la misma autora, se exhibe como una novela “[v]olcada enteramente hacia el afuera” (pár. 5) extratextual. En efecto, muchos de los detalles que se describen podrían ser leídos a contraluz de las noticias periodísticas que circulaban por esos años sobre algunos casos indescifrables que habían ocurrido en esos barrios cerrados de la periferia porteña, (Kogan la llama “novela para lectores de diarios” (pár. 8)). Entre esas informaciones, quizás la más importante, por la trascendencia que tendrá en su circulación, será el eco de la muerte (real) de María Marta García Belsunce, ocurrida en una urbanización privada en 2002.<sup>6</sup>

Y aunque Piñeiro negara en reiteradas ocasiones su inspiración en ese caso concreto, lo cierto es que esos desmentidos funcionaron muy bien para despertar el saber lateral en sus lectores y como método para promocionar el texto y acrecentar sus ventas.<sup>7</sup> Si bien la autora se encargó de subrayar el origen absolutamente ficcional del texto con una nota a su comienzo que deslindaba responsabilidades ante posibles coincidencias con la realidad (“Todos los personajes y situaciones narrados en esta novela son frutos de la imaginación, y cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia” (10).) las asociaciones que la prensa, la publicidad y la crítica instigaron y acentuaron en la mente de los lectores ya estaba hecha.<sup>8</sup> Al fin de cuentas, en términos retóricos, la negación pública presuponía la presencia de una tesis contraria manifestada por otros actores sociales, o implícita en la opinión general, como efectivamente ocurrió con el boca a boca del texto desde su aparición en el mercado.

En tanto, su versión fílmica, estrenada en 2009, reiteraría una dinámica similar. Precedida, en forma coincidente, por una serie de crímenes extraños ocurridos también en barrios cerrados—y en la mayor parte de las veces no resueltos—la película no desaprovechó la publicidad que la conmoción de todos estos asesinatos misteriosos reales venía produciendo en el público en general. Y con el fin de satisfacer una cierta curiosidad morbosa extra-fílmica, se vendía como el retrato que mostraba cómo vivían en aquellos lugares idílicos y suntuosos los sectores vernáculos enriquecidos durante los 90, causantes de una de las mayores crisis de la historia argentina reciente y asociados con crímenes nunca aclarados (como ejemplo, véanse los comentarios en Lazzaro).

Por su parte, *Carancho*, elegida en octubre de 2010 por la *Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina* como precandidata del país para el Óscar 2011, también parece reiterar ese vuelco hacia un afuera extratextual, siempre a través de una relación de autorreferencialidad de/ con los medios, y jugar con cierta indeterminación de su estatuto tipológico.<sup>9</sup> En efecto, el filme se presenta como un asunto acerca de los accidentes viales en Argentina y la corrupción que se esconde detrás del negocio de las indemnizaciones, evocando con su historia, otra vez, un caso muy concreto y conocido por la audiencia. “Quiero que el film proponga un debate sobre todo el universo absurdo, *aunque muy cercano a la realidad*, que rodea a los accidentes y que es descomunal” (Amondaray, pár. 4. Mi énfasis) explicaba su director y co-guionista, Pablo Trapero, en una entrevista a *La Nación* en las vísperas de su estreno.

La película se abre con un collage de imágenes fotográficas en blanco y negro que sugieren un accidente automovilístico: fragmentos de vidrios sobre el pavimento, una mano, un pie, un zapato, un coche dado vuelta, una cinta de radiador. A éstas le sigue una frase que, fondo de sirenas incluido, se instala en un espacio informativo, al

mencionar cifras estadísticas sobre la cantidad de personas que mueren a diario en las calles y rutas argentinas:

22 muertos por día. 683 por mes. Más de 8.000 por año. 100.000 muertes en la última década. En Argentina los accidentes de tránsito son la principal causa de muerte en menores de 35 años. Esto sostiene un millonario negocio en indemnizaciones.<sup>10</sup>

Al margen de la imprecisión de los datos,<sup>11</sup> la película parece coquetear con un cierto grado didáctico, expresar un relativo mensaje cívico, o inclusive proponerse seguir una línea documental, que pronto se desvirtuará y abandonará para pasar a un plano enteramente narrativo. Vale la pena destacar aquí que lo interesante en la recurrencia a este tipo de procedimientos, que se juega en su apertura articulando “índices de lo real”—o si se quiere, “lecturas o miradas documentalizantes” (Aprea 8)—radica una vez más en los grados de disonancia o anormalidad que provoca en la audiencia, al exponer en su diégesis lógicas diferentes. Esto aparecerá subrayado además por una enunciación fílmica propia de estrategias documentales, como los manejos desprolijos de una cámara al hombro. ¿En qué perspectiva ponerse? ¿Cómo leer/ver lo que sigue al anuncio estadístico?

La historia de *Carancho* gira alrededor de Sosa (Ricardo Darín), un abogado que ha perdido su matrícula de manera poco clara. La anécdota se inicia en momentos en que Sosa trabaja para un oscuro estudio jurídico disfrazado como una supuesta fundación que ayuda a las víctimas de accidentes de tránsito. Mientras espera recuperar su matrícula, su función consiste en encontrar posibles clientes en la calle, guardias de hospitales y comisarías. O bien los crea a medida, quebrándoles los huesos y presentándolos como accidentes automovilísticos. Una vez identificados los damnificados, organiza el reclamo de indemnizaciones a las compañías aseguradoras, ya sea con la ayuda de testigos falsos, ya con la colaboración de policías o paramédicos corruptos. En uno de

sus recorridos por las escenas de los accidentes, conoce a Luján (Martina Gusmán), una joven doctora recién llegada del interior que trabaja no sólo en la guardia de un hospital sino también en una ambulancia de un servicio de emergencias. Con el tiempo, ella se enamorará de Sosa y descubrirá de a poco sus manejos turbios. Y si bien tratará en un principio de mantenerse dentro de los parámetros éticos, pronto quedará involucrada en sus actividades ilegales.

Una vez más, el relato viene precedido de toda una serie de declaraciones de su director y sus actores que fueron construyendo un referente muy específico y proponiendo una lectura particular de la película (véanse, por ejemplo, las entrevistas al director y al protagonista en Amondaray; Kairuz, “La ambivalencia”; Lerer, y Ranzani). En el caso que me ocupa no son sólo los accidentes de tránsito y las muertes que en ellos se desarrolla, sino toda una industria judicial corrupta que se mueve a su alrededor. El fraude al seguro parece estar en el eje argumental de la película. Algo similar parece darse en *Las viudas*, con el suicidio de los tres hombres presentado como accidente para dejar a sus familias cubiertas ante la hecatombe económica que sobreviene a la partida de de la Rúa.

Gracias a estas declaraciones de los protagonistas que retoman otra vez cierta narrativa periodística reciente, el discurso fílmico establece de inmediato relaciones especiales de trasvasamiento con el discurso “de lo real”, al apelar una vez más al saber lateral del espectador que le permite reconocer en el argumento un caso policial muy comentado en su momento, como lo fue el rotulado por la prensa como el del “Rompehuesos”. Leer la descripción del caso policial (real) en los archivos periodísticos es colocarse ante un resumen de los aspectos fílmicos más importantes.<sup>12</sup> En este sentido, habría que preguntarse, junto con Mendes Ramalho, si esto que el filme nos entrega no es la única forma que nos queda de realismo posible en circunstancias en que el imaginario mediático se ha vuelto omnipresente.

Así, de esta forma, se irían articulando ficciones específicas de lo real, pero

siempre mediadas por los medios. A través de una declaración pública más o menos explícita en algún lugar de su espacio epitextual (como vimos, la declaración de Piñeiro acerca del origen ficcional de su texto, pero aprovechándose de la publicidad creada por un caso concreto; o la recurrencia de la crítica a evocar ciertos asesinatos en el estreno de *Las viudas* o de *Carancho*; las alusiones estadísticas de Trapero; o las reminiscencias del caso del “Rompehuesos”), estos filmes van estableciendo entonces todo un entramado de relaciones permanentes con otros textos periodísticos de la cultura que tiende a provocar un sutil efecto documentalizante.

Estos mecanismos semióticos de familiarización que introducen algunas de estas aserciones o las asociaciones implícitas que despiertan algunas de sus prácticas discursivas con el registro documental (los movimientos irregulares de la cámara de Trapero o las cifras estadísticas de los accidentes viales con las que abre sus imágenes, por ejemplo) son verdaderos dispositivos escénicos. Son *performances* que colocan las condiciones de producción de la enunciación en un espacio ambiguo en el que se enturbian algunas reglas implícitas de la ficción pero también de lo informativo. Se presentan así como un punto de vista documentado sobre un paisaje discursivo en el que parecen cuestionarse las fuerzas y límites textuales. Esta sutil práctica de fusiones que borrona los límites entre información y ficción se convierte así en un elemento clave para entender la configuración de las matrices mentales con las que la audiencia comienza a percibir, como demostraré en mi próxima sección, una realidad particular de lo urbano, en cuyos límites se irá conformando un nuevo desierto, entendido aquí más como máquina discursiva que como experiencia sensible.

## Visiones de una destrucción mitológica

Señala García Canclini que tres son las posibles perspectivas que se han seguido

tradicionalmente para definir y delimitar “la experiencia de lo urbano” (69-71). Mientras que algunas teorías la explican en oposición a lo rural, como todo aquello que no es el campo, otras apuntan ya a criterios geográfico-espaciales (como dimensión extensa y socialmente densa en la que se concentran individuos heterogéneos), ya a parámetros económicos (como resultado del desarrollo industrial o la concentración capitalista).

Pero cualquier definición que tomemos, continúa García Canclini, no puede dejar de lado dos características fundamentales: por un lado, “la densidad de interacción” que ocurre en su geografía, y por otro, “la aceleración de intercambio de mensajes” (71) que se suceden y entrechocan allí. Las ciudades, nos dice, son mucho más que una forma particular de ocupar el espacio. Puede decirse que son territorios en donde ciertos fenómenos expresivos colisionan con la racionalización, o mejor, “con las pretensiones de racionalizar la vida social” (72). Con esta visión parece coincidir Adrián Gorelik, cuando observa que

la grilla de calles regular amanzanada, tan repudiada por su monotonía y por su funcionalidad a la racionalización capitalista del territorio [...] fue a su vez la marca de la voluntad política del estado por guiar la expansión, y al hacerlo ofició de vía de propagación del espacio público a toda la ciudad, de medio de integración potencial de los nuevos sectores populares al corazón urbano, convirtiendo toda la ciudad en un tablero de mezcla cultural, de simultaneidad social y manifestación pública, de fiesta y de protesta. (“Ciudad”, 17)

No obstante, uno de los problemas más serios que estas explicaciones conllevan es que todas ellas pueden ser consideradas teorías fallidas. En efecto, nos dan respuestas parciales que, al no articularse en una definición unitaria y adecuada del espacio urbano, no sirven para entender esa heterogeneidad

multicultural que lo atraviesa. Quizás, concluye García Canclini (77), la solución pase no tanto por preguntarse por la especificidad de la cultura urbana o su diferencia con la rural, sino por indagar la simultaneidad de múltiples culturas y temporalidades que entrecrocán en su ámbito.

En los relatos fundacionales de la nación argentina, Buenos Aires ha funcionado casi siempre como una alegoría que encarnaba la identidad nacional emparentada con sus raíces europeas, carácter que llegó en su momento a límites casi míticos (para más detalles, ver los trabajos de Gorelik y *La ciudad vista* de Sarlo). Sin embargo, esta condición comienza a tambalear en los últimos treinta años y eclosiona en forma muy particular con el cambio de siglo. En este sentido, uno de los aspectos más sorprendentes de las dos películas que menciono aquí está dado por la mirada particular que ambas tienen sobre esta nueva Buenos Aires atravesada por la crisis. En verdad, en esta visión parece inscribirse un principio que se opondría a una concepción pluricultural y multiétnica que tradicionalmente se le ha asignado a Buenos Aires desde fines del siglo XIX, a esa sociedad “homogéneamente heterogénea” que describía Sarmiento (Gorelik, *Miradas* 75).<sup>13</sup> La ciudad aparece ahora, en estos productos filmicos, despedazada en forma contundente, atravesada por una incisión que separa en forma tajante dos formas de entender y vivir en la metrópoli: una, de cartón piedra, *disneylandificada* (a falta de mejor término) y escenográficamente cerrada, en *Las viudas de los jueves*; otra, como lugar bárbaro, alucinante y abandonado por las élites vernáculas, pero abierto y por donde sólo puede circular la pobreza, en *Carancho*.<sup>14</sup>

En efecto, en un primer acercamiento, ambas muestran mundos aparentemente diferentes, alejados, desintegrados, con temporalidades distintas que no logran cuajar totalmente en el mismo ámbito ciudadano, a la vez que evidencian la absoluta certeza de una epidemia crónica: la convicción irremediable de la falta de actores políticos o sociales que

puedan recomponer, en un giro novedoso y osado, su geografía fracturada. Lo inédito de estas representaciones es quizás el reconocimiento de que estas cisuras, consentidas ahora por la política y la sociedad, se han convertido en mojonés definitivos del espacio local. Aceptadas como una parte habitual del paisaje cotidiano, estas grietas que las películas exhiben en la cartografía urbana significan el fracaso irreversible de su sociedad y de las políticas que en ella germinan. Ya no es posible hablar de una “densidad de interacción” (71) como mencionaba García Canclini, sino que ahora se hace presente una “densidad de introspección”, volcada siempre sobre sí e imposibilitada de ir más allá de sus propios límites.

Y éste no es un dato menor, si tenemos en cuenta que este concepto de fisuras, físicas e imaginarias, que dividen a la nación viene precedido de una larga tradición que puede remontarse—en lo cartográfico—a la famosa zanja propuesta por el Ministro de Guerra Adolfo Alsina, bajo el gobierno del Dr. Nicolás Avellaneda (1874-1880). Como se recordará, hacia 1876 el ministro Alsina propuso la construcción de una zanja de tres varas y media de ancho por dos y media de profundidad, y con una longitud de 610 km. (aunque en la práctica llegaron a 342), que establecía una frontera de 400 kilómetros de extensión para proteger los campos porteños de los temibles malones indígenas. Se hacía *un vacío* (la zanja) en *el vacío* (el desierto) para por un lado demarcar los límites civilizados y por otro separarse de la barbarie, que quedaba afuera.<sup>15</sup> Esta especie de remedo de Muro de Adriano inauguró en el país, si se quiere, inagotables tópicos descriptivos espaciales que terminaron cimentando un particular imaginario territorial y social que, bajo diferentes formas, volverá una y otra vez a lo largo de la historia cultural argentina.<sup>16</sup>

En este sentido, las películas que trato aquí parecen ajustarse en primera instancia a esta particular visión espacial, pero la zanja esta vez se recorta dentro de los límites ciudadanos a extremos inimaginables. Sin duda, lo que resulta obvio en un primer visionado

es la alteración del mapa ciudadano, desplegado ahora como dos áreas urbanas asimétricas, subsumidas en una ecología cuarteada, en la que se separan mundos ensimismados y tiempos distintos que se dan la espalda en forma definitiva.<sup>17</sup> Es la constatación siniestra de una nueva forma de percibir la ciudad, desarticulada por una grieta que encapsula como nunca la contradicción, la diversidad, lo local y lo global. En efecto, en *Las viudas de los jueves* se descubre y revela, como en el famoso texto de Aldous Huxley, la burbuja de un supuesto mundo feliz, perfecto y desarrollado en donde la gente, recluida en una jurisdicción cerrada, se mueve ajena a lo que ocurre más allá de sus propios límites. *Carancho*, en tanto, se regodea en la exhibición de aquello que ha quedado relegado a la reserva salvaje, al afuera de aquellas urbanizaciones de simulacro del primer mundo, y en donde se desarrollan también nuevas formas de supervivencia.<sup>18</sup> Pero en ninguno de los casos estos mundos parecen establecer intercambios o interacciones entre sí. Desde una perspectiva complementaria, ambos filmes exponen la fractura del entramado racional de la vida social. El aislamiento se siente, como en la zanja que proponía Alsina, total.

### Buenos Aires como “no-lugar”

Y si, desde un punto de vista antropológico, el lugar es, como ha señalado Augé “un territorio retórico, es decir, un espacio en donde cada uno se reconoce en el idioma del otro, y hasta en los silencios: en donde nos entendemos con medias palabras” (“Sobremodernidad”, 128) la Buenos Aires de la primera década del nuevo siglo se aparece en las películas mencionadas como un ámbito en donde esa lectura ya no es posible. Un agujero negro se va haciendo cargo del espacio ciudadano y vaciándolo de sentido, o instaurando el sinsentido.

La consecuencia cultural más obvia en ellas es que ese universo de reconocimiento en donde se juegan las relaciones, la identidad y la historia de los sujetos ha dejado de

existir. La idea de ese “algo en común”, de ese saber espacial, social e histórico compartido ha cedido su lugar a una fractura irregular que separa y ocupa territorios de lo que fue alguna vez una geografía común y en donde los individuos se desplazan ahora sin relacionarse o acordando muy poco. Es el vacío en medio de una profusión ciudadana ahora espectral. Como diría Sarlo, esto constituiría no tanto la creación de un nuevo tipo de dimensión pública, sino “the disappearance of the means by which social and cultural conflict might not only be repressed but also sublimated into new forms of association and representation” (“Cultural studies”, 338).

Así, las fachadas europeizadas o americanizadas en serie de las viviendas de *Las viudas*, con sus jardines primorosamente cuidados, cubiertos con su ubicuo césped *ryegrass*, y sus interiores color pastel en los que predominan mármoles, boiserías, cristales y muebles suntuosos, será el decorado por el que circularán personajes caracterizados por su opacidad, su insinceridad y su imposibilidad por entablar una comunicación franca con el otro, aun dentro de sus propias fronteras. El brillo del exterior, sus frentes, sus jardines, sus lagos y sus calles arboladas, en tanto, es quizás lo más llamativo de esos espacios de copia europea o norteamericana por donde transitan actuaciones sin matices, inexpresivas, casi en sordina. En este sentido, la escena del cumpleaños temático de Teresa (Ana Celentano), que sirve, para presentar a los personajes principales, resulta ejemplificante. Vestidos todos de blanco, mientras en tono premonitorio Lala (Gloria Carrá) recuerda que es el color del luto en la India, los invitados se mueven por los jardines de la casa de grupo en grupo, en conversaciones intrascendentes e impulsados por otros intereses: criticar (las amigas de Teresa); encontrar algún contacto que permita salir del agobio de un desempleo vergonzante, Martín (Ernesto Alterio); o cerrar un negocio, el Tano (Pablo Echarri).

Los personajes aparecen así como un lienzo en blanco en el que se van pintando

estereotipos y diálogos demasiado triviales que exponen un mundo anodino propio de la copia, signado por sus grados de alienación, hipocresía y neurosis. Nótese, como ejemplo, la declaración de principios del personaje de Echarri, al comienzo del filme: “Cuando era chico creía en la religión; después creí en la democracia; ahora sólo creo en la guita [dinero]”, frase con la que, paradójicamente, podría identificarse también Sosa, de *Carancho*, abriendo toda una serie de operaciones de distanciamiento que atenta contra la identificación o conmiseración que el espectador pudiera sentir por cualquiera de los personajes.

Pero lo que vale la pena destacar entre los elementos sobresalientes del filme es no sólo el particular ámbito endogámico de las relaciones, esa permanente y única sociabilidad del “entre nos” que exhibe, sino también el aire claustrofóbico de sus imágenes. Los habitantes que se mueven por el *country* aparecen casi siempre en primeros planos nítidos que definen su contorno, inmersos siempre en un leve desenfoque del segundo plano. Parecen figuras cerradas de una pintura en la que nada contamina, desentona ni distrae más allá. Algo parecido reitera Trape-ro en *Carancho* con su asfixiante tendencia a utilizar una profundidad de campo reducida. Nada de importancia puede existir más allá de los personajes o de su espacio inmediato, ni tampoco vale la pena mostrar en detalle. Son individualidades que se mueven sin salir de sus burbujas.

Similar práctica se observa con el más allá del muro de la urbanización al que apenas escapan las familias de Piñeyro.<sup>19</sup> Es así que su exterior, en aquellos pocos momentos en que la cámara se atreve a salir de su perímetro amurallado para acompañar a alguno de los personajes, se intuye como trasfondo casi siempre borroso u oscuro también, sólo alterado por un tráfico incesante y ruidoso, en continuo movimiento. En esos territorios del afuera no se pueden vislumbrar calles o lugares reconocibles o icónicos de la ciudad. La famosa Buenos Aires tal como la conocíamos ha dejado de

existir. Sólo se verán de ella espacios de flujo, siempre periféricos. Los coches van y vienen por carreteras irreconocibles que traen a los protagonistas, o entran y salen de esa frontera marcada por la barrera y el guardia de seguridad.

Así, lo externo sólo será representado en esas ocasiones por calles en penumbras apenas iluminadas por los faros de los vehículos que pasan, como la escena inicial con Teresa, a quien vemos fumando en solitario en su coche, estacionado en alguna calle de la ciudad, mientras ruedan los títulos. En otras ocasiones, se exhiben autopistas sin carteles detrás de amplios ventanales de algo que se supone es una aséptica y deshumanizada cafetería *macdonaldizada* en la que se oculta Martín para pasar el tiempo sin que su familia sepa de su ominoso despido. Otros episodios muestran al mismo Martín forzado a frenar su coche en la ruta por una imprevista hemorragia nasal que le impide continuar su viaje, o detenido en medio de un atasco a la entrada de una estación de servicio, mientras en la misma escena se ven los perfiles impasibles de los choferes de los coches vecinos y se escuchan de fondo las noticias de la crisis política de 2001 en sus radios. Pasar el tiempo en un lugar sin tiempo, circular con desdén o desgano, detenerse por circunstancias inesperadas, o quedar atrapado en la ruta son las únicas acciones visibles que ejecutan los personajes en el afuera de su urbanización. Resulta interesante que en la escena mencionada, Martín ni siquiera se anime a mirar por la ventana de su coche hacia el costado, porque, como señala Svampa, allí se esconde el peligro:

“Puertas afuera” sobrevuela la amenaza difusa, el *otro* gana en opacidad y espesor, se torna inasible y desconocido, en un contexto de incertidumbre e imprevisibilidad en el que lo diferente se transforma muy rápidamente en extraño. Así, el temor se exagera y se cristaliza en aquellas zonas oscuras (puentes, accesos) donde los riesgos aparecen potenciados; zonas que

emergen peligrosamente como una “tierra de nadie”. (*La brecha urbana*, 72, énfasis original)

Otro tanto ocurre en la película de Trapero. En efecto, en *Carancho*, Sosa y Luján tampoco pueden traspasar los bordes de ese pozo metafórico en el que están enterrados, y en este sentido, las imágenes de descenso—en ascensores y escaleras—se multiplican en la película. Y cuando lo intentan sólo les espera la muerte. Encerrados a su manera también ellos en las calles y avenidas oscuras de San Justo, espacio pobre y también periférico del conurbano bonaerense, sólo les queda transitar en círculos una y otra vez por lugares salvajes, salpicados por hierros retorcidos, construcciones abandonadas y cuerpos moribundos. Tuteándose con la muerte, irán atravesando ese laberinto nocturno en el que están inmersos, para terminar más lastimados y heridos que antes. Nótese en este sentido cómo las heridas de ambos, pero en especial de Sosa, van en aumento a lo largo de la historia.

Esta idea de lugar de circulación incesante en que se ha convertido la ciudad se reitera varias veces en ambas películas, reforzando además la única razón posible para moverse dentro de ella: la económica (Svampa 234). Los personajes de *Las viudas* sólo cruzan su frontera por trabajo o “para fingir que se trabaja”, como en el caso del Martín de *Las viudas*. Para los personajes de *Carancho*, mientras tanto, sus desplazamientos son motivados por la búsqueda del negocio preciso que les permita enriquecerse y escapar de la reserva salvaje en la que están atrapados con sus vidas oscuras; y el color, la tonalidad y la textura del filme así lo subrayan.

Y si hay alguna otra escena que permite ver lo que pasa en el más allá de la cerca de *Las viudas* es para mostrar un espacio que se caracteriza siempre en términos de inercia irrecuperable: el abandono, el estancamiento, el retroceso, tal como lo mostrará también *Carancho* con su oscuridad, sus edificios derruidos y sus hospitales decadentes.

Considérense en Piñeyro las imágenes animalizadas de la gente revolviendo la basura en el televisor mudo que mira Ronnie (Leonardo Sbaraglia) en su dormitorio, o más tarde, pero ya con sonido, los episodios de violencia en Plaza de Mayo a fines de 2001. Recuérdese la escena en la que Trina (Vera Spinetta), la hija de Martín, intenta seducir al guardia de seguridad junto al muro mientras la cámara asciende y deja entrever al otro lado una calle desierta con coches abandonados y casas modestas. Esas mismas casas y esos mismos autos serán los reproducidos por Trapero con su cámara también: barrios pobres, coches desvencijados que apenas pueden desplazarse, sirenas lejanas, calles sucias.

Una vez más, como en el delirante proyecto de Alsina, sólo se intuye un vacío que se instala ahora a ambos lados de una ominosa frontera interior, conformándose espacios seccionados de tejido urbano. Son imágenes de una *urbs interrupta* encaminadas a cartografiar una “ciudad guetoizada” (Reati 92) donde ya casi no quedan rastros de áreas urbanas intactas. Sólo se vislumbran restos, retazos de comunidad, como esa ciudad residual que radiografía Trapero y de la que se alimentan los caranchos del título.

La geografía urbana ha quedado reducida así a pa(i)sajes de la devastación, como esos corredores hospitalarios desvencijados por los que circulan también los personajes de *Carancho*, a espacios de la nada, limbo por donde discurren vidas expuestas a algún peligro siempre latente. “No hay que exagerar. Ya viste: acá no pasa nada”, le dirá Teresa a Lala cuando ésta le transmite sus temores de que el *country* puede ser invadido por la gente de la villa vecina y de que las autoridades no puedan ayudarlos a repelerla. Mientras tanto, Luján, desde *Carancho*, se verá expuesta inclusive dentro del hospital a los golpes de Casal, socio de Sosa. Todos parecen vivir en una geografía urbana exasperada, al borde de la disolución. Sólo Mavi (Gabriela Toscano) y su familia, en el desenlace de *Las viudas*, parecerían ser los únicos capaces de reconocer

con amargura que la nada es lo único que se encuentra instalado a ambos lados del muro. Y en este sentido, vale la pena destacar que en ninguno de los dos filmes se nota la presencia, aunque sea indirecta, de una clase dirigente que se hiciera medianamente responsable de algo. Las películas parecen sugerir que nada puede esperarse de ellos. Queda a los individuos encontrar salidas originales de sobrevivencia, ya que el Estado ha terminado por darles la espalda en forma definitiva.

“¿Van para capital? Me comunicaron de la comisaría que están todos los accesos cerrados. Y que hay manifestaciones y saqueos por todas partes. No es un buen día para salir, señora”, les dice el guardia a Mavi y su familia en forma admonitoria en la puerta de salida del barrio. Pero en verdad, ya nada importa. No importa de qué lado se esté. Ambos espacios encubren una misma geografía trunca en donde “el Estado ya no puede garantizar la paz entre los miembros de la sociedad ni de proteger a los agredidos, ni de evitar que unos y otros se conviertan en agresores” (Sarlo, *La ciudad vista* 92).

## Conclusiones

Ya sea como sombra indistinguible, como imagen borroneada en segundo plano, como desierto o como simple rumor de fondo, la geografía urbana aparece siempre en estos discursos como un escenario astillado y vacío en donde se han debilitado los vínculos que definían la pertenencia a esa comunidad y al territorio que la contenía. La mirada sobre Buenos Aires que ambas películas proponen queda reducida así a una fantasmagoría, a un lugar anómalo e impredecible en donde sólo parece haber quedado una oquedad. El “malón” que tanto altera y preocupa a Lala; ese “afuera” en donde se vende la droga que compra Trina, o en donde vive el guardia que la viola en *Las viudas*; o en donde se mueve toda una estructura corrupta de policías, abogados y médicos en *Carancho* no difiere demasiado de lo que se esconde detrás de aquellas fachadas de cartón piedra del barrio de Mavi y Ronnie. Está en el “afuera” de sus

territorios, pero también está dentro de la muralla que ellos abandonan. La ciudad toda se ha transformado ahora en una cavidad en donde sólo quedan imágenes de una topografía arrasada. Todo ha quedado reducido a un vacío al cuadrado.

Quizás, lo más llamativo de las películas resida en que en ellas ya no hay ni siquiera intentos por preguntarse por qué, sino sólo por mostrar un agujero negro en el que ya no es posible encontrar una nueva mitología que organice un sistema de creencias y confiera un sentido a los actos cotidianos. La Argentina reflejada en ellas se ha convertido en un festival semiótico desquiciado y sin sentido. Solamente quedan pasajes por los que se transita en círculos una y otra vez, pero sin escapatoria. La racionalidad que alguna vez simbolizó la cuadrícula porteña con sus líneas de fuga ha cedido su lugar a una lógica del vacío instalado ahora en medio de su geografía, obligando a sus habitantes, atrapados en el fondo del foso, a ejecutar movimientos radiales, repetitivos, autistas. Y en este sentido resulta entendible el esquema narrativo circular en que se regodean ambos filmes, *flashback* mediante. Esto es obvio en el caso de *Las viudas*, con una narrativa cruzada por la analepsis. Pero es mucho más sutil en el caso de *Carancho* cuando una imagen fugaz muestra en su presentación los mismos elementos que encontraremos en su final: un pie, vidrios rotos diseminados en el pavimento, hierros retorcidos, un coche dado vuelta y una cinta de radiador. Nótese una vez más la alusión a lo circular.<sup>20</sup>

En síntesis, si la ciudad se caracterizó en su momento por una densidad de población con altas tasas de interacción y comunicación, lo cierto es que ahora ha quedado reducida, en estos productos filmicos, a un espacio escurridizo, a un territorio que se diluye, deshace y hunde como topografía para convertirse en mero espacio vacante, inundado sólo por la anomia. La ciudad se ha hundido en la famosa zanja de Alsina, que reaparece ahora con paredes tan escarpadas que no permiten la salida. O mejor aún: la ciudad es la zanja,

o ha terminado fagocitada por ella, y todo lo que ha quedado ahora es un vacío.

En esa sima se ha instalado para siempre una fragmentación naturalizada y aceptada como dato inmodificable de la realidad, que pone al descubierto una disolución de vínculos y de sociabilidad que se denuncia como irrecuperable. Se podría decir que *Carancho* y *Las viudas*, en este sentido, nos hacen mapeos de un nuevo imaginario cultural que nos habla de un adelgazamiento de los espacios de encuentro, de un desencanto de lo político y de un debilitamiento de la seguridad ontológica de sus ciudadanos y de la confianza en sus instituciones. Parecen hablarnos, en suma, de un mundo desencantado de su presente, que siente que ha despilfarrado su futuro y perdido para siempre el sentido de sus actos.

## Notas

<sup>1</sup>Unos días antes de la Navidad de 2001, el entonces gobierno del Presidente de la Rúa, jaqueado por la suspensión del crédito internacional y por los costos sociales que medidas económicas draconianas habían impuesto a la población, se veía obligado a presentar su renuncia. A partir de ese momento, la realidad explotaría en la cara de muchos argentinos. A su renuncia le siguió un turbulento período de crisis institucional que duró casi quince días, marcado por la sucesión de cuatro presidentes interinos: Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saá, Eduardo Caamaño y Eduardo Duhalde. Éste último completaría el período de de la Rúa a partir del primero de enero de 2002 hasta el 25 de mayo de 2003, fecha en que asumiría el nuevo Presidente Dr. Néstor Kirchner, elegido en elecciones democráticas en abril de ese mismo año. En las elecciones siguientes de 2007 lo seguiría su esposa, la Dr. Cristina Fernández, para el período 2007-2011, en tanto su cónyuge pasaba a ocupar el cargo de Presidente del Partido Justicialista. El 27 de octubre de 2010, el Dr. Kirchner moría de un paro cardíaco. Para una brevísima contextualización histórica de este período remito a la introducción de Hortiguera y Rocha.

<sup>2</sup>Marcelo Piñeyro (1953) debutó en la dirección cinematográfica en 1992 con *Tango feroz: la leyenda de Tanguito*. Hasta la fecha lleva filmadas siete películas. En su producción se destacan, entre otras: *Plata quemada* (adaptación del libro homónimo de

Ricardo Piglia), de 2000; *Kamchatka*, de 2002 (llevada luego a formato literario por Marcelo Figueras); y *El método*, de 2005, filmada enteramente en España y basada en la obra teatral *El método Grönholm*, del catalán Jordi Galceran Ferrer. Por su parte, Pablo Trapero (1971) ha producido y dirigido una larga lista de películas, entre las que se destacan *Mundo grúa* (1999), *El bonaerense* (2002), *Nacido y criado* (2006) y *Leonera* (2008). *Carancho* es su novena película como director.

<sup>3</sup>Para un análisis del cine como construcción de las imaginaciones espaciales de los individuos, véase Braga e Vaz da Costa.

<sup>4</sup>Para más detalles sobre este mecanismo en el discurso periodístico y los efectos que produjo en la ficción de estos años, ver Hortiguera, "Argentina violenta".

<sup>5</sup>Para más detalles sobre el paratexto y en especial el peritexto y sus subdivisiones, véase Genette.

<sup>6</sup>Si bien en la novela no se plantea un asesinato sino un suicidio encubierto como accidente para cobrar los seguros de vidas de los tres implicados, mucha gente creyó ver en ella algunas alusiones a las circunstancias misteriosas que rodearon el caso de Belsunce. Para un detallado recuento de este caso policial, ver Hortiguera, "Productos mediáticos" y "Nuevo juicio".

<sup>7</sup>Por "saber lateral" entiendo aquí, adaptando este concepto de Schaeffer (81), el conjunto de información que no se desprende de lo representado en forma completa, pero que el lector conoce a través de su experiencia cotidiana con los medios y que activa en su "biblioteca mental" frente a determinados estímulos. Así, cuando Mavi Guevara, la narradora, menciona vagamente que

[e]l año 98 fue el año de los suicidios sospechosos. El del que había pagado las coimas del Banco Nación, el del capitán de navío que había intermediado en las ventas de armas al Ecuador y del empresario de correo privado que había retratado el fotógrafo asesinado, (105)

el lector argentino moviliza e identifica en su mente recuerdos concretos a los que esos sucesos se refieren. Se desencadena así todo el saber que el lector nacional retiene de esos acontecimientos.

<sup>8</sup>Véase el "descargo" que la propia Piñeyro le hace a Terrera sobre las relaciones con el caso García Belsunce y respecto del momento en que ella comenzó a escribir su historia. Para más ejemplos, véanse también los comentarios que despertó el libro en la prensa y las conexiones que se hicieron

con el caso Belsunce en Pérez Cotten, Terrera, y las nota de *Clarín* “Claudia Piñeiro: No hice un ensayo” y de *La Gaceta*, “Las viudas y el secreto”. Por otra parte, no puedo obviar que muchas de las descripciones de los personajes y acontecimientos que se mencionan en el libro de Piñeiro parecen seguir en paralelo el ensayo de Maristella Svampa *Los que ganaron* (2001), uno de los textos clásicos sobre estos enclaves. Y aunque Piñeiro negara también que lo suyo es un ensayo, es indudable que los núcleos temáticos y los protagonistas de *Las viudas* muestra una influencia curiosa con los núcleos temáticos del análisis de Svampa, libro en el que, sin duda, Piñeiro se documentó. La relación intertextual entre ambos textos es tan llamativa que *Las viudas* bien podría considerarse por momentos como una “ilustración ficcional” del libro de Svampa.

<sup>9</sup>Su título alude a un ave carroñera de Argentina, expresión con la que, a partir de esta película, se empezó a identificar en la crónica policial y el habla coloquial a los abogados especializados en accidentes de tránsito que ofrecen sus servicios a las víctimas en momentos de mayor vulnerabilidad. “Pero este uso de la palabra carancho es un invento de la ficción, aunque mucha gente ya parece haberla incorporado como un término preexistente” (pár. 1) explica Pablo Trapero en Kairuz.

<sup>10</sup>Nótese que *Las viudas* coquetea con un similar “efecto documental” en su comienzo, al indicar la fecha exacta a la que se remonta la historia: “Madrugada del 17 de diciembre de 2001”. Lo que vamos a ver entonces, pareciera decirnos el filme, es un ejemplo ficcionalizado del caos que siguió a la crisis de 2001 en ciertos sectores sociales.

<sup>11</sup>Un repaso ligero de los números demuestra alguna inexactitud en los cálculos.

<sup>12</sup>Véase como ejemplo el detallado recuento del *modus operandi* en “Las andanzas del Rompehuesos”.

<sup>13</sup>No ignoro que esta visión no ha sido siempre así. Recordemos cómo a partir de *La cabeza de Goliath*, de Ezequiel Martínez Estrada, la ensayística y la novelística argentinas van conformando también una invención de lo urbano como lugar bárbaro, y ya no tanto como reducto civilizado. Piénsese en autores como Günter Rodolfo Kusch, Ernesto Sábato o Eduardo Gudiño Kieffer, para nombrar unos poquíssimos ejemplos.

<sup>14</sup>Para el concepto de *disneylandificación*, véase la muy interesante entrevista de Tercco a Zaida Muxi.

<sup>15</sup>Ver Rodríguez, “Prehistorias argentinas” y “Sarmiento en el desierto”.

<sup>16</sup>Para el concepto de “ciudad cuarteada”, véase Svampa, *La brecha urbana* 16 y *Los que ganaron* 53.

<sup>17</sup>No ignoro que el mal llamado “desierto argentino” es en realidad una máquina discursiva, relacionada más con el orden de lo dicho antes que con una experiencia real y concreta, como señala Fermín Rodríguez (Núñez). Es obvio, nos dice, que al adentrarse en él cualquier viajero explorador podía reconocer que ese espacio que se suponía vacío estaba ocupado por una serie abundante de elementos y fenómenos de la experiencia sensibles (como la existencia de las propias poblaciones autóctonas, por ejemplo) que cuestionaba la sola idea de desierto. No obstante, mediante un largo proceso de repetición e insistencia diversas textualidades fueron construyendo este territorio como un vacío que necesitaba ocuparse. Así, ese espacio supuestamente desértico provocó una multiplicación infinita de discursos que enfatizaban la existencia de una geografía extendida e ilimitada. Se la vaciaba, entonces, para reponer en ella una falta allí donde nada faltaba.

<sup>18</sup>Resulta interesante que una película anterior de Piñeyro, *El método*, mantenga una divisoria espacial similar. Toda la acción del filme ocurre dentro del edificio de oficinas de una misteriosa corporación en Madrid. A ellas asisten siete personas que han sido invitadas para una última entrevista en la que será seleccionada una de ellas para ocupar un puesto laboral en la empresa. Mientras tanto, en las afueras del edificio se lleva a cabo una manifestación de protesta en contra de la globalización y de una reunión del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial.

<sup>19</sup>En la novela de Piñeiro existen algunos atisbos de salida. Recuérdese, por ejemplo, el viaje de Virginia hacia la “barriada satélite” y humilde de Santa María de los Tigrecitos, en donde viven aquellos que trabajan en el *country* (Cf. capítulo 15). Curiosamente, en la película, el barrio aparece rebajado a la “Villa de los Tigrecitos” y no se ve ningún contacto con él.

<sup>20</sup>Podrían leerse las imágenes iniciales de *Carancho* como las escenas en las que Sosa y Luján se accidentan en su final. De ser así, entonces, podríamos entender toda la película como un fenomenal *flashback*.

## Obras Citadas

Amondaray, Milagros. “Entrevista con Pablo Trapero.” *La Nación*. 5 de mayo de 2010. Red. 5 de nov. de 2010

- Aprea, Gustavo. "Los documentales y la noción de dispositivo". Seminario "Política y Cultura", organizado por el *Instituto del Desarrollo Humano* de la Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines (Argentina), 2004. Red. 18 de nov. de 2010.
- Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000. Impreso.
- . "Sobremodernidad: del mundo tecnológico de hoy al desafío esencial del mañana". *Sociedad mediaticizada*. Dênis de Moraes (ed). Barcelona: Gedisa, 2007. 119-137. Impreso.
- Blanc, Natalia. "Nacidos en el mundo digital". *La Nación*. 28 de feb. de 2009. Red. 10 de nov. de 2010.
- Block de Behar, Lisa. *Al margen de Borges*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1987. Impreso.
- Braga e Vaz da Costa, Maria Helena. "Articulações filmicas da percepção do espaço e da realidade". *A Rua. Revista universitária do audiovisual* 8. Red. 10 de nov. de 2010.
- "Claudia Piñeiro: 'No hice un ensayo sobre la vida en el country'". *Clarín*. 25 de enero de 2006. Red. 21 de oct. de 2010.
- Cremona, Juan Pablo. "El efecto documentalizante en el nuevo cine argentino". *Isociología: Revista electrónica de ciencias sociales*, 2, 3 (2009): 26-52. Red. 17 de nov. de 2010.
- Dessein, Daniel. *Verdades y mentiras de la ficción*. Buenos Aires: Corregidor, 2004. Impreso.
- Drucaoff, Elsa. "Narraciones de la intemperie: sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes." *El Interpretador*, 27 (2006): n/pág. Red. 21 de oct. de 2010.
- Fernández Pedemonte, Damián. *Conmoción pública. Los casos mediáticos y sus públicos*. Buenos Aires: La Crujía, 2010. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Eudeba, 1997. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Print.
- Gorelik, Adrián. "Ciudad, modernidad, modernización". *Universitas humanística*, 56, (2003): 11-27. Impreso.
- . *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: UN de Quilmes, 1998. Impreso.
- . *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004. Impreso.
- Hortiguera, Hugo. "Argentina violenta: Perfiles multimedia y cultura de la convergencia en tiempos de la globalización." *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*. 6 & 7, (2010): n/pág. Red. 10 de enero. de 2011.
- . "De la investigación periodística al 'potin'. El relato documental argentino de fin de siglo." Stewart King & Jeff Browitt (eds.). *The Space of Culture. Critical readings in Hispanic Studies*. Delaware: U of Delaware P., 2004. 118-141. Impreso.
- . "El folletín delictuoso argentino: discurso periodístico y géneros populares en los umbrales del nuevo milenio." *Delaware Review of Latin American Studies* 4.2, (2003): n/pág. Red. 10 de dic. de 2010.
- . "News, Fiction, and Marketing in a Time of Crisis. The Argentine Media and the Yabrán Case". *Argentinean Cultural Production During the Neoliberal Years (1989-2001)*. Eds. Hugo Hortiguera y Carolina Rocha. New York: The Edwin Mellen Press, 2007. 133-153. Impreso.
- . "Productos mediáticos: el *affair* Belsunce y el suspenso permanente de la realidad". *Estudios sobre el mensaje periodístico* 11. Universidad Complutense de Madrid (2005): 53-64. Impreso.
- Hortiguera, Hugo y Carolina Rocha. "Introduction". *Argentinean Cultural Production During the Neoliberal Years (1989-2001)*. Hugo Hortiguera y Carolina Rocha (eds). Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2007.1-20. Impreso.
- Kairuz, Mariano. "La ley y la calle." *Página/12*. 2 de mayo de 2010. Red. 20 de oct. de 2010.
- . "La ambivalencia argentina" (Entrevista a Ricardo Darín). *Página/12*. 2 de mayo de 2010. Red. 20 de oct. de 2010.
- Kogan, Marina. "Narraciones post-2001. Avatares del realismo inverosímil". *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento* 29 (2006): n/pág. Red. 10 de oct. de 2010.
- Kolesnicov, Patricia. "¿La novela argentina está en crisis?" *Clarín*. 2 de sept. de 2001. Red. 10 de sept. de 2001.
- Landi, Óscar. "La Argentina se debate. Ese estado gris de ausencia". *Clarín*. 3 de junio de 2001. Red. 20 de sept. de 2009.
- "Las andanzas de Rompehuesos". *Página/12*. 20 de mayo de 2009. Red. 20 de oct. de 2010.
- "Las viudas y el secreto: del libro a la pantalla." *La Gaceta*. Suplemento literario. 20 de sept. de 2009. Red. 21 de oct. de 2010.

- Lazzaro, Bruno. "María Marta también era una 'viuda'". Entrevista a Susan Murray. *Revista veintitrés*. 17 de sept. de 2009. Red. 15 de nov. de 2011.
- Lerer, Diergo. "Carancho: una historia de amor visceral." (Entrevista a Ricardo Darín). *Clarín*, 30 de abril 2010. Red. 5 de nov. de 2010.
- Mendez Ramalho, Fábio Allan. "Instâncias em conflito, realidades em jogo". *A Rua. Revista universitária do audiovisual* 8. Red. 10 de nov. de 2010.
- "Nuevo juicio por el crimen de García Belsunce". *Clarín*. 18 de noviembre de 2010. Red. 20 de nov. de 2010.
- Núñez, Jorgelina. "La ficción fundó el desierto" (Entrevista a Fermín Rodríguez). *Clarín. Revista Ñ Revista de Cultura*. 1 de dic. de 2010. Red. 2 de dic. de 2010.
- Pérez Cotten, Ana Clara. "Vida country. Guetos posmodernos." *Revista Noticias*, (s/d). Red. 21 de oct. de 2010.
- Petti, Alicia. Una nueva ficción llegó a Radio Nacional. *La Nación*. 3 de mayo de 2010. Red. 5 de mayo de 2010.
- Ranzani, Óscar. "Pablo Trapero antes de la presentación de su película *Carancho*: 'Hay cosas aún más inverosímiles'". (Entrevista a Pablo Trapero). *Página/12*. 16 de mayo de 2010. Red. 21 de dic. de 2010.
- Rodríguez, Fermín. "Prehistorias argentinas: naturalistas en el Plata. Charles Darwin, Franciso Moreno, Florentino Ameghino, Bruce Chatwin". *A contracorriente. Revista de historia social y literatura de América Latina* 7, 1 (2009): 45-75. Impreso.
- . "Sarmiento en el desierto: exceso de vida, instinto de muerte". *Revista Iberoamericana* 68, 201 (2002): 1111-1128. Impreso.
- Reati, Fernando. *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal* (1989-1999). Buenos Aires: Biblos, 2006. Impreso.
- "Río Cuarto: la construcción de un 'juego sexual' como causa de muerte que no se pudo comprobar: la 'hipoxifilia' difundida por los medios y desmentida por la Justicia." *Diario sobre diarios*. 12 de dic. de 2006. Red. 10 de enero de 2007.
- Sarlo, Beatriz. "Cultural Studies: Reworking the Nation, Revisiting Identity". *Journal of Latin American Cultural Studies*, 11: 3, (2002). 333-342. Impreso.
- . *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009. Impreso.
- . "Literatura bienpensante". *Perfil*, 25 de nov. de 2007. Red. 21 de oct. de 2010.
- Scarano, Laura. *Los lugares de la voz: protocolos de la enunciación literaria*. Buenos Aires: Melusina, 2000.
- Scholz, Pablo. "Hollywood hará la remake de *Carancho*". *Clarín*, 17 de noviembre de 2010. Red. 17 de nov. de 2010.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2008. Print.
- Sietecase, Reynaldo. *Un crimen argentino*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002. Impreso.
- Schaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990. Impreso.
- Svampa, Maristella. *La brecha urbana: countries y barrios privados*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2004. Impreso.
- . *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Biblos, 2001. Impreso.
- Szeta, Mauro, Liliana Caruso y Florencia Etchevés. *Mía o de la tumba fría: mujeres asesinadas*. Buenos Aires: Longseller, 2009. Impreso.
- Tercco, Mario. "Buenos Aires en los '90 y otras consecuencias de la ciudad global 'Macdonaldización y disneylandificación', en una entrevista a Zaida Muxí." *Revista digital café de las ciudades* 24, oct. de 2004. Red. 1 de nov. de 2010.
- Terrera, María Graciela. "Leyes propias en un country en Buenos Aires: entrevista a Claudia Piñeira, ganadora del Premio Clarín 2005." *El liberal*. 20 de nov. de 2005. Red. 21 de oct. de 2010.



# *Letras Hispanas*

## Volume 8.1, Spring 2012

**TITLE:** Especificidad sexual revisitada: creación de cuerpos femeninos con poder en las obras de Dulce Chacón, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi

**AUTHOR:** Verónica Tienza-Sánchez

**AFFILIATION:** University of Florida

**ABSTRACT:** In their fiction, Dulce Chacón, Lucía Etxebarria and Najat El Hachmi portray the tension between Spain's old ideas regarding female bodies and their roles, and the current need for women to break away from tradition. The authors challenge the female protagonists' conception of themselves as inferior, and show how the constrictive mechanisms of society and family affect them. While society trains the protagonists to suppress their desires, their families urge them to follow the model from the Franco period, in which women were depicted solely as wife and mother. Both mechanisms negatively impact their subjectivity, and they must realize important changes to reject the society's mores that have been ingrained into their consciousness. The authors empower the female body to build positive images of women. By doing so, they create new spaces for female subjectivity that positively impact readers.

**KEYWORDS:** female body, subjectivity, sociocultural mechanisms, nomadic subject, contemporary Spanish literature.

**RESUMEN:** Dulce Chacón, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi muestran en sus obras la tensión entre la pervivencia de viejos modelos femeninos y la necesidad que tiene la mujer española de romper con ellos. Problematizan la concepción de ser inferior que se forjan las protagonistas al revelar los mecanismos constrictivos que operan en ellas: la sociedad y la familia. La primera las entrena para que repriman sus deseos y la segunda las insta a copiar modelos franquistas, basados en el ideal de mujer como madre y esposa. Ambos mecanismos conllevan un impacto negativo en la formación de la subjetividad de las protagonistas y estas deben sufrir una gran evolución para desechar el aprendizaje social al que han sido sometidas a lo largo de su vida. Para formar nuevos modelos de subjetividad que tengan un impacto en sus lectores, Chacón, Etxebarria y El Hachmi dotan al cuerpo femenino de poder, creando imágenes positivas de la mujer.

**PALABRAS CLAVE:** cuerpo femenino, subjetividad, mecanismos socioculturales, sujeto nómada, literatura española contemporánea.

**DATE RECEIVED:** 09/28/2011

**DATE PUBLISHED:** 05/21/2012

**BIOGRAPHY:** Verónica Tienza-Sánchez received her B.A. degree in English philology at the University of Salamanca in Spain. In 2005, she earned her M.A. degree in Spanish at the University of Florida. Upon graduation, she worked as head of the Spanish department at State Fair Community College in Missouri. She received her Ph.D. in Spanish Literature from the University of Florida in 2010, and her M.A. degree in Publishing and Editing at the Universidad Autónoma de Madrid in 2012.

# Especificidad sexual revisitada: creación de cuerpos femeninos con poder en las obras de Dulce Chacón, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi

Verónica Tienza-Sánchez, University of Florida

Elizabeth Grosz afirma en *Volatile Bodies* que, normalmente, el cuerpo masculino se conceptualiza como universal. Las consecuencias que conlleva ignorar la especificidad corpórea femenina son claras: desde la inferioridad otorgada a la mujer por oposición en el binomio hombre/mujer hasta la visión negativa que aquella interioriza de sí misma. En sus obras, Dulce Chacón (1954-2003), Lucía Etxebarria (1966) y Najat El Hachmi (1979) problematizan la concepción de seres inferiores que se forman las protagonistas al mostrar los mecanismos sociales y familiares que operan en ellas. Además, con el fin de cambiar esta percepción, las autoras las invisten de poder, presentando así imágenes positivas que tengan un impacto en los lectores.

Para abordar los mecanismos constrictivos que forman la subjetividad de las protagonistas, se analiza el papel que juegan otras mujeres, en general sus madres o hermanas, en perpetuar una visión androcéntrica de la mujer. Esta actuación se explica en la teoría de Jane Ussher, que asegura que se debe a una serie de comportamientos impuestos desde la infancia, y que en el caso de la mayoría de las obras analizadas se corresponde con el ideal de mujer de posguerra. También se observa que las relaciones maternofiliales no benefician a las protagonistas, especialmente las etxebarrianas y elhachimianas, que deben cometer un matricidio simbólico para poder concebirse como sujetos independientes. Además de la familia, la educación que han recibido ejerce igualmente un efecto nocivo: los personajes principales carecen de deseo,

concebido como el conjunto de acciones y sentimientos que caracterizan a una persona. Para ejemplificar su importancia, se menciona el entrenamiento de las protagonistas chaconianas para no mostrar sus sentimientos. Las etxebarrianas y elhachimianas, por su parte, tienen más libertad de actuación, pero también reprimen lo que sienten.

A pesar de las consecuencias negativas que tienen la familia y la sociedad en la subjetividad de las protagonistas, en las obras se proponen diferentes tipos de mujer, todos ellos valientes e independientes. Estos modelos se asemejan a la idea de Rosi Braidotti sobre el sujeto nómada, caracterizado por una postura subversiva con respecto al aprendizaje social y por la afirmación de una especificidad sexual femenina que le otorgue poder a la mujer. Conviene añadir que las protagonistas de las obras de El Hachmi no solo constituyen modelos positivos de la mujer, sino que además reafirman su cultura y su raza.

Como se ha señalado, algunos personajes femeninos contribuyen a perpetuar una imagen negativa de la mujer. En *Algún amor que no mate* (1996), de Chacón, la madre de Prudencia no le ofrece ningún apoyo a su hija. Cuando Prudencia la llama la noche de bodas, siguiendo el ejemplo de su marido, recibe un gran regalo: “ya no eres una niña, le decía. Qué va a pensar tu marido. Y [Prudencia] no entendía nada, la pobre” (32). Cuando se casa desconoce su cuerpo y no sabe cómo actuar. La reacción de la madre le deja claro que desde ese momento pertenece a su marido y debe obedecerle.

Este comportamiento de la madre de Prudencia se debe, según Jane Ussher, a las imposiciones sociales que toda mujer recibe e incorpora desde la niñez:

[a] woman must continually watch herself . . . . From earliest childhood she must have been taught to survey herself continually. And so she comes to consider the surveyed and the surveyor within her the two constituent yet always distinct elements of her identity as a woman. (13)

La mujer se convierte en persona vigilada y, al mismo tiempo, vigilante de sí misma y, por añadidura, de las demás mujeres. Ussher concluye que la mujer no puede escapar de este doble papel; por lo tanto, su control y el de otras queda asegurado.

En el caso concreto de las obras de Chacón y Etxebarria, la justificación de Ussher se alinea con el ideal de mujer preponderante durante la posguerra y propagado por la Sección Femenina de Falange. Dicha imagen resulta de la combinación del concepto decimonónico de “ángel del hogar” y de un discurso religioso que combina dos mitos contradictorios: si durante el s. XIX se remplaza a la Eva pecadora por la Virgen María redentora, en el segundo tercio del s. XX se unen ambas imágenes. Como resultado, la identidad femenina durante la posguerra incluye una imagen de culpabilidad procedente de Eva y una negación de su cuerpo a partir de la sustancia etérea y asexual de la Virgen (Aler 241). La mujer se concibe como una persona inclinada naturalmente hacia el matrimonio y la maternidad, y se caracteriza por su abnegación, sacrificio y dedicación al marido y la familia. En definitiva, se trata de un ideal de mujer moralmente superior, que necesita ser esposa y madre, tareas estas que debe desempeñar dentro del espacio privado de la casa.

Al igual que su madre, el comportamiento de la suegra afecta negativamente a Prudencia: respalda todas las decisiones de su hijo (que, en muchas ocasiones, son las suyas), como por ejemplo, posponer la boda

y pasar tiempo juntos, incluso una vez casado. Con la permisividad que muestra hacia su hijo varón, la suegra colabora en el menosprecio y aislamiento de la protagonista, puesto que es sabedora y consentidora de la relación extramatrimonial del hijo. Otra característica negativa de este personaje es su deseo de control sobre los demás, en especial sobre la vida de su hijo. En el estudio que lleva a cabo sobre la violencia, Vicenç Fisas afirma que se asocia al hombre con la destrucción y a la mujer con la creación, y, como resultado, se concede valor a la dominación. Fisas arguye que la violencia del hombre esconde un miedo a la pérdida de poder (10-11). El hombre, sin embargo, no monopoliza las ansias de dominar a los demás, especialmente a los más débiles, es decir, las mujeres. Como demuestra el personaje de la suegra de Prudencia, algunas mujeres también encarnan un carácter dominante. El miedo que alberga a perder el control sobre su hijo la conduce a posicionarse en medio del matrimonio de este y su nuera. Madre e hijo mantienen una conexión estrecha e íntima, típica del complejo edípico y posible causante de la separación de los suegros y el posterior suicidio del suegro.

En las obras de Etxebarria, las madres de los personajes principales, o en su defecto la persona que ejerce este papel, también hacen lo posible por controlar la vida de sus hijas. En *De todo lo visible y lo invisible* (2001, Premio Primavera), Ruth es huérfana de madre. Su hermana Judith constituye el ejemplo femenino más cercano y el sacrificio y obediencia que esta le profesa a su marido la convierten en consentidora de una superioridad masculina en detrimento de la femenina. Judith no entiende la necesidad de Ruth de querer vivir como una mujer independiente, sin ataduras matrimoniales ni descendencia, y ejerce una presión sobre ella para que repita viejos patrones femeninos. Bea, la protagonista de *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998, Premio Nadal), siente que debe alejarse de su madre si no quiere acabar en su misma situación: con un hombre que la desprecia y una hija que la aborrece. Según Almudena Hernando

quedarse junto a [las madres]—literal o imaginariamente—[condena a las hijas] en ese abrazo mortífero a repetir un modelo que [refuerza] la convención social y la aceptación de una moral supuestamente femenina, (77)

de ahí que “muchas mujeres reali[cen] un mini matricidio” porque “perciben que si no matan algo de lo internalizado no pueden avanzar” (ibid). Bea recuerda con cariño los cuidados y mimos de su madre cuando era niña, pero Herminia cambia de actitud cuando su hija crece y se adentra en la adolescencia. De los dos únicos roles que le han enseñado, el de madre y esposa, Herminia sólo puede ejercer debidamente el primero porque su marido no la quiere. Por ello, consagra toda su vida a Bea y no le perdona que esta quiera tener una vida propia.

El papel maternal, que como ya se ha visto hunde sus raíces en el ideal de mujer de posguerra, es el causante, según Montserrat Roig, de la insatisfacción de muchas mujeres. Para ella,

la idea de que la única finalidad de la mujer es ser madre, crea mujeres frustradas que agobian a sus hijos. Cuando estos quieren independizarse ‘la madre se siente amenazada’ ya que ha dedicado su vida exclusivamente al cuidado de su hijo, ha renunciado a su propia independencia. (30)

Herminia no puede soportar la libertad con la que actúa su hija, y observa su desenvoltura y desapego con angustia porque ella está atrapada en un matrimonio fracasado. Bea reflexiona al respecto:

[c]uando por fin me concibió hacía tiempo que daba por perdido el amor de su marido, pero pensó que ya no importaba, que allí estaba yo para mimarla, para adorarla y para ocuparme de ella. Nunca pudo perdonarme que no lo hiciera. (Etxebarria 160)

Como estrategia para que Bea renuncie a su independencia, la madre la culpabiliza de

sus jaquecas y disgustos, pero ella no sucumbe a sus reclamos.

A diferencia de los personajes chaconianos, tanto Bea como Ruth viven una realidad cultural particular con respecto a la figura de la mujer y su cuerpo. Como explica Hernando,

las nuevas generaciones siguen recibiendo un doble mensaje: por una parte no está totalmente superado el modelo de las madres con sus propias represiones e inscripciones, en que se [ponderan] los sagrados valores de la virginidad, fidelidad y la preservación del buen nombre y honor (89-90);

pero, por otro lado, se les exige

que sean un objeto sexual atractivo y, por lo tanto, [que tengan] un grado de disponibilidad que puede operar volviéndose en su contra bajo el epíteto de ser una salida, atributo, el de la fácil predisposición a una relación sexual, positivamente valorado entre los jóvenes. (90)

El planteamiento de Hernando en cuanto al doble mensaje en las sociedades modernas actuales es impecable, pero es necesario aclarar que el destino de una mujer que se muestra como un objeto sexual atractivo es el mismo que para la que sigue los patrones heredados de su madre. Por ejemplo, Astrid Billat analiza el personaje principal de *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes: se trata de una chica sexualmente muy activa y llena de pasión. Billat demuestra que Pablo la convierte en su objeto de deseo y la infantiliza, ejerciendo un control total sobre ella (11).

Por su parte, la figura de la madre en las obras de El Hachmi, *Jo també sóc catalana* (2004) y *L'últim patriarca* (2008, Premi Ramon Llull) también es problemática, aunque aquella no se define por ser controladora, sino pasiva y resignada. En realidad, no existe una estrecha relación entre madres e hijas, precisamente por la falta de independencia

que conlleva. En *L'últim*, la protagonista siente admiración hacia su madre cuando es una niña, es decir, durante el periodo en el que normalmente se idealiza a los progenitores. Más tarde, solo queda una relación de incompreensión entre ambas: cuando se mudan de Marruecos a Cataluña, la madre no entiende la pasión de su hija por la escritura, ni que quiera seguir estudiando o le guste pasar tiempo fuera de casa. Además, acata todo lo que dice Mimoun, su esposo, y acepta sus desprecios y abusos, incluso consentir que la amante de turno de aquel acompañara a toda la familia a pasar un día en la playa. Los vecinos se alarman ante este hecho y la intentan convencer de que abandone a su marido, pero ella le dice a su hija: “què hi farem, això és el que Déu ha escrit per a nosaltres” (“qué podemos hacer, esto es lo que Dios ha escrito para nosotras”; 196). La hija, a su corta edad, aunque no puede comprender lo que ocurre se da cuenta que no es justo: “i jo encara no podia pensar: doncs quin cabronàs, aquest Déu” (“y yo todavía no podía razonar: pues vaya cabronazo este Dios”; *ibid.*). Igual que en el ejemplo anterior de Bea, la protagonista de *L'últim* siente que debe alejarse de su madre si quiere conseguir la independencia ansiada, aunque el sentimiento no llega a la matrofofia. Además, deja de confiar en ella porque sabe que, finalmente, acabará obedeciendo las órdenes de su padre. En resumen, la falta de iniciativa de su madre no supone un ejemplo positivo para la protagonista, por lo cual decide empezar una nueva vida alejada de su progenitora.

La pasividad y obediencia de la figura de la madre se hace extensible al resto de mujeres. Así, la madre y las hermanas de Mimoun muestran una permisividad excesiva con respecto al comportamiento de aquel, y su actitud acaba repercutiendo negativamente en la protagonista, que debe seguir mostrando obediencia absoluta al patriarca a su imagen y semejanza. Ellas son las culpables del comportamiento de Mimoun, al que le permiten hacer lo que le place desde que es un niño y el que, en consecuencia, aprende a

una temprana edad que las puede manipular para conseguir lo que se propone. Cuando se marcha finalmente a España, la madre de Mimoun asegura echarlo de menos; sin embargo, se enferma con cada una de sus visitas a Marruecos porque piensa en las posibles desgracias que acarreará la estancia de su hijo. A pesar de darse cuenta de la injusticia de su comportamiento, ni la madre ni las hermanas se enfrentan a Mimoun cuando le da palizas brutales a su esposa, cuando se inventa que ella le ha sido infiel con su cuñado o cuando él mantiene relaciones extramatrimoniales con Isabel o con Rosa. Por lo tanto, hay una crítica acerca de la posición hegemónica del hombre, así como de la pasividad y resignación de la mujer en la cultura marroquí.

Además del peso de la herencia familiar en la conformación de la mujer como un ser inferior, también contribuye a esta catalogación la represión de los sentimientos. Las protagonistas no actúan por deseo sino por imposición o, en su defecto, por costumbre, para así acoplarse a las demandas sociales de su sexo. Por lo tanto, el deseo constituye otro elemento constrictivo en la formación de su subjetividad, ya que responde al aprendizaje social típico de su especificidad sexual. El carácter mecánico del comportamiento de los personajes principales se debe al entrenamiento al que han sido sometidas sin ni siquiera percatarse de ello. Por ejemplo, todos los deseos de Prudencia en *Algún amor*, de Chacón, son prohibidos tajantemente por su marido: trabajar fuera de casa, salir con las amigas y estar con sus padres. La imposición es tal que, con el tiempo, Prudencia aborta sus sentimientos desde el inicio hasta convertirse en un ente vacío; está muerta en vida porque diariamente hace las mismas cosas y ninguna de ellas le satisface. El cuerpo vagante de la protagonista se asoma por la ventana y siente una profunda tristeza al ver pasar a la gente:

era como si aquellos pasos la llevaran a ella hacia ninguna parte . . . como si le recordaran los que ella nunca había dado, la vida perdida frente a aquella

ventana donde se miraba como en un espejo, donde veía sus propios pasos, repetidos, sin haberlos dado siquiera, sus días idénticos. (34)

Cuando descubre las cartas de la amante de su marido se da cuenta que incluso esta mujer ha podido escapar a la violencia del que la tiene prisionera y marcharse a otro lugar. También se entera de que todos, menos ella, saben de su aventura extramatrimonial y del hijo nacido de esta. Según Gilles Deleuze en “Bilan-programme pour machines désirantes”, el deseo promueve sujetos activos y sin carencias y, por lo tanto, sin él el personaje de Prudencia se convierte en una mujer pusilánime. Para el filósofo, el deseo “refers to the empowerment of subjective potentialities . . . against the sedimentation of dominant forms of subjectivity” (cit. en Braidotti, *Patterns* 121). Solo al final Prudencia se despoja de su aprendizaje. La carta supone un elemento catalizador a través del cual recobra la iniciativa propia: salir de su casa-cárcel mediante el acto de suicidio.

Del mismo modo, hay una ausencia de deseo en Blanca y Matilde. La primera se autocensura para dejar de desear otra vida y otro cuerpo. Por esta razón, rechaza la posibilidad de estar con José, un chico al que conoce un día en un parque y con el que tiene relaciones sexuales. Se niega a sí misma la capacidad de sentir, de tener una vida y relación distintas, de aceptar un cuerpo con deseos. El narrador afirma: “[Blanca] [h]uía de la ternura de José sabiendo que huía de su propia ternura, a la que ella debía negarse” (50). En *Háblame, musa*, Matilde niega el deseo imperioso de estar con Ulises, tanto porque implica compartir momentos con un hombre distinto a su marido, como porque descubre que puede sentirse viva:

[n]o era miedo lo que le rondaba a Matilde. Era algo que ella no sabía descifrar. Un cosquilleo efervescente. Una agitación extraña. Un impulso de huir y una voluntad de permanecer junto a Ulises. Una emoción eléctrica.

Una rara ansiedad. El deseo de sentir, y de no hacerlo. (106)

Por el contrario, las protagonistas etxebarrianas y elhachmianas se percatan del tipo de educación que han recibido y con este descubrimiento pueden, finalmente, manifestar sus anhelos. Para explorar el concepto de deseo, Braidotti hace una distinción entre este y la voluntad. Relaciona al primero con las verdaderas intenciones y sentimientos del sujeto y al segundo con la influencia de la normativa sobre el individuo. El sujeto debe actuar movido por lo que le apetece y no por voluntad, ya que las decisiones guiadas por esta última están normalmente supeditadas a la normativa o coinciden con ella. Para la teórica, la importancia del deseo radica en la no coincidencia de uno mismo con la consciencia racional y, por lo tanto, de la inconsciencia como la base de un sujeto no unitario. Las fantasías, el deseo y la búsqueda de placer son esenciales en la construcción de la subjetividad (“Identity”, 160-71).

Pero hasta ese momento de descubrimiento los personajes etxebarrianos y elhachmianos constituyen mujeres sin deseos. Comenzando con los primeros, en su adolescencia la protagonista de *Beatriz* se orienta por prohibiciones. Afirma que comportarse como una chica siempre había sido fácil porque “[t]odo se reducía a ajustarse a lo que me habían enseñado: no hacer y no decir ciertas cosas (no soltar palabrotas . . . no discutir, no gritar, no, no, no, no...)” (138-39). En *De todo lo visible*, Ruth es una persona decidida: se marcha a Londres a los 18 años con la excusa de estudiar inglés y cuando regresa a Madrid se instala sola porque goza de independencia económica. La relación con Juan, sin embargo, la convierte en una persona distinta, sin iniciativa. Ante los continuos ataques de él, “Ruth empezó a censurarse a sí misma y a abstenerse de formular opinión ninguna” (357).

Por otra parte, los deseos de las protagonistas elhachmianas son insólitos: no pertenecer a ninguna cultura específica (la catalana o marroquí) o congraciarse con una única

tradición, ni tampoco expresarse en una sola lengua (el catalán o el tamazight). Su frustración es mayor, si cabe, que la de los personajes etxebarrianos porque sus deseos atentan contra los límites establecidos de pertenencia o identificación con una única lengua y cultura. La protagonista de *L'últim* ansía además otra cosa imposible: escapar de la dictadura del patriarca, Mimoun, cuando el destino de la mujer marroquí debe estar unido al de un hombre, sea este su padre, hermano o esposo.

Con todo, las protagonistas de las obras consiguen formarse una subjetividad libre de constructos socioculturales que se alinea con la concepción de Braidotti sobre la mujer. Para esta crítica existe la necesidad de redefinir la subjetividad femenina y, para ello, el punto de inicio se encuentra en

a new form of materialism, one that develops the notion of corporeal materiality by emphasizing the embodied and therefore sexually differentiated structure of the speaking subject. (*Nomadic Subjects*, 3)

Braidotti denomina esta estrategia “sujeto nómada”, y consiste en reformular la subjetividad de la mujer y producir cambios en la conceptualización y estudio del sujeto femenino.<sup>1</sup> El sujeto nómada para ella es un mito, “that is to say, a political fiction, that allows me to think through and move across established categories and levels of experience” (4). En su definición, el nomadismo se caracteriza por las interconexiones y la fluidez y entraña una subversión, una postura crítica con respecto a las ideas codificadas socialmente (5).

Al reconsiderar la especificidad sexual de la mujer Braidotti sostiene dos firmes propósitos: el primero consiste en demostrar que existen otros tipos de conocimiento, no solo el que se le ha otorgado por antonomasia a la mente, al campo de lo racional, a la conciencia del individuo; el segundo está relacionado con el intento de crear nuevas formas de representación del sujeto. La teórica parte de la diferencia sexual para señalar la asimetría con la que se construyen los dos sexos y, a partir

de aquí, reclamar una posición como sujeto corpóreo que incida en esa diferencia sexual, pero desde planteamientos positivos que le otorguen poder a la mujer. Asegura que es fundamental afirmar la diferencia sexual

not as ‘the other,’ the other pole of a binary opposition conveniently arranged so as to uphold a power system, but rather as the active process of empowering the difference that women *make* to culture and to society. Woman is no longer *different from* but *different so as to bring about alternative values*. (*Nomadic Subjects*, 238-39)

Braidotti argumenta que tomar el cuerpo femenino como punto de partida y como arma política no implica que la mujer per se o la formación de su subjetividad se definan como un proceso delimitado, cerrado e invariable. Por el contrario, la subjetividad femenina se caracteriza por la división, la fractura y la multiplicidad, y nunca se puede comprender en su totalidad (“Feminism”, 40). Por lo tanto, Braidotti reconoce la individualidad de cada mujer y no crea un modelo fijo de subjetividad que represente a todas y cada una de ellas.

Siguiendo el mismo razonamiento, en las obras seleccionadas se observa tanto el poder que se les otorga a las protagonistas a partir de la diferenciación sexual como la ausencia de un tipo de subjetividad femenina estándar. Los personajes principales chaco-nianos, a pesar de la complejidad de las situaciones límite que viven, representan modelos femeninos valientes y dispuestos a enfrentarse a sus miedos. En *Algún amor*, Prudencia se escinde en otro yo que alterna en la narración de la novela. La Prudencia imaginaria actúa como otro personaje cuya existencia permite desahogarse a la Prudencia real. Esta desafía la soledad que padece en la casa, lugar que le toca por definición y al que está confinada por no haberle dado hijos a su marido. Las conversaciones que imagina le proporcionan una visión menos culpable y lastimosa de sí

misma. La Prudencia real inicia el relato y la imaginaria lo cierra, produciéndose una reconciliación final entre ambas. Además, la otra Prudencia le otorga a la original un nombre, mientras que los demás personajes se denominan por la relación que guardan con la protagonista, es decir, el marido, la suegra, etcétera.

La actuación de Prudencia al final de la obra también la dota de poder. En sus circunstancias el suicidio no es un acto cobarde: consiste en arrebatarle al marido el patrimonio de su cuerpo, contraviniendo el contrato heterosexual que le otorga posesión absoluta del cuerpo femenino al hombre. Ella decide qué hacer con él a expensas de un dios católico que igualmente se erige como el dueño de su materia. Por ende, a partir del acto del suicidio Prudencia reinterpreta su cuerpo para que este deje de ser un artículo masculino y se convierta en parte de su ser. No se trata de una acción positiva, pero sí de la única que puede imaginar. Por otro lado, el final del personaje pudiera haber sido como el de muchas mujeres sufridoras de la violencia de género: la muerte a manos de su pareja. Pero en *Algún amor* Prudencia es la que lleva a cabo el acto por su propia iniciativa.

Otra de las protagonistas chaconianas, Blanca, es apoderada por su oficio: el de tejedora. Parece un empleo típicamente femenino y sin importancia porque se lleva a cabo en la intimidad de la casa, lugar destinado a la mujer por antonomasia; además, proviene de la imagen típica de “el ángel del hogar”. Pero en el caso concreto de Blanca, la pasividad asociada a esta actividad se subvierte, puesto que gracias a ella puede mantener una independencia económica. Carmen Martín Gaité explica que la costura era una actividad común para la mujer de posguerra:

[a] la mujer se le enseñaba a coser desde pequeña; cosía primero esperando a que le saliera novio, después mientras que él se labraba un futuro y conseguía dinero para poder casarse y, por último, una vez convertida en esposa, cosía mientras esperaba que el marido llegara a casa. (71-72)

Además, Blanca trabaja junto a su hermana, Carmela, compartiendo tiempo y formando lazos de hermandad y apoyo mutuos.<sup>2</sup> Carmela ejemplifica un modelo positivo para ella: es una persona segura, capaz de tomar decisiones difíciles, pero firmes, como la de abandonar a su marido.

En *Háblame, musa*, la narración de Adrián, el marido de Matilde, presenta a la protagonista como una mujer entregada a complacerlo. No obstante, Matilde es mucho más que una acompañante de su marido: se trata de una persona inteligente y con un juicio acertado. Su agudeza y sensatez superan a las de su marido, que no quiere reconocerlo para que Matilde no le arrebatase su posición superior en la pareja. Por ello, se queda estupefacto ante los comentarios acertados que hace sobre obras literarias, pese a carecer de estudios formales: “[t]ú ignorabas por completo que Matilde tuviera una teoría, que fuera capaz de tenerla” (32). Cuando lee la carta de despedida que ella le manda, Adrián sigue negando la sabiduría y discernimiento de Matilde: “[p]ero qué clase de carta te había escrito Matilde. Esta mujer ha leído demasiado últimamente, y no está preparada” (203). Por lo tanto, hasta el último momento cree que ella actúa conducida por una fantasía que se le ha impregnado de los libros. Conforme Matilde recupera su voz, Adrián va perdiendo la suya, cegado por una imagen de ella que desconoce porque se ha empeñado siempre en mantenerla oculta.

En cuanto a los personajes principales etxebarrianos, el poder procede de sus materias orgánicas. El cuerpo andrógino de Bea, en *Beatriz*, transgrede la definición de sexo y género. La protagonista admite desempeñar roles distintos dependiendo de su propósito: por un lado, puede ser mujer si quiere, ya que solo necesita ataviarse de una falda y maquillarse para parecer una; por otro lado, la indefinición de su fisonomía femenina le permite ser simplemente persona, es decir, escapar de las normas socioculturales que se le han impuesto por haber nacido con un sexo concreto. Aunque su madre Herminia

le recuerda constantemente que “[su] cuerpo no [le] pertenecía a [ella] sino a Dios”, Bea no le hace caso (121). Lo usa para su disfrute y para mantener su independencia del resto de personas, como su madre o su novia Cat, que quieren controlar su vida o hacérsela vivir de una forma concreta.

El poder que se le otorga al personaje de Ruth también tiene origen en su cuerpo. Según la voz narrativa, su físico se aleja de la delgadez demandada socialmente: “[Ruth] era más bien redondita, de pechos muy redondos y llenos, cintura breve y caderas amplias” (58); aunque se asegura que es un cuerpo atractivo. El físico de Ruth atrae la mirada de la gente, a pesar de que ella no se siente satisfecha con él debido a la falta de modelos femeninos similares. Además, la protagonista usa su cuerpo para obtener placer: se aleja de las dicotomías que la persiguen desde la adolescencia (virgen versus puta) y actúa según sus preferencias. La seguridad de Ruth también la marca como un modelo de mujer positivo y fuerte. De acuerdo a la voz narrativa, su seguridad “parecía envolverla como un campo magnético” (58). Es inteligente y creativa, capaz de hacer una película con un presupuesto irrisorio. Se trata, en definitiva, de una mujer exitosa e independiente, cualidades de las que carece Juan, su pareja, y que le despiertan envidia, rencor e impotencia. Por eso, él prefiere la compañía de Biotza, su novia oficial, con la que “se sentía inteligente y seguro” (242).

En todos los ejemplos analizados, la concesión de poder se centra en la diferenciación sexual, a la que Braidotti otorga preferencia. Sin embargo, la crítica afirma que

[i]n so far as axes of differentiation such as class, race, ethnicity, gender, age, and others intersect and interact with each other in the constitution of subjectivity, the notion of nomad refers to the simultaneous occurrence of many of these at once. (*Nomadic Subjects*, 4)

Así es el caso de las dos protagonistas elhachmianas, mujeres que convierten la estancia en

una frontera cultural y lingüística en una experiencia positiva y ejemplar. Ambas abrazan dos lenguas marginales en el contexto lingüístico oficial de España y Marruecos (el catalán y el tamazight), así como sus respectivas culturas, y convierten la frontera entre las dos en un lugar de convivencia posible, en un modo de vida complejo, pero enriquecedor. Saben que el color de su piel es una identificación irrefutable para los catalanes, pero ellas aceptan y reafirman su diversidad física. Las dos son también valientes y decididas a pesar de su edad y en el caso de la protagonista de *L'últim*, por encima del miedo a su padre. En definitiva, se representan como chicas emprendedoras e inteligentes: siguen con sus estudios y, en *Jo també*, la protagonista los combina con un trabajo y la maternidad.

De las dos obras, la protagonista más transgresora es la de *L'últim*. En las relaciones sexuales que mantiene con su novio y posterior marido no consigue disfrutar porque se obsesiona con la posibilidad de quedarse embarazada. Por el contrario, en la escena final disfruta físicamente con la penetración anal. Su venganza consiste en acostarse con su tío carnal, al que su padre acusa de haber tenido relaciones sexuales con su madre. La protagonista admite:

[h]o confesso: va ser expresament que vaig deixar les persianes amunt i el llum obert . . . No sóc la Rodoreda, em deia, però la meva missió va més enllà de tot això, per què no? (“[I]o confieso: dejé expresamente las persianas subidas y la luz encendida . . . No soy Rodoreda, me decía, pero mi misión va más allá de todo eso, ¿por qué no? (331)<sup>3</sup>

Este acto, además de burlar el tabú del incesto, derroca al último patriarca de la familia, su padre, puesto que si la hija no obedece a su progenitor este deja de ejercer influencia sobre ella. Además, transgrede otra norma con este acto, pues niega un rol maternal. Como Cristián Ricci afirma, “la penetración anal asegura la negativa de engendramiento” (sin pág.). Mientras que el cuerpo

que da vida es alabado, el que desea y actúa es castigado (Scott y Chiclana y González i), pero en *L'últim* se celebra de forma clara el segundo tipo de materia.

Como se ha señalado, todo el poder adjudicado a las protagonistas consiste en reafirmar el cuerpo y el sujeto femeninos. Esta aproximación ontológica a la diferencia sexual ha propiciado numerosos debates basados en el binomio cultura/naturaleza. Para Braidotti, la discusión sigue sin producir nada positivo, puesto que toda afirmación que provenga de lo natural, como la diferencia sexual, es encasillada. En contrapartida, la cultura se teoriza como la herramienta infalible para subvertir los parámetros falocéntricos (*Patterns*, 129).<sup>4</sup> A este respecto, Diana Fuss asegura en *Essentially Speaking* que lo natural, lo esencial, se construye igualmente como un símbolo y, por ende, debe abordarse como elemento contingente, siempre sujeto a cambios y transformaciones (cit. en Hall 101).<sup>5</sup>

Es evidente que la defensa de la diferencia sexual corre el riesgo de encasillar por el grupo amplio al que se refiere (las mujeres), pero al mismo tiempo hay que distinguir entre definiciones absolutas y estratégicas. Estas últimas se proponen subvertir o redefinir una norma o definición, el objetivo de Braidotti. Para la teórica, la especificidad del sujeto femenino permite neutralizar la negatividad/inferioridad que se le adjudica con respecto al masculino y crear un nuevo orden simbólico en el que el cuerpo de la mujer se erija como activo y deseador. Atribuir negatividad al cuerpo femenino y a la mujer ha sido una constante en la sociedad y literatura españolas. Por eso, se puede aventurar que el propósito de las autoras se alinea con el de Braidotti: reformular las definiciones de la materia y la subjetividad femeninas para demostrar la falacia de antiguos modelos.<sup>6</sup>

En resumen, las protagonistas chaconianas se retratan en los únicos roles autorizados para las mujeres, es decir, los de esposa y madre. Todas tienen una edad media o avanzada, por lo que se demuestra que han

sido persuadidas con la normativa imperante por un largo periodo de tiempo; de ahí que sean las más vulnerables. Exceptuando a Blanca, el resto carece de independencia económica. Las etxebarrianas y elhachmianas también han sido aleccionadas desde una edad temprana, pero a diferencia de las primeras se dan cuenta de los mecanismos opresivos en su adolescencia. Todas se percatan de la influencia que han tenido en ellas la sociedad y la familia, que las han forzado a comportarse como una “mujer,” o en palabras de Cristina Peña-Marín, a fingir una ficción (250). A lo largo de las obras se demuestra la tensión entre la pervivencia de modelos antiguos, heredados del discurso franquista y la cultura marroquí, y la necesidad que tienen las protagonistas de formarse una subjetividad libre de constricciones.

## Notas

<sup>1</sup>No obstante, Braidotti advierte que “[n]omadism . . . is not fluidity without borders but rather an acute awareness of the nonfixity of boundaries. It is the intense desire to go on trespassing, transgressing” (*Nomadic Subjects*, 36).

<sup>2</sup>No es casualidad que el tapiz que están tejiendo mientras se desarrolla la acción sea el de Amaterasu, diosa del sol en el sintoísmo. A diferencia de la mayoría de las religiones politeístas en las que el dios solar es un hombre (como en la mitología griega y romana), en el sintoísmo la deidad es una mujer. Como señala la voz narrativa, Carmela “de-seaba [terminar el tapiz] antes de que su hermana regresara de Alemania. Contemplaba a la diosa del sol, aprisionada aún en la trama. Poco faltaba para su liberación” (129). Esta liberación se refiere al tapiz, pero también a la vida de las dos hermanas: poco después Carlos, el ex marido de Carmela, la llama para decirle que le va a entregar a los niños, y Blanca puede al fin “volar,” huir de la relación con Peter y de la pasión de José.

<sup>3</sup>La protagonista alude al matrimonio entre la escritora Mercè Rodoreda y su tío.

<sup>4</sup>No-one would deny that the differences between the sexes are cultural, in that they have been constructed into a system of hierarchical domination as a result of thousands of years of exclusion of women from history. It is nevertheless true that this absence . . .

is directly connected to women's bodies, to feminine sexuality, to women's *jouissance* and reproductive capacity. (*Patterns*, 139)

<sup>5</sup>Para una postura contraria, ver Judith Butler, "The Future" y *Undoing Gender*.

<sup>6</sup>En la década del 70, las obras de escritoras como Carme Riera, Esther Tusquets, Montserrat Roig o Ana María Moix reflejan, según López-Cabrales, "una conciencia de búsqueda de identidad como mujer en una época y un lugar concretos" (40). Por primera vez, las escritoras exploran el amor homosexual, pero la mujer que retratan sigue sin poder actuar con libertad. A partir del decenio siguiente, Almudena Grandes, Laura Freixas, Rosa Montero o Soledad Puértolas construyen protagonistas con una mayor libertad de actuación con respecto a los presentados hasta el momento. Y serán autoras como las aquí analizadas las que muestren de forma más rotunda una especificidad sexual femenina independiente y con poder.

## Obras citadas

- Aler Gay, Maribel. "La mujer en el discurso ideológico del catolicismo", *Nuevas perspectivas sobre la mujer*. Madrid: Universidad Autónoma, 1982. Impreso.
- Billat, Astrid A. *La imposibilidad de "la mujer" presentada en cinco novelas postfranquistas*. New York: P. Lang, 2004. Impreso.
- Braidotti, Rosi. "Becoming Woman: Or Sexual Difference Revisited." *Theory, Culture and Society* 20.3 (2003): 43-64. Sage Premier. Red. 2 May 2008.
- . "Identity, Subjectivity and Difference: A Critical Genealogy." *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*. Eds. Gabriele Griffin and Rosi Braidotti. New York: Zed Books, 2002. 158-80. Impreso.
- . *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP, 1994. Impreso.
- . *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Oxford: Polity, 1991. Impreso.
- . "Toward a New Nomadism: Feminist Deleuzian Tracks; or, Metaphysics and Metabolism." Eds. Constantin V. Boundas and Dorothea Olkowski. *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York: Routledge, 1994. 159-86. Impreso.
- Braidotti, Rosi, and Judith Butler. "Feminism by Any Other Name." *Feminism Meets Queer Theory*. Eds. Elizabeth Weed and Naomi Schor. Bloomington: Indiana UP, 1997. Impreso.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004. Impreso.
- Chacón, Dulce. *Algún amor que no mate*. Madrid: Punto de Lectura, 2007. Impreso.
- . *Blanca vuela mañana*. Madrid: Punto de Lectura, 2007. Impreso.
- . *Háblame, musa, de aquel varón*. Barcelona: Planeta, Colección Booket, 2005. Impreso.
- El Hachmi, Najat. *Jo també sóc catalana*. Barcelona: Columna, 2008. Impreso.
- . *L'últim patriarca*. Barcelona: Planeta, 2008. Impreso.
- Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes: Una novela rosa*. Barcelona: Destino, Colección Ancora y Delfín, 1999. Impreso.
- . *De todo lo visible y lo invisible: Una novela sobre el amor y otras mentiras*. 2001. Madrid: Espasa Calpe, Colección Booket, 2008. Impreso.
- Fisas, Vicenç. Introduction. *El sexo de la violencia: Género y cultura de la violencia*. Ed. Vicenç Fisas. Barcelona: Icaria, 1998. 7-18. Impreso.
- Grosz, Elizabeth. "A Thousand Tiny Sexes." Eds. Constantin V. Boundas and Dorothea Olkowski. *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York: Routledge, 1994. 187-207. Impreso.
- . "Philosophy, Subjectivity and the Body: Kristeva and Irigaray." *Feminist Challenges: Social and Political Theory*. Eds. Carole Pateman and Elizabeth Grosz. Boston: Northeastern UP, 1986. 125-43. Impreso.
- . *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994. Impreso.
- Hall, Donald E. *Subjectivity*. New York: Routledge, 2004. Impreso.
- Hernando, Almudena, ed. *La construcción de la subjetividad femenina*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense, 2000. Impreso.
- López-Cabrales, María del Mar. *Palabras de mujeres: Escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Narcea, 2000. Impreso.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987. Impreso.
- Peña-Marín, Cristina. "La femineidad, máscara e identidad." *Nuevas perspectivas sobre la mujer: Actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid: Universidad Autónoma, 1982. 249-56. Impreso.

- Ricci, Cristián. "L'últim patriarca de Najat El Hachmi y el forjamiento de la identidad amazigh-catalana." *Afroeuropa* 2.1 (2008): n. pag. Directory of Open Access Journals. Red. 15 Feb. 2010.
- Roig, Montserrat. *El feminismo*. Barcelona: Aula Abierta Salvat, 1986. Impreso.

- Scott, Renée, and Arleen Chiclana y González. *Unveiling the Body in Hispanic Women's Literature: From Nineteenth-Century Spain to Twenty-First Century United States*. Lewiston, NY: Edwin Mellen P, 2006. Impreso.
- Ussher, Jane. *The Psychology of the Female Body*. New York: Routledge, 1989. Impreso.

# *Letras Hispanas*

## Volume 8.1, Spring 2012

**TITLE:** Barbarie natural: fotos del desierto y discusión del archivo nacional en la campaña argentina (1878-1882)

**AUTHOR:** Carina González

**AFFILIATION:** University of Florida

**ABSTRACT:** This essay explores the ideological construction of the Argentine desert within the so-called “War of the Border” (1879-1882). Throughout the analysis of written documents that define the discursive appropriation of this territory and with a series of images provided by two photographic albums from the nineteenth century, we examine the role of technology in the construction of a national archive. As the instrumental arm of the progress, technology consolidates the united imaginary of what is desirable for the Nation but, at the same time, it marks a disruption that makes evident the artificial structure of its cohesion. The examined texts include written documents from different fields like sciences, politics, and literature that support the ideology of 80’s generation (*La conquista de las quince mil leguas* by Estanislao Zeballos, *Relatos de frontera* by Alfred Ebelot and the autobiographical stories of Lucio V. Mansilla) as well as photographs taken by Antonio Pozzo in the “The Conquest of the Desert” led by Roca in 1879 and the images taken by Pedro Morelli in 1882 as part of the scientific expedition of Encina and Moreno.

**KEYWORDS:** Conquest of desert, Roca, National Archives, war photography, nineteenth century, 80’s Generation

**RESUMEN:** Este ensayo explora la construcción ideológica del desierto argentino en el contexto de la guerra de fronteras (1879-1882). A partir del cruce de documentos escritos que se apropian del espacio discursivo del desierto para dominarlo y medirlo, y a través de una serie de imágenes provenientes de dos álbumes fotográficos del siglo XIX, se examina la función de la técnica en la construcción del archivo nacional. Como el brazo instrumental del progreso, la técnica consolida la unidad del imaginario deseado para la Nación pero, al mismo tiempo, señala los desajustes que conspiran contra la propia cohesión del proyecto. Los textos analizados proceden del campo científico, literario y técnico que sentaron las bases ideológicas de la generación del 80: *La conquista de las quince mil leguas* de Estanislao Zeballos, los *Relatos de la frontera* de Alfred Ebelot y las digresiones autobiográficas de Lucio V. Mansilla, además de las fotografías tomadas por Antonio Pozzo en la campaña de Roca (1879) y por Pedro Morelli en la expedición de los agrimensores de la compañía Encina-Moreno (1882).

**PALABRAS CLAVE:** campaña al desierto, Roca, Archivo Nacional, fotografías de guerra, siglo XIX, Generación del 80

**DATE RECEIVED:** 09/28/2011

**DATE PUBLISHED:** 05/30/2012

**BIOGRAPHY:** Carina González is Assistant Professor at the University of Florida. She earned her Ph.D. at the University of Maryland where she specialized in twenty century Latin American Literature and Literary Theory. Her most recent articles and reviews appeared in academic journals such as *Hispanamérica*, *Variaciones Borges* y *Revista de crítica literaria latinoamericana*. She has extensively worked on migration writings, exile and Southern Cone writers such as Wilcock, Levrero and Copi. Her current research focused on eccentric narratives that stand in contraposition to the idea of community.

## Barbarie natural: fotos del desierto y discusión del archivo nacional en la campaña argentina (1878-1882)

Carina González, University of Florida

Domingo Faustino Sarmiento, defensor del liberalismo que alimenta el período posterior a la Revolución de Mayo, institucionaliza el aparato epistemológico que intenta explicar las contradicciones de la incipiente república Argentina. A partir del axioma civilización y barbarie acuñado por el estratega criollo, el espacio nacional parece quedar atrapado en esta fórmula en donde los dos extremos se contaminan generando una amalgama difícil de sortear para los recién formados gobiernos. En sus varias formas de aparición, la barbarie ocupa la naturaleza, el desierto y los grupos indígenas a los cuales se les niega cualquier estatuto político. Estas tres entidades atraviesan una zona territorial que constituye el campo de batalla ideológico y espacial sobre el que se construye la Nación. Con esta política de ocupación, el poder soberano avanza sobre el desierto para unificar el territorio y eliminar su afuera, extendiendo la línea de fronteras y reduciendo al indígena con la intención de adosar la pampa entera y colmar su límite hacia el oeste. De esta manera, la civilización avanza sobre la barbarie en la delimitación de la alteridad radical y racial del indígena inaugurando una dinámica de dominación que evoluciona hasta el exterminio. Ya no se trata de la visión romántica en donde el Otro es percibido desde la seducción del exotismo sino de un avance civilizatorio sobre la frontera argentina que ubica al indio fuera de la racionalidad ciudadana deseada para la nación.

En este sentido la construcción simbólica del desierto atraviesa diferentes instancias de legitimación que se colocan al servicio del proyecto civilizador orientado por una

modernización autoritaria que operó, sobre todo, en las normas del Estado liberal que alcanza a plasmarse durante la generación del 80, con la presidencia de Julio Argentino Roca.<sup>1</sup> La transformación del desierto en un “territorio nacional” implica una estrategia de significación anclada en la manipulación política que el Estado, en conjunción con los principios del capitalismo regido por el orden de una modernidad que es en estas tierras todavía proyecto, ejerce sobre la opinión y la construcción de un sujeto ciudadano.

El desierto se transforma, entonces, en un artefacto discursivo de imágenes y de textos que se entrelazan para crear el vacío, una representación teórica que justifica la conquista y la apropiación de tierras ignorando la existencia del desierto “pre-civilizado” de los nómades. El vacío, esa virginidad preparada para el encuentro del conquistador, es una construcción artificial que la nación se esmera en ofrecer para incorporar este territorio al flujo del mercado. Como señala acertadamente Fermín Rodríguez en *Un desierto para la Nación*

no hay espacios vacíos: fue la continua superación de la frontera lo que convirtió un espacio en vacío, abierto a la conquista y a la representación por ficciones territoriales que, saltando por encima del límite entre las palabras y las cosas, hicieron lo que sus enunciados decían. (14)

Apelando a la ausencia política del indio, el Estado-Nación se proyecta sobre el territorio ejecutando las órdenes del progreso y demostrando que la presencia indómita del salvaje

no es suficiente para contrastar el espacio teórico amparado en el cruce de los discursos científicos, políticos y económicos. De esta manera, la civilización avanza sobre el fondo de la nada, sobre un espacio que, primero se “vacía” de indios a través de la conquista, y luego se estudia a través de la agrimensura para “poblar” de inmigrantes.

En este proceso fundacional, en el que el desierto es símbolo de una carencia, la tecnología juega un papel decisivo no sólo en la inmediata aplicación de la campaña militar sino en el posterior relevamiento del terreno ahora sí recuperado para la nación. En primera instancia, el vaciamiento del desierto, se lleva a cabo instrumentalizando lo que David Viñas claramente designó como la “trinidad sagrada”, una divinidad moderna que impone al hombre un nuevo Dios tecnológico—el Remington, el ferrocarril y el telégrafo—y que dirige la estrategia de guerra. En una segunda incursión y una vez conseguida la victoria militar, la campaña mostrará su costado científico a la hora de asegurar la utilidad del territorio en base a los servicios que puede prestar al progreso. El recorrido exploratorio que sustituye a las escaramuzas de guerra está encarnado en la mirada científica que mide y reconoce un desierto apropiado para la nación. Cerrando la serie tecnológica que acompaña el objetivo político, esa garantía civilizatoria que busca validar el principio capitalista de la producción (producción económica y aprovechamiento del suelo pero también producción de sentidos), es acompañada por la certeza de presenciar un acto de fundación que merece y necesita de un archivo que lo perdure. Ahí la tecnología vuelve a mostrar su eficacia en las formas de reproducción y documentación que, de la mano de las fotografías, nos otorgan una “imagen” para el desierto.

Para organizar las consecuencias simbólicas de esta incursión artificial superpuesta a la naturaleza bárbara del desierto, es necesario detenerse en los periodos históricos que registraron las estrategias de conquista y las formas tecnológicas que tuvieron a cargo su documentación. Dos momentos y dos

álbumes fotográficos certifican el proceso. Antonio Pozzo, fotógrafo independiente sostiene, mediante su incursión profesional, la mirada testimonial de la campaña de Roca en 1879. Más adelante, en 1882, Pedro Morelli, acompaña a los agrimensores de la compañía Encina Moreno en el viaje de relevamiento oficial que pretende documentar el mismo recorrido, ahora sí, recuperado como territorio nacional. Estos álbumes avalan la unificación simbólica del desierto que pasa de ser naturaleza vacía e indómita a encarnar un espacio productivo de civilización. Paralelamente, un conjunto de documentos escritos reseñan la campaña a partir del testimonio, discursos oficiales y también ficciones que tienen al desierto como objeto de representación. La llanura, ese territorio vacío que se nombra en el desierto es, en estos textos, un signo esquivo que negocia sus propias formas de sentido en las relaciones de poder que se establecen entre los sujetos que escriben y la autoridad política. La representación del territorio que corre a través de estas dos líneas, una que se escribe en letras de molde y otra que se imprime en la iconografía de la imagen, enmarcan el paisaje disipando la inmensidad, cercando a la barbarie e imponiendo sus límites. No se conforman con “narrar” el desierto sino que se derraman sobre sus confines en la búsqueda de una naturaleza exuberante que pueda ser productiva. De esta manera, llevar la línea de fronteras hasta el Río Negro implica, ganarle al desierto, transformando la naturaleza salvaje en paisaje productivo, sustituyendo la escasez de agua, de cultivos y de fuerza de trabajo por una tierra prometida; la pampa húmeda, la fertilidad y los campos de futuras siembras.

Sin embargo, tanto la empresa visual como los textos que la acompañan, no logran ocultar la presencia de un desierto que persiste en otro plano, una

cartografía latente hecha de movimientos turbulentos y migraciones de línea, [que] trabaja las representaciones, abriendo en el discurso espacializaciones nebulosas y distribuciones

nómadas que rechazan cualquier clasificación o taxonomía. (Rodríguez 17)

Esta cartografía superpuesta es la que se registra subrepticamente en el “fuera de campo” de las fotos o en las digresiones textuales que siembran la duda con respecto al proyecto civilizador. Involuntariamente, estas representaciones plasman la contradicción permanente que socava la imagen homogénea del paraíso productivo abandonado a la barbarie. A pesar de las consignas que se repiten, espacios donde la humanidad está ausente, confines inexplorados, naturaleza infinita, las fotos y los intersticios textuales, resaltan una brecha que supone la ineficacia del aprovechamiento. A contracorriente de su voluntad, apoyar la mirada civilizadora del Estado liberal, la técnica introduce en el archivo el germen de la duda mostrando una naturaleza que se resiste a la asimilación.

Para entender esta doble cartografía, habría que comenzar por diferenciar la tarea escrupulosa del Estado que, de la mano del ejército, impone límites y clasificaciones, por sobre las líneas de fuga nómades; el fluido constante por donde el desierto se escapa. Siguiendo la línea establecida por Juan Manuel de Rosas, quien inaugura la veta criolla de la guerra agresiva contra el indio en su campaña de 1833, el Estado Liberal representado por Roca inicia la guerra ofensiva aplazada por Adolfo Alsina y su plan de ocupación gradual.<sup>2</sup> En 1878, el joven comandante de la frontera Sud de Córdoba concibe un plan de operaciones en el que justifica la erradicación del indio a partir de un “plan de limpieza” que adquiere la forma de la lucha de cuartel. Así,

desconociendo a los pueblos de la pampa como nación y privándolos de su estatuto político, Roca prepara el campo de enunciados que, acoplados a las novedades técnicas que modernizan el ejército, hicieron de la conquista una simple y llana batida policial. (Rodríguez 384)

Junto al estrategia militar, Estanislao Zeballos redacta en 1878 *La conquista de 15000 leguas*, especie de panfleto político escrito apresuradamente como arma de convencimiento para proveer los argumentos necesarios y conseguir los fondos que financian la empresa militar de Roca. Esta nueva concepción de la guerra, impone una necesaria lucha contra la barbarie y articula la conquista del desierto como espacio que debe ser conquistado y redimido. Junto al exterminio masivo de los pueblos indígenas, el Estado avanza en la conquista de un terreno que no es aún el apropiado para la nación porque no ha sido revelado. “Lisa como un mar, la pampa se mueve; cartografiarla es tan difícil como querer describir el principio de incertidumbre que a niveles invisibles agita una ola” (Rodríguez 372). Esta empresa de exploración, aparentemente imposible es puesta en práctica para consolidar la presencia de la nación sobre el territorio. Con este objetivo, transformar el desierto en material asimilable a la civilización, la razón instrumental del Estado encomienda a los agrimensores y exploradores europeos la tarea de reconocimiento. Ya desde el plan defensivo de Alsina, el ingeniero francés Alfred Ebelot contratado por el ministro de guerra para diseñar la zanja de contención que pretendía controlar la frontera, interviene ahora para elaborar la imagen cartográfica de la Pampa.<sup>3</sup> De alguna manera, la campaña militar no avanza sola, la conquista del desierto no termina con el triunfo de las tropas sino con la reconstrucción de una naturaleza asegurada por la mirada científica capaz de realizar el diagnóstico y de ver más allá del presente bárbaro que parece resistirse a la apropiación. Así, apoyada en su materialidad instrumental, la tecnología acompaña cada fase de las excursiones al desierto.

Alfredo Ebelot abre su relato sobre la campaña al Río Negro con una singular metáfora alimenticia: “Se dice que el apetito viene comiendo”.<sup>4</sup> Esta gula insaciable explica la urgencia por reafirmar los avances obtenidos en la guerra contra el indígena y, por extensión, la victoria sobre la conquista

de sus territorios. El ingeniero francés constata en esa frase las directivas políticas que sustituyen el método defensivo por la acción. En abril de 1879, dejando atrás dos empresas completamente infructuosas (la fosa de Alsina terminó siendo una precaria muralla china que sólo controlaba los malones a muy alto costo y las tribus de Catriel no resistieron la urbanización diseñada exclusivamente para los indios aliados, volviendo espontáneamente al desierto) el hombre de ciencias se enrola en la expedición comandada por Roca hacia el “País de las manzanas”. La inclusión del ingeniero en una campaña militar no es ingenua sino que revela una clara intención política: construir un archivo nacional basado en la ciencia moderna y en la impresión (como huella tecnológica pero también como efecto de un cuerpo extraño) de la Historia.<sup>5</sup> A partir de este anclaje científico, es posible definir el archivo de la “guerra de fronteras” como un conjunto de postulados que tensionan, retuercen y confunden el archivo matriz del Estado-Nación.<sup>6</sup> Mediante el análisis de sus componentes (objetos textuales pero también imaginarios en los que se condesan las formas de la ideología) y de las estrategias de autorización (los sujetos y sus relaciones oblicuas con el poder), la conquista del desierto adquiere una función vital que ayuda a desarticular los mecanismos de consignación del archivo. En su dimensión textual, se trata de hallar el signo que, dentro de esta reunión, produce las disonancias y revela el lugar de las desviaciones.

Como toda construcción, el archivo concibe su existencia axiomática a partir de dos principios que se le superponen. Por un lado, el principio ontológico, aquello que señala el origen, lugar que marca el comienzo de la historia; por otro lado, el principio nomológico que relaciona la existencia del archivo con la ley, la construcción de una autoridad: quién examina, elige, clasifica aquello que constituye el conjunto de prácticas y discursos de lo nacional (Derrida). Estas dos coordenadas se encuentran en una instancia topográfica que inaugura la dimensión espacial del

archivo: dónde guardar los documentos, en qué soportes inscribirlos, mediante que técnicas se efectúa toda la actividad de archivación. Partiendo de la diversidad física de sus soportes materiales, los textos escritos de un corpus heterogéneo formado por discursos políticos, científicos y literarios y, siguiendo la certificación adjunta del material fotográfico proveído por Antonio Pozzo y Pedro Morelli, estas formas materiales del archivo sostienen una denuncia que resalta su carácter divergente poniendo en evidencia su capacidad de destrucción, aquella pulsión de muerte que Derrida llama “mal de archivo”, y de la cual, ninguna compilación puede escapar.<sup>7</sup>

En la construcción de este “archivo del desierto”, la tecnología actúa como anclaje entre la palabra y la imagen. Por un lado, su existencia física se plasma en la impresión externa de la escritura, una escritura que funciona como documento y discurso, como enunciado y disposición, como lo señala Lucio V. Mansilla, una instancia donde “la memoria singular retiene por su orden, casi palabra por palabra las meditaciones” (209). A partir de este soporte exterior, los textos sostienen la viabilidad de una guerra directa contra el indio: la argumentación logística de Estanislao Zeballos publicada días antes de la campaña en 1878, el texto híbrido de Alfred Ebelot, surgido del testimonio personal y publicado posteriormente en la *Revista de Dos Mundos* para un público europeo y las narraciones de Lucio V. Mansilla que, como protéica textualidad se esparcen en sus muchos escritos folletinescos. Estos textos comparten la tecnología impresora de su archivación ya que aluden efectivamente a la necesidad de comunicar y difundir el momento presente del archivo, su constitución. Pero además, destacan el papel primordial de la prensa en la aceleración de la Historia y en la creación del acontecimiento. La polémica abierta en las páginas de los periódicos divulga la propaganda política que el ministro de guerra sostiene a través de sus discursos así como también del soporte científico que, a través de Zeballos, otorga viabilidad a la empresa.<sup>8</sup>

Sin embargo, lo que importa no es leer la conciencia oficial de estos documentos que aflora en el tono heroico de su retórica y en el despojamiento sobrio de la ciencia sino explorar el lugar de sus contradicciones y desajustes, buscar la lógica que lo anarquiza.

Por otro lado, este cuerpo de materia escrita se articula con otra serie que ubica las tecnologías de impresión en el afuera de la imagen. En esta instancia, las fotografías tomadas por Antonio Pozzo en la misma expedición al Río Negro (1879), y por Pedro Morelli en el viaje de medición al territorio nacional del Neuquén y el Limay (1882), continúan la fase de numeración y nominación del desierto iniciada por el impulso cartográfico de Sarmiento, pero además señalan las contradicciones que marcan una batalla discursiva sobre la naturaleza, es decir, la lucha simbólica por la apropiación de un sentido para el desierto y su conquista.



Fortín "Salado" (Pozzo)<sup>9</sup>

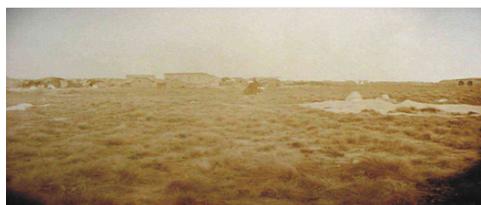
Se sabe que la relación entre la palabra y la imagen no es única ni transparente. Esta ambigüedad comparte con el archivo los riesgos de una desarticulación constante y pone en evidencia la fragilidad de su orden. La fotografía como técnica recién nacida a la utilidad histórica se erige como soporte visual del archivo, documento que apuntala y refuerza su poder de consignación. Sin embargo, en la articulación involuntaria del sujeto y la cámara, en el uso del encuadre y la perspectiva, se anuncia la "pulsión de muerte", esa misma energía que trabaja contra sus propios objetivos y que evidencia la inestabilidad de la constelación total.

Para entender cómo actúa la pulsión de muerte, (o la presencia de esa cartografía obturada por el discurso oficial), hay que regresar al desierto y sus apropiaciones. En el caso

que nos ocupa, la cohesión del archivo de la guerra de fronteras se arma en torno al imaginario de lo que significó ese espacio para la Nación. Por ello, la retórica oficial discutirá los elementos que lo forman imponiendo una mirada hegemónica que ubica cada elemento en su justo lugar: el desierto será sublimado en la naturaleza, definida a partir de la vastedad y la utilidad del territorio, pero además estará animado a través de los sujetos que lo atraviesan, el indio barbarizado en la forma corporal del malón, las tropas desorientadas en su mestizaje cultural y la zaga científica que le otorga la economía del reconocimiento. El último dispositivo está encarnado en la guerra misma justificada como la solución decisiva al problema del indio y entendida como una maquinaria que se articula a partir de la innovación tecnológica: la implementación conjunta del telégrafo, el tren y el fusil Remington. Así lo destaca Zeballos en la exposición de las estrategias que deben seguir las tropas para llevar a cabo la guerra ofensiva.

El poder militar de los bárbaros está totalmente destruido, porque el remington le ha enseñado que un batallón de la república puede pasear la pampa entera, dejando el campo sembrado de cadáveres de los que osaran acometerlo. (325)

Esta política de exterminio funciona al amparo de la técnica ya que las tropas adquieren un poder mayor de intervención capaz de neutralizar la movilidad del enemigo superando ampliamente las estrategias de los nómades.



Carhué, Mayoría. (Pozzo)

La singularización de estos elementos dentro del archivo no es inocente ya que, como corpus oficial, tiende a formar una sincronía que

articula la unidad de toda configuración. Una de ellas, como ya ha sido señalado, es la creación de un vacío que contrasta con la vastedad del desierto y lo hace apropiable. Esta fuerza centrípeta supone el reconocimiento de rasgos comunes que constatan la alianza. Junto al vacío del desierto, los textos escritos y visuales se esfuerzan por sostener la homologación del campo semántico de la barbarie, en la cual el indígena y el desierto confabulan contra el espíritu de la ciencia. Sin embargo, las diferencias existen como amputaciones, son las partes que el archivo archiva en el campo flotante de la represión y que regresan, de forma involuntaria, de la mano de la reproducción tecnológica.

Pero antes de perseguir las marcas de estas desviaciones (que sólo pueden percibirse a contraluz de la amalgama de semejanzas que las oculta) se deben reconocer los acuerdos instituidos para homogeneizar el desierto. En primer lugar, es importante identificar las geopolíticas de la naturaleza (Nouzeilles) que desde la conquista siguen dirigidas por una mirada imperial. A partir de la consolidación del Estado americano, el ejército impone su geografía política y avanza sobre el desierto para conquistar y conocer. Ideológicamente, la naturaleza se percibe dentro de los postulados de las ciencias modernas basados en la razón científica y el cálculo comercial. Se trata de territorializar el desierto para imprimirle una voluntad política que le entregue “a la acción redentora del hombre, quince mil leguas de tierra en una de las regiones más fértiles y encantadoras del planeta” (Zaballos 22, *énfasis nuestro*). La intención de la cita es borrar el desierto y proyectar sobre su escasez la nueva realidad de la pampa húmeda. De esta manera, la ciencia corrige la perspectiva del desierto, cambia la versión de un territorio inhóspito por la descripción de un suelo prodigioso apto para la colonización. Sin embargo, esta ardiente promesa encuentra dificultades a la hora de posar ante la cámara que intenta atrapar la fecundidad anunciada. ¿Qué es lo que se percibe desde el obturador mecánico de la máquina? ¿Cómo entra el espacio infinito del desierto en el marco limitado del encuadre?

Desde la perspectiva fotográfica, las tomas de Pozzo ponderan el espacio a partir de la inmensidad. El campamento, los fortines, las tropas se enlistan en la línea del horizonte, en contrapunto con los pastizales y arbustos; pero la extensión del desierto, la amplitud del fuera de campo, ocupa casi toda la escena.



“LaTórtola”- campamento. (Pozzo)

Todas las imágenes son vistas panorámicas en donde predomina la distancia y el ensanchamiento. La dirección principal de la mirada apunta al horizonte lejano en donde el sujeto se pierde como parte del paisaje de la carencia. Esta “geografía sin atributos”, como la denomina Paola Cortés-Rocca en su estudio sobre las máquinas fotográficas del siglo XIX, afianza el vacío, subrayando el espacio infinito donde toda medida es inútil. Pero aún la falta tiene una manera escondida de imprimirse en el papel a través de las simetrías y las repeticiones que Pozzo destaca en cada una de las tomas. Incapaz de percibir las señas que identifican el espacio, aquellas que lo distinguen de otros territorios, el fotógrafo repara únicamente en la mecánica de la repetición que todo lo iguala. Homologada con el infinito, la pampa, es un desierto sin marcas, un espacio carente de singularidad, al cual se le han extraído todas sus diferencias. En oposición al nómada que hace del desierto su hábitat reconociendo sus pliegues, la tecnología lo neutraliza obturando las divergencias. La identidad otorgada por el indio o el baqueano se asienta en un espacio poblado de referencias particulares; por el contrario, la cámara oscura aplanar la mirada y uniformiza el espacio creando un vacío que es, desde ese momento, ocupable.<sup>11</sup>

En las fotografías, la contemplación de esa pampa infinita traduce un sentimiento de hostilidad. La técnica de impresión atrapa en

instante, eterniza el tiempo y trata de conservar aquello que, desde lo sublime, subyuga el alma. Pero la repetición de los ángulos, de la perspectiva y la distribución persistente de los elementos en cada toma (la composición técnica de la imagen) demoniza el espacio concedido a la civilización. Se trata de aquello que, desde el psicoanálisis, aparece perfilado en la compulsión de la repetición, una serie que inscribe el hecho doloroso o patológico en la necesidad de reproducirlo, repitiendo todos sus síntomas. Por eso, el vacío de la primera foto, la espacialización de una pampa inmensa que puede calmar la mirada se transforma en un espacio siniestro, donde lo reprimido regresa para negar el espacio productivo que se intenta retratar. No se trata únicamente de la pérdida del aura de una foto única imposibilitada por la mecánica de la reproducción sino de la angustia desesperante de un vacío repetido en todo el álbum. Por eso, es el álbum (y no la foto) el verdadero documento que registra la expedición. De esta manera, el desierto de Pozzo esconde la semilla de una naturaleza hostil que todavía se resiste a ser conquistada. Estas tomas crean un vacío ocupable como mercancía pero su repetición desmiente inesperadamente las virtudes de la tierra productiva y generan una agorafobia política que niega las intenciones benéficas del aliado de Alsina.<sup>12</sup> La razón tecnológica traiciona la intención civilizadora ya que este vacío abrumador parece corroborar “que la Pampa era inhabitable y que sólo los indios podían vivir en ella” (Ebelot 218). Esta misma grieta por donde se escapa la productividad de la tierra es percibida por la mirada científica de Ebelot que desacredita el objetivo económico de la expedición en su relevamiento topográfico:

Del valle del río es suficiente decir que son tierras de aluvión y se sabe lo que esto significa. Las mesetas que lo bordean, compuestas de depósitos más antiguos, presentan un aspecto poco atractivo. Pertenecen a terreno patagónico, es decir, que la arena domina, y como las lluvias son raras, la impresión de aridez y de sequía es sobrecogedora. (255)

En esta cita, la evaluación económica manifiesta un desencanto similar al reproducido en las fotografías.



“Fuerte Argentino”-Campamento Nueva Roma.  
(Pozzo)

Desde otra narrativa desligada del conocimiento científico, la secuencia que muestra a la naturaleza todavía indómita persiste en las digresiones anecdóticas de Mansilla. En sus aventuras “tierra adentro”, la pampa es un enigma que el hombre civilizado debe aprender a descifrar. Repitiendo la perspectiva de las fotos de Pozzo el coronel describe el territorio a partir de sus estrias:

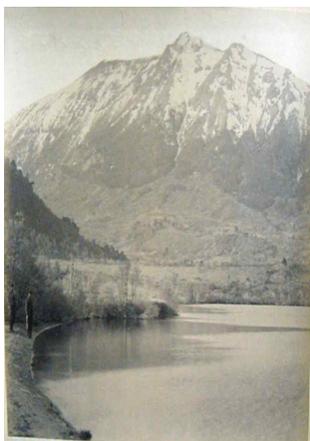
En la Pampa no hay más camino. Apartarse de ellos un palmo, salirse de la senda, es muchas veces un peligro real porque no es difícil que ahí mismo, al lado de la rastrillada, haya un guadal en el que se entierren caballo y jinetes enteros [...]. La Pampa está llena de estos obstáculos. (Ranqueles 22)

Tal vez por eludir los lugares comunes de este imaginario, Mansilla no abunda en descripciones del terreno sino que prefiere condensar la imagen de la naturaleza en los elementos que escapan del paisaje, como si tuviera necesidad de narrar siempre el “fuera de campo”. Su versión del desierto como enemigo de la civilización se traduce en gestos que se aprenden de la barbarie. Se trata de relatar cómo la naturaleza salvaje impone su voluntad al hombre. Así, el elegante coronel no tiene reparos en cambiar el traje europeo por el chiripá, y transforma sus modales adquiriendo habilidades que serían reprobadas en las reuniones de etiqueta. En uno de sus relatos recuerda que, para comer sin que las moscas los batieran, las tropas debían copiar estrategias de los bárbaros:

Una de ellas consistía en ponernos de cuclillas, en levantar el poncho por la boca, de modo que formara con la cabeza, cayendo a los lados hasta el suelo, una especie de paraguas,—de *para-moscas*—y hecho así el vacío y la oscuridad, sirviendo de resquicio, para que entrara un poco de luz, la abertura de esta tan útil prenda americana (que no es más que la manta andaluza, que se toma por dos puntas, revista y corregida) está semi-resuelto el problema [...] (82)

El contagio interno que altera la dicotomía civilización/barbarie se entiende como juego de mímicas y amoldamientos que define también las apropiaciones entre América y Europa.

Regresando a la iconografía que el desierto despliega como imagen fotográfica, la creación del vacío en las fotos de Pozzo se reacomoda a la mirada más mercantil de Morelli.<sup>13</sup>



Lago Non-Pehuén (Encina y Moreno)

Después de vaciar el terreno, esa naturaleza carente de singularidades es iluminada por el “aura” natural. El desierto se derrama sobre la margen de los ríos, la tierra se transforma en un paisaje húmedo que mejora su representación estética para también adquirir un valor de uso en el mercado. De esta manera, el desierto se vuelve paisaje al ahondar la mirada en las fuentes naturales que permiten su aprovechamiento. A partir del objetivo económico, esta “geografía sin atributos”, desperdiciada bajo el dominio indígena, deviene un espacio posible

y redituable. Entonces, las fotografías multiplican “el valor del espacio, como paisaje estético y como geografía productiva” (Cortés-Rocca 135) afirmando la lógica del intercambio que vincula la iconografía del paisaje al dinero. En cierta medida, las tomas de Morelli aumentan el valor de la tierra, muestran una mercancía que tiene un valor de uso, (el paisaje puede ser consumido y adquirido en el materialismo de la foto), pero además promueve la transacción mercantil que tiene que ver con la propiedad de ese espacio que se promete a la inmigración.<sup>14</sup> El mismo itinerario seguido por Pozzo y el ejército expedicionario reluce ahora de brillo, la sequía desaparece y todo cambia de aspecto cuando se llega a los Andes. La desolación del desierto se aliviana a través del relieve montañoso, y la inhospitalidad de la pampa se atempera en la cuenca de los ríos. Sin embargo, la deificación de la naturaleza andina no alcanza a ocultar la tendencia entrópica que la lleva hacia su propia destrucción. El descubrimiento caótico de una naturaleza desbordada reasegura la permanencia de la barbarie (esta vez representada en una naturaleza virgen que expulsa al hombre del paisaje) que se repetirá en la óptica persistente que organiza la totalidad completa del álbum. En las tomas de una naturaleza hiperbólica, el sujeto aparece empujado, como cautivo ya no de la barbarie indígena sino de su hábitat.



Cascada del Fortín. Paso de los Andes. (Encina y Moreno)

La siguiente dimensión del archivo se corporiza en la imagen del indio. Desde Sarmiento, el desierto fue un mal a conjurar mediante la parcelación de su extensión pero también mediante la neutralización del enemigo. Así el indio nunca fue parte del imaginario nacional de la independencia. El indio que entra en el archivo ya no es el de los malones amenazantes que temía Alsina, los que:

[...] viven del robo y hacen la guerra al cristiano con crueldad y odio implacables, como si satisficieran una venganza horrible jurada por sus progenitores ante la injusticia con que fueron tratados. Sus invasiones a nuestras tierras dejan huellas teñidas de sangre y marcadas por el incendio y el saqueo; y en sus mismos toldos hacen sufrir horribles e indescriptibles torturas a los desgraciados prisioneros o cautivos. (Zeballos 296)

Por el contrario, el cuerpo indómito del salvaje es vencido por la razón científica que lo acorrala bajo su sistema de clasificaciones. La ciencia parece aliarse en la ejecución de la masacre, haciéndose “cómplice de la obra terrible que cumplíamos, la supresión de una raza” (Ebelot 237). La acción redentora del ejército no sólo aplaca la exuberancia de la naturaleza sino que somete la turbulencia del cuerpo colectivo de las tribus. Paralelas al impulso militar, las prácticas científicas amortajan al indio, “la persecución de la raza y la conquista de sus tierras por parte del ejército tiene su correlato en el científico que lleva los cráneos de los indios a museos y laboratorios” (Rodríguez 403). Mientras la guerra acaba con el cuerpo material del indígena, la ciencia lo ausculta a través de la frenología certificando la barbarie y autorizando su reclusión.

Desde la hibridez discursiva y movido por el desacuerdo político que lo descalifica por su relación con Rosas, Mansilla describe al indio civilizado en su excursión a los ranqueles, donde descubre los placeres del desierto y la cortesía del cacique Mariano Rosas. Sin embargo, su empatía con el salvaje,

motivo de asombro y camaradería, acaba en cuanto atraviesa otras geografías de la Pampa.<sup>15</sup> En el cerro Maracayú, en un viaje que realiza como explotador de minas en el Chaco, el coronel reflexiona sobre los indios “pusilánimes y degenerados” (Mansilla, *Entre-nos* 212), quienes le merecen inmediatamente una apreciación frenológica. La visión de una choza de los tembecuá lo remonta al pasado y recuerda el bosquejo natural de una cabeza toba paralizada

momentos antes de ser ella separada del tronco que la sustentara, cuando aun palpitaba la carne y resonaba en mi oído la voz valiente y sonora que, dominando entre el estruendo de las armas y el ardor de la pelea, reemplaba el espíritu de los indios. (Ibid)

El cráneo representa el indio glorioso del pasado pero su lugar en el presente está marcado por el archivo. Ahora, es una producción para la ciencia y como objeto que le pertenece es seleccionado para integrar la historia del desierto. Su existencia objetivada se expone en la Sociedad Científica y termina en el Museo Antropológico de Paula Moreno a donde ingresa como parte de la explosión naturalista que Mansilla alienta:

¡Esa cabeza Toba! ¡Cuán diferente es de la cabeza de un tembecuá; y cómo se comprende mirándola, estudiándola, y comparándola, que los valientes conquistadores no pudieran jamás sojuzgar a nación tan aguerrida! (214) [...] Estoy seguro que tiene pronunciadas, en proporciones diformes, el valor y la combatividad [...] Lo repito: en ella deben estar bien acentuados los caracteres típicos del hombre americano prehistórico. (219)

El indio es una especie en extinción pero además ha quedado atrapado en el tiempo, lo que se pondera es su prehistoria. El acceso al archivo está garantizado a través del ingreso al museo como conmemoración histórica del triunfo del progreso. Esta afirmación

confirma la ideología liberal que prefiere reconocer al Otro en el lugar de su reclusión. Así, “el museo traza la genealogía del Estado que se constituye como tal en el poder de asesinar” (Rodríguez 403). Pero esta violencia ejercida por el poder soberano no sólo se ensaña en el cuerpo del indígena como enemigo individual sino que se derrama sobre la población desararticulando su cohesión comunitaria.<sup>16</sup>



Cacique Pincén (Pozzo)

En el archivo fotográfico, la presencia del indígena es también perturbadora. Pozzo anticipa algunas tomas que lo tienen como protagonista antes de arriesgarse a testimoniar los efectos directos de la guerra. Como resultado de antiguas expediciones, cada vez eran más las tribus reducidas y con frecuencia los indios cautivos eran exhibidos en la plaza pública. Así consigue Pozzo el retrato del temible cacique Pincén. El indio ahora sometido, camino al presidio en la isla Martín García, accede a la cámara oscura, posando como protagonista de una batalla perdida. Lanza en mano y mirada altiva. Esta imagen ensalza las virtudes del enemigo como acentuación del poder que lo ha sometido. La pose artificial del cacique no ilustra la crueldad del prisionero ni deja entrever los síntomas de la barbarie. Es, por el contrario, la foto de un soberano último, la muerte de un héroe y el archivo que cierra su causa.



Los indios de Linares- En el Chichinal (Pozzo)

El Álbum fotográfico de la expedición que Pozzo patenta y hace circular contiene 53 fotografías. Si se excluye la reproducción de la doctrina religiosa que el reverendo Espinoza imparte a los indios aliados, sólo una de las fotografías captura la imagen de la tribu. Ésta es la de los indios de Linares que aparecen perdidos en el horizonte, otra vez, desde la perspectiva panorámica que acentúa el protagonismo de la pampa. Desde esa distancia, la tribu sometida esconde sus particularidades. Los indios forman en hilera, visten como gauchos, sostienen sus lanzas desiguales y posan frente a los despojos de su campamento. No se reconocen jerarquías ni se distinguen los rostros. La composición enfatiza lo rudimentario de la vida en el desierto, la precariedad de recursos y el mismo abandono en el que deben formar las filas del ejército. La distancia de la cámara borra las desigualdades y, contra su voluntad, acerca los extremos de la civilización y la barbarie. No hay tanta diferencia entre estos indios y las tropas, al igual que en las tomas de la naturaleza, el archivo manifiesta la incongruencia de la dicotomía que lo ampara y ordena.



Cacique Villamain (Encina y Moreno)

Más adelante, la expedición de Encina Moreno le devuelve al indígena cierta dignidad al presentarlo dentro las prácticas propias a su entorno comunitario (Vezub). La estructura de la alineación muestra una familia que respeta las jerarquías del patriarcado. Las miradas se encuentran, los rostros se naturalizan y la prosperidad asoma en las cercanías de la choza y en las muchas mujeres que simbolizan el bienestar del cacique. Villamain posa en el centro vistiendo uniforme de oficial. Esta práctica común alentada por el ejército aspira a crear un sistema de lealtades y de alianzas que les permite a los caciques conservar su autoridad dentro de su misma colectividad. Técnicamente, la fotografía sigue el modelo del retrato burgués, el sujeto está en el centro de la perspectiva rodeado de los elementos que lo definen; el cielo, las montañas, los pastizales, las chozas, la lanza, muestran la identidad del indígena “los elementos de la toma proyectan su sentido sobre el retratado” (Cortés-Rocca 141) como síntoma de que estos atributos, indómitos y salvajes están a punto de desaparecer, domesticados por la cámara. La proyección de hábitos (el indígena con traje de oficial) apunta a borrar las diferencias entre indios y blancos, Villamain travestido ha iniciado el camino de la integración que se cierra con el bautismo y la desintegración de la poligamia. El pasado y el presente se unen en una misma toma que intenta atrapar justamente ese periodo de transición en el que el salvaje se incorpora a la vida nacional. Como todo proceso de cambio, esta adaptación convoca a la pérdida y el álbum cierra con la foto significativa de un cementerio indígena.



Chenque de Matrinancó (Encina y Moreno)

En los dos álbumes se constata la ausencia del indio estigmatizado del archivo, “este millar de jinetes salvajes, haciendo caracolear sus caballos como para una fantasía, sus largas cañas guarnecidas de un hierro oxidado blandiendo al viento golpes de lanza [...]” (Ebelot 46). En su lugar aparecen los restos de una agrupación que se mimetiza con la mirada del conquistador. La escasez de imágenes del indio se compensa en la sobreexposición de tomas de la naturaleza como si la verdadera batalla se jugara en el plano de la ocupación del territorio y el enemigo fuera, en realidad, el desierto.

Por último, el principal elemento del archivo también se omite ya que la guerra está ausente en ambas textualidades. En las fotos de Pozzo no hay tomas que registren las contiendas, pero esta falta no se debe a un rechazo simbólico de la violencia sino a la inexistencia de la lucha. La guerra contra el indio ya había sido ganada con la cabeza en el museo, Pincén en la isla y las tribus aliadas integrando las tropas. La foto documental persigue un objetivo inexistente, reproducir la inmediatez de la batalla, y debe conformarse con la constatación de los hechos. Este “llegar tarde” está marcado también en la narración testimonial: “En el camino no vimos otros indios que los hechos prisioneros por los destacamentos encargados de batir el interior de la meseta que bordeábamos” (253). El indio desaparece del relato de Ebelot y la expedición militar se transforma en un “paseo por la Pampa”. La frase irónica de Sarmiento traduce el verdadero objetivo de la campaña como resultado de la fiebre electoral que llevará a Roca a la presidencia de la Nación. Es sabido que su columna realiza el trayecto hacia Choele-choel sin haber usado sus armas y que el general se adelanta al resto de la tropa para llegar a recibir los aplausos en la misa inaugural del 25 de Mayo. En el archivo fotográfico, Roca es el gran hombre del siglo XIX, fiel representante de la generación del 80, voluntad inapelable capaz de hacer realidad la consigna del progreso, “paz y administración”.



Grupo de jefes- Roca, Winter, Villegas y García.

(Pozzo)

Esta imposición de autoridad articula también una relación entre la percepción de la campaña y su efecto político. Si el archivo comprende tanto el domicilio, el lugar donde se acumulan sus documentos, como la autoridad que le da existencia política, no es menos cierto que esta última instancia se desperdiga en las variadas facetas que constituyen la ley. A partir de la arqueología de este concepto propuesta por Foucault, es necesario analizar las condiciones de producción y de aparición de las formas discursivas. No sólo quién dice sino qué es lo que puede decirse y qué es lo que se oculta detrás de ese conglomerado en un determinado momento histórico. Desde esta perspectiva, el archivo de la guerra de fronteras debe ser considerado dentro de las políticas liberales que ordenan el Estado Nación. “Quién dice” es la autoridad, Roca en su carta a Zeballos; pero también es el poder de subjetivación, quién construye meticulosamente un espacio de autorización propio. En este sentido, cada uno de los autores mencionados como productores de textos hallan una forma de justificarse. Zeballos, se legitima como historiador de las ciencias y es autorizado por el régimen que le encarga la tarea de redacción.<sup>17</sup> Ebelot se reclutado como ingeniero y su narración se afirma en el testimonio, como prolongación de un diario de viajes que complementa la acción científica. La habilitación de la fotográfica viene directamente conectada al poder de consignación de las nuevas tecnologías. Pozzo subraya la

primacía de la foto y se mantiene en un “fuera de lugar”. Como sujeto, intenta marcar la distancia que lo difiere del objeto, borrarse del archivo. Sin embargo, la subjetivación se descubre en las elecciones que requiere la técnica: la perspectiva, el ángulo, la composición y los elementos que conforman “su” vista de la campaña. El sello de creación se reproduce técnicamente en cada toma. Involuntariamente, la presencia del sujeto detrás de la cámara se vuelve visible, como en esta sombra vertical que interrumpe la formación de los acorazados.



Puán, Coraceros en el cuartel (Pozzo)

En el caso de la expedición de Encina Moreno, el sujeto adquiere mayor visibilidad. Por el contrario, una vez que el archivo de la guerra incorpora la mirada científica como una instancia que consolida su propia legitimidad, los sujetos que representan las nuevas tecnologías ingresan al corpus del archivo como un elemento más. En la foto del álbum de Encina, se aúnan la voluntad política, en la mano del soldado, el futuro del enemigo en la figura del indio aliado, y la razón científica que coloca al ingeniero como parte de la escena.



Bosque de sauces (Encina y Moreno)

Un caso más complejo, es el del dandy americano. Mansilla se ubica en el plano fluctuante de una autoridad que necesita legitimarse constantemente. Representa a la generación del 80 en todas las aspiraciones delineadas para la victoria del progreso pero se queda al margen de los ministerios y de los cargos públicos. Pertenece a la elite de los que gobiernan pero su filiación con Rosas lo excluye del círculo celoso de la república. Sabe que no alcanza con leer a escondidas el *Contrato Social* y por ello destaca con persistencia su sistema de afiliaciones. La técnica que resulta de esa restitución es la del álbum familiar, que ha sido ampliado para asegurar el lugar de privilegio dentro de una genealogía que ha nacido bastarda. Esta marca puede ser saneada a través del sistema de dedicatorias y menciones directas que Mansilla construye para colocar su narrativa en el centro de la elite que gobierna (Viñas). De esta manera se convierte en un caso difícil de dominar, tiene la confianza de las ideas, su archivo personal de amistades políticas, pero se lo mira con recelo perseguido todavía por el fantasma rosista. Mansilla es muy consciente de estas fluctuaciones del archivo y por eso diseña meticulosamente su lugar de enunciación, apelando al guiño personal y a la posición marginal de una modestia falsamente retirada; se desplaza de la Historia al relato, del acontecimiento a la anécdota articulando un modo diferente de contar la verdad:

Los abismos entre el mundo real y el imaginario no son tan profundos. La visión puede convertirse en una amable o en una espantosa realidad. Las ideas son precursoras de los hechos. Hay más posibilidad de que lo que yo pienso sea, que seguridad de que un acontecimiento cualquiera se repita. Las viejas escuelas filosóficas discurrían al revés. El pasado no prueba nada; puede servir de ejemplo; de enseñanza, no. (*Entre nos* 32)

Esta afirmación habilita la intervención del sujeto en la construcción del objeto y coloca en la escritura y sus relaciones de producción, las marcas del desorden que el archivo ignora. Pero además, la escritura introduce el dominio de la técnica en los procesos de significación. Mansilla ensaya otra forma de narrar que esquiva la documentación directa para alojarse en los intersticios de la trama. Lo que importa no es el acontecimiento sino aquello que se le escapa, un borde que festonea la memoria histórica señalando las divergencias.

Esta intención que crea el pasado “al escribirlo” caracteriza también la estructura del archivo. En este sentido, la instancia tecnológica juega un papel crucial ya que, no sólo afecta a los objetos convocados modificando sus soportes materiales y sus métodos de archivación sino también a la intensidad memorística del archivo. La relación con el pasado cobra especial atención como forma de combatir la amnesia. El archivo niega la memoria espontánea capaz de traer el acontecimiento y trabaja conscientemente con la memoria hyponémica, aquella que refuerza el acontecimiento a partir de su reiteración.<sup>18</sup> La técnica, entonces, es el medio de reproducción que facilita la confirmación del objeto como parte del archivo. Las fotografías no solo traducen la naturaleza de lo real sino que pueden copiarlo y repetirlo, su potencial radica en la capacidad de crear un archivo veraz, fidedigno a fuerza de multiplicarlo. Pozzo apoya incondicionalmente la campaña de Roca, sus fotografías siguen a la conquista oficial: los indios son salvajes, los generales héroes, el desierto la tierra prometida al progreso. Sin embargo, es en la repetición donde debe leerse la transfiguración del archivo. No es la foto singular sino el álbum lo que importa, la perspectiva panorámica repitiéndose una y otra vez, duplicándose regresivamente en las vistas de Encino y Moreno, reproduciendo la desproporción

infinita del desierto. Después de todo, ¿por qué la cámara de Morelli trabaja con la misma perspectiva que la de Pozzo? ¿Qué guía a la razón instrumental para retratar los mismos lugares? ¿Cómo se sostiene el vacío traducido en ocupación? Conociendo las imágenes previas, tres años después de la cruzada que recuperó el territorio para la civilización, los agrimensores encargados de su reconocimiento geográfico siguen estaqueados en la mirada de una naturaleza que se les resiste. La homología de las tomas es pasmosa como si hubieran sido tomadas en la misma expedición, una en sucesión de la otra, como si el plazo de tres años no hubiera ocurrido. La perspectiva prolonga la visión previa de la conquista manteniendo el eco de la redundancia infinita, en las zonas de detención, como son el cruce de los ríos en el desierto:



Pozzo (Confluencias del Limay y el Neuquén)



Encina y Moreno

o en las inmediaciones que sortean la llanura inconmensurable. La desolación del mangrullo que se eleva como atalaya rústica en un intento fallido por abarcarlo todo.



Fortín General Lavalle (Pozzo)



Mangrullo de Codihué (Encina)

Incluso cuando no se trata del mismo punto geográfico, el fantasma de la repetición delata una imposición que parece venir de la misma naturaleza del objeto representado.



Nido del Águila-El Chichinal (Pozzo)



Margen izquierda del Neuquén (Encina)

Éstas vistas de los álbumes capturan una naturaleza desbordada, todavía hostil hacia los vencedores. A pesar de promocionar la victoria, la técnica desmiente el contenido de ese triunfo, registrando, con una insistencia metódica, la memoria de aquello que se les escapa.



Carmen de Patagones (Pozzo)



Choele-Choel-Doctrina del Rev Sr. Espinoza



Calle en Carmen de Patagones (Encina-Moreno)



Bautismo de los indios de Reuque Curá.

Más allá de las imágenes, las estrategias discursivas apelan también a la redundancia de aquello que, como un bajo continuo, persigue la igualdad escondida en la naturaleza de su forma. En Mansilla, las técnicas narrativas emulan algunos aspectos de las tecnologías de repetición. No se trata de contar la Historia, de aislar el acontecimiento, sino de remitirse a la anécdota que está todo el tiempo diferida a través de las digresiones. El objeto de la escritura se presenta más de una vez, haciendo aparición como preámbulo de cada relato al punto de existir en esa multiplicidad antes de ser narrado. El truco tecnológico que lo alimenta es esta reiteración. Mansilla sabe que la escritura acompaña al pensamiento fugaz y fantástico y que vuelve inteligible el desorden de lo real. Pero decide ubicar lo importante en el intersticio de lo narrado. Por

eso, puede esquivar el orden de la historia y repicar en las divagaciones que van tejiendo los elementos extraños al archivo. De esta manera, entre la anécdota y su digresión encontramos reflexiones que lo enrarecen. Un ejemplo sobre la cuestión del indígena habilita la desacreditación de la campaña. Admitiendo la elasticidad de la palabra civilización, examina las costumbres bárbaras de España, entrenada en la lucha contra los moros, y extiende sus desmanes hacia la política ciolla, afirmando que “si ustedes me apuran mucho les diré que no fueron tan bárbaros con los indios como nosotros” (*Un hombre comido por las moscas*, no pág.).

Finalmente, las tecnologías de reproducción no aspiran a capturar la verdad del acontecimiento sino a señalar la artificialidad con la que éste se construye. Tanto en las fotos documentales que comienzan a desarrollarse a finales del siglo XIX como en el ámbito del comercio privado (muchas veces enfocado en plasmar la última visión de las fotos de los muertos), las impresiones se registran como parte de una invención tecnológica que representa la realidad a través de una máquina. Incluidas en el archivo, no son la forma máxima de su autoridad sino que marcan su arbitrariedad. Constatan, a través de la repetición, la artificialidad del corpus. Por eso, el mejor ejemplo es la foto de Mansilla, retirado en su mansión europea, contemplándose a sí mismo multiplicado en un retrato que expone al mismo tiempo el truco sin tapujos; que muestra, como una revelación, las ficciones del archivo.



Retrato Múltiple de Mansilla.<sup>19</sup> (Witcomb)

## Notas

<sup>1</sup>Durante las tres décadas de gobierno que van de 1880 a 1916, una elite organizada bajo el Partido Autonomista Nacional, se constituyó en el núcleo político de la generación del 80. Bajo el lema “orden y progreso” orientó el instrumental tecnológico de la nación hacia la modernización, implementada principalmente por el ferrocarril, la transformación del espacio urbano, no sólo por el desarrollo de las vías de urbanización sino por la llegada de la inmigración europea que alcanza su mayor índice hacia 1890 y la práctica impune del fraude electoral. Los textos abordados en este ensayo fueron producido por sujetos relacionados a este núcleo ideológico: Roca fue su principal motor político, Estanislao Zeballos (uno de los intelectuales orgánicos más comprometidos con los ideales de esta generación) aporta la certificación positivista que apuntala las órdenes del régimen, Alfred Ebelot la supervisión extranjera contratada por el gobierno y Lucio V. Mansilla, uno de sus ambiguos colaboradores ya que, si bien pertenece por clase e ideología a esta generación, su ascendencia rosista lo mantiene al margen de los cargos públicos más importantes, colabora con sus representaciones ficcionales desde la mezcla del testimonio, lo biográfico y la anécdota personal.

<sup>2</sup>Como ministro de guerra, Adolfo Alsina propone un metódico plan que consistía en avanzar progresivamente la línea de frontera hacia el sudoeste defendiendo el territorio ganado a partir del emplazamiento de fortines y poblaciones. Este avance defensivo se completaba con al construcción de una zanja de cuatrocientos kilómetros de longitud que reforzaría la línea de frontera: la función del foso no consistía en impedir el acceso de los malones sino en obstaculizar su salida evitando que llevaran su botín de animales y cautivos.

<sup>3</sup>Un antecedente que permite registrar la medición del territorio nacional es el proyecto cartográfico del ingeniero Pompeyo Moneta, quien realiza los primeros mapas nacionales a pedido de Sarmiento, y cuya labor de reconocimiento es indispensable para el trazado de los ferrocarriles argentinos. Por lo tanto, ya desde el comienzo de la República se señala la importancia de contener y delimitar una unidad territorial, que el archivo fotográfico viene a consolidar después.

<sup>4</sup>Alfred Ebelot fue uno de los tres agrimensores que, junto al polaco Jordán Wisoski y al alemán Francisco Host, formaron el grupo científico de extranjeros que las tropas llamaban los “gringos adivinos”. La participación de Ebelot en la con-

quista del desierto quedó asentada además en sus escritos europeos, artículos publicados en la *Revue de deux mondes* y en los relatos recogidos en *Relatos de frontera*.

<sup>5</sup>Esta intervención no es una participación aislada ya que se incorpora a la serie que contiene las exploraciones de los naturalistas Germán Burmeister, Francisco Perito Moreno, Florentino Ameghino, y Eduardo Ladislao Holmberg y que se completa con el viaje de agrimensura efectuado por los ingenieros Encina y Moreno una vez finalizada la campaña, en 1882.

<sup>6</sup>El archivo nacional de la generación del 80 apunta a consolidar la república clausurando para siempre el problema del indio, el caudillismo y la barbarie rosista, a la vez que recupera la consigna ideológica del 37, apuntalada ahora por la necesidad de ingresar vertiginosamente a la línea del progreso. Mediante la recuperación de una memoria histórica que ensalza los héroes de la independencia, Bartolomé Mitre escribe los documentos de ese archivo que se funda sobre la exclusión de la barbarie. El archivo de la guerra de frontera cuestiona la homogeneidad de este archivo nacional instalándose dentro mismo del proyecto civilizador pero inoculándole su propia debilidad. De esta manera, la pulsión de muerte es inherente al archivo y los mismos documentos que lo integran desbaratan su hegemonía.

<sup>7</sup>Como se explicará más adelante, esta pulsión de muerte aparece en la compulsión a la repetición, una práctica que la fotografía replica en la reiteración de los componentes técnicos de cada una de las tomas pero también en la serialización del álbum en su conjunto. Del mismo modo, la narrativa insiste en la técnica de la repetición para ensalzar el acontecimiento sin percibir que es aquello registrado como trauma lo que regresa a la conciencia.

<sup>8</sup>En solo un mes Zeballos recopila las ideas previamente divulgadas en sus artículos de *La prensa* (1875) y escribe *La conquista de las quince mil leguas*, texto que Roca presenta ante el congreso para apoyar la implementación de la guerra ofensiva. Al mismo tiempo, Roca expone su plan militar en los artículos publicados en el diario *La República* (1876), en donde utiliza la retórica positivista para avalar la campaña: “es por un efecto de una ley de la naturaleza que el indio sucumbe ante la invasión del hombre civilizado. Es la lucha por la existencia en el mismo medio, la raza más débil tiene que sucumbir ante la mejor dotada, la especie que no trabaja delante de la que trabaja” (cit. en Rodríguez 384). Poco tiempo antes, en 1870,

Mansilla había publicado sus reflexiones sobre los ranqueles en *La tribuna* como parte de la política defensiva de pactos y tratados, lo que contribuye a ubicar a la prensa como uno de los lugares principales en donde se debate el “problema del indio”.

<sup>9</sup>Todas las fotos del álbum de Antonio Pozzo y de los álbumes de Encina y Moreno fueron extraídas del archivo del Museo Roca. <http://www.museoroca.gov.ar/mupozli.htm>.

<sup>10</sup>El estatuto instrumental y/o artístico de la fotografía escapa a las intenciones de este ensayo pero sí es relevante situar la intervención de Pozzo dentro de las primeras fotos de guerra que documentan las luchas armadas del siglo XIX: Roger Fenton en la guerra de Crimea, Mathew Brady en la guerra de Secesión norteamericana o Esteban García, de la casa Bates, quien realiza las tomas de la guerra de la Triple Alianza en 1866. Para mayor información sobre los regímenes visuales que alentaron las técnicas fotográficas del siglo XIX en Argentina véase: Cortés-Rocca, Paola, *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*.

<sup>11</sup>El mismo vaciamiento de identidad se reproduce en la nominación científica. Ya había señalado Zeballos la riqueza de los nombres indígenas para designar los accidentes del terreno mientras que los agrimensores recurren a la numeración para diferenciar, por ejemplo, los ríos llamándolos primero, segundo o tercero. También Ebelot apunta esta falta de imaginación que se resiste a buscar nuevos vocablos para nombrar la singularidad de un territorio que se les aparece bajo la uniformidad de la repetición.

<sup>12</sup>Antonio Pozzo es el fotógrafo oficial de la campaña pero debe sustentar económicamente todos los gastos de sus viajes. La decisión de acompañar a Roca es una afirmación de la devoción particular que Pozzo vuelca en el proyecto político que encarna la generación del 80. También es necesario destacar que elige el nombre de “Alsina” para nominar su estudio fotográfico.

<sup>13</sup>Si bien la expedición de Encina Moreno sigue el mismo itinerario de Pozzo, los ingenieros avanzan hasta la frontera chilena acompañando el operativo militar del general Excelso Villegas y su sucesor Lorenzo Vinter. En esta oportunidad no solo registran el territorio recorrido antes por Roca sino su prolongación que consolida las fortificaciones construidas al pie de los Andes.

<sup>14</sup>Para la relación ente paisaje y valor véase, Mitchell, *Landscape and Power*.

<sup>15</sup>Es necesario destacar que, cuando Mansilla se interna hacia el territorio de los ranqueles cumple

una función oficial como comandante de fronteras: establecer un pacto con los indígenas. Pero también tuvo un acercamiento previo al mundo indígena cuando interviene en la guerra de la Triple Alianza (1864-1870) como capitán del batallón de infantería. Mientras que siete años más tarde, en 1877 ya siendo diputado nacional, obtiene acciones de una empresa comercial anónima destinada a la explotación aurífera en el Paraguay. La visión de los ranqueles “civilizados” de 1870 cambia totalmente de sentido una vez que la economía mercantil de la mirada se desvía hacia los tembecúa del norte, en 1877.

<sup>16</sup>El indígena, despojado de su humanidad, se convierte en un residuo eliminable sin lugar en el orden económico y social. Pero además, el poder soberano se asegura el control del cuerpo múltiple de los nómades desarticulando su unidad. Después de la conquista, los prisioneros son repartidos entre las familias de criollos,

Una vez conquistada la pampa, su solución al problema de los indios era segregarlos ‘en fracciones aisladas, en territorios alejados de las estancias’ y allí en esa suerte de extraterritorialidad donde la vida queda al borde del exterminio ‘quitarles a los pampas el caballo y la lanza y obligarlos a cultivar la tierra’ [...] (Rodríguez 399)

<sup>17</sup>Estanislao Zeballos es miembro de la Sociedad Científica Argentina y escribe, además de *La conquista* y *Viaje al país de los araucanos*, una crónica *Callvucurá y la dinstia de las piedras* donde también aborda el tema de la guerra contra los malones.

<sup>18</sup>Como señala Derrida:

El archivo es hipomnémico: si no hay archivo sin consignación en algún lugar exterior que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la re-impresión, entonces, acordémonos también de que la repetición misma, la lógica de la repetición, e incluso la compulsión a la repetición sigue siendo, según Freud, indisociable de la pulsión de muerte. Por tanto, de la destrucción. Consecuencia: en aquello mismo que permite y condiciona la archivación, nunca encontraremos nada más que lo que expone a la destrucción, y en verdad amenaza con la destrucción, introduciendo a priori el

olvido y lo archivológico en el corazón del monumento. En el corazón mismo de la memoria. El archivo trabaja siempre a priori contra sí mismo. (19)

<sup>19</sup>Foto realizada por Alejandro Witcomb. Archivo General de la Nación, 1903.

## Obras citadas

- Cortés-Rocca, Paola. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997. Impreso.
- Ebelot, Alfredo. *Frontera Sur: recuerdos y relatos de la campaña al desierto (1875-1879)*. Trad. Nina Y Ecala Dimentstein. Buenos Aires: Kraft, 1968. Impreso.
- Encina Moreno. *Álbum*. Museo Roca. Instituto de Investigaciones Históricas. Secretaría de cultura. Presidencia de la nación. n.d. Red. 5 feb. 2010. <<http://www.museoroca.gov.ar/>>
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- Nouzeilles, Gabriela. (comp.) *La naturaleza en disputa*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Impreso.
- Mansilla, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Caracas: Ayacucho, 1984. Impreso.
- . *Entre-nos. Causerías de los jueves*. Alberto Palcos, Buenos Aires: W. M. Jackson, 1945. Impreso.
- . “Un hombre comido por las moscas”. Proyecto Biblioteca Digital Argentina. n.d. Red. 5 feb. 2010. <http://www.biblioteca.clarin.com>
- Mitchell, W. J. T. *Landscape and Power*. Chicago: Chicago UP, 2002. Impreso.
- Pozzo, Antonio. *Álbum*. Museo Roca. Instituto de Investigaciones Históricas. Secretaría de cultura. Presidencia de la nación. n.d. Red. 5 feb. 2010. <<http://www.museoroca.gov.ar/>>
- Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.
- Vezub, Julio. *Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la “Conquista del desierto”*. Buenos Aires: Elefante blanco, 2002. Impreso.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: CEAL, 1982. Impreso.
- Zeballos, Estanislao. *La conquista de quince mil leguas: estudio sobre la traslación de la frontera sur de la república al río negro*. Buenos Aires: Hachette, 1958. Impreso.



# *Letras Hispanas*

## Volume 8.1, Spring 2012

**TITLE:** Entrevista a Fernando Fagnani

**INTERVIEWER:** José Enrique Navarro

**INTERVIEWEE:** Fernando Fagnani

**BIOGRAPHY:** Fernando Fagnani es gerente general de Edhasa Argentina desde hace cerca de una década. Proveniente del periodismo cultural, comenzó en el mundo editorial como lector de las editoriales Sudamericana y Emecé. Ingresó como jefe de prensa en Grupo Editorial Norma, empresa en la que más tarde fue promovido a los puestos de gerente de producto, editor y director de colección. En Editorial Sudamericana se desempeñó como editor externo antes de pasar a ocupar la gerencia de Edhasa Argentina.

**DATE RECEIVED:** 03/23/2012

**DATE PUBLISHED:** 05/30/2012

## Entrevista a Fernando Fagnani

José Enrique Navarro, University of Texas at Austin

Las oficinas de la editorial Edhasa se encuentran en la segunda planta de un edificio situado en una céntrica calle bonaerense, frente a un conocido hotel internacional. No hay carteles ni grandes letreros que la anuncien, y su existencia pasa desapercibida para la mayoría de los transeúntes. A la entrada de las oficinas hay una salita de espera con una mesa repleta de libros y un par de estanterías en las que los títulos

de Edhasa comparten espacio con los de dos editoriales españolas que Edhasa distribuye: Salamandra y Castalia. Fernando Fagnani, gerente general de Edhasa Argentina, nos recibe en su despacho una mañana de agosto de 2011. Con él conversamos sobre la historia libresca argentina reciente, sobre el catálogo editorial y las relaciones entre los grandes grupos y las editoriales independientes.



Fernando Fagnani<sup>1</sup>

**FF:** Fernando Fagnani

**JEN:** José Enrique Navarro

**JEN:** ¿Cuáles son los principales cambios que han operado en el mundo editorial argentino desde los años 90, momento en que comienzan las compras de editoriales locales por grupos internacionales?

**FF:** Existen dos fenómenos que se entrecruzan, al menos en el caso argentino. Hay un primer movimiento, que no es sólo el de la compra, sino también el del desembarco, como el de Seix Barral y de Norma a mediados de la década de los 90. Esto no impacta negativamente en la literatura argentina. Por contra, se apuesta por los autores locales y se publica más. No obstante, una cosa es la política interna, que se publiquen estos autores, y otra cosa es que se exporten. También es verdad que antes de las compras tampoco sucedía. Estas son cuestiones culturales que en realidad exceden a la decisión de una u otra empresa. De hecho, Alfaguara, un poco antes de las compras, al comienzo de los años 90, cuando inicia una política de nacionalización del sello en todos los países de América Latina, trata de vender en otros países, esto es, a autores argentinos en Chile y viceversa, y no le va muy bien. Hizo ediciones, pagó viajes, invirtió, pero pese a su voluntad, dejaron de hacerlo simplemente porque no era rentable. Cada país se consolidaba con un grupo de autores propio y había siempre algún autor que trascendía las fronteras, pero no había una circulación general y genuina de autores en América Latina. Por otro lado, esa circulación nunca la ha habido, salvo en el breve momento del *Boom*, que fue una circulación de todos modos restringida, no más de diez autores. Esa idea o letanía que suelen tener ciertos escritores y críticos es un mito. Fuera de Argentina se leía a los autores del Grupo Sur, pero en Argentina nadie leía lo que escribían los mexicanos, salvo Octavio Paz y Rulfo, que son más

internacionales que mexicanos. Llegaban a la Argentina como podía llegar Elliot. Más adelante tienes el segundo fenómeno, que altera las reglas del mercado, que es la devaluación. Previa a ella empiezan a surgir editoriales independientes, como es el caso de Adriana Hidalgo, hacia 1998, con muchos contratos de autores argentinos y muchos contratos de traducción, lo cual indica que ya había una brecha en el mercado internacional para salir a comprar derechos y publicarlos en todos los países de habla hispana o en el Cono Sur. Cuando se produce la devaluación, esto se agudiza porque los libros españoles y mexicanos, como cualquier libro extranjero, se vuelve literalmente invendible. Se produce lo que en economía se llama un proceso de sustitución de importaciones, al que acompaña un movimiento internacional del mercado literario, que no tiene que ver con la Argentina y sí con los grupos, cuando los agentes se dan cuenta que venderle un libro a un gran grupo en Madrid o en Barcelona no garantiza que ese libro se venda en América Latina. Por lo tanto, vuelven a una práctica más antigua, que es la de partir territorios, que es una cosa que cuando los grupos ingresan prácticamente se deja de lado. Así, los agentes empiezan a escuchar propuestas que antes no escuchaban. La suma de este movimiento más la cuestión de que los libros se podían volver muy caros hace que en Argentina se potencie la creación y la tarea de edición de editoriales independientes. Ciertos autores logran de esta forma una circulación cultural que no se lograría, si el libro lo editara el gran grupo, en medio de 45 novedades. Ahí hay un cambio. Pero es una cosa de varios factores.

**JEN:** Dices que la circulación en América Latina es más un mito que una realidad. ¿Hubo más circulación de ensayo que de narrativa?

**FF:** De alguna manera los libros circulaban. Ahora, los autores mexicanos que

se publicaban en México y que no eran del *boom* y los autores argentinos que se editaban en Argentina y que no eran del *boom* no figuraron mucho. Pensá que Piglia es un autor que publica su primer libro en la década de los setenta y no se le conoce en América Latina hasta los noventa, cuando se supone que los libros circulaban. Lo que circulaba era Borges, Bioy Casares con *La invención de Morel*, Cortázar, Sábato y poco más. Silvina Ocampo no circulaba porque tampoco circulaba acá. Me refiero a la circulación de lectores. Lo que sí había más eran mayores relaciones intelectuales. Había un reconocimiento mayor de parte de los escritores y los intelectuales de quiénes eran su padres en el resto de América Latina. Pero era una cosa muy microscópica, de campo cultural. En el ensayo hay un auge muy ligado a una cuestión política, no sólo de izquierda, a un momento en el que se debatían y se discutían mucho las ideas políticas de todo tipo, y eso mismo generaba una circulación mayor de libros y de venta por país. Sudamericana, por ejemplo, publica a Benjamin y a Adorno en los sesenta, que coincide con el momento de Cuba, de El Ché, la época del marxismo. Seguro que se vendían en toda América Latina. En ensayo hay otras dos editoriales fundamentales, una es más de los setenta, que es Siglo XXI, y la otra es Fondo de Cultura Económica. Hay una anécdota muy graciosa de Alberto Villa, de Siglo XXI. Decía que ellos de cualquier cosa que publicaban vendían 5 000 ejemplares, y publicaban unos marxistas rarísimos, cosas muy áridas, no un marxismo a la carta. Tenías un mercado potencial, y la gente viajaba en visitas políticas y se traían y llevaban libros, y eso mismo te arma un campo. De hecho, Siglo XXI, que es mexicana, rápidamente se instala en la Argentina y publica a los autores franceses: Lacan, Sartre, y sobre finales de los 80 a Roland Barthes, los primeros libros de Derrida, etc.

**JEN:** ¿Consideras que el *Boom* es un fenómeno cultural o editorial?

**FF:** Creo que hay una parte de fenómeno cultural. Los fenómenos nunca son editoriales. A las editoriales les encantaría crear fenómenos editoriales todos los años, pero eso por desgracia no es posible. La gente que dice eso además se olvida de lo distinto que era una editorial en la década de los sesenta y ahora. Entonces no tenían la capacidad de imponer un autor colombiano en Argentina, México y Uruguay. El tan resonado caso de García Márquez es un azar, como muchos otros. Obviamente, un azar que el libro merece, pero un azar al fin y al cabo. Sudamericana ve el libro y publica 8 000 ejemplares en la primera edición, lo que tampoco era muy habitual, pero el que tenga la tapa de *Primera Plana* en ese momento no es un fenómeno editorial, sino cultural. El que fuera en la tapa no fue decisión del editor, sino que hay algo que lleva a que ese libro esté en la tapa. Las editoriales se montan sobre eso, naturalmente, y lo aprovechan, y una vez que el fenómeno está en marcha tratan de que nunca termine, pero las editoriales no crean el fenómeno. Te pongo otro ejemplo: nosotros representamos a Salamandra. Cuando salió el último Harry Potter, se publicaron dos notas en la prensa, una de ellas en *Clarín*, hablando del fenómeno de marketing, diciendo que era una invención de marketing. A mí eso me parece insólito, porque hasta el tomo tres Harry Potter no se vende mucho, 4 000, 5 000, 10 000 ejemplares a lo sumo. El fenómeno es posterior. Estoy seguro de que Salamandra vendió mucho menos del tomo uno en los tres primeros años que en los tres siguientes. De hecho, cuando Rowling fue por primera vez a España, *El País* le negó la entrevista. El *boom* surge de casualidad en España, con Seix Barral. García Márquez le pone el cascabel al gato, pero el boom es anterior. Lo que sucede es que *Cien años*

*de soledad* es tan impactante que genera como una especie de ilusión de cosa compacta que se venía armando, aunque los escritores no se conocían. Simplemente hay un efecto de acumulación. Es como lo que sucede ahora con los escritores escandinavos: de repente uno tiene éxito y se empiezan a publicar tres veces más escandinavos que antes. Pero nadie se decidió a publicar a Larsson cuando nadie lo conocía con la idea de crear un boom de la novela escandinava.

**JEN:** Después del *Boom* llega la crisis del mercado editorial argentino. Muchos estudiosos la relacionan con la dictadura y con la recuperación de las casas editoriales españolas, tras morir Franco, y mexicanas. Otros, como el editor Mario Muchnik, sitúan la crisis a un momento anterior ¿Crees que la crisis comienza con la dictadura o es anterior?

**FF:** Yo creo que coincide con la llegada de la dictadura por infinidad de razones. Antes había una situación económica muy agravada, y ya hay gente amenazada y asesinada durante el gobierno de Isabel de Perón. Los primeros exilios son anteriores, de 1966. La dictadura produce un corte parecido, aunque más grave, al de la década de los sesenta, cuando Onganía toma las universidades. No obstante, lo cierto es que en el clima de efervescencia que había en Buenos Aires en el 75 se publicaban y se vendían libros y revistas las 24 horas del día. Este mercado del libro era muy intelectual y muy ligado a una izquierda que es la que la dictadura aplasta. En un fenómeno de dictadura, censura, exilio, persecución y muerte, el mercado editorial se contrae. Muchos libros se dejan de publicar, igual que sucedió en España. Sin dictadura, la industria no se hubiera partido. Puede ser que la situación se hubiera puesto más difícil por la competencia con España y que las ventas hubieran bajado por razones meramente económicas. La dictadura crea una sociedad sin gente que escribe, sin

gente que lea y sin gente que reseñe. La calle Corrientes, que hasta el 75 era una romería de gente, se convierte en un desierto. La gente no va a comprar libros a los dos de la mañana porque hay toque de queda. La industria se hace de una parte formal, que es gente trabajando en una editorial, y de gente que lee y escribe, y todo eso se destruye. La dictadura logró su objetivo de desarmar la estructura cultural que había de gente relacionada, ideas en circulación, debates, y no sólo en el campo editorial. Se van actores, directores, artistas plásticos. Lo que se destruye es un campo cultural.

**JEN:** Una vez que Argentina recupera la democracia sucede algo que tiene cierto paralelismo con España. Primeramente se vende mucho el libro de testimonio y el libro político. Más tarde en España, ya en los años 90, surge lo que se denomina la *nueva narrativa*, con una serie de autores que consiguen conectar con el público y vender mucho, como Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, etc. ¿Por qué aparentemente eso no sucede en Argentina, por qué al libro político no le sucede una *nueva narrativa argentina*, un grupo de autores que se ganen el favor del público?

**FF:** En la Argentina nunca ha habido una conexión de los autores con el público. Lo del mercado español es una cuestión muy de ese momento, pero vos tenés una serie de autores, como Cela, Torrente Ballester, que en su momento, independientemente de las condiciones políticas, ya conectaban con mucho público. Aquí no hay una tradición de autores que conecten con el público como tenés en Estados Unidos. Sucede desde los 30, con Fitzgerald o con Faulkner, Hemingway, Cheever, Salinger, etc. Tenés una tradición de buena literatura con muchos lectores. Acá los que vendían eran mujeres: Silvina Bullrich, Martha Lynch y Beatriz Guido, que no son lo que uno podría decir lo

mejor de la literatura argentina. Lo mejor se leyó más tarde. El caso de Cortázar es paradigmático. Cortázar se empieza a leer con *Rayuela*, pero entre *Rayuela* y *Bestiario* pasan diez años en los que Sudamericana tiene los libros amontonados en el depósito. Y aún así, *Rayuela* es un fenómeno muy del campo cultural, no es una venta masiva. Es un fenómeno asociado a una clase media, muy fuerte en Argentina en los años setentas, con 30 000 o 40 000 profesionales que son los que están leyendo *Rayuela*, García Márquez, etc. Si vos repasás el catálogo de grandes novelistas de la década del 50 y el 60, los mejores del catálogo son traducidos. En el Séptimo círculo, que es la colección de Borges y Bioy Casares, son todos traducidos. Hay libros puntuales de un escritor argentino que conecta en un determinado momento, pero no un grupo de cuatro, cinco o seis escritores, que libro tras libro incrementen su masa de lectores. La literatura local tiene un lugar algo más marginal, y si vos te fijás los autores hasta los 90 que Argentina exporta son Borges, Bioy Casares y Cortázar, que son autores que no entran en el canon de la literatura realista que en ese momento funcionaba en todo el mundo. Es una cosa muy distinta a lo que se consumía en Estados Unidos, en Alemania, en España o en cualquier otro lado. No existe un Cela o un Torrente Ballester argentino, ni un Juan Marsé. No existe ese buen escritor socialmente aceptado por la gente.

**JEN:** Eso coincide además con el hecho de que el canon parezca haberse quedado estancado en los años 70 u 80. Los últimos grandes escritores de los que se habla en la universidad son Saer, Piglia o Fogwill. Parece que, con la excepción de César Aira, no hubiera autores capaces de traspasar las fronteras.

**FF:** Sí, eso tiene que ver en parte con una insularidad de la propia universidad y también por el corte de la dictadura. Creo

que la universidad está ahora un poco más activa, leyendo obras más cercanas. En todo caso, creo que la universidad se excedió en el tiempo que le dedicó a las obras de esos escritores, más allá de su enorme calidad, y hubo una cierta resistencia a escuchar nuevas voces. De todos modos, las agendas de las universidades rara vez tienen que ver con la agenda del gran público. Borges sigue siendo muy importante en la universidad, porque en realidad siempre hay ahí una especie de búsqueda de autores que puedan armar un mundo propio como el que Borges tenía. Creo que hay una mirada de la universidad demasiado centrada en buscar autores que creen un cosmos muy personal, un sistema cerrado al estilo faulkneriano, como sería Saer, que es además un gran autor y un escritor muy original. Además, es raro: no pasó por Buenos Aires, sale del pueblito de Santa Fe a París, y es un escritor que se lo empieza a leer en Argentina a fines de los ochenta. En los 90 publica *Lo imborrable*, que coincide con su canonización, y después suma lectores porque es un buen escritor. Pero si vos pensás que empezó a publicar a fines de la década de los setenta, ves que se pasó veinte años al margen.

**JEN:** Antes de llegar a Edhasa trabajaste en el Grupo Editorial Norma ¿Cuál es, en tu experiencia, la mayor diferencia entre trabajar en un grupo editorial y una editorial independiente?

**FF:** Creo que lo principal es la alienación, esto es, que uno no se identifica con lo que termina haciendo. Eso es muy personal: hay gente que trabaja en un gran grupo que sí se identifica. Ahora, yo creo que en una editorial más chica es más fácil identificarse con lo que hacés. En principio, porque hacés de todo, y yo me siento más cómodo ocupándome de cuatro o cinco cosas que en un casillero más acotado. Y tenés más libertad. En el gran grupo tenés la libertad que te da el dinero, podés pelear por la obra de determinados autores.

Pero, por supuesto, la libertad que te da el dinero viene con muchos compromisos, con la gran presión. Si has invertido un millón, después deberás recuperarlos. Trabajar en una editorial más chica es muy distinto, especialmente en una de las características de Edhasa, que es una situación muy privilegiada. Una cosa es abrir una empresa, no tener un solo libro contratado y tener que empezar desde cero, que es una cosa ardua, y otra es llegar y abrir una oficina en Argentina, con la idea de publicar a autores argentinos, pero teniendo un catálogo de cincuenta años en España. Fácil no es, pero es infinitamente más fácil que ponerla de cero. Pero fue más la decisión política o empresarial de Edhasa España de apostar por una empresa en Argentina, porque independientemente del catálogo y de todas las facilidades que tengas, siempre te va a costar dinero, aunque sea mandar acá lo que podían vender allá. Eso fue clave, que no hubo nunca ninguna vacilación, e hizo que el trabajo sea muy cómodo. No sé como sea el trabajo en otras editoriales independientes. Tampoco creo que el trabajo en todos los grupos sea siempre igual. Hay ciertos hábitos de trabajo que, es verdad, son comunes a las grandes empresas, pero después cada empresa tiene una cultura y un perfil. En las empresas más chicas tenés limitaciones, pero lo que sentís todo el tiempo es que es un lugar y un trabajo nobles. Eso no quiere decir que un gran grupo de gente no puede sentir lo mismo, y de hecho, me consta que hay colecciones y editoriales enteras de grandes grupos que son absolutamente nobles.

**JEE:** ¿Y respecto al catálogo, a lo que publican?

**FF:** Yo no tengo la idea de que los grandes grupos venden libros malos y las editoriales independientes venden libros buenos. Me parece un prejuicio que en la práctica no tiene mucha relación con la realidad. En ese punto, el mercado argentino

no funciona igual, con esa división más taxativa que se puede hacer en España, y que después cuando lo miras bien tampoco es exactamente así. Acá se instaló mucho la idea en los años noventa de que los grandes grupos no publicaban buena literatura. Si vos te vas a fijar en un índice bibliográfico quién publicó las mejores novelas entre el 95 y el 2000, verás que ocho de cada diez son de grandes grupos. Esencialmente, porque publicaban mucho, y la capacidad de acierto es mayor, pero también porque publicaban. Siempre menos de lo que deberían, eso es verdad. Siempre hay un montón de libros no publicados. Pero si uno juzga a los editores por lo único que los puede juzgar, que es por los libros que editan, no por los que no publican, entonces los mejores autores jóvenes, no tan jóvenes o consagrados o no, están en Norma, Planeta, Sudamericana, Alfaguara, etc. Varios están en editoriales independientes, como Adriana Hidalgo, a quien corresponde la recuperación de la obra de Di Benedetto. Hay algunos casos más, pero son contados. Pero sí es verdad que las editoriales independientes publican casi mayoritariamente buenos libros.

**JEN:** Tú eres bastante crítico con la denominación de las editoriales chicas como “independientes”.

**FF:** Lo que sucede es que la palabra independiente tiene una connotación económica que es un malentendido, porque independencia económica hay que presuponerla. En el fondo, esto es un negocio, en el sentido de que uno tiene que vender los libros para pagar los sueldos y todo lo demás, y si vos no tenés independencia económica, no hay independencia practicable. Yo no creo que los editores de Random publiquen lo que Estados Unidos le dicta, porque uno ve los libros que publican es evidente que hay un editor detrás, y no es menos independiente que yo. Él tiene que convencer a alguien, y yo tengo que convencer a los accionistas

cuando llega fin de año. Lo que sí que hay en las editoriales independientes, o como queramos llamarlas, eso es evidente, es una mayor búsqueda de nuevo y a riesgo, de todo aquello que los grupos más consolidados no pueden hacer, porque tampoco pueden hacer todo. Creo que el editor independiente está obligado a ensanchar las fronteras. La riqueza está ahí. Si a vos te dicen “publiquemos norteamericanos”, vos ya sabés que los 150 buenos están publicados. Te quedan los 150 siguientes, que puede ser que haya uno o dos buenos que se hayan olvidado, pero son uno o dos. La continuidad de tu catálogo no puede depender de andar buscando escritores olvidados. Te ves obligado a buscar en otras geografías: escritores jóvenes españoles, latinoamericanos, italianos, de Europa del Este o de donde sea. Y así abris fronteras. Tienes como obligación explorar nuevos territorios, porque los conocidos ya están explorados, y a lo mejor ya se los llevaron. Ése es el gran mérito de una editorial como Minúscula o de El Acantilado, que aportan nuevas voces. Lo que hace a una editorial que se distinga es eso, tener una identidad distinta a la que tienen otros sellos.

**JEN:** Hay quien dice que leer un catálogo editorial equivale a leer una autobiografía del editor ¿Crees que eso es cierto?

**FF:** Yo creo que no. Creo que como editor sí tienes que tener cierta afinidad con el catálogo, reconocerte en él. El catálogo al final es un sistema medio lógico que está muchas veces hecho al azar, de cosas de las que a veces el editor se da cuenta más tarde, donde hay obras que funcionan, aunque pensabas que no, y de libros que como te funcionan, te hacen ver una demanda que no tenías prevista.

O al revés: demandas que suponías que existían, realmente no existen. El catálogo tiene una lógica que está más allá de exactamente la persona que vos sós. Si vos mirás el catálogo grande, de editoriales independientes, tiene cuarenta personalidades diferentes. En una editorial de duración larga vos lo que podés ver son ciclos, no una autobiografía. De repente desaparecen algunas cosas y aparecen otras. Es un movimiento en el que vos terminás conformando un catálogo que empieza a interactuar con catálogos de otros países donde hay unos editores que publican los mismos libros que publicás vos o a alguno de los autores que publicás vos y que te ofrecen autores que están publicando ellos, y cuando te quieres dar cuenta el catálogo ya no es autobiográfico. Inicialmente seguramente lo era. Si vos mirás los diez primeros libros de Heralde o de Beatriz de Moura, son los libros que leían y les gustaban, pero después la dinámica del mercado lo varía. Heralde insiste mucho sobre libros que no son necesariamente los que más vende, con libros propios, con autores descubiertos por él, o que él siente muy cercanos, que son claramente parte de su autobiografía, pero que son sólo una parte de su catálogo. Algunos autores te gustan mucho, funcionan bien, y los sigues publicando, y otro autor te encanta, pero si no funcionan cuatro libros, no lo puedes seguir publicando. A lo mejor porque vos no sós el editor para ese autor. Su editor es otro.

## Notas

<sup>1</sup>Permiso dado por Fernando Fagnani para utilizar esta foto.

# *Letras Hispanas*

## Volume 8.1, Spring 2012

**TITLE:** Entrevista a Miguel Méndez: su vida y obra, la frontera y la literatura fronteriza en el ambiente político

**INTERVIEWER:** Sergio M. Martínez (Texas State University-San Marcos) and Antonio Arreguín Bermúdez (California State University-Chico)

**INTERVIEWEE:** Miguel Méndez

**BIOGRAPHY:** Miguel M. Méndez (1930) nació en Bisbee, Arizona. A muy corta edad su familia se mudó a El Claro, Sonora, México, donde vivió su niñez y cursó los estudios primarios. Desde los quince años, después de haber terminado la primaria se vio en la necesidad de trabajar como obrero de la construcción por espacio de ocho meses al año; los otros cuatro era jornalero en los campos agrícolas en la zona de Marana, Arizona.

Desde temprana edad su madre le inspiró el amor por la lectura; habilidad que desarrolló y fue determinante en su formación autodidacta. Desde 1970 desempeñó como profesor de español, literatura y creación literaria en el Colegio Comunitario de Pima en Tucson, Arizona. Actualmente, es profesor jubilado en la Universidad de Arizona, institución que le otorgara en 1984 el prestigioso título de *Honorary Doctor of Humanities*.

Méndez llega a ser un escritor prolífico. Entre su extensa obra se encuentran obras representativas de la literatura chicana, por ejemplo: *Peregrinos de Aztlán* (1974); *Cuentos para niños traviesos* (1979), *Tata Casehua* y otros cuentos (1980), *De la vida y del folclore en la frontera* (1986), *El sueño de Santa María de las Piedras* (1989), *Los muertos también cuentan* (1995), *Entre letras y ladrillos: autobiografía novelada* (1996) y su más reciente obra narrativa *El circo que se perdió en el desierto Sonora* (2002).

**DATE RECEIVED:** 03/23/2012

**DATE PUBLISHED:** 05/30/2012

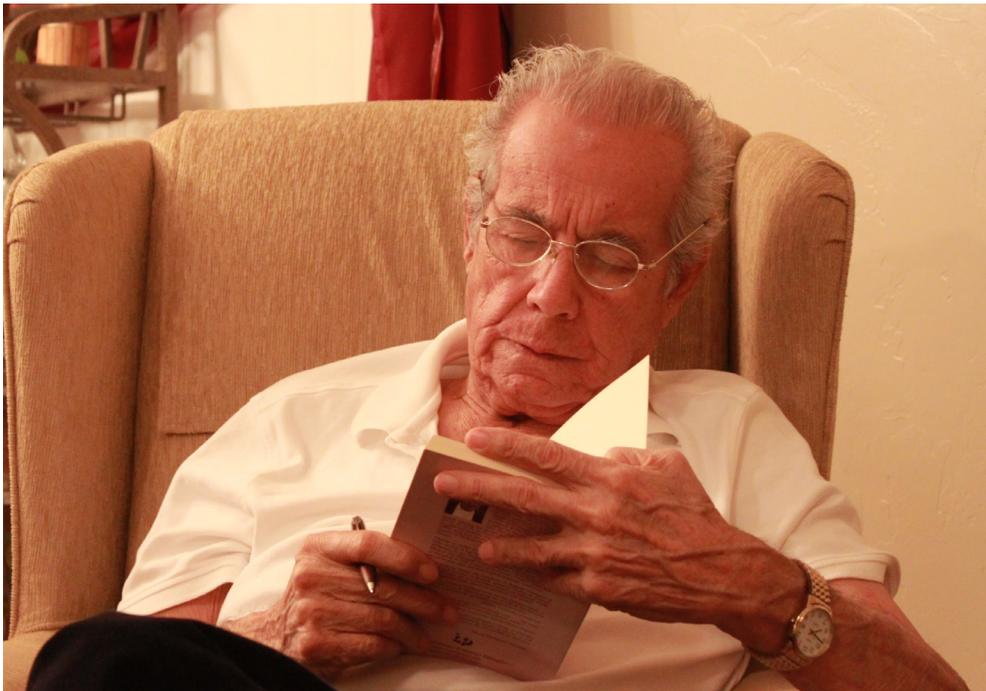
## Entrevista a Miguel Méndez: su vida y obra, la frontera y la literatura fronteriza en el ambiente político

Sergio M. Martínez, Texas State University-San Marcos

Antonio Arreguín Bermúdez, California State University-Chico

En noviembre de 2010, muy amablemente, Miguel M. Méndez nos abrió las puertas de su casa para concedernos una conversación sobre su obra, su vida y los temas que en la actualidad conciernen a la comunidad méxicoamericana residente de los Estados Unidos. Aún cuando se encontraba un poco delicado de salud, Méndez se veía con mucha energía, ganas de conversar y de compartir su sabiduría y conocimiento. La entrevista, que estaba programada para durar no más de una hora, se prolongó por más de cuatro. Durante

la entrevista Méndez compartió sobre sus primeras experiencias como escritor, sobre su obra más reciente y sobre algunas piezas inéditas; igualmente comentó sobre asuntos fronterizos y el ambiente político en el estado de Arizona y a nivel nacional. En el presente documento se presenta una versión breve y editada de la conversación que una fresca tarde de noviembre mantuvieron Antonio Arreguín Bermúdez y Sergio M. Martínez con Miguel M. Méndez, uno de los escritores chicanos con más antigüedad.



Miguel M. Méndez en su casa de Tucson, Arizona, noviembre de 2010<sup>1</sup>

**MM:** Miguel Méndez

**AAB:** Antonio Arreguín-Bermúdez

**SM:** Sergio M. Martínez

**AA:** Miguel, ¿nos comentaba que tiene varios libros inéditos?

**MM:** Sí, sigo escribiendo porque es un hábito que no podría dejar, es un hábito impulsivo, si pensamos en libros en la actualidad voy a completar 35 o 36. Más o menos voy a completar un ciclo que podríamos decir es la producción literaria que me identifica como escritor dedicado; es media vida escribiendo verdades y mentiras o, verdades embarcadas en mentiras.

**AA:** Antes que nada quiero expresarle el agradecimiento por permitirnos hacerle esta entrevista y por recibirnos en su casa. Gracias por todas sus atenciones. Es una experiencia increíble el estar ante una persona como usted, que tiene una obra tan completa, que tiene tanta experiencia en la creación literaria. Es impresionante que usted haya escrito tanto sin tener una educación formal como muchos escritores México-americanos. Es realmente admirable lo que ha logrado en el arte de escribir. A través de su obra literaria y a través de su amistad nos ha dado realmente la oportunidad de conocer más de su vida como campesino, albañil, profesor universitario y, además como escritor. ¿Cuál fue su formación formal o informal a temprana edad?

**MM:** En esto de la educación formal, yo acabo de terminar un libro. Es *Testimonio de un autodidacta*. Un autodidacta estudia con una formación superior a la del estudiante común universitario porque no hay maestro a mano. Mis formalidades fueron las siguientes: Yo trabajaba, sin embargo, algunos días asistía a la universidad porque los maestros me daban permiso de que me sentara en sus aulas. También iba a la biblioteca porque los muchachos y muchachas me daban la lista de los libros que estaban llevando,

entonces yo me metía más y más en la lectura; también me equipé con diccionarios, diccionarios de sinónimos y antónimos de la lengua, diccionarios enciclopédicos, etc. Así fui disciplinándome. Cuando leía una página de una novela de tantas, yo tenía que consultar el diccionario casi palabra por palabra, de esta manera, cuando terminaba de leer una página tenía una lista muy larga de palabras que iba aprendiendo. Así aprendía los diferentes significados de cada palabra. Me di cuenta que cada palabra, en cada oración o párrafo se relacionaba a su contexto. Eso me ayudó a aprender el ritmo que se puede llevar con la escritura. Eso fue durísimo para mí, sin embargo, me ponía a estudiar dos, tres horas para arrancarle los secretos al lenguaje. Entonces, tiempo después ya leía un libro para gozarlo. En ocasiones, si me gustaba mucho una historia la leía dos veces. Luego, lo releía para examinar su estructura, su contenido. Ponía atención si la narrativa era lineal, si la historia era vertical u horizontal, si había retrospectión o vistas al futuro. Por eso tenía que leer cada obra más de una vez, para entender la estructura, para encontrar el estilo del autor, para definir la obra, para clasificarla (definir si era novela, leyenda, cuento, crónica, testimonio, etc.) En cuanto al lenguaje buscaba voces dialectales, trasfondos poéticos. En fin, me tomo muchos años educarme. Yo no quería abandonar mis libros sin obtener el conocimiento de lo que las letras intentaban decirme. A través de la lectura y el conocimiento directo de la tradición oral en el pueblo yaquí es que me crié. Fue en un ejido con gente de todas partes de Sonora, rico en tradición oral ya que se encontraba aislado de la palabra impresa. Ahí existía la originalidad porque las historias salían del propio pueblo aún cuando éstas tuvieran raíces en España o en tiempos indígenas precolombinos. Y yo desde muy pequeño me acercaba a

los viejos que recargados contra las paredes se calentaban bajo el sol y narraban historias que me dejaban admirado. ¿Por qué hacía esto? Porque no había cine, no había televisión. Igualmente, la vida en el pueblo, junto con todos los chamacos, me enseñó de la vida y las tragedias en El Claro. Estas historias y esta vida me proporcionaron muchas anécdotas que contar. Estuve metido en los libros desde los cinco años. Mis padres, cuando se fueron a El Claro llevaban cajas, unas dos o tres cajas llenas de libros, libros europeos, libros para niños, prácticamente de todo tipo, Salgari, el francés Julio Verne, nos cuantos libros americanos, y rusos también. Total que empecé a leer mucho a los cinco o seis años. Mi papá compraba periódicos en pueblos vecinos y yo me entretenía contando cuantas veces aparecía cada letra. De pronto, no supieron ni cómo, empecé a leer. De ahí empecé a leer libro tras libro y a pergeñar como si yo fuera escritor, algo muy inocente. Atinaron con llevar un fonógrafo. Escuché mucha música. Lo que quiero decir es que la música fue una experiencia de educación casual, hogareña. Sin embargo, en los libros me metí yo sólo. Yo tenía una educación muy popular, muy provista de todo. A los siete años, en 1937, empecé a ir a la escuela en El Claro. Más tarde, cuando llego la misión cultural, iniciaron un teatro, de verás, de extrema izquierda. Los lunes saludábamos la bandera tricolor y la roja y negra. Y cantábamos a la lucha proletaria que fue al combate final... "que sea la raza humana soviética internacional." Así, mi primera educación se inició de manera autodidacta, aprendiendo directamente de los libros que se pusieron en mi camino y de las experiencias que se me presentaron en El Claro. La experiencia empírica enseña mucho más que mil profesores.

**AA:** Las historias de sus novelas siempre se inician o desarrollan en su totalidad en un espacio fronterizo, un espacio cerca

de la frontera mexicano-estadounidense real o ficticia, ya sea Tijuana, el desierto de Sonora, el río Santacruz, Nogales o Santa María de las Piedras. ¿Considera estos espacios fronterizos, qué lo motiva a utilizarlos en sus obras?

**MM:** Esto de las fronteras tiene mucho que ver con los terrenos topográficos: los ríos y arroyos secos, los desiertos vecinos, el calorón tremendo. Y que no solamente están en las ciudades fronterizas sino que son fronteras en sí. Las que se ubican ciudades en ambos lados. Igualmente son fronterizos los estados, por un lado Chihuahua, Sonora; por el otro Nuevo México, Arizona y California. Son fronterizos no tan solo porque se ubiquen en la zona fronteriza, sino porque se encuentran alejados del centro de ambos países. Todos somos Cuautitlán, fuera de México todo es Cuautitlán, con la misma soledad, la misma indiferencia del centro. Sin embargo en las ciudades grandes como Hermosillo o Chihuahua también se considera frontera desde la perspectiva centralista. Y por qué, porque estamos alejados de la capital. A veces me digo, lo que pasó con la venta de los estados mexicanos a Estados Unidos no fue tal, ahí hay una película en la que un hombre le pone una pistola a un cuate en la sien y le dice, o me vendes tú o me vende la viuda. Entonces Santana tuvo que reaccionar así. Cortar por lo sano para que no se llevaran todo México, querían todo México. Lo que pasa es que la mera frontera como Nogales, Tijuana, Ciudad Juárez, entre otras, son la esencia de lo que se considera el fenómeno cultural fronterizo bajo una actividad dramática y tangible y notable. Antes de escribir *Pe-rergrinos*, muy temprano, a los veinte años visité Tijuana, ya conocía Nogales, visité Ciudad Juárez y Nuevo Laredo. En estos lugares fui a muchos de los prostíbulos. Todo el tiempo haciendo preguntas, porque quería escribir una novela de la frontera, necesitaba un conocimiento que no

solo se basara en los libros y periódicos, ni en estudios de expertos. Necesitaba información bajo una visión penetrante de mi parte. Hay situaciones que no me animé a narrar en la obra, situaciones tan bajas, tan ofensivas que deshumanizan al ser humano. Yo narro en *Peregrinos* sobre lo que eran los espectáculos de los sesenta, los shows y espectáculos que ahí se ofrecían. Una historia que se cuenta mucho sobre la frontera entre Laredo y Nuevo Laredo es muy interesante. Se cuenta que antes de que Texas se anexara a los Estados Unidos había un puro Laredo. Cuando los mexicanos en Texas se enteraron que serían estadounidenses porque Laredo quedaba en el lado estadounidense del río Bravo muchos mexicanos salieron de Laredo y cruzaron el río para fundar Nuevo Laredo. Pero no se quisieron ir solos, desenterraron a sus muertos y se los llevaron con ellos. Con los cuerpos establecieron un cementerio nuevo en su nueva ciudad. Cuando estuve ahí me llevaron a conocer el cementerio. Después me llevaron a conocer el cementerio que era de puros alemanes, ahí había uno que otro hispano. Y por qué, porque originalmente era una barriada que era más o menos elegante, sin embargo empezó a llegar la chicanada. Como los alemanes no quisieron estar rodeados de raza fueron abandonando el barrio. Esta es una de las formas en que se inicia el ambiente fronterizo. Estas historias me ayudan a decidirme por utilizar el espacio fronterizo. Es lo que conozco por mi propia experiencia. Nací, crecí, viví, me eduqué y maduré en la frontera. Me siento en deuda con un espacio al cual siento mío.

**SM:** ¿Los tejanos blancos abandonaron a sus muertos por alejarse de los mexicanos que fueron llegando?

**MM:** Sí, los abandonaron. Y ahí había pasto grande, no tenía auxilio el cementerio y dije “que dejadez... estos abandonan a sus muertos y la raza se llevó a los suyo

cargando en cajas o en lo que podían para enterrarlos en Nuevo Laredo, en tierra mexicana.” Viajando por la frontera averigüé muchas cosas. He comentado lo que vi en Tijuana, ahí hay varios episodios, unas cosas que pasaban en los lugares prohibidos. Escenas que exceden lo ficticio, como pasa que a veces lo real se va de paso. Tengo un librito que creo que me lo va aceptar alguna editorial importante. Tiene mucho que ver con la investigación que hice sobre la frontera.

**AA:** ¿Entonces sí considera espacios fronterizos el espacio físico donde toman lugar las historias de sus obras?

**MM:** Son fronterizos porque generalmente son desérticos. Solamente mire, Sonora tiene 60% de desierto. En el otro 40% hay vegetación. Entonces, se caracteriza más por lo desértico. Y muchas ciudades están también en lugares que sufren calores intensos. Los más intensos están ya pegados a los arenales, como Caborca. Ahí está centrada *Santa María de las Piedras*, en Caborca. Entonces, la gente es un fenómeno curioso que vive una lucha constante por sobrevivir, ya no satisfactoriamente, en los pueblitos aislados por las fronteras. Y las fronteras como Nogales, como Tijuana tienen una población rural, migrante, entonces ellos también son parte de la frontera y la frontera es una cede de gente que cruza, que va de paso. Entonces la frontera se extiende, diría yo, a los estados norteros. El historiador José Fuentes Mares dice: “El norte de México no fue conquistado, fue poblado. Por un lado los indios, por otro el otro, los españoles. Y luego el mestizaje empezó a darse ya en Sonora. Y mucho con los ópata. Los ópata tenían una fiesta, entre otras, que se llamaba el *dagüinemaca* que quiere decir en español “dame y te daré”. Es una fiesta anual en que se concertaban los matrimonios. De modo que ahí hallaron novia y esposa los españoles. Así se dio el mestizaje en Sonora, la tradición viene del tratado

de paz entre los ópata y los españoles. Yo digo que soy mestizo yaquí, pero soy más ópata porqué mis padres vivieron de la región ópata. Los yaquis fueron más que espartanos porque sus hazañas fueron más que de ficción, sus hazañas fueron auténticas. En realidad no sabe uno de qué tipo de indígena es, no se sabe. Es muy difícil determinarlo y eso nos hace fronterizos.

**AA:** Usted se crió y ha vivido en el ambiente y los espacios fronterizos. ¿Se considera una persona de carácter fronterizo y se considera un escritor fronterizo?

**MM:** Claro. Las experiencias que se dan mis primeros seis años son una base sólida en mi formación y desarrollo. Los viví en el corazón del desierto; no podría desertar de ese origen. Uno se arraiga a la tierra de donde se ha criado. Y allá pues, en El Claro, hacía mucho calor y había lomas altas; era seco y desértico el pueblo. Pues sí, yo estoy acostumbrado al desierto, a lo contemplativo. Lo que influye a las personas no solamente en el carácter, llegué a creer que había algo común entre los perfiles y la forma en que hablan las gentes del desierto, en sus voces. En otros estados norteros de México hablan como chachalacas, a gritos: “¡Quibo hi’ijito! ¡Qué pajó!” Sí, la frontera es muy amplia. Al principio a mí me ofendió que me dijeran bronco, ahora me hace reír. Yo digo, “yo soy bronco, ¿y qué?” Yo creo que mi vida me hace fronterizo y por eso mis escritos son básicamente fronterizos. Mi literatura no puede desertar de mi naturaleza.

**AA:** La siguiente pregunta tiene que ver con el tiempo y el espacio. Usted le da al espacio fronterizo un sentido mítico del tiempo. ¿Usted diría que ese espacio fronterizo es equivalente al purgatorio dantesco en el cual los personajes deben pasar por un proceso de catarsis?

**MM:** Si lo vemos de ese modo podría ser una observación congruente con la hipótesis sobre el infierno y el paraíso, pero

este espacio es natural, existe. El calor es agobiante, toda de la gente sufre el calor, es un hecho, es un fenómeno que se da en todo México, y es difícil imaginar a qué grado se da en los lugares calurosos del desierto. Igualmente pasa que en el desierto no hay alimentación suficiente porque no se logran las cosechas o porque el trabajador es jornalero y no gana lo suficiente para darle a la familia. Eso lo vi en Mexicali. La gente vive un purgatorio que se convierte en atracción para el turista. Esa experiencia la apunto en el cuento “Río Santacruz”. La vida en la frontera es sumamente dramática, la población cada vez es más densa. Creo que para ser una catarsis es demasiado cruenta.

**SM:** En sus relatos los personajes son peregrinos, sin embargo, el lector se percata que su andar es cíclico, existen en un tiempo cíclico que se desarrolla en los espacios fronterizos. ¿Por qué la mayoría de ellos quedan atrapados en esta franja fronteriza?

**MM:** Es una concepción muy válida y tiene par con lo que sucede, con los que se pierden o mueren en el desierto. Simplemente se pierden, pierden la orientación y ya no saben si van o vienen. Así el ser fronterizo, ya no supo para donde continuar.

**AA:** ¿Cree usted que el espacio fronterizo representado en su obra se puede considerar un espacio totalizador? Es decir, ¿un espacio en el cuál se ven todos los espacios en uno solo?

**MM:** Yo creo que en alguna ocasión pudo haber sido esto porque Sonora estuvo muy despoblado por mucho tiempo. En la década de 1940 fui por primera vez a Hermosillo. Apenas pasaba de 30 mil habitantes. Y Tucson también tendría unos 40 mil. Ahora van para millón las dos ciudades, Hermosillo y Tucson. Entonces esto hace que broten reminiscencias. Al igual que Sonora también se puede hablar de Chihuahua, de Baja California

y de otros estados norteros. En estos estados y ciudades hay un aislamiento casi absoluto. Así como para los habitantes su espacio es el absoluto, para los personajes en mis novelas, el desierto de Sonora es el único espacio que conocen, es pues, su totalidad espacial.

**SM:** El espacio fronterizo en su obra aparece como un lugar destructor. Los personajes sufren por hambruna, sed, temperaturas extremas, violencia y, finalmente, son arrastrados a la muerte. Sin embargo, ese mismo espacio nutre la vida espiritual. Se presenta como un lugar enorme y vacío, con deseos e ilusiones. Se encuentran paisajes descritos poéticamente por los mismos personajes sufrientes, por ejemplo, el poeta loco de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*. ¿Cree usted que su espacio fronterizo tiene referencia a la diosa azteca Coatlicue? Es decir, ¿Sería cómo una deidad con poderes creadores y destructores simultáneamente?

**MM:** Yo no pensé en esto. Vi el desierto, como un cementerio lleno de ilusiones y parajes mortíferos. Parajes como la noche y su efecto que daba vigor y consuelo a los que se iba comiendo el sol durante el día. En algún momento pensé que las metáforas ya se las habían acabado los poetas de todos los siglos. Sin embargo hallé lo que buscaba en una idea, en una frase: “La noche los acogió en su seno con la ternura de una madre negra”. Ahí estaba lo que yo buscaba, lo que quería yo. Estuvo dando vueltas en mi cabeza toda una noche porque no podía encontrar las palabras para expresarlo, frases iban y frases venían. Finalmente me llegó la idea: “la noche los acogió en su seno con la ternura de una madre negra”. Así la tierra recibe a uno de mis personajes, al poeta Lorenzo Linares que muere en el desierto. En alguna ocasión, entre Gila Bend y Yuma, en el calor de verano vi a un pobre hombre que iba arrastrando los pies, me dije: “si lo levanto a lo mejor me degüella, me mata”. Siempre hay

esa desconfianza, sin embargo pensé: “no tiene energías para hacer tal cosa.” Lo subí y yo tenía un galón de agua, casi se lo tomaba todo. Me confesó que era poeta. En el camino cantó algunas canciones y recitó poemas suyos. Y se me ocurrió que en todo ese divagar, también puede una persona entrar en trance de locura y añorar una vida poética o una conceptualización poética de la vida. Se me ocurrió también tomar como mero pretexto al poeta este para darle a la novela entraña y que no tuviera solamente el drama sangriento o aterrador, chupa sangre de lo que es el desierto. De esta experiencia salió mi personaje Lorenzo Linares. El desierto le dio vida a mi personaje.

**AA:** Partiendo del Tratado de Guadalupe Hidalgo, ¿cree usted que las tensiones entre mexicanos y estadounidenses hayan cambiado para bien o para mal, sobre todo en el espacio fronterizo?

**MM:** Yo creo que las tensiones van a subsistir siempre. Ahorita hay un mitote muy grande. Que el lugar donde construyeron el famoso muro está en terreno mexicano, cerca de cincuenta o cien metros se robaron ahí. El problema es que ahora ya está ahí el muro. Cuando iniciaron la construcción no consultaron con México ni se acercaron los mexicanos para conjuntamente ver bien donde están los mojones que marcan los límites internacionales. Eso no es otra cosa que prepotencia. Entonces tener un enorme poder militar y económico facilita que se tomen decisiones unilaterales e injustas. La raza somos parte de los Estados Unidos y yo creo que somos buenos elementos tanto en las aulas como en los trabajos rudos. El trabajador es el que genera el dinero y con el dinero se hacen las operaciones financieras que mueven al país. Se podría decir que somos una parte esencial de la economía del país; se puede apreciar en áreas laborales desde la agricultura, la minería y la obra. Y como cada vez nuestra presencia es más notable, dejamos de

ser invisibles, las tensiones se han agravado en los últimos años.

**SM:** ¿Las tensiones actuales en cuanto a los debates fronterizos y migratorios, de alguna manera ha afectado su percepción del espacio fronterizo?

**MM:** Creo que no nos podemos desligar de la política actual. Creo que ha afectado a todo el mundo. Sin embargo, la situación no favorece en nada a los Estados Unidos. Simplemente que haya individuos que tomen la justicia en sus propias manos sin conocer la historia entre ambos países ya afecta la ciudadanía en general. Incluyendo a individuos de ascendencia mexicana. La brutalidad intelectual ahí se refleja de manera absoluta. Y eso lo pueden evaluar no solamente en México sino también en Europa. Es una situación ridícula ya que se refleja la ignorancia de la gente en cuanto a su propia historia. Indudablemente a todos nos es molesta la situación. Y que se quieran remediar fenómenos sociales ignorando que son los directamente afectados por sus propias acciones. A mí me parece que esos individuos pueden causar la muerte a muchos mexicanos, y de ellos mismos. Igualmente podría originar problemas entre los dos países. En definitiva, obviamente la situación altera la perspectiva, la visión de mundo de los que habitamos el espacio fronterizo ya que es en éste donde las tensiones se agravan.

**SM:** ¿Y la construcción del muro?

**MM:** ¿La construcción del muro? Ríase. Nos podemos reír. Yo creo que va a servir de sombra para la raza que quiere cruzar porque hace mucho sol y calor. Antes no había sombra y ahora el muro les regala su sombra. Y no importa que tan hondo lleven la zanja y que tanto concreto le pongan. Se construyen pasadizos, túneles que son muy profundos y los utilizan por años antes de que los descubran. O si el muro es alto, los jóvenes se encaraman en él, lo saltan. Todos estos aparatos que tenían para percibir la presencia humana

los están eliminando por ser inefectivos. No sirven. Los muros es un gasto enorme, es un gasto enorme e inútil. Para lo único que han servido es para emplear más raza en su construcción. No me puedo imaginar qué tipo de intelectos o intelectuales emplean para trabajar en esta idea del muro pero tiene que ser gente que ha cursado universidades pero que jamás han profundizado en ideas, no tienen ni idea de lo que significa el muro, de los estragos que podría causar.

**SM:** ¿Y de qué manera cree usted que las medidas antiemigrantes estén influyendo en la literatura fronteriza?

**MM:** Todo literato busca motivos novedosos. Y algunos que tienen profundidad dramática de alguna manera pueden impresionar a los lectores porque esto puede decirse de un sector de la numerosa población que sufre. Pero decir que sufre es un detalle que encierra muchos otros detalles aparentemente mínimos, pero que una vez que se embarcan en la prosa muestran un poco de lo que es la entraña, la profundidad del desamparo absoluto. Porque eso es un desamparo absoluto. Uno puede escuchar de ilegales, de personas que entran si papeles a otro país o incluso de gente que ha vivido en el país por generaciones y no tienen que comer. Y esto como está tan repetido, tan trillado, ya no mueve muchos sentimientos. Y lo que hace un escritor es buscar la dramatización marcada en anecdotarios que revelen lo que es una circunstancia que se puede dar en cualquier ser humano. Y convertir esta historia y en una historia tremenda. Ahora, la miseria no se da en una sola generación. Se da en incontables generaciones al grado que los individuos que van naciendo generación tras generación son flacuchos, son demacrados. No tienen mayores conocimientos vienen con rencores, rencores que revientan a veces en hechos delictivos, sangrientos. Y decimos que es una población bárbara porque la sociedad jamás se condolió,

nunca se preocupó por eliminar las raíces de esa barbarie. Se dice que el pueblo es tan salvaje que no tienen remedio.

El mundo es complejo y la complejidad del mundo se ve representada en la obra literaria, en el arte. Y cuando me meto en la novela dramatizo la vida y el ambiente que me rodea, el espacio fronterizo. Pero en la mayoría de las novelas salen personajes que reflejan el espacio y el ambiente en que viven y viceversa. De esta manera, los personajes son cambiantes acordemente con el espacio en el que se movilizan, no son fijos ni acartonados. A través de la vida y la literatura hemos visto tantos rostros que se recrean en la ficción que uno produce.

**SM:** ¿Cómo ve usted la frontera o los espacios fronterizos como tema en los estudios culturales, políticos y económicos en unos 30 o 40 años?

**MM:** Bueno, es buena pregunta. Yo estaba leyendo el otro día que en cincuenta años más vamos a ser cincuenta por ciento de la población, la otra mitad de otros orígenes, incluyendo el europeo. Sí ahora influimos en todos los campos, que no será en el futuro que seamos mayoría. Ya ve, el voto hispano le dio el triunfo a Barack Obama. Aunque no niego que tuve temor de que le hicieran daño, un asesinato.

**SM:** ¿Y cree usted que la presencia del hispano en estos cincuenta años vaya a cambiar las fronteras? ¿Borrar las fronteras?

**MM:** Las fronteras no se van a borrar, pero sí se van a trastocar. Ahora estamos viendo con un cierto sentimiento que está aumentando mucho en los niños y jovencitos el olvido absoluto de la lengua española, mucho más en los dialectos indígenas. En las generaciones nuevas se está adoptando el inglés de una manera generalizada y única. Ahora, creo que la comida mexicana, la música y otras cuestiones culturales han llegado para quedarse. Aunque no se hable el idioma se disfruta muy bien de un buen plato de

enchiladas. Esta campaña antiinmigrante refleja el miedo que se tiene y alimenta el sentimiento de rechazo y resistencia al crecimiento de la población hispana.

**AA:** ¿Para dónde cree que se encamina la literatura fronteriza o chicana escrita en español?

**MM:** Yo creo que en esto pudiéramos hablar de todo el norte de México, sin exceptuar a Sonora porque este fenómeno se conoce como literatura nortea y también podríamos decir fronteriza. Y entre las literaturas llamada chicana y fronteriza pues son como literaturas gemelas en el sentido que coinciden en muchos puntos, por ejemplo, el lenguaje, el espacio, los tipos literarios y la cultura. No se puede eliminar las posibilidades de que coexistan y sean similares porque comparten los mismos desiertos, las mismas ciudades, la población de origen mexicano, se comparten asuntos familiares que no se pueden ignorar ni en la una ni en la otra. Es difícil que la literatura chicana se olvide en su totalidad de la frontera y es difícil que la literatura del norte de México desconozca su relación con el mexicano en Estados Unidos. Nos gustan las mismas comidas, la misma música, hablamos el mismo lenguaje con sus variantes. Entonces la literatura es un reflejo del medio ambiente, de la historia, de los habitantes. Yo creo que se dan las diferencias, claro que sí, sobre todo en lo económico, en el estilo de vida, en las oportunidades. Ahora, si se escribe en español o en inglés es cuestión del mercado y las habilidades del escritor en cada idioma. Creo que la literatura chicana escrita en español tiene menos mercado en Estados Unidos, pero en la academia es aceptada.

Yo estoy muy inclinado hacia una literatura fronteriza muy sonoreense. En *Peregrinos* divido la historia en lo que entraña el mundo de Estados Unidos en relación a nuestra gente y el resto de la ciudadanía y el ambiente fronterizo

mexicano del desierto y la ciudad de Tijuana. En otras novelas como *Santa María de las Piedras* la mayoría de la historia sucede en tierras fronterizas mexicanas, casi el cien por ciento. En *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* también se desarrolla en frontera mexicana en su totalidad. Nadie lo podría negar. También tengo el cuento histórico *Tata Casehua*.

**AA:** ¿Cuándo cree usted que empieza la literatura que abarca estos espacios fronterizos?

**MM:** Yo creo que son dos etapas completamente diferentes. En lo que respecta a la mentalidad del que escribía, históricamente, cuando la llegada los españoles en su experiencia americana, pues la cuestión fronteriza no existía. Y si el material, el elemento no existe, es difícil incluirlo en el arte. Igualmente sucede con el término chicano. Eso se fue dando con el tiempo, con la evolución del espacio, el ambiente, la cultura y la población.

No había ni una conformación ni una confrontación idiomática o lingüística derivada del roce del español y del

inglés. No existía todo este fenómeno que se da en un espacio de encuentro. Sin embargo, ahora con las fronteras políticas bien establecidas los contactos se dan de manera más sistemática. Ese fenómeno ofrece posibilidades para todo, literatura en español, en inglés, bilingüe, o en sus variantes (pachuco, caló, spanglish, español campesino, etc.)

**AA:** Última pregunta ¿Y todos sus libros son de ensayo y cuentos?

**MM:** Bueno, son cinco novelas publicadas.

**AA:** No, pero los libros que tiene inéditos.

**MM:** Son cuentos algunos. He trabajado el verso también. En algunas piezas agregué episodios aislados de *Peregrinos*, de *Santa María*. En ocasiones tengo partes de novelas que pueden pasar como cuentos. Pues así me he entretenido. Hay una copia que les quiero enseñar antes de que se vayan...

## Notas

<sup>1</sup> Fotografía tomada por Sergio M. Martínez el día de la entrevista, noviembre de 2010.