

# **CIBERLETRAS**

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

## **ISSUE 13**

*El cine hispanoamericano*

**July, 2005**

La primera sección de este número de Ciberletras ha estado bajo la dirección de Ernesto Livon-Grosman. Le agradecemos su cooperación y el cuidado especial puesto en la selección de los ensayos.

## TABLE OF CONTENTS

### Sección Especial. El cine hispanoamericano

- Aída Beaupied  
Libertad con minúscula y el choteo de los jueces en el cine de Gutiérrez Alea
- Rosana Blanco Cano  
Cuerpos míticos y políticos en descontrol: la gran familia mexicana en el cine del nuevo milenio
- Maricruz Castro Ricalde  
Estrategias de argumentación en la narrativa cinematográfica: El secreto de Romelia (1988) de Busi Cortés
- Gerard Dapena  
The politics of popular memory: Jorge Sanjinés' *The Courage of the People*
- Rosana Díaz  
El viaje como desintegración y fundación ideológica en *Y tu mamá también* y *Diarios de motocicleta*
- Cécile François  
Tangos, el exilio de Gardel o la revolución estética de Fernando Solanas
- Leila Gómez  
El cine de Lucrecia Martel: la Medusa en lo recóndito
- Christian Gundermann  
La libertad entre los escombros de la globalización
- Javier Herrera  
Entre la estética, la política y el cine dentro del cine. El prólogo de *Cabra marcado para morir* de Eduardo Coutinho
- Reinaldo Laddaga  
La vida observada. Sobre *Dark Room*, de Roberto Jacoby
- Magdalena López  
Desterritorialización de la identidad y contracultura: el filme *Piñero* y la problematización del proyecto nuyorriqueño

- Raúl Rubio  
Political Aesthetics in Contemporary Cuban Filmmaking: Fernando Pérez's  
Madagascar and *La vida es silbar*
- Cynthia L. Stone  
Beyond the Female Gaze: María Luisa Bemberg's Sor Juana Inés de la Cruz

### **Ensayos/Essays**

- Tina Escaja  
Modernistas, feministas y decadentes: Delmira Agustini, entre la mujer fetiche y la  
Nueva Mujer
- Yair Huri  
"In Your Name this Death is Holy": Federico García Lorca in the Works of Modern  
Arab Poets
- Carmen Muñoz Fernández  
Rodríguez Juliá: la formación nacional y las mentiras de la historia
- Natalio Ohanna  
Redoble por Rancas y la conceptualización del (neo) indigenismo: una tendencia a  
la homogeneidad
- Elizabeth Rivero  
Del voyeur a las prácticas espaciales: Montevideo y la escritura de la ciudad
- Gisle Selnes  
Workings of the Posthumous in Cortázar
- Elizabeth Zeiss-Banks  
Images of Melancholy and Mourning in the Works of Remedios Varo and Alejandra  
Pizarnik

### **Notas/Notes**

- Roberto González Echevarría  
Yurkievich in Translation: A Review Essay
- María Lucía Puppo

Antes y después, Ofelia

- Ricardo Rey Beckford  
Felisberto Hernández o la máscara de lo cotidiano
- Margaret L. Snook  
Who's Pulling the St(r)ing? Gender and Class in Armonía Somers's "Muerte por alacrán"

### **Reseñas/Reviews**

- Pablo Pintado-Casas  
Palabra de América  
Desencuentros  
Voces hispanas siglo XX  
Cinema for Spanish Conversation

### **Entrevistas/Interviews**

- Susana Haydu  
Un diálogo con Josefina Ludmer
- Francisco Villena Garrido  
"La sinceridad puede ser demoledora". Conversaciones con Fernando Vallejo

## **Sección Especial. El cine hispanoamericano**

## **Libertad con minúscula y el choteo de los jueces en el cine de Gutiérrez Alea**

[Aída Beaupied](#)

*The Pennsylvania State University*

En su *Indagación del choteo* de 1928, Jorge Mañach define el choteo cubano como un pernicioso hábito que delata, entre otras cosas, un resentimiento contra todo lo que denote prestigio (68).<sup>(1)</sup> Su ataque al choteo fue también una defensa de los valores que percibía en peligro de extinción durante aquellas primeras décadas de la República: el patriotismo, la alta cultura, el respeto a la autoridad; incluyendo, desde luego, el respeto a un orden que autoriza a todos los que por sus méritos deben ser elevados por encima de las masas incultas. Mañach se auto-representa en ese ensayo como un juez severo de la "tendencia niveladora" del cubano choteador, al que también describió como "parejero", en su sentido de nivelador de diferencias. En sus propias palabras, "parejería" es "eso... que nos incita a decirle 'viejo' y 'chico' al hombre más encumbrado y venerable" (67).

Es evidente que la aspiración de Mañach de mantener lo "encumbrado y venerable" en una distinguida posición de altura delata un elitismo muy popular entre los intelectuales de su época. Lo que tal vez sea menos obvio es el hecho de que Mañach es crítico pero, por su falta de ironía, no logra ser auto-crítico de su rol como intelectual dentro de su cultura. Cuando hablo aquí de ironía me refiero a esa inusual vocación que tienen algunos escritores y artistas para auto-representarse divididos a fin de sostener—en virtud a la fragmentación auto-reflexiva—el tipo de discurso desmitificador que reconocemos, por ejemplo, en "Borges y yo". La ironía a la que me refiero es auto-reflexiva, por lo que la desmitificación que lleva consigo es también auto-crítica.<sup>(2)</sup> Aclaro que aunque hay indiscutibles afinidades entre ambos, no es mi deseo confundir el choteo con la ironía; no obstante, sí me interesa llamar la atención sobre el hecho de que el rechazo por parte de Mañach del aspecto parejero o nivelador del choteo no sólo muestra su preferencia por los discursos mitificadores sino que esa preferencia lo sitúa en el pedestal de juez moralizante. La posición de dictador de imperativos categóricos ha sido el blanco preferido de un choteo literario que ya existía en la Cuba republicana de Virgilio Piñera y que, en el cine cubano, ha encontrado expresión en las películas de Tomás Gutiérrez Alea.

Al hablar de la burla como estrategia artística, Gutiérrez Alea ha dicho: "El humor puede llegar a ser una cosa muy seria cuando se enfrenta a la ridícula solemnidad de algunos jueces..."<sup>(3)</sup> Una escena fílmica que ilustra ese comentario aparece al

final de su última película, *Guantanamera* (1994). Adolfo—representante del discurso oficial de los jueces solemnes—ha pedido una escalera para subirse a un pedestal y desde allí lanzar uno de esos discursos pomposos que asumen a veces los dictadores. Además de su nombre propio, son muchos los atributos de Adolfo que lo distinguen en su papel de dictador y que lo hacen vulnerable al choteo. Me interesa mencionar y comentar solamente uno: su incapacidad para la ironía y, por lo mismo, para la auto-crítica. Ese es su talón de Aquiles y por eso no sorprende que al final Adolfo termine choteado por un aguacero que le moja el papel y empaña la tinta de su discurso. Con la lluvia surge además una ventolera que no sólo le arrebató el papel de las manos, sino que lanza al piso la escalera que había usado para subirse al pedestal mientras el público, corriendo, se aleja dejándolo solo. La única persona que queda en el cementerio es una niña que ya había aparecido varias veces para anunciar la muerte. Ya que es a la niña agorera a quien Adolfo le pide ayuda para bajarse del pedestal, queda sobreentendido que la muerte es el destino de lo que él representa. Y aquí no está de más recordar que la muerte es también esa gran niveladora de diferencias que, para citar de las coplas de Jorge Manrique, iguala a "los ríos caudales" con los "más chicos" (116).<sup>(4)</sup> De manera que ésta—si no inminente por lo menos deseada muerte en *Guantanamera*—supone el fin de los viejos valores que oprimen la sociedad.

En escritos y entrevistas Gutiérrez Alea dejó clara constancia de que esos jueces a quienes él critica y cuya muerte o derrocamiento desea son los que se oponen al desarrollo de la sociedad revolucionaria y socialista. Esto implica que la leyenda africana que se narra hacia el final de la película anticipa el fin de esos obstáculos, representados como viejos e inmortales, cuya muerte augura también el fin de ideas inoperantes y opresivas. <sup>(5)</sup> Gutiérrez Alea fue enfático en sus comentarios sobre quiénes y cómo son esos jueces a los que él critica en tantas de sus películas: "Hay una raza especial de gente con la que tenemos que convivir... Son los que se creen depositarios únicos del legado revolucionario... los burócratas (con o sin buró); los que conocen el alma del pueblo y hablan de él como si fuera un niño... son los mismos que nos dicen cómo tenemos que vestirnos, y cómo tenemos que pelarnos..." (García Borrero 87). Se podría pensar que la fe en la posibilidad de eliminar obstáculos acerca *Guantanamera* al discurso mítico. Sin embargo, la leyenda africana no propone un paraíso en la tierra sino, al contrario, favorece la idea de vivir en un mundo que se renueva periódicamente con la muerte; incluyendo la muerte de las ideas que se perciben como verdades absolutas. En esta película hay además un desdoblamiento irónico en el hecho de que el discurso del intelectual lo vocaliza una mujer. <sup>(6)</sup> El personaje que se opone al burocrático y opresivo Adolfo es Gina, su esposa, y lo que la hace diferente de él es su reconocer que no está capacitada para ser juez de nadie, ni para tener la autoridad de decirle a los demás cómo tienen que pensar. Por eso cuando Gina describe cómo sería el programa de radio en el que a ella le gustaría trabajar dice que sería uno en el que no dictaría juicios ni le diría a la gente lo que tiene que pensar.

Una de las primeras películas de Gutiérrez Alea, *La muerte de un burócrata*, de 1966, comenzaba con un discurso solemne pronunciado en el mismo cementerio donde *Guantanamera* termina con otra escenificación de la tan deseada muerte del

burócrata, dictador de leyes opresivas. Sin negar la importancia del papel de esa muerte como símbolo del fin para quienes obstaculizan el desarrollo de los ideales revolucionarios, me interesa especular ahora sobre otro nivel interpretativo presente en otras obras de Gutiérrez Alea. Tanto la caída de Adolfo como la muerte del burócrata en la película de ese nombre, manifiestan un impulso por eliminar el tipo de libertad que los jueces, "burócratas con o sin buró", han venido esgrimiendo desde hace siglos en Cuba. Me refiero a lo que se entiende como libertad positiva o libertad para ser. Se la llama positiva porque es el tipo de libertad que suma o añade condiciones y atributos para ser libre. En cambio, a través del choteo de los jueces, las películas de Gutiérrez Alea expresan un deseo de libertad negativa; es decir, la libertad que resta o elimina obstáculos para "ser o no ser", y sobre todo para negar la posibilidad de afirmar en forma categórica e imperecedera en qué consiste ser. Lo que permite que esa libertad se exprese discursivamente (y en este caso se trata de un discurso fílmico) (Z) no sólo es la crítica hacia un juez que se representa externalizado, como Otro, sino uno que con frecuencia es el propio director, y cuya crítica implica también una auto-crítica. Para aclarar estas ideas recurro a una breve digresión y regreso a ese juez del choteo que fue Jorge Mañach.

En su *Indagación del choteo*, de 1928, Mañach señala que el choteo cubano es un hábito dañino porque se alimenta de un impulso de desorden y desacato hacia todo lo que se presente como autoridad. Aunque su objetivo es defender lo que para él son los valores morales y cívicos que el choteo amenaza, indirectamente Mañach expresa en ese ensayo, y en otros que escribió después, su definición de la libertad. Ha habido otros escritores y artistas cubanos que han abordado ese tema desde ideologías diversas, sin que ello quiera decir que esa diversidad ideológica refleje una perspectiva diferente. En otras palabras, el hecho de que se hable de libertad de maneras en apariencia diferentes—esgrimiendo argumentos ideológicos antagónicos—no necesariamente implica perspectivas contrarias. Mi objetivo central en este ensayo es presentar dos discursos cubanos sobre el tema de la libertad que sí son antagónicos. Por un lado está el discurso de la Libertad positiva que Mañach—como incontables otros jueces cubanos de la moral—defiende en sus escritos. Por el otro lado hay un discurso irónico, choteador, de una libertad llamada negativa porque ni suma ni afirma categóricamente sino que ironiza y resta obstáculos; en particular los obstáculos impuestos por las definiciones de cómo se debe ser. Este es un discurso que no sólo cuestiona sino que se auto-cuestiona. Varias películas de Tomás Gutiérrez Alea ilustran esta otra perspectiva.

Lo que va a morir con la caída de Adolfo de su pedestal es menos un hombre que ideas fosilizadas, hechas leyes, que coharten la libertad. Y lo que hay de opresivo en su figura es el hecho de que representa ideales que, por su incuestionable autoridad, aparentan ser inmortales; es decir, se trata de valores que se revisten de inmortalidad porque se los estima universales, absolutos, por lo cual no se los cuestiona. Lo opresivo de esos valores es menos su ideología que su carácter atemporal, universal, incuestionable. Por eso cuando el choteo de esos valores viene acompañado de auto-crítica, equivale a una expresión, y en muchos casos un



ejercicio de libertad. Y no deja de ser irónico el hecho de que el propio Mañach llegó a reconocer el carácter liberador de ese choteo auto-crítico que él no llegó a practicar. Por ejemplo, en un discurso que leyó en 1944 ante la Academia Nacional de Artes y Letras Mañach describe el nacimiento del choteo en las letrillas satíricas que aparecían como expresiones criollas de libertad contra la explotación colonial. (8) Sin embargo, Mañach no puede sino rechazar fuertemente el choteo cubano, a pesar del espíritu de libertad que le reconoce. Su rechazo se entiende mejor al tomar en cuenta el hecho de que aboga por un tipo de libertad diferente. La suya es—y discúlpese el oximoron—una libertad obediente, supeditada a los principios de orden moral y cívico que impulsan al ser humano a ser bueno—de una específica "buena" manera—para que entonces y sólo entonces llegue a ser libre. (9) *En Pasado vigente*, un libro que se publica en La Habana en 1939, Mañach ofrece su distinción entre los dos tipos de libertad, positiva y negativa:

En materia de libertad se le ha venido quitando al cubano hasta la sal y el agua. Y ya hoy hay muchas gentes que piensan que no tenemos libertad en Cuba porque están más o menos suspensas las garantías constitucionales. Esto es, porque estamos privados de posibilidades formales de acción o defensa.

Lo cierto, sin embargo, es que libertad es algo mucho menos negativo y mucho menos elemental y más sutil y más indispensable y más profundamente humano que eso. Martí, gran definidor a fondo, ya definió en su gran esencia lo que es libertad: "El derecho que el hombre tiene a pensar y a hablar con honradez". Pero aun esta definición martiana pudiera interpretarse demasiado ceñidamente, como una mera libertad de opinión. El concepto más amplio y profundo lo encontramos formulado en una reciente definición de Harold Laski, el eminente tratadista inglés: el ideal político de libertad consiste, para él, en "the eager maintenance of that atmosphere in which men have the opportunity to be their best selves"--que pudiera traducirse: "el mantener con resolución aquel ambiente en que los hombres tienen oportunidad de ser lo mejor que son". Así entendido, el estado de libertad es, como se ve, un estado de "ambiente", y no consiste en una mera ausencia de trabas específicas y concretas, en una posibilidad de hacer, sino en una posibilidad de ser" (95-96).

Cuba ha producido manifestaciones artísticas cuyo objetivo ha sido chotear o desinflar las visiones defendidas por escritores como Mañach. Sin embargo, en ellas la burla no siempre ha estado al servicio de una visión irónica, lo suficientemente dismanteladora y, tal vez más importante, liberadora, como para incluir la auto-crítica. Y aquí me interesa subrayar el hecho de que la única manera en que estos discursos irónicos logran sostener su espíritu libertario es mediante la auto-crítica, ya que que sin ella el discurso se convertiría en otra apología de valores potencialmente expuestos a futuras burlas.

En varias películas de Gutiérrez Alea hay escenas en las que observamos un tipo de discurso desinflador, choteador. Precisamente, el carácter irónico de sus obras ha dado lugar a discrepancias entre quienes buscan en ellas sólidos comentarios

políticos—a favor o en contra de la Revolución cubana. En su lúcido análisis del cineasta cubano, Paul Schroeder toma en cuenta lo escrito por Alea en su ensayo teórico, *Dialéctica del espectador* (1982), y muestra cómo a lo largo de su producción fílmica el contenido ambiguo y controversial de muchas escenas y personajes ha estado al servicio de un proceso dialéctico que va de la identificación a la alienación.<sup>(10)</sup> De acuerdo a Schroeder, ese proceso dialéctico es también auto-crítico, lo que explica por qué el blanco de la crítica es con frecuencia un intelectual—como por ejemplo, Sergio en *Memorias del subdesarrollo*, y Monsieur Duclé en *La última cena*.<sup>(11)</sup>

*La última cena*, de 1976, ofrece un magnífico ejemplo del carácter potencialmente liberador y auto-crítico del choteo. Es Semana Santa en la Cuba del siglo dieciocho y el conde y dueño de un central azucarero decide escenificar la última cena de Cristo haciendo traer a doce esclavos a quienes él—en su papel de director teatral y acaso también de director de cine—ha asignado el rol de apóstoles. Reservando para sí mismo el papel de Cristo, el conde les lava los pies a los esclavos, los sienta a su mesa, y les ofrece un festín, más típico de Nochebuena que de un Jueves Santo. En mitad de la cena el conde, otra vez como esos jueces solemnes que tanto aparecen en las películas de Alea, lanza un discurso sobre lo que es la verdadera felicidad. El conde concluye con la afirmación de que la verdadera felicidad es saber soportar las infelicidades que sufren los hombres en la tierra. Una vez más se trata de un discurso en el que se alude al importante tema de la libertad. Y aquí vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que este discurso del conde aboga por el tipo de libertad positiva que ya viéramos en los escritos de Jorge Mañach. Como veremos enseguida, en *La última cena* el choteo y la parábola son las formas discursivas que desmantelan esa idea de la libertad con mayúscula, moralizante y autoritaria, tan arraigada en los discursos cubanos de diversas, y con frecuencia enemigas, ideologías, incluyendo desde luego los de José Martí y Fidel Castro. Uno de los esclavos presentes en la cena es Sebastián, quien había sido capturado esa misma mañana tratando de fugarse. Otro, el más viejo de todos, acababa de pedirle al conde que, ya que estaba tan viejo, le concediera al fin la libertad. Las ansias de ellos de ser libres es lo que inspira al conde a lanzarles ese largo discurso cuyo objetivo es enseñarles que la verdadera felicidad no es ser libres en la tierra sino aprender a sufrir y entregarle a Jesucristo los sufrimientos con alegría, para de esa manera ganarse la verdadera felicidad del cielo. Mientras el conde habla, el efecto de la bebida contribuye a aumentar su enardecimiento y tono apasionado. Por su parte los esclavos lo observan sin chistar, y hay un obvio contraste entre el silencio de ellos y esa cada vez más acalorada declamación que termina con un conde tembloroso, estremecido, y tan embriagado y seducido por su actuación que hasta se le salen las lágrimas. Hay un largo silencio al final de ese discurso; un silencio que, como era de esperarse, queda interrumpido por un comentario anti-climático, emitido por uno de los esclavos que no aparece en escena y cuyas palabras resultan inaudibles para el conde y también para el espectador. No es posible saber qué fue lo que dijo el esclavo y sólo se ve la reacción de los que sí lo entendieron y, al unísono, rompen a reírse a carcajadas. No hace falta saber qué es lo que se dijo. Lo importante es que tanto el conde como su mensaje de resignación han sido choteados. También el conde termina riéndose, tal vez por su borrachera

o, como bien dice Paul Schroeder, porque no es un personaje totalmente negativo. Notemos, además que ese gesto suyo de la risa implica que, al menos en este momento de la borrachera, el conde puede apreciar lo irónico de su situación y que por eso logra reírse de sí mismo.

La risa implica también que su mensaje está contaminado, que la verdad y la mentira se confunden en él y que eso mismo, y la aspiración de presentar ese mensaje como verdad absoluta—discursivamente comunicable—, hacen que sea vulnerable al choteo. La contaminación es aquí uno de los vehículos para ilustrar el proceso dialéctico que proyecta Alea en sus obras, el cual se deja ver en la escena inmediatamente posterior a ésta. Después de su perorata el conde se ha dormido y es entonces cuando el esclavo Sebastián se pone de pie y lanza su propio discurso. Aquí es importante notar dos cosas. Una de ellas es que al día siguiente todos los esclavos que han sido invitados a lo que para la mayoría de ellos va a ser "la última cena" serán acusados de fomentar una rebelión y a todos, excepto Sebastián que sí logra escapar, los decapitan y cuelgan sus cabezas encima de unos postes para escarmiento de los demás esclavos del central. Además hay que tener en cuenta que en la mesa del banquete hay una cabeza de cerdo que Sebastián usa hacia el final de su discurso, poniéndola delante de su propia cara para dar así la idea visual de lo que trata de explicar. A continuación aparece el discurso de Sebastián:

Olofi jizo lo mundo, lo jizo completo: jizo día, jizo noche; jizo cosa buena, jizo cosa mala; también jizo lo cosa linda y lo cosa fea también jizo. Olofi jizo bien to lo cosa que jay en lo mundo; jizo Verdad y jizo también Mentira. La verdad le salió bonita. Lo Mentira no le salió bueno: era fea y flaca-flaca, como si tuviera enfermedá. A Olofi le da lástima y le da uno machete afilao pa defenderse. Pasó lo tiempo y la gente quería andar siempre con la Verdad, pero nadie, nadie, quería andar con lo Mentira... Un día Verdad y Mentira se encontrá en lo camino y como son enemigo se peleá. Lo Verdad es más fuerte que la Mentira; pero lo Mentira tenía lo machete afilao que Olofi le da. Cuando la verdad se descuidá, lo Mentira ¡saz! y corta lo cabeza de lo Verdad. Lo Verdad ya no tiene ojo y se pone a buscar su cabeza tocando con la mano ... [Sebastián tantea la mesa con los ojos cerrados.] Buscando y buscando de pronto si tropieza con cabeza de lo Mentira y se la pone donde iba la suya mismita. [Sebastián agarra la cabeza del puerco que está sobre la mesa con un gesto violento, y se la ponde delante de su rostro.] Y desde entonces anda por lo mundo, engañando a todo lo gente el cuerpo de lo Verdad con lo cabeza de lo Mentira". (12)

El hecho de que durante su discurso Sebastián ponga la cabeza de cerdo delante de su propia cara ilustra visualmente el aspecto auto-crítico del mensaje que comunica su leyenda. De hecho, la leyenda que narra Sebastián es, en términos discursivos, una parábola. Esto es importante porque la parábola no sólo corresponde a lo opuesto del mito sino que, como la ironía, uno de sus efectos es socavar el ordenamiento del mundo—en jerarquías, pedestales y juicios—llevado a cabo por el mito. Hay un elemento modestamente liberador en la parábola. Modesto porque la confusión semántica que siempre crea tiene el liberador efecto

de obligarnos a confrontar las limitaciones del existir en el tiempo y en el lenguaje. Se trata además de un discurso liberador porque la parábola, según John Dominic Crossan, precisamente por su efecto dismantelador, es la forma discursiva que más nos acerca a la experiencia trascendental.<sup>(13)</sup> En tanto que el discurso apologético del conde se representaba como verdad absoluta—intelegible discursivamente—, lo que ilustra Sebastián con los gestos y palabras de su parábola es que la verdad, incluyendo la suya, no puede evitar revestirse de apariencias, es decir, de mentira, por eso, en lugar de presentarla en forma aparentemente intelegible, lógica, Sebastián recurre a la paradoja y a la parábola. Y es que la parábola—y a veces también el choteo, la burla, la ironía—son estrategias, no contra la contaminación discursiva de la mentira, sino contra la ilusión de evitarla. No es entonces coincidencia que Sebastián sea el único, incluyendo al conde atrapado en sus culpas, que representa al final de la película la posibilidad de alcanzar una modesta libertad terrenal; modesta sobre todo porque recuerda esa "libertad como movilidad entre las apariencias" de que habla Vattimo (10); modesta también porque, en su caso particular, es el tipo de libertad que encuentran los cimarrones en el monte y a veces con suerte en un batey.

Hay justicia poética en el hecho de que en *La última cena* Alea ponga en boca de un esclavo afro cubano un discurso evocador de las parábolas de Cristo, y que sean los cubanísimos esclavos los que ilustren el poder liberador del choteo. Y es que Jorge Mañach, en su esfuerzo por mantener ostensiblemente separadas las categorías de lo que percibía como atributos de la identidad nacional insistió, en varias ocasiones, en mantener la influencia africana al margen de su definición de lo cubano o criollo. Por ejemplo, en su *Indagación del choteo* Mañach responde negativamente a su pregunta de si el choteo le debe algo a la herencia africana y describe la influencia de lo africano en el choteo como un factor externo. "Claro está que en la formación de nuestro choteo han intervenido factores externos peculiares" (82). En su empeño por dejar lo africano al margen de la cultura cubana, Mañach desarrolla en una nota de pie, y no en el texto de su ensayo, su racista idea de que lo africano no ha influido en el choteo cubano y define como factor externo a lo cubano "el contacto con la psicología africana" (82). Evidentemente Mañach presenta lo africano como factor externo para garantizar la blancura de lo cubano: "Así y todo, no me parece improbable que el hombre de color, por su caudal de inestrenada vitalidad, por su índole impresionable y sensual y por su carencia de aquel pesimismo que dan los trabajos seculares de la civilización, haya acentuado ciertos rasgos criollos que, en el hombre blanco, resultan propicios al choteo, al aliarse con otros factores psíquicos" (82). <sup>(14)</sup>

Esa afirmación suya es otro ejemplo de cómo las "verdades" que Mañach intenta presentar como incuestionables llevan consigo mentiras que en cualquier momento les cortan la cabeza y las obligan a contaminarse de palabras; es decir, de parábolas, de ficciones, y también de ese choteo claro-oscuro, poco elevado, pero potencialmente liberador.

#### Notas

(1). Esta cita la tomo de la versión de *Indagación del choteo* que fue publicada en un mismo volumen con *La crisis de la alta cultura en Cuba* (Ediciones Universal, 1991).

(2). Tal vez la mejor descripción de la condición auto-crítica, desmitificadora, de esa ironía auto-crítica que expresa "Borges y yo", la ofrece Paul de Man en su ensayo "The Rhetoric of temporality": "The ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of language that asserts the knowledge of this inauthenticity. This does not, however, make it into an authentic language, for to know inauthenticity is not the same as to be authentic" (214). Según de Man, la ironía, como la alegoría, es el descubrimiento de la condición humana como una de separación insuperable. Todo intento—sobre todo cuando se trate de un intento verbal—de superar esa separación equivale a un gesto ficticio. Borges sólo puede negar (y no afirmar) para evitar inventarse. En otras palabras, la ficción mitificadora puede muy bien ser lo que me digo (incluso sin palabras escritas) que es la realidad. Lo que percibo como realidad es ya una mitificación, por lo que la única forma de evitar esa inautenticidad es negar constantemente. De Man aclara que esa negación no es en sí misma un gesto de autenticidad (222).

(3). José Antonio Evora, Tomás Gutiérrez Alea (97).

(4). En *Guantanamera* el aspecto nivelador de la muerte se reviste de humor con el trueque de cadáveres—el de la encumbrada y célebre cantante y el del humilde anciano negro, conocido solamente entre los suyos.

(5). A continuación ofrezco el texto de esta leyenda que he copiado del libro de Paul Schroeder. "Al principio del Mundo, Olofin llamó a Odduá y le pidió que hiciera la vida. Odduá llamó a Obbatalá y le dijo: 'Ya está hecho el Mundo. Está hecho lo bueno y lo malo, lo bonito y lo feo, lo chiquito y lo grande; ahora hay que hacer el Hombre y la Mujer.' Obbatalá hizo el Hombre y la Mujer, pero se le olvidó hacer la muerte, Pasaban los años, y los hombres y las mujeres cada vez se ponían más viejos, pero no se morían. Eran tan viejos que tenían que reunirse como hormigas para cortar una calabaza. La tierra se llenó de viejos que tenían miles de años y que seguían mandando de acuerdo con sus viejas leyes; los jóvenes tenían que obedecerlos y cargar con ellos, porque siempre habían sido así las cosas. Pero cada día, la carga se hacía más pesada. Tanto clamaron los más jóvenes que un día sus clamores llegaron a oídos de Olofin, y Olofin vio que el Mundo no era tan bueno como él lo había planeado. Y vio que el dolor se había adueñado de la tierra, y que todo se iba cayendo bajo el peso de tanto tiempo, y sintió que él también estaba viejo y cansado para volver a empezar lo que tan mal le había salido. Entonces Olofin le dijo a Odduá que llamara a Ikú para que se encargara del asunto. Y vio Ikú que había que acabar con el tiempo en que la gente no se moría. Hizo Ikú entonces que lloviera y lloviera sobre la tierra durante treinta días y treinta noches sin parar, y todo fue quedando bajo el agua. Sólo los niños y los más jóvenes pudieron treparse en los árboles gigantes y subir a las montañas más altas. Y la tierra entera se convirtió en un gran río sin orillas. Hasta que en la mañana del día treinta y uno paró de llover. Los jóvenes vieron entonces que la tierra estaba más limpia y más bella, y corrieron a darle gracias a Ikú, porque había acabado con la inmortalidad" (151). Capítulo 6, nota 36.



(6). A propósito del rol del intelectual en las últimas películas de Gutiérrez Alea, Paul Schroeder ha dicho lo siguiente: "After the fall of the Berlin Wall, but especially since the beginning of the Special Period in 1991. Cuban intellectuals have increasingly questioned their assigned roles as promoters and guardians of the Revolution. Alea's last two films—*Strawberry and Chocolate* and *Guantanamera*—reflect this change in the role of the Cuban intellectual from apostle to apostate. As if to underscore the magnitude of this change, the intellectuals in these two films are no longer heterosexual white males, but rather a homosexual artist (Diego) in *Strawberry and Chocolate* and a woman professor (Gina) in *Guantanamera*. Like Sergio in *Memories*, both Diego and Gina criticize aspects of the Revolution that go against its spirit. The criticism of Diego and Gina, however, carry more weight than those of Sergio. They have lived and fought for that spirit and don't like it being threatened (in *Strawberry and Chocolate*) by the intolerance of a machista establishment that sees homosexuality as a biological disease and artistic freedom as a bourgeois invention, or else undone (in *Guantanamera*) by the dogmatism and bureaucratism exemplified by Gina's husband" (Schroeder 132).

(7). Son muchos los críticos de cine que explican los paralelos entre el discurso literario y el filmico. El libro que yo he consultado es el de James Monaco, *How to Read a Film. Movies, Media, Multimedia*.

(8). "Bajo la falsía de la colonia, el 'choteo' se libra como tono criollo peculiar, preludiando otras libertades" (125). Ver "El estilo en Cuba y su sentido histórico" (Discurso de ingreso en la Academia Nacional de Artes y Letras). Escrito entre 1943 y 1944. Mañach, Jorge. *Historia y estilo*. Edición Facsimilar. Prólogo Rosario Rexach. Miami: Editorial Cubana, 1994.

(9). Mañach está consciente de la trayectoria histórica de la relación entre libertad y obediencia. En *Responsible Freedom* dice Mañach lo siguiente: "When Christianity introduced into the cultural complex a militant and universal concept (that is to say indiscriminatory) of the dignity of man, it laid the philosophical and moral basis of freedom. Nevertheless, for polemic and disciplinary reasons, the Church soon found it necessary to subordinate this value to that of obedience" (349).

(10). Schroeder explica que muchos personajes de Alea son ejemplos de "varidirectional double-voicing" (140). De hecho, "all of Alea's films are parodic and/or ironic, precisely the kind of style associated with veridirectional double-voicing" (140). Esto explica por qué ya desde *Memorias del subdesarrollo*, el cine de Gutiérrez Alea ha instigado controversias entre los críticos. A propósito de *Memorias*, Schroeder señala: "The film's irresolution and above all Sergio's political ambivalence give *Memories* a postmodernist feel in the Baudrillardian sense of the word, a postmodernism that, in contrast to previous metaphysical theories, 'is ironic rather than serious, fragmentary rather than systematic, and abandons the belief in an objective, representational reality'" (65).

(11). "The last aspect of *The Last Supper* as allegory that stands out is the role of the intellectual. As a filmmaker working for the state, but acutely aware of the state's increasing control of all aspects of civil life. Alea occupies a similar position as that of Monsieur Ducle in the film. That is, both Monsieur Ducle and Alea acknowledge that

the most they can do is point out the distortions of enlightened ideals. In the case of Monsieur Ducle, the distortions of Enlightenment ideals—the very ones that swept France just a few years before—would be exacerbated by the plan to import more slaves, since such a move would entail the increased use of brutal force against human beings. In the case of Alea, on the other hand, the distortion of Marxism would be exacerbated by the continued institutionalization and bureaucratization of all aspects of Cuban life" (Schroeder 92).

(12). El texto de este discurso lo copio de la nota 23 capítulo 4, p. 148. Paul A. Schroeder.

(13). De acuerdo a John Dominic Crossan, Cristo hablaba en parábolas que luego los evangelistas, Mateo y Lucas transformaron en discursos alegóricos (Mateo) y moralizantes (Lucas). Pero Cristo, según Crossan, empleó preferiblemente la parábola: "The parables of Jesus are not historical allegories telling us how God acts with mankind; neither are they moral example-stories telling us how to act before God and towards one another. They are stories which shatter the deep structure of our accepted world and thereby render clear and evident to us the relativity of story itself. They remove our defenses and make us vulnerable to God. It is only in such experiences that God can touch us, and only in such moments does the kingdom of God arrive. My own term for this relationship is transcendence (99-100).

(14). Años más tarde, en un discurso escrito entre 1943 y 1944, Mañach regresa al tema de lo negro. Ver "Lo negro y el estilo" en *Historia y estilo* (152).

### **Bibliografía**

De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

Crossan, John Dominic. *The Dark Interval. Towards a Theology of Story*. Sonoma, California: Eagle Books, 1988.

Evora, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996.

García Borrero, Juan Antonio. *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002.

Gutiérrez Alea, Tomás. *La dialéctica del espectador*. La Habana: Unión, 1982.

Manríquez, Jorge. *Obra completa*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1970.

Mañach, Jorge. *La crisis de la alta cultura en Cuba. Indagación del choteo*. Miami: Ediciones Universal, 1991.

---. *Historia y estilo*. Edición Facsimilar. Prólogo Rosario Rexach. Miami: Editorial Cubana, 1994.

---. *Responsible Freedom in the Americas*. Ed. Angel del Río. New York: Greenwood Press, 1968. Copyright 1955: 349-360.

Monaco, James. *How to Read a Film. Movies, Media, Multimedia*. 3<sup>era</sup> Edición. Oxford University Press, Oxford, New York: 2000.

Schroeder, Paul A. *Tomás Gutiérrez Alea. The Dialectics of a Filmmaker*. New York: Routledge, 2002.

Vattimo, Gianni. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1989.



**Cuerpos míticos y políticos en descontrol:  
la gran familia mexicana en el cine del nuevo milenio**

[Rosana Blanco Cano](#)

*Tulane University*

*La melancolía mexicana, además de ser un problema político,  
es también y sobre todo la manifestación de una aguda crisis cultural.*  
(Roger Bartra 1)

Desde la institucionalización del cine mexicano, ocurrida en la década de los treinta, esta expresión artística y cultural ha estado directamente vinculada con el establecimiento de alegorías nacionales propuestas como simuladoras espectaculares de la gran familia mexicana. Este trabajo revisa la producción de filmes que se unen a la agenda cultural del nuevo milenio, que responde a la reconfiguración social producida a partir de la caída paulatina del partido político hegemónico desde 1988 y que se logró con las elecciones presidenciales de 2000. (1) Filmes como *Danzón* (1990), *Crónica de un desayuno* (2000), *Me la debes* (2000) y *Sin dejar huella* (2000) participan de las transformaciones sociales, políticas y culturales de "la nueva familia mexicana," a partir de la reconfiguración del espacio privado y de su tradicional figura estabilizadora: las madres. Los espacios y las relaciones familiares se presentan en descontrol y crisis, intentando escapar, a veces melancólicamente, de los viejos harapos procedentes de los cuerpos políticos y nacionalistas heredados por el proyecto revolucionario. La vida nacional es narrada a partir de las historias particulares que, como la sociedad, viven procesos de pluralización y democratización, que no dejan de mostrar su carácter convulso y problemático.

El cine de la época de oro (1940-1957), se dedicó a establecer alegorías consecuentes al proyecto político hegemónico posrevolucionario. Lo "mexicano" se definió, en gran parte, a partir de la concepción de figuras que siguieran, como lo genérico, un sistema binario para su constitución. En la encarnación del proyecto revolucionario las mujeres, por ejemplo, siguieron representando el ya conocido melodrama divisor y domesticador de la mujer decente (casi siempre madre), en contraste con la mujer caída. El modelo de Eva/ Cipris tuvo gran influencia en la sociedad porfiriana que lo heredó del proyecto revolucionario. Como señala Carlos Monsiváis en "Mythologies," durante la etapa dorada del cine se produjeron alrededor de mil películas con madres como protagonistas. En esta "escuela a oscuras," el melodrama fue el género privilegiado para producir las catarsis emocionales –y como las del Porfiriato, catarsis domesticadoras- propias de la representación de la mexicanidad, en las que el sufrimiento y encarcelamiento

doméstico fueron las piezas clave para la representación decente y patriótica de la "femineidad nacional." (2)

Ya que el proyecto nacional cinematográfico de los treinta se estableció a partir de iniciativas estatales que buscaban institucionalizar un nacionalismo cultural, el cine resultó una oportunidad única para intentar consolidar lo que el régimen resultante de la Revolución Mexicana continuaba sin lograr: una fórmula coherente y cohesionada de mexicanidad y de nación (Ramírez Berg 1). Sara García representó, hasta la década de los setenta, a la madre de México por excelencia. Con sus representaciones de la maternidad (que comienzan con *Madre querida*, 1935 y se terminan con la muerte del personaje de la abuelita mítica en la película *Mecánica nacional*, 1971), García personificó la idea de una estabilidad identitaria en las mujeres que, para existir y ser inteligibles en el proyecto nacional, habrían de ser madres. Desde su emblemático melodrama *Cuando los hijos se van* (1941), queda establecido que:

García typically played the self-sacrificing mother as bedrock of a decent, middle-class household. She was passive, resilient, resourceful, and asexual, with no visible limits to either her goodness or her self denial. As Jorge Ayala Blanco implies when he summarizes García's maternal roles as "glorious masochism" it reaches the point where the mother apparently enjoys her suffering so much that her goal seems not the preservation of family unity but only suffering (Ramírez Berg 59).

Seguir la trayectoria del cine hasta nuestros días hace visible la línea de vida y caída del propio sistema político que por más de setenta años se instituyó en el poder no sólo como un partido dominante sino como la encarnación del gobierno y el estado y, por tanto, del propio México. A partir de la pérdida de tutelaje gubernamental sobre la sociedad civil, producida por movimientos como el estudiantil durante 1968, la gran familia mexicana y, por supuesto, la madre como figura estabilizadora, entran en una crisis que continúa hasta el día de hoy, alegorizando en sus representaciones la propia crisis de la nación.

Desde la década de los setenta se abren caminos hacia la renegociación de los estereotipos femeninos: tanto el materno como el de su eterna contraparte "mujer cipris." Abundan, con el apoyo del presidente Luis Echeverría, filmes dedicados a representar modelos femeninos "patológicos" producidos por su atrevimiento a salirse del patriarcado, o por su necesidad de adaptarse al mismo. (3) El agotamiento del rol materno se hace visible por un estado interesado en producir filmes de mujeres fuertemente sexualizadas, en su mayoría caracterizadas por "prostitutas humanizadas." Esta mudanza en los papeles femeninos comienza a evidenciar que los temperamentos maternales, para México en su vuelo hacia la "modernización," resultaban ya patológicos y anacrónicos. Sin embargo, así como la modernización ha sido un proceso en partes y que visiblemente ha dejado resultados lacerantes para la sociedad, también los modelos maternos y familiares han ido y venido en una serie de replanteamientos que terminan, en casos, por intentar salvar a la maternidad tradicional y a la familia

como *souvenirs* emblemáticos de la estabilidad aparentemente perdida a lo largo de las últimas décadas del siglo XX.

Como afirma Carlos Monsiváis en *Aires de familia*, las transformaciones en los conceptos de identidades genéricas han resultado en migraciones culturales significativas especialmente en la representación y participación de las mujeres, no sólo en el ámbito cinematográfico, sino en diversos aspectos que incluyen lo familiar, lo laboral, lo legal, y en definitiva, lo público (108). El escapismo de lo privado a lo público, logrado en parte por los movimientos feministas de la década de los setenta, permitió que las propuestas de las mujeres feministas comenzaran a ser agendas sociales y políticas. También se abrió la posibilidad de reinterpretar la vida y la historia desde la visión de mujeres creadoras que, junto con otros artistas, han producido líneas cinematográficas que narran cuerpos nacionales en descontrol. Estas figuras, como el sistema al que pertenecen, se han colocado en historias caracterizadas por la búsqueda de espacios y modelos que se dirigen a la concepción de un futuro más democrático como el propio futuro de la nación. Los personajes femeninos anclados a la institución patriarcal (representada en distintos ámbitos de la vida como el matrimonio, la maternidad, y sobre todo, el control sexual), así como su escapismo hacia terrenos públicos, son fenómenos culturales profundamente discutidos en las películas mexicanas de los últimos tiempos. Vale destacar que en los noventa, las cintas producidas por mujeres cineastas --que buscan des-identificarse de la limitada serie de estereotipos femeninos fijados al cuerpo, sobre todo, durante la época dorada del cine mexicano-- alcanzan un lugar muy significativo dentro del ámbito cultural nacional e internacional. (4) El cine del final del milenio, en auge singular a partir de las iniciativas del entonces presidente Salinas de Gortari, se libera del subsidio estatal, abriendo así la posibilidad de narrar "lo mexicano" fuera de los discursos oficiales. (5) A partir de esa pérdida de tutelaje se producen muestras caracterizadas por descontrolar la imagen de la nación, a partir de espacios cerrados en los que los montajes se dirigen a dislocar la historia familiar, así como a proponer representaciones de madres que han subvertido sus modelos de estabilidad genérica y nacional en su propio ambiente doméstico. Asimismo, cineastas como María Novaro producen filmes que sacan, literal y metafóricamente, a las madres tradicionales de los espacios familiares y por tanto, nacionales. Novaro muestra la crisis del discurso de mexicanidad tradicional y propone modelos de pluralidad en un sistema que todavía mantiene profundas deudas políticas, sociales y culturales hacia el género femenino, históricamente excluido como agente social.

### ***La invasión de la casa: la familia como souvenir***

El cine de la década de los noventa se inicia con una película que devuelve la vista al momento de más intensa ruptura para la historia mexicana contemporánea: la masacre estudiantil ocurrida el 2 de octubre de 1968. *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1990) cuenta el trágico episodio a partir del montaje fílmico en el interior de un departamento de Tlatelolco en el que las principales transformaciones recaen, como en otros tiempos los discursos de estabilidad, sobre el cuerpo femenino y materno. En lugar de recurrir a su viejo padre o a sus hijos que huyen del ejército,

la madre de familia decide asumir el mando de las acciones en una situación límite en la que nadie ha de sobrevivir, salvo el hijo pequeño que ha de despertarse en el "rojo amanecer." El filme de Fons abre la puerta hacia la narración de un estado nacional en plena crisis, en el que ya ni siquiera el modelo mítico materno se mantiene intacto al autoritarismo de un estado que, en la pérdida de su hegemonía, aplicó todo "el peso de su ley" para buscar recuperar lo que ya estaba perdido: su tutelaje sobre la sociedad mexicana. Las nuevas atribuciones al personaje femenino y materno, caracterizado por la actriz más famosa del fin de milenio María Rojo, son el punto de partida para un cine que se obsesionará –como hiciera la época dorada- por discurrir las alegorías del estado nación al contar la historia de la familia nuclear que, en este caso, pone al espectador frente a un *performance* nacional en pleno quiebre.

María Rojo, ya en el 2000, representó nuevamente a una madre de familia que no sólo se enfrenta a rupturas sociales en su entorno, sino que se constituye y pervive a partir de las mismas: en este caso, la crisis cultural de fin de milenio. *Crónica de un desayuno* (2000), dirigida por Benjamín Cann, cuenta como *Rojo amanecer*, el despertar en el interior de un núcleo familiar que es ensordecidamente traumático. En la historia, donde las narrativas nacionales aparecen rotas, se vislumbra la melancolía por volver al tiempo de la estabilidad no sólo familiar, sino nacional.

El montaje de *Crónica de un desayuno* se lleva a cabo, como fuera *Rojo Amanecer*, dentro de un apartamento ubicado en plena zona urbana en la ciudad de México. La primera escena de la película, el encuentro desafortunado de un *female impersonator* que acaba siendo castrado, empalma de entrada las disparidades identitarias del México del fin del milenio: un travestí aparentemente cómodo con su identidad y un sujeto masculino que sigue obsesionado por mantener su rictus genérico intacto. Como segunda secuencia se muestra la perturbadora imagen de "la familia mexicana" del fin del milenio que, en su intento de devolver sentido al melodrama nacional, solo puede representar fragmentación y violencia. Como en muchas otras películas, la madre cumple un papel protagonista dentro de esta comedia esperpéntica. Ya desde la promoción de la película, los televidentes y transeúntes supimos del carácter desestabilizador del filme que se anunció públicamente con un "para romperte la madre, nadie como tu familia." La doble condición de esta frase, avisar al espectador de su posición hacia la figura mítica familia y también hacia el ya ancestral sexismo de "lo mexicano," se mantiene como eje de narración a lo largo del filme. La vuelta de tuerca producida en el estereotipo materno es lograda a partir de un personaje que parece cumplir los rasgos del síndrome de carácter bipolar: durante todas las escenas la vemos pasar de un estado eufórico a la más absoluta depresión. La felicidad momentánea de la madre proviene de los ínfimos recuerdos de la noche anterior, pues se narra la súbita "vuelta del padre," perdido del hogar durante muchos años. Ella, entonces, vislumbra el ansiado reencuentro de "la familia feliz." El estado de depresión, sin embargo, viene cuando ella se da cuenta de lo que está a su alrededor: un apartamento habitado por el caos proveniente de la intranquilidad de los hijos que se sienten invadidos por la autoridad patriarcal que ellos consideraba nya extinta,

muerta. El enojo hacia la madre, que también metaforiza la casa y la nación, proviene de recibir al padre, como buena y tradicional mujer "sufridora," con los brazos abiertos.

El padre, caracterizado por José Alonso, recurre asimismo a viejas tácticas de conquista tan vistas en la época de oro del cine mexicano. Su discurso gira alrededor de la melodramática explotación de sentimientos con la que se promete eternidad. Como hiciera el régimen político resultante de la revolución, promete "ahora sí" un romance "verdadero" y el cumplimiento del compromiso de estabilidad familiar, negado desde la constitución genérica masculina para con la familia, pues para ser "hombre," en México (y como se viera en las comedias rancheras y en los melodramas urbanos) hay que representar la "virilidad" *in extremis*. El padre vuelve después de haber terminado su relación con "la amante" y, al ver que su esposa le cuestiona su regreso, opta por usar la fuerza física y así producir, en una suerte de nostálgica sumisión, la aceptación final de la mujer. La madre revive en ese encuentro, a pesar de la violencia que le implica, el cumplimiento de la fantasía de reunión familiar.

La canción "Un poco más," que acompaña a la película, narra la imposibilidad de alcanzar lo deseado por una falta de cohesión en los mitos que se quieren practicar. La madre sueña con "un poco más y a lo mejor nos comprendemos luego," canción desde la cual justifica su atávico y tradicional sufrimiento el cual parece mantener más que como una realidad, como un *performance* identitario que la sigue anclando a una identidad que la devuelve a una estabilidad perdida décadas atrás. La contradicción del personaje surge al ser testigo del comportamiento de una madre que ha trabajado para mantener a sus hijos pero que, ante la presencia del marido, vuelve casi "instintivamente" a los viejos y anacrónicos papeles familiares. Como haciendo una relación especular con la película *Rojo Amanecer*, Rojo es nuevamente madre del actor Bruno Bichir, que en *Crónica de un desayuno* ha dejado de ser el hijo idealista de la generación del 68 para pasar a ser un joven cargado de angustia, que también se dirige hacia una compulsiva vuelta a la masculinidad violenta, edípica y tradicionalmente mexicana. Lo que vemos en el film es la repetición sistemática de los patrones masculinos que el hijo ha aprendido del padre; entre los que se destaca el ocupar el sitio privilegiado de acompañante preferido de la madre ante la ausencia del padre. La vuelta del padre implica su exilio del nicho materno, situación que lo lleva a experimentar una intensa ansiedad. Ante la pérdida de la mujer/madre, el hijo será capaz de intentar, como hiciera el padre en su llegada, el forzamiento sentimental y sexual de una mujer que ya no lo coloca como centro de su vida.

La nostalgia por la vida familiar surge desde distintos elementos que, en lugar de devolver la paz al espectador, lo colocan en el borde de la afasia, pues lo que logra Cann en esta serie de secuencias es hacer evidente el agotamiento de un discurso tradicional del que sólo quedan restos. La intensidad del montaje alcanza una ensordecedora incomodidad cuando vemos que el acompañamiento sonoro de este reencuentro es el sonido del cuchillo eléctrico para carne traído por el padre como regalo a la familia. El punto de quiebre en la nostálgica *Crónica del desayuno* es

producido por la hija de la familia que, ante la presencia del padre y la feliz respuesta de la madre, abandona al departamento para adentrarse en un posible "afuera" de lo patriarcal pues como ella afirma: para ella su padre, efectivamente, estaba muerto.

Realizada en un ambiente asfixiante por el interesante juego de luces y de repeticiones, así como de *close-ups* sobre rostros que se asemejan a máscaras desfiguradas, la película respeta su género original, obra teatral escrita por Sergio González Dávila. Su realización devuelve al espectador a contemplar las miserias compartidas en una sociedad anhelante de transformación y todavía incapaz de enterrar sistemas de valores y prácticas sociales para producir modelos sin el rictus hegemónico de la moral tradicional. A pesar de recibir premios como el de Mejor Película en el Festival de Berlín (2001), el filme tuvo poca recepción en el público mexicano. Esto demuestra cómo los espectadores siguen esperando un retrato cómodo de ellos mismos al participar en una exhibición cinematográfica. Películas que se atreven a evidenciar las fracturas de la tan ponderada institución familiar, reciben el castigo que pareciera provenir del padre al hijo rebelde o de aquel que descubre fríamente la falsa santidad de lo maternal y de sus desgastados y manipuladores discursos.

Otro ejemplo de dislocación de la familia mexicana tradicional, se propone en la cómica e hipercrítica puesta de "Me la debes" (2000) del cineasta Carlos Cuarón. (6) En el cortometraje, que apenas dura doce minutos, el espectador es testigo de la doble moral reinante en los hogares más "decentes" de la nación. La narración filma un escenario familiar que se asemeja a un atrio de iglesia, y revela un discurso que lo soluciona todo con avemarías y padrenuestros.

La primera toma del corto es la fotografía de una familia nuclear en la que la figura del padre se destaca sobre las otras: hija y madre que, empequeñecidas, parecen querer representar la sujeción total al padre carnal y al padre espiritual. Junto a la foto vemos a una madre en plena representación de "la santidad y decencia femeninas" al recordar a su marido el infaltable compromiso que tienen como familia: asistir al homenaje planeado para el sacerdote de cabecera. Parecidas a los retratos de las viejas familias porfirianas, estas familias –bien representativas de la derecha en México- son todavía la base desde donde se controlan y censuran los discursos y comportamientos sexuales en el país, siendo los más fervientes "defensores" de la vida con la prohibición del aborto, así como de otras leyes que siguen afectando la participación e igualdad de las mujeres. (7) Mientras la esposa habla, el padre de familia reconoce un olor que marca la presencia del *deseo* en el cortometraje. Quiriendo descubrir la causa de ese "elemento sospechoso," presente en "su propio lecho," el esposo pregunta a su esposa: "¿No se te hace como que huele a chivo?" La respuesta de la mujer es rotunda: no contesta y en cambio afirma, como modo de desvío a su posible implicación en el olor a "chivo," que en el cuarto de la hija se han oído "ruidos de esos," sugiriendo que tal vez se trate de la visita prohibida del novio al cuarto de la joven. Ya desde la primera escena, queda en evidencia la imposibilidad de enunciar las "verdades" de esta



familia, que serán descubiertas por una cámara que, sin pudor, reconstruye una historia marcada y construida a partir de la práctica cotidiana de la doble moral.

El padre sale del cuarto; a continuación vemos que, del clóset, sale el amante de la madre (novio de la hija como vemos más adelante): el "Chivito," que, como su nombre lo indica, va dejando su rastro por toda la casa. El padre asume seriamente su papel de protector de las buenas costumbres: encuentra a una hija que parece esperar "algo" y a la cual recomienda rezar para tranquilizar su conciencia. Desde los rostros de los actores, enmarcados en *close up*, el director de este cortometraje construye su crítica e ironía pues se encarga de forzar una beatitud que, como discurso, se fundamenta más en una actitud que en una "verdad naturalizada." Mientras la hija "se tranquiliza," el padre decide irse a "echar unos frijolitos" a la primer "casa chica" de las familias adineradas donde en un sinnúmero de obras surgen los "hijos bastardos," elementos emblemáticos de la cultura nacional. En la cocina, el padre y la sirvienta tienen relaciones sexuales frente a la olla de frijoles y a la imagen del santo Pascual, a quien la sirvienta le pide perdón por "esa" andanza. Asimismo, la sirvienta subvierte cómicamente el ícono de la virgen –que vemos por todas las paredes de la casa- cuando su amante-patrón le pone la falda sobre la cabeza emulando el disfraz de la santa patrona, convirtiendo así a lo virginal en un fetiche erótico. El clímax sexual que alcanzan todos los involucrados es acompañado de cantos gregorianos que a la misma vez van siguiendo el ritmo de la acción de la pantalla. Sin embargo, en esa doble moral que se entreteje con la culpa, ninguno de los tres miembros de la familia alcanza a completar su encuentro erótico por la interrupción externa de algún otro miembro de la familia. Así, el placer deseado –y sólo encontrado al margen de los discursos de su identidad principal y "legítima"- tiene que esperar. De este modo, padre e hija (y madre en la primera escena) dicen al despedirse de su amante particular o compartido: "me la debes."

En esta suerte de sed que nunca acaba de saciarse, y que en definitiva parece ser aún más motivada por el elemento de lo prohibido, Carlos Cuarón revela una subversión en el interior de los discursos que condenan el cuerpo. En la escena final conocemos el pacto silencioso que subsiste entre los padres pues la intromisión del cuerpo del "otro" ha de equilibrarse cuando la mujer "comenta" a su marido quien insiste en el olor a chivo: "pues como que también huele a frijoles." Olores que simbolizan la caída al mundo de los placeres, que en este caso también simboliza el roce con "otra clase social" y por lo tanto la corrupción no solo del cuerpo sino también de la "decencia de la gente bien." En este montaje se rompen, en el interior del espacio del "hogar," identidades y discursos monolíticos que se mantienen como un valioso *souvenir* del pasado.

### ***Mujeres que escapan: el cine de María Novaro***

*Danzón* (1991) y *Sin dejar huella* (2000) de María Novaro, han sido filmes que, al proponer la salida de personajes femeninos de su marco de referencia (tanto social como familiar), los colocan en situaciones límite que les permiten experimentar,

aunque sea por instantes, otras maneras de "ser mujeres" y, consecuentemente, otras formas de proponer la vida nacional.

Una de las películas más impactantes en los comienzos de la década de los noventa fue *Danzón* (1991), dirigida por María Novaro y escrita por su hermana, Beatriz Novaro. La particularidad de su producción no se debió simplemente al hecho de ser concebida por un equipo de mujeres, situación francamente rara antes de la década de los noventa, sino por ser una de las primeras películas que en la pantalla se encargó de contar una historia desde la experiencia cotidiana de las mujeres en México. Cambiar el eje de narración sobre los modelos femeninos en el cine mexicano, resultó muy significativo pues focalizarse en la representación de las mujeres siempre ha constituido para el cine nacional la afirmación o subversión de las estructuras de poder, confirmadas o negadas en los comportamientos femeninos que, en este caso, podemos identificar ya sea como inmovilidad o escapismo (Saragoza & Berkovich 24-27).

Julia, llevada a la pantalla por María Rojo, decide salir de su entorno familiar para buscar a su compañero de *danzón* en el que parece haber depositado la satisfacción cotidiana de su vida. Diversos críticos han planteado una y otra vez que se trata de una película que narra el mundo femenino y/o una búsqueda de la identidad femenina hasta entonces sólo propuesta por las instituciones patriarcales. (8) Sin embargo, en este punto valdría la pena reflexionar que el periplo realizado por la protagonista pareciera convertirse en un proceso de des-identificación más que en una concepción fija de su identidad femenina. En su escape, rompe con la supuesta dependencia psicológica que tiene hacia Carmelo y, en esa ruptura, se separa del estereotipo femenino tradicional que en el fin del milenio se presenta de una manera más bien paródica y por tanto inestable. Verla asistir a los salones de baile, que fueron de época durante los cuarenta y cincuenta, y verla en sus distintas actividades de mujer independiente en la posmoderna Ciudad de México, hace sentir al espectador que Julia vive entre dos tiempos. Por una parte sigue distintos modelos tradicionales y, por otra, representa a una mujer autónoma que desde muchos años atrás ha salido adelante para mantener a su hija rompiendo con el mito condenatorio de las mujeres solteras. Novaro coloca a su personaje, más que como un ser dependiente, como un ser nostálgico de los tiempos que ya no son, tiempos en los que, como en las pantallas del cine de la época de oro, todos ocupaban un lugar bien definido sin transiciones ni cuestionamientos. Vale la pena señalar que la vuelta de Julia al salón de baile ha sido calificada por Saragoza y Berkovich como la alegoría que representó la imposibilidad de la liberación de la sociedad mexicana del partido hegemónico PRI en 1988. Haciendo una vez más alarde de su omnipotencia política, el PRI colocó como presidente a Carlos Salinas de Gortari, cuando se creía asegurada la transición a la democracia con el triunfo del candidato de oposición Cuauhtémoc Cárdenas. Ya sea como una alegorización del estado de la nación o ya sea la muestra clara de cuerpos individuales en descontrol, los filmes de Novaro han sido ejemplares por crear situaciones que evidencian varios tiempos empalmados: los discursos del viejo orden que conviven y se disputan con las irreductibles fisuras del actual momento de crisis en todas las instituciones de la vida cotidiana. No fue



sino hasta el 2000, que María Novaro volvió a focalizarse en la escritura de una película dedicada a contar, nuevamente a partir de la desterritorialización de los cuerpos femeninos, las migraciones culturales que al final del milenio parecen estar, ahora sí, dirigidas hacia una democratización más radical en diferentes niveles del registro narrativo. *Sin dejar huella* (2000), protagonizada por Tiare Scanda y Aitana Sánchez Guijón, es una película que claramente muestra las distintas posibilidades que han sido abiertas por la coproducción con otros países, dejando fuera al estado mexicano como principal fuente de producción.

En *Sin dejar huella*, dos mujeres se encuentran en mitad del camino entre la frontera norte y la frontera sur de México, evocando de esta manera la re-enmarcación de las fronteras nacionales que, metaforizadas en sus propios cuerpos, parecen dislocar lo tradicionalmente comprendido como nacional. La primera seña de esta nueva manera de contar la mexicanidad surge de una historia que es contraria a la tradicional hermandad republicana masculina, que durante tantas décadas representó la imagen de lo nacional. Ahora, las protagonistas son dos mujeres que salen disparadas al espacio público para desde allí repasar las problemáticas que, desde el cuerpo social, siguen alcanzando a los cuerpos individuales.

Aurelia deja su vida en Ciudad Juárez una vez que vende la droga que su novio dejaba almacenada en su casa. Madre de dos hijos, sobreviviente del clásico abandono masculino y trabajadora en una maquiladora de ropa, Aurelia decide arriesgarlo todo y abandonar el sueño fronterizo que tantos latinoamericanos persiguen al querer cruzar "al otro lado" de la frontera estadounidense. La violencia que caracteriza la realidad de la frontera norte y los cuerpos que en ella se inscriben, obliga a Aurelia a forjarse un sueño que disloca los conceptos de modernidad cuando ella decide irse hasta el otro lado de México: Cancún, el sur, visto como otro paraíso prometido. Después de dejar a su hijo mayor con la hermana que la rechaza por calificarla de inestable, se aventura a cruzar el cuerpo nacional. Es entonces que encuentra a otra mujer que, como ella, huye de la muerte y de un sistema en el que la hipermasculinización sigue siendo el medio para mantener bajo control la frontera nacional del norte. Ambas mujeres huyen del estereotipo clásico de masculinidad, todavía fundamentado en la competencia del uso de la pistola. Como si se tratase de un cuerpo femenino a controlar, la película refleja cómo se vigilan, cautelosamente, las entradas y salidas por esa frontera en la que se vive la encarnada lucha y compadrazgo entre autoridades mexicanas y los carteles del narcotráfico. Novaro expone que ambos grupos pertenecen a un mismo bando: buscan mantener las estructuras de poder dentro de las cuales resulta inconcebible la rebelión de un miembro históricamente reconocido como subalterno: las mujeres, en la primera parte de la película, y los indígenas hacia la mitad del filme. Sánchez Guijón personifica a una "traficante de arte prehispánico" que desde el comienzo nos sorprende por la seguridad con la que entra y sale del cuerpo nacional. La puerta a México es para ella un agujero en la barda que representa la frontera. Al momento de entrar, encuentra al oficial de policía con el que ha establecido un juego de seducción / persecución. Su encuentro parece exagerar en el oficial los comportamientos masculinos tradicionales: el acento

español de la mujer parece despertar no sólo deseo, sino la intención de afirmar, frente a una anacrónica representación de lo nacional, su fuerte identidad mexicana. (9)

Según Maricruz Castro Ricalde, el cine de María Novaro se ha caracterizado por filmar a los cuerpos para hacer evidente los constantes enfrentamientos entre otredades que van desde diferencias sexuales, genéricas, nacionales. En el caso de *Sin dejar huella*, también de clase y de nivel educativo. Esta película abre paso también a la vida de los indígenas mayas que, como otros grupos "alternos" al hegemónico mestizo, han caído fuera de la tipología de "lo mexicano" tan definida por el proyecto revolucionario de nación. La problemática de raza, bien acallada en México, es una de las principales diferencias entre las dos mujeres que establecen, desde el inicio, un juego de "otredad" entre sí. El espectador contempla a una mujer española que se dice mexicana pero que, como dice Aurelia, tiene físico muy vendible pues: "tú si podrías conseguir trabajo en un hotel de los grandes, buscan gente como tú [...] hablas inglés, supongo." Castro Ricalde, asimismo, denomina a Ana/ Marilú (la española/ mexicana) como: "un cuerpo políticamente correcto: delgado, en forma, ejercitado, hermoso e incluso, bronceado artificialmente" (267). Aurelia es, en contraste, una mexicana mestiza y sin educación; ella experimenta los sentimientos de una mujer que se sabe perteneciente a una nación periférica y que por su cuerpo no "idealmente civilizado," habrá de tener más dificultades para salir adelante que una mujer que representa la raza "blanca" o europea. En su discusión sobre la dislocación de los estereotipos de mujer, que día con día vemos como *los deseables* a través de los medios masivos de comunicación, Castro Ricalde también analiza la subversión que Novaro hace al modelo de Hollywood no sólo por evidenciar la jerarquía de raza que está implícita en la mayoría de los filmes estadounidenses, sino porque su cámara es capaz de dislocar la tan discutida "mirada masculina" propuesta por Mulvey en la década de los ochenta. Según Ricalde la utilización de tomas amplias en lugar de fragmentaciones del cuerpo femenino, permite a Novaro colocar a sus personajes como "seres enteros," colocados en un contexto que, en todas sus películas, ejerce importantes influencias sobre ellos. Al mismo tiempo, los personajes son expulsados de su sitio original y, al recorrer el territorio nacional, también dialogan con una historia nacional marcada por fracturas discursivas que se alegorizan en pueblos inundados, puentes caídos o retenes policíacos.

Dialogar con la historia nacional también se produce desde la subversión producida frente a los modelos genéricos tradicionalmente erigidos por el cine de la época de oro: las mujeres que, para ser "decentes," habían de quedarse ancladas en el espacio doméstico. Aurelia y Ana (o Marilú) han incorporado características que las colocan como fuera de lo "femenino": viven una historia de juego de poder con otros hombres en el medio de las carreteras; Aurelia ejerce su maternidad en el espacio público y sin la autocompasión por su sacrificada labor de madre; ambas son activas, violentas, e incluso, están dispuestas a matar con tal de sobrevivir. Asimismo, enfrentan la persecución de sus amantes a los cuales dejan sin demasiada culpa y de los cuales no parecen depender en ningún sentido. La compulsión heterosexual que ha sido parte del discurso nacional como el modo

más verdadero de vivir la nacionalidad, es subvertida por dos mujeres que parecen disfrutar del sexo y de la compañía masculina, pero que a la vez no están dispuestas a renunciar a la posibilidad de movimiento y auto reconstrucción, y a ejercer, fuera del espacio doméstico, su ciudadanía. Si *Danzón* pudo representar para algunos la metáfora del estado regido por un partido casi omnipotente del cual era imposible escapar, la alegoría que propone *Sin dejar huella*, desde el propio título, es la necesidad de transformar las estructuras que operan sobre los cuerpos sociales e individuales. En esta película se propone la reinención de los espacios para así crear una sociedad que, aún con un destino incierto, ha comenzado a experimentar la pluralidad política al tener un gobierno de oposición en el 2000, por primera vez en más de setenta años.

El cine mexicano de cambio de milenio, con la casa o el afuera como escenarios, puede ser entendido como una proyección cinematográfica del momento de transformación cultural, social y política que se vive en México tras una convulsa transición a la democracia. La particularidad de este nuevo cine es su capacidad de representar cómo las identidades colectivas e individuales experimentan y dislocan los cuerpos míticos y nacionales hasta llevarlos al límite. Con esta capacidad se evidencia que los modelos nacionales de lo genérico, así como de la familia, no son esencias naturales e inamovibles sino cúmulos discursivos que, siendo performativos, pueden transformarse para producir una realidad más aceptable de lo plural en las distintas esferas de la vida nacional.

### Notas

(1) En 1988 el partido hegemónico de entonces, el PRI, hizo una vez más gala de su "imposibilidad a aceptar el cambio," colocando a su candidato oficial, Carlos Salinas de Gortari, como presidente electo. Es con la fuerza política que alcanzó el candidato no reconocido como ganador, Cuauhtémoc Cárdenas, que se reconoce por muchos el comienzo de la transición a la democracia posible, finalmente, en las elecciones del 2000 con el triunfo de Vicente Fox, perteneciente al Partido Acción Nacional.

(2) García Canclini afirma que "El espectador de cine es un invento del siglo XX [...]. Se aprendió a ser espectador de cine (15). La sala de cine entonces resulta una metáfora del proceso en el que el individuo aprendió a pertenecer a una nueva colectividad: la del espectáculo de las "vistas animadas" (15).

(3) El cine de los setenta se dedica exhaustivamente a revisar los modelos femeninos, intención que continua hasta nuestros días. Un ejemplo muy claro fueron las películas dirigidas por Jaime Humberto Hermosillo: *La pasión según Berenice* (1975), *Naufragio* (1977), *María de mi corazón* (1979). Para un interesante análisis de las transfiguraciones femeninas de Hermosillo ver: Ramírez Berg, Charles. *Cinema of Solitude*. Austin: Texas University Press: 1992.

(4) La presencia de directoras de cine en México no se ha hecho más fuerte sino hasta los años noventa. Anterior al éxito de María Novaro, se tiene el antecedente de Matilde Landeta: *La negra angustias* (1949); Marcela Fernández Violante: *Cananea* (1976), *Misterio* (1979).

(5) El impulso logrado por el presidente Salinas de Gortari (1988- 1994) tiene un paralelo con el impulso al "nuevo cine mexicano" promovido por el presidente Echeverría (1970-1976). Ambos presidentes intentaron apoyar al cine como una estrategia de recuperación política en dos tiempos en los que el gobierno-estado PRI, se encontraba totalmente debilitado: por la matanza de 1968 y por la fraudulenta pérdida de Cuauhtémoc Cárdenas en 1988 y la consecuente imposición de Salinas de Gortari.

(6) Este corto aparece como un material adicional al DVD producido por Metro-Goldwin-Mayer de la película *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2000).

(7) Si bien el feminismo "avanza con rapidez" como afirma Carlos Monsiváis en *Escenas de pudor y liviandad*, no así la legalización del aborto, quien el mismo autor propone como "la última frontera" (117) a cruzar en el imaginario heredado de la moral cristiana en este caso identificada con los grupos de derecha en México. *Debate Feminista* (Abril 2003) editó un número completo dedicado a "La Derecha y sus derechos" en el que se discute ampliamente la situación del aborto en México. El aborto, como afirma Monsiváis en su artículo para *Debate Feminista* (Abril 2003) ejemplifica como para muchos el ejercicio de la libertad sobre el cuerpo y la reproducción es aún "una traición a la patria" (3).

(8) Para el desarrollo del tema de la búsqueda de la identidad femenina en *Danzón* ver el artículo de González, Rodríguez Sergio. "Danzón." *Debate Feminista* 2.4 (1991): 189-193.

(9) Colocar a una mujer española frente a un "hipermasculino mexicano" no es una acción que pueda tratarse de una casualidad. Más allá de afirmar su masculinidad frente a una doble otredad (mujer /extranjera), también se evoca, en un sentido más bien anacrónico, la revancha de posesión al mítico encuentro entre lo español y lo indígena. Pareciera entonces que se logra una "reconquista" al final del milenio.

### **Bibliografía**

Bartra, Roger. "Sangre y tinta del kitsch tropical. Violencia y melancolía en el México finisecular." *Fractal* 8.2 (1998): pp. 13-46.

Castro Ricalde, Maricruz. "El cuerpo femenino y los modelos de representación: el cine de María Novaro." *Debate Feminista* (14.27): 261-278.

García Canclini, Néstor. *Nuevos espectadores*. México: IMCINE, CONACULTA, 1994.

Rodríguez Sergio. "Danzón." *Debate Feminista* 2.4 (1991): 189-193.

*Crónica de un desayuno*. Dir. Benjamín Cann. Perf. María Rojo, Bruno Bichir, José Alonso. Columbia Tristar, 1999.

*Danzón*. Dir. María Novaro. Perf. María Rojo, Carmen Salinas, Margarita Isabel, Tito Vasconcelos. Columbia Tristar, 1991.

Lamas, Marta. "Aborto, derecho y religión en el siglo XXI." *Debate Feminista* 14.27 (2003): 139-164.

López, Ana. "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema." *Multiple Voices in Feminist Criticism*. Ed. D. Carson, L. Dittmar, and J. Welsh. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1993.

"Me la debes." Dir. Carlos Cuarón. Perf. Marco Pérez, Flor Eduarda Egurrola. *Y tu mamá también*. Dir. Alfonso Cuarón. Metro-Goldwyn-Mayer, 2002.  
Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo, 1988.

\_\_\_. "Mythologies." *Mexican Cinema*. Ed. Paulo Antonio Paranagua. Londres/México: BFI, IMCINE, 1992. 117-24.

\_\_\_. *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama, 2000.

\_\_\_. "Reír llorando (Notas sobre cultura popular urbana)." *Política Cultural del Estado Mexicano*. Ed. Moisés Ladrón de Guevara. Mexico: GEFE/SEP, 1982. 70.

\_\_\_. "Sobre la derecha en México." *Debate Feminista* 14.27 (2003): 3-27.

Mora, Carl J. "Feminine Images in Mexican Cinema: The Family Melodrama; Sara García 'The Mother of Mexico' and the Prostitute." *Studies in Latin American Popular Culture* 4 (1985): 228-35.

Ramírez Berg, Charles. *Cinema of Solitude*. Austin: Texas University Press: 1992.

Saragoza, Alex, and Graciela Berkovich. "Intimate connections: Cinematic Allegories of Gender, the State and National Identity." Ed. Noriega Chon A. and Steven Ricci. *The Mexican Cinema Project*. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, 1994.

*Sin dejar huella*. Dir. María Novaro. Perf. Aitana Sánchez-Gijón, Tiare Scanda, Jesús Ochoa. Tabasco Films, 2000.

## **Estrategias de argumentación en la narrativa cinematográfica: *El secreto de Romelia* (1988) de Busi Cortés**

[Maricruz Castro Ricalde](#)

*Tecnológico de Monterrey, Toluca, México*

Estrenada en 1988, la película mexicana *El secreto de Romelia* de Busi Cortés fue preproducida, rodada y editada antes de las elecciones mexicanas de ese año. Aunque la idea central no gira en torno de los acontecimientos históricos, este filme no puede alejarse de ellos. La propuesta de la autora es distinta a la ideología difusa de hace una década. Sus subtextos tienen como eje la expropiación petrolera y otras acciones ocurridas durante el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas; el movimiento estudiantil del 68 (en el que participan dos de los personajes) y las elecciones presidenciales de 1988 (1), a las cuales no se alude explícitamente, pero por un mecanismo metonímico se las reviste de un aliento esperanzador, como lo es el desenlace de la película. La realizadora ha jugado con esos elementos constrictivos (su filme es producido por dos entidades dependientes del presupuesto gubernamental: el Centro de Capacitación Cinematográfica del Instituto Mexicano de Cinematografía y el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica), mediante la utilización de determinados procedimientos retóricos.

El propósito de este trabajo es evidenciar cómo, mediante la puesta en marcha de los elementos de disociación en la argumentación narrativa, la directora Busi Cortés en su película *El secreto de Romelia* (1989) desolidariza los sistemas de sentido dominantes en el discurso explícito de los personajes. Nos interesa identificar las técnicas propias del lenguaje cinematográfico empleadas en los procedimientos disociativos así como averiguar si las nociones de los sistemas de sentido dominantes en el discurso explícito de los personajes varían, debido a estos procedimientos.

Partimos de la base de que los procedimientos de enlace y disociación son lugares de la argumentación que acuerdan valores. Éstos son modelados positiva o negativamente, según un consenso colectivo. A través del análisis de esos esquemas planteados en la puesta en escena, podremos darnos cuenta del uso de la metataxis (2) como las supresiones y las adjunciones, a fin de fundamentar la lógica del relato.

En el primer apartado fundamentaremos la relación entre la retórica y el discurso visual. En la segunda parte nos detendremos en los esquemas disociativos y realizaremos algunas ejemplificaciones con el texto cinematográfico que nos



ocupa. A continuación, identificaremos algunas figuras retóricas dentro de la narrativa audiovisual y las vincularemos con el modo de producción de sentido del filme, a fin de establecer la disociación de la duración del tiempo cinematográfico. Por último, demostraremos de qué forma las metataxis favorecen la disociación que da lugar a la pareja "aparición-realidad".

### **Retórica y discurso audiovisual**

El grado cero de la escritura cinematográfica exigiría un texto que no registrara alteración alguna frente a la norma. En el caso de este tipo de textos, el grado cero aludiría a las tres posibilidades del proceso de enunciación: el montaje, los movimientos de la cámara y la banda sonora. Esto significaría una estructura lineal del relato en su temporalidad, su duración y su ritmo; movimientos sólo accesibles al ser humano (lo cual eliminaría, de entrada, todas las llamadas "tomas imposibles"); y sonidos simultáneos al relato presentado. Sin embargo, son muchos más los filmes que se apartan de la norma que aquéllos deseosos de respetarla. La ruptura del canon se traduce en desvíos, los cuales favorecen la aparición de las figuras del discurso cinematográfico.

Al referirnos a la retórica del discurso cinematográfico debemos aclarar, sin embargo, los múltiples préstamos que este tipo de estudios realiza a las investigaciones ya realizadas en otras disciplinas, esencialmente la literaria. Esto no tendría que ser así, forzosamente, si no hubiera un recorrido mucho más amplio en las investigaciones sobre la retórica en la oralidad y la literatura, por ejemplo, que de otros códigos como el del discurso cinematográfico.

El *rhetor*, el orador de la antigüedad por lo general es el equivalente al escritor de la sociedad contemporánea, sostuvo Alicia López Grigera en un texto de 1989 (135). No obstante, ya Barthes (1970) casi dos décadas antes observaba que la retórica no necesariamente varía en su forma, aunque sí en su sustancia. Por lo tanto, los signos pueden permanecer (sus significantes, sus conceptos) aun cuando cambien los sistemas que los portan. La recuperación del complejo sistema organizativo de la retórica,

aplicado a una serie de áreas de conocimiento, se ha revelado de gran utilidad. No sólo en aquellas que tienen que ver con el lenguaje o la creación literaria (piénsese, por ejemplo, en la publicidad), sino en otras actividades que se asientan sobre el poder de la palabra (Gómez Redondo, 1996: 277)

Esta visión abre múltiples derroteros a los estudios retóricos, dada su aplicabilidad tanto en el análisis de aquellos textos sustentados en los códigos lingüísticos como en los visuales y los audiovisuales. Ello, toda vez que estos códigos presentan ejes sintagmáticos y paradigmáticos y, por ende, posibilidades connotativas y denotativas.

La retórica audiovisual, entonces, "está llamada a cumplir su función, conservando los rasgos esenciales que le atribuyó la tradición grecolatina" (García, 1993: 72).

Así, las operaciones retóricas de la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la memoria y la *actio* pueden ser recuperadas por los más variados discursos. Incluso, las ideas que prevalecían hasta mediados de nuestro siglo eran que la memoria y la *actio* habían perdido validez, debido a la imprenta y a la poca frecuencia de los actos públicos en donde el orador desarrollara sus discursos. En algunos textos podremos leer expresiones del siguiente tipo: "La memoria y la *actio* (son) menos importantes para nuestros propósitos" (Marchese, Forradellas, 1991: 350); "De las cinco partes de la Retórica, tal como se la concebía en época clásica y aún en el Renacimiento, para nuestro objetivo interesan predominantemente las tres primeras" (López, 1989: 136); "Para nosotros, las partes 1), 4) y 5) preceden o siguen el discurso mismo" (Ducrot, Todorov, 1986: 92), refiriéndose a la *inventio*, la memoria y la *actio*. Tales afirmaciones privilegian a todas luces sobre todo a la *dispositio* y a la *elocutio* y el resultado ha sido una proyección más amplia de ambas operaciones, por encima de las otras tres. El estudio de la historia de la retórica ha destacado la importancia de la *elocutio*, principalmente a partir del siglo XVIII, a tal grado que las otras prácticamente dejaron de interesar. No es el objetivo de estas líneas desarrollar esta idea; sin embargo, valdría la pena subrayar que aún no se insiste lo suficiente en las investigaciones que subrayaran cómo en nuestro siglo las miradas analíticas hacia cada operación retórica específica han sido guiadas por la teoría crítica que las sustentan.

Aun cuando la narrativa audiovisual todavía no logra producir textos que adecuen las operaciones retóricas a las características específicas de los textos que amalgaman sonido e imagen, hay algunas líneas susceptibles de ser desarrolladas. Contrariamente a la situación predominante en los estudios literarios, en donde la memoria y la *actio* han sido las menos atendidas, en la narrativa cinematográfica son la *inventio* y la *dispositio* las menos exploradas. Y de manera coincidente, es la *elocutio* la más dúctil para ser analizada. Tomando elementos de la poética narrativa, Jesús García Jiménez (1993: 75) propone un desarrollo de la temática, mediante la cual pueda evaluarse el contenido y la expresión del mensaje narrativo, de acuerdo con cinco niveles. Este planteamiento fundamentaría un estudio de la *inventio*. Si nos detenemos en dos de dichos niveles es porque el *corpus* elegido –*El secreto de Romelia*– los exhibe, tanto a través de su *dispositio* como de su *elocutio*.

Los niveles de la creatividad son la capacidad heurística, la capacidad asociativa, la libertad asociativa, la originalidad combinatoria y la capacidad estratégica. La segunda y la tercera se relacionan directamente con los recursos retóricos que analizaremos después, pues la capacidad asociativa es el

Grado variable en que el autor posee la facultad de evadirse de los sistemas de denotación de las imágenes (visuales y auditivas) para proponer con claridad a los oyentes/espectadores sentidos connotados y para articular las imágenes en "figuras" y "semas iconográficos" (García, 1993: 75).

En *El secreto de Romelia*, Busi Cortés opta por las rupturas temporales, mediante el empleo de flashbacks, en tres de sus vertientes: el ir y venir del pasado hacia el



presente, el establecimiento del pasado y su evolución hacia el presente, y los retrocesos fragmentarios. Todos ellos van explicando el por qué del presente y el enigma al cual alude el título del texto. Sin embargo, el receptor no sólo averigua cuál es el secreto del personaje, sino también aprehende las consideraciones de la autora acerca de los sistemas sociales pasados y actuales, plasmados en el filme, a través de las figuras cinematográficas seleccionadas, así como la asistencia no de uno, sino de varios secretos.

La libertad asociativa, por su parte, es el

Grado variable en que el autor posee la facultad de eludir el mandato de todos los elementos constrictivos, que de hecho condicionan su capacidad de crear: el dictado de la experiencia, de los rituales, de la pertenencia a la "tribu", del sistema educativo, de la religión, de la política y, en suma, de las ideologías (García, 1993: 75).

Al vincular aspectos de la *inventio* con los de la *dispositio* y la *elocutio*, estamos en condiciones de sustentar que favorecer unas operaciones retóricas sobre otras bien puede ser cuestionado tanto por los estudiosos de la literatura como por aquellos en donde el texto en sí mismo es considerado indispensable para la comunicación con el destinatario. Sería el caso específico de la proyección cinematográfica, cuya dimensión pragmática incide en la interpretación del espectador con respecto del producto que se le presenta. El análisis de este tipo de discursos, entonces, contribuye tanto a la actualización de la tradición de la retórica clásica como a su revitalización.

### **Los esquemas disociativos**

*El secreto de Romelia* es un discurso imaginado, es decir, no es un discurso efectivamente pronunciado. Su naturaleza artificial permite inferir que para su configuración fueron aplicados distintos esquemas argumentativos, mediante diversos procedimientos. De manera frecuente, en el discurso natural tales esquemas son difíciles de detectar, si no es a través de análisis, cuyo fin sea reconocerlos. Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989: 296) explican que en el contexto real "se confunden todos los elementos de la acción oratoria", en tanto que en los discursos imaginados "los argumentos aparecen con más claridad", debido a su simplificación, su estilización o, incluso, su exageración.

En el caso de los textos cinematográficos, la argumentación se formula para ser percibida, mediante recursos que la evidencian. El empleo de una imagen contradicha por una voz en off, sería un ejemplo de lo anterior. La discordancia entre lo visto y lo dicho permite identificar cuál es la argumentación dominante. Comprender esta ilustración, no obstante, sólo es posible gracias al reconocimiento del espectador de los procedimientos puestos en marcha en el filme (1). La tarea no es sencilla, dados los múltiples elementos interactuantes. De aquí que a partir de los más sobresalientes para el receptor, éste reconfigure las argumentaciones del texto.

Algunos de los componentes más obvios para el lector medio de textos cinematográficos son los diálogos, las acciones y algunos pertenecientes a la puesta en escena como el vestuario, el maquillaje y la escenografía. A partir de éstos, integrará otros menos evidentes para él, a la hora de recuperar el sentido aportado por el producto cinematográfico. Por ello, elementos involucrados como la planificación (el encuadre, la profundidad de campo, el fuera de campo), los movimientos de la cámara o el montaje se convierten de gran valía para el emisor: en ellos "se reflejan no sólo los gustos del autor del texto, sino también una cierta idea del cine y de su historia" (Zunzunegui, 1996: 15).

La lógica argumentativa puede sustentarse en dos tipos de procedimiento, si seguimos a Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989: 402-498). Uno de ellos es el de enlace, el cual solidariza elementos distintos para valorarlos positiva o negativamente. Así, en *El secreto de Romelia*, Dolores (la hija de la protagonista y representante de la segunda generación de esta genealogía femenina) mantendrá una opinión positiva hacia la figura del presidente Lázaro Cárdenas. Esto lo infiere el espectador a través de los comentarios del personaje, de la respuesta a algunos de tinte negativo expresados por su madre y de las expresiones acuñadas por su hija Aurelia. Así, cuando ésta interroga a la abuela la razón del abandono de la antigua hacienda de los padres de Romelia, ésta contestará:

-Cárdenas tuvo la culpa...

-¡Cárdenas!, ¡no puede ser! ha sido el único presidente bueno que ha tenido México. Dicen que estaba al servicio del pueblo.

Aurelia asume como propio el juicio ajeno, aun cuando luego se evidencie que ésta no es su opinión personal, sino el eco de una creencia general. Tanto una frase como la otra se refieren a una idea internalizada, positiva, hacia la figura de Cárdenas, aunque el núcleo familiar de Romelia (y la sociedad a la que representan), lo rechacen.

Otra escena altamente significativa se establece entre Romelia y su hija Dolores. Ésta acompaña a la madre a misa, en tanto que escucha los lamentos de la anciana por los años en los que la iglesia estuvo cerrada. A los razonamientos de Dolores, la madre le contestará: "Mira, nomás, saliste a tu padre, ¡cardenista!". A través de los esquemas de enlace establecidos en el texto cinematográfico, la expresión de Romelia pasará de ser un simple tropo a un elemento que vincula pasado y presente. El pasado estaría representado por el viudo Román: él recibe a lo largo del filme, en boca de Romelia, la denominación de "socialista" tanto por su simpatía a las decisiones del gobierno de Lázaro Cárdenas, como por su dedicación a la medicina social, decisión cuestionada por los habitantes del pueblo de estos personajes y catalogada como una "locura". El presente, por Dolores: participante en el movimiento del 68, es una profesora preocupada porque se conozca lo sucedido. Sus amigos fueron presos en Lecumberri y ella fue testigo de la entrada de los tanques a Ciudad Universitaria. Aun cuando el personaje no se refiere a las inminentes elecciones presidenciales de 1988, los antecedentes de Dolores y su postura ideológica abiertamente en contra de los marcos de referencia vigentes

dan pie a que sea factible inferir que no está al margen de los importantes acontecimientos políticos vividos en México, en ese año. De aquí que la atribución de Romelia a Dolores como "cardenista" tenga un doble sentido, el cual bien puede aludir tanto a Lázaro como a su hijo Cuauhtémoc.

El cardenismo, entonces, es propuesto en 1988 como una posibilidad de recuperación de los valores del pasado, a pesar de la fuerte oposición de los estratos sociales más conservadores del país. En suma, las opiniones puestas en boca de los personajes evidencian el triunfo del argumento positivo hacia la imagen cardenista intradiegeticamente. Todo ello permite al espectador percibir dicho argumento, aun cuando sus componentes verbales no hayan sido reunidos en una sola escena y mucho menos en un solo diálogo. Por el contrario, el mismo hecho de diseminarlos a lo largo del filme posibilitan identificar éste como un argumento autoral que acaba por imponerse en la totalidad del relato.

Los procedimientos de disociación son

técnicas de ruptura cuyo objetivo es disociar, separar, desolidarizar, elementos considerados componentes de un todo o, al menos, de un conjunto solidario en el seno de un mismo sistema de pensamiento; la disociación tendrá por resultado modificar semejante sistema variando ciertas nociones que constituyen sus piezas maestras. (Perelman, Olbrechts-Tyteca, 1989: 299-300).

Para desentrañar el secreto de Romelia, la autora -justamente- emplea múltiples recursos de disociación. Aquello que ha sido escondido durante tanto tiempo, mediante el discurso del relato será revelado y, junto con él, un sistema de pensamiento. La heroína-víctima de este núcleo de la historia, Romelia, muere, mientras su hija Dolores -quien cuestiona el orden social que la privó de su padre e hizo de su madre un ser infeliz- y su pequeña hija Romy, quien está siendo educada desde una óptica distinta, permanecen. Romy será el personaje esperanzador para la instauración de un nuevo sistema, una vez que enlace el relato de la abuela (cuyo marco histórico es la expropiación petrolera) y el de Dolores (participante en el movimiento estudiantil del 68).

En el texto de Busi Cortés, se percibe el cumplimiento de la aserción: "cualquier enlace implica una disociación y a la inversa" (Perelman, Olbrechts-Tyteca, 1989: 300), pues si para despejar el enigma de Romelia debemos recurrir a la disociación, para proponer un orden social diferente tenemos que acudir a los esquemas de enlace. Hemos asentado, sin embargo, que la argumentación de estas propuestas son más fácilmente identificables mediante los diálogos y las acciones de los personajes que a través de otros componentes del filme. En tanto, el autor -y en este caso, la directora Busi Cortés- también echa mano de otros componentes de la configuración discursiva como el tratamiento temporal, a través de la puesta en imagen. ¿Cómo puede mantenerse la lógica del relato, si la instancia enunciativa transgrede la norma temporal de manera sostenida en *El secreto de Romelia*? Para contestar esta interrogante es preciso analizar cómo los esquemas disociativos

planteados en el texto se valen de metataxis como las supresiones y las adjunciones.

### **La disociación de la duración**

Las metataxis, de acuerdo con el Grupo M (1987: 274), ilustran cómo la forma de la expresión integra el contenido. El texto cinematográfico ilustra muy bien lo anterior, pues las formas significantes suelen ser transparentes, casi invisibles, para el espectador, mientras lo que sigue con interés es el relato. Éste es impensable sin aquél, pero la atención se centra en el mensaje mismo. En el momento en el cual el discurso inicia su distanciamiento respecto de la historia, en ese justo instante el autor aparece como un emisor de connotaciones. A la larga, éstas se imponen por encima del relato denotado. En el caso de esta adaptación de una novela corta de Rosario Castellanos, la ruptura temporal fue una elección significativa para la configuración del discurso presentado. La voz autoral, más fácilmente disimulada en las obras de corte lineal y desarrollo canónico, aparece en *El secreto de Romelia* como un pronunciamiento abierto sobre sus ideas acerca del sistema político mexicano, su sociedad y, específicamente, sus mujeres.

Nos interesa detenernos en uno de los desvíos elegidos por Busi Cortés: el de las relaciones de duración. La imagen proyectada remite al espectador a los códigos con que percibe su entorno diario. Sin embargo, como apuntábamos en las primeras líneas de este trabajo, difícilmente encontramos textos cinematográficos que representen por medio de su diégesis el tiempo real. Como productos cinematográficos, son excepcionales películas como las de Chantal Akerman, Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Paradise Films/Unité Trois, 1975), la cual es un caso de diégesis pura (el tiempo de la narración y el tiempo de la narrado son equivalentes). La totalidad de la duración de un largometraje (entre ochenta y ciento veinte minutos, en promedio) suele remitirse a relatos mucho más extensos, en cuanto a su temporalidad. Esto no impide recurrir a procedimientos que detienen o aceleran la imagen, la congelan, la fragmentan.

*El secreto de Romelia* abarca cincuenta años de historia y éstos son contados en minutos. La instancia narrante, pues, presenta una duración inferior a la de la diégesis desarrollada. Busi Cortés recurre tanto a los recursos de la puesta en escena, como a la puesta en cuadro y a la puesta en serie. El primero de ellos se refiere al contenido presentado. Así, observaremos escenas muy breves como las de María y Aurelia, dos de las nietas de Romelia, en el árbol de la hacienda, leyendo el diario del viudo Román. Éstas constituyen un raccord, un puente tendido entre la narración del presente y la del pasado. Por otra parte, los diálogos son otro medio, gracias al cual el tiempo es comprimido. Por ellos sabemos que Romelia vivió muchos años, sin pareja, en la capital de México; que durante más de una década Dolores estuvo casada y ya no; que permanecerán un par de semanas en el pueblo de la abuela.

Los procedimientos de la puesta en cuadro se relacionan con la modalidad de la filmación y acuden a las técnicas del encuadre para alargar o comprimir la duración de las acciones (Casetti, di Chio, 1994: 155). Un ejemplo de ello sería la toma de apertura del filme, sobre la cual se sobreimpondrán los títulos de los créditos. Ésta es básicamente una toma descriptiva, por una cámara en panning, del reflejo en el cristal de una ventana, a través del cual se distingue el follaje de la copa de unos árboles, hasta enfocarse en una figura, encuadrada en un plano medio corto. A partir de este momento la cámara permanecerá inmóvil al igual que el personaje, a quien después identificaremos como Romelia, la protagonista. La duración de la toma no sólo se ajusta a la del transcurrir de los créditos, sino también da la impresión de estatismo, de espera permanente. La misma que el personaje tuvo durante varias décadas, deseando ver llegar al marido quien la había repudiado un día después de su boda.

La puesta en serie alude a las prácticas del montaje. La combinación de encuadres de acción con otros inmóviles puede impresionar en forma distinta al espectador, en cuanto a la duración. A partir de la segunda mitad de los flashbacks presentados en la película de Busi Cortés, el espectador tiene la sensación de que se va aproximando a un descubrimiento: a la razón por la cual Romelia ha guardado durante tanto tiempo el secreto de que Carlos Román seguía vivo. La directora recurre a escenas de muy corta duración en el presente y en ellas, sus personajes se encuentran sentados o postrados. Las secuencias del pasado, sin embargo, exhiben una duración mucho mayor, pues a través de sus acciones se va descorriendo el velo del secreto de Romelia.

En la duración del texto cinematográfico, identificamos tanto metataxis por supresión como por adjunción. En la elipsis, "los elementos normales que se ven omitidos subsisten de manera mediata, en una forma o en otra, en el contexto" (Grupo M, 1987: 129). De aquí que sin tener un sólo retroceso sobre la solitaria vida de Romelia, una vez expulsada del hogar del cónyuge como del paterno, bien podemos inferirla. La proyección del penúltimo retroceso, en un plano general, sostenido en su inmovilidad, presentando al personaje abatido y solo, después de haber escuchado la condena familiar carga sobre sí las implicaciones futuras.

Si bien son menos las elipsis del relato, las del discurso son múltiples y fundamentan el constante ir y venir temporal. La discontinuidad fílmica es evitada a través de varios procedimientos. El más constante es el del *raccord*. Debido a éste, el espectador es incitado a buscar en los personajes, los lugares, los objetos, las acciones o los diálogos, el vínculo entre el pasado y el presente. Por ejemplo, el encuentro del vestido de novia de Helena, la primera esposa de Carlos Román, dará pie a la secuencia pretérita, en donde ella está vestida de novia y se encamina hacia su habitación, en su noche de bodas. Otro caso sería el de Romelia sentada en el mismo lugar en donde, junto con su familia, recibe el cadáver de su hermano Rafael; vemos cómo el espacio propicia el recuerdo. O bien, el *raccord* se presenta mediante la evocación verbal ("Mi papá era muy guapo", dice Dolores), la cual invita a la imagen pasada de Carlos Román sobre su alazán.

Otra forma de elipsis discursiva es el fuera de campo. Busi Cortés lo emplea para retardar el momento en que el espectador vea el desenlace de acontecimientos determinados. De esta forma, sabemos que Carlos Román ha muerto por un ruido en off y la dirección de la mirada de Cástula. La cámara panea hasta encontrar el cuerpo exánime del médico. La escena en la que Romelia es devuelta a su padre por no ser virgen también emplea este recurso y de manera doble. La primera de ella es al escuchar las negaciones en off de Romelia a las acusaciones imputadas. Ella no aparece en el encuadre y sí los dos hombres de la historia (el tercero sería Rafael, pero él ya está muerto): Román y don Rafael. Advertimos la presencia de Romelia debido a la composición de la imagen y la mirada de los hombres, sin embargo ella es ignorada por la cámara. Esta figura por supresión subraya el papel nulo desempeñado por la voz femenina y a la cual, finalmente, se le negará el crédito de sus palabras. De manera similar escuchamos cómo se le atribuye una relación incestuosa a Romelia. Blanca, la hermana mayor, se encuentra fuera del encuadre y sólo escuchamos su acusación mediante el off. A ella sí la buscará la cámara con un paneo derecho hasta establecer un plano general y distanciado. Blanca representa la voz de la sociedad y es creída en sus aseveraciones. El cambio de planos determinará la distancia con que la instancia autoral plasma el juicio efectuado a Romelia. Se acerca a los rostros de Carlos, de la protagonista y de su hermana para dar a conocer sus reacciones; sin embargo el encuadre con que cierra la escena es uno inusitadamente abierto para el espacio cerrado en el que se desarrolla la acción.

La adjunción es otra forma de desvío, debida a la multiplicación de los constituyentes de la frase cinematográfica. El tiempo interior de Romelia se confrontará con su tiempo exterior y será aquél el predominante en su duración. El traslado de Romelia de la ciudad de México a su pueblo natal será, entonces, un viaje hacia su pasado. Durante la secuencia donde se proyecta el primer flashback del filme, ella le dirá a su hija y a sus nietas: "En tren dejé el pueblo y en tren quise volver". Romelia no ha cambiado. Sus ideas siguen siendo las mismas, aun cuando no entiende las razones por las cuales su marido la repudió. Se comprenderá, entonces, la razón por la cual el pretérito ha determinado la vida presente del personaje y el anclaje de Romelia en él. Ella también afirmará: "Lo mejor es recordar. Así se pasan por alto muchas cosas". De aquí que en su muerte ella se vea como la que fue hace varias décadas, y con una caracterización similar a la del primer encuentro con el viudo Román: ambos portarán la misma ropa y él la llevará abrazada en su alazán. Romelia, así, reinventa su pasado y lo instaura en un tiempo eterno.

Otra adjunción son las digresiones. Aun cuando la acción se difiere, el tiempo sigue su curso. La lógica del relato justificará la causa por la cual una o varias escenas poseían un sentido. Es el caso de las fugaces apariciones de Demetrio, el muchachito que sirve a Rafael. Su inclusión en el encuadre, cuando vemos a Helena con su traje de novia parecería gratuito, si más adelante no se continuara con la historia y supiéramos acerca del motivo de su presencia, en la casa de Román, justo esa noche. La situación es similar cuando escuchamos a María leer un fragmento del diario del médico, en el cual asienta que fue a asistir a Demetrio. La



enfermedad del chico sería una digresión, pues no se encuentra en forma inmediata la relación con la acción contada (el secreto de Romelia) hasta el momento cuando a través de la información de un personaje incidental, Román se entera de quién había sido el amante de su primera esposa.

## Conclusiones

El objetivo de este texto ha sido demostrar en qué forma los elementos de disociación en la argumentación narrativa desvinculan los sistemas de sentido dominantes en el discurso explícito de los personajes. Los procedimientos disociativos fueron eficaces debido a las técnicas de la duración puestas en marcha por la instancia autoral en *El secreto de Romelia*. El empleo de elipsis y movimientos de cámara fuera de campo ilustran el caso de las supresiones. La confrontación del tiempo subjetivo y el objetivo, a través de los flashbacks invitados por los raccords así como por las digresiones son ejemplos de los recursos de las adjunciones.

El análisis de tales figuras ha permitido conocer el tratamiento de los subtextos históricos como el de dos órdenes de pensamiento. Romelia es incapaz de violentar el discurso de la apariencia, el cual es manifiesto y explícito. El de la realidad, el del conocimiento de un secreto que Romelia ha creído que es el suyo (el viudo Román no había muerto) da pie al descubrimiento de otro enigma: el médico ha consumado su venganza en la figura de la joven. Mientras que los personajes del pasado sólo conocen una versión ficticia, los espectadores junto con los personajes del presente se aproximan a una verdad. Estos supuestos no sólo encarnan una poética cinematográfica profesada por la autora (el arte posibilita el descubrimiento de realidades más reales que las que circulan en el discurso social) sino también una propuesta ideológica definida: el mundo de Romelia no puede durar para siempre y un nuevo orden social está llamado a establecerse. Planteamiento que no es producto de una casualidad, ante las fechas en las que se desarrolla el presente diegético y el año de estreno del filme: 1988, lapso de elecciones presidenciales en México y de confianza en un cambio del régimen político.

## Notas

(1). Después de más de seis décadas de que México fuera gobernado por el mismo partido político, Cuauhtémoc Cárdenas (hijo del expresidente Lázaro Cárdenas) se perfilaba como el posible ganador de la presidencia, aún siendo apoyado por coaliciones de oposición. El día de las elecciones, el conteo informático de los votos lo daba como ganador por un amplio margen. Después de la súbita caída del sistema de cómputo, situación no aclarada hasta nuestros días, el candidato del PRI, Carlos Salinas de Gortari, se alzó con la victoria. Esto Busi Cortés no lo sabría, pues su filme fue posproducido poco antes de estos acontecimientos.

(2). Nos referimos a las metataxis como figuras de construcción relacionadas con la modificación sintáctica de la estructura de una frase, en este caso, de las secuencias cinematográficas.

### Obras citadas

Barthes, Roland. "Retórica de la imagen" en *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

Casetti, Francesco. Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1994.

Ducrot, Oswald. Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 12a. ed. México: Siglo XX, 1986.

García Jiménez, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1993.

Gómez Redondo, Fernando. "La neorretórica" en *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: EDAF, 1996.

Grupo M. *Retórica general*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.

López Grigera, Luisa. "La retórica como código de producción y de análisis literario" en *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: El arquero, 1989.

Marchese, Angelo. Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 3a. ed. Barcelona: Ariel, 1991.

Perelman, Chain. Olbrechts-Tyteca, L. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos, 1989.

Pozuelo Yvancos, José María. *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus, 1988.

Zunzunegui, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós, 1996.



**The politics of popular memory:  
Jorge Sanjinés' *The Courage of the People***

Gerard Dapena

*Macalester College*

The 1960s and '70s witnessed a transcontinental search among a generation of Latin American filmmakers for new cinematic alternatives to dominant, commercial modes of filmmaking. Grouped under the broad rubric of the New Latin American Cinema, these filmmakers shared a desire to change both the institutional and the aesthetic parameters that had hitherto determined and shaped the production, distribution and exhibition of films. They also shared a range of left-wing political affiliations, borne out of the troubled histories of many Latin American nations, with their legacies of foreign-backed dictatorships –often ushered-in by bloody military coups– state-sponsored repression, and large-scale disenfranchisement of minority ethnic groups and the working-class and rural poor. Indeed, most of these filmmakers believed the act of making a film should in itself constitute a political intervention aimed at either transforming the field of representation (foregrounding the concerns of under-represented or excluded constituencies) or the means of production (eschewing the studio system for an independent approach). For the filmmakers who comprised the new Latin American Cinema, aesthetic choices (abandoning the conventions of classical cinema and, in their most radical manifestations, even fictional narratives) constituted political statements invested with revolutionary meaning.

Born in Bolivia in 1937, Jorge Sanjinés is a key figure associated with the New Latin American cinema. Widely regarded as one of Latin America's most eloquent and passionate theorists, he has directed a body of work that epitomizes the conjunction of aesthetic and politics characteristic of the movement's most far-reaching proposals. In this paper, I discuss one of Sanjinés' most significant and representative films, *The Courage of the People* (*El coraje del pueblo*, 1971), a work that simultaneously marked a new direction in his career and a culmination of earlier attempts to rethink cinema's connection to history and its relation to a national-popular culture rooted in popular memory and a collective sense of identity.

Sanjinés' mature cinema embodies a distinctive blend of fiction and documentary, a hybrid form that purposely seeks to blur the boundaries between genres, to question the notion of authorship, and to redefine the nature of spectatorship and reconfigure the composition of audiences with the ultimate goal of effecting

political and social change. It must be noted that Sanjinés' choice of a documentary-like format for his narrative films is not exceptional within the context of Bolivia's film industry; the country's first feature-length films in the sound era were documentaries. What distinguishes Sanjinés' body of work is its enormous sensitivity towards the cultural traditions of Bolivia's indigenous peoples, and its unwavering commitment to a political understanding of cinema's role in combating injustice, exploitation, state violence, and racism. Cinema, for Sanjinés, should articulate a language of resistance, struggle, and liberation.

After cultivating a love of cinema in the moviehouses of Lima, Peru during the 1950s and learning his craft in the University of Chile's Film School in 1959, Sanjinés returned to his native country in 1960 to establish Bolivia's first film school. During the five months it was in operation, the Film School counted with 25 students, but it soon encountered opposition from the Bolivian Film Institute and Sanjinés eventually decided to close it rather than allow the government to take it over. From this experience, Sanjinés came to realize the contradictions involved in making films in a poor underdeveloped country like Bolivia, and, eventually, to rethink the notion of what a national cinema should be like in a society divided by class, race, ethnicity, language and history.

Sanjinés views the history of Bolivian cinema as a confrontation between national and anti-national forces, namely between those who place the interests of the Bolivian people first and those whose ideas and decisions have been influenced by the interests of foreign powers. The revolution of 1952, which brought a kind of Popular Front government to power, shook a generation of Bolivian artists and intellectuals, sparking a new awareness of the nation's problems, and compelled a number of filmmakers to produce a militant cinema with the goal of combating imperialism and the collaborationist attitudes of Bolivia's elites. Sanjinés' cinema followed in the spirit unleashed by the revolution of 1952. His first feature, *Ukamau* (Así es, 1966) told the story of an Indian man who exacts revenge on a powerful *mestizo* for the rape of his wife. His next feature, *Yawar Mallku*, aka *The Blood of the Condor* (1968), followed a city *mestizo's* desperate efforts to obtain a blood transfusion for his peasant brother, who has been wounded by the army in a demonstration. At the same time, the film uncovered the illicit sterilizations of Indian women performed by the U.S. Peace Corps. In this covert physical sterilization of Bolivia's people, Sanjinés saw a metaphor for the cultural sterilization of Bolivia's upper classes, illustrated by their adoption of an imported, Western identity that convinced them of the inferiority of indigenous cultures.

(1)<sup>[1]</sup>

Through his films, and in his writings and declarations, Sanjinés has manifested a commitment to a cinema that exposes and combats the institutions and practices that have marginalized and excluded Bolivia's Indians from political participation and economic gain. Although Sanjinés has stated that his intention was not to create "a cine indigenista," he notes that many Bolivians, from artists and intellectuals to politicians and the ruling class, have drawn heavily in the past, and continue to do so, from indigenous cultures in order to fashion their own national

identity, while at the same time voicing and implementing racist policies that oppress the Indians. (97) Through the formation of a film collective with like-minded colleagues, and the choice of an indigenous name, Ukamau, Sanjinés stated an explicit identification with Bolivian indigenous culture.<sup>[2]</sup>

While showing *Ukamau* and *The Blood of the Condor* to audiences of peasants and workers across Bolivia, Sanjinés and his colleagues were perplexed by the lukewarm response of most spectators to the events depicted on the screen. Sanjinés had expected that these two films would generate a debate among the Indians over Bolivia's severe social and economic problems. While a few liberal, urban dwellers were deeply affected by the plight of Bolivia's Indians, the latter remained largely unmoved. Sanjinés later came to attribute this lack of enthusiasm to the fact that the misery and injustice the Ukamau group had portrayed was a daily experience to most Indians. What they wanted, according to Sanjinés, was not to be shown the all too familiar effects of poverty, but its origins and causes. (Burton Carvajal 38)

Regarding this outcome as a failure on his part, Sanjinés took it upon himself to ensure that his next two projects, the unfinished feature *Los caminos de la muerte* and *The Courage of the People*, would conform to the wishes of its Indian audiences. Shot in the Andean mining community of Siglo XX, in a heavily indigenous area of Bolivia, *The Courage of the People* sought to commemorate a recent massacre of miners and peasants and, in the process, to expose the economic and political agents that ordered the bloodshed, and ultimately worked to erase the memory of these tragic events. The origins of the project can be traced back to a small newspaper item that mentioned the killing of several miners in Siglo XX on June 24, 1967. At the time, Bolivia's government was involved in a full-scale war with the guerilla forces of Ernesto Che Guevara, which were widely believed to have received support from indigenous communities. When student organizers, union leaders, and representatives of various mining and peasant groups convened to meet on June 24 in Siglo XX to work out a common strategy that would improve their situation and bring about change in Bolivia, the army intervened to pre-empt the meeting and eliminate the movement's leadership. The assault took place during the early morning hours, while the villagers were still asleep, after a long night of festivities in celebration of St. John.

Sanjinés' collaborator, Oscar Soria, wrote a screenplay that attempted to reconstruct a more veracious account of the event. The film was eventually made when RAI, Italy's state television –which was interested in co-producing a film about Bolivia– partnered with Sanjinés and came through with part of the financing. *The Courage of the People* was completed in four months and premiered at the Pesaro Film Festival; a military coup that took place in Bolivia while Sanjinés was in Europe editing the film made it impossible for him to return to his native country for many years. *The Courage of the People* was shown in Bolivia for the first time only in 1978, with the return of democratic rule. (3)<sup>[3]</sup>

Faced with the wave of dictatorships that overtook Bolivia and other Latin American countries in the 1960s and '70s, and the ensuing clamp-down in the mainstream media, Sanjinés came to envision the cinema as the last repository of memory, charged with the crucial mission of refuting official truths and breaking the silence that has enabled dominant groups to (re)write history in order to further their own interests. As a Marxist, Sanjinés believes that History is made by the masses, not the individual; individual expression and identity must be subsumed within the collective. Sanjinés once described his task as an urge to expose and explain how the enemy operates, which is to divide the people and annul its sense of collectivity, and, by implication, its sense of history. (Sanjinés 130) Thus, Sanjinés' revisionist project sees the cinema as possibly the last repository of popular memory and, for that reason, it bears a clear political vocation. (4)<sup>[4]</sup>

Sanjinés approached *The Courage of the People* as both a historical reconstruction and a testimonial to popular resilience; the film was shot in the actual places where the events of 1967 occurred and the dialogs were drawn from the protagonists' memories or were based on their personal reflections. Sanjinés' conviction that fictional codes tend to undermine verisimilitude and compromise the representation of truth prompted him to abandon a classical narrative construction and to devise filmic techniques designed to reflect the manner in which members of traditional communities access the past and participate in its reenactment. (5)<sup>[5]</sup> In *The Courage of the People*, the inhabitants of Siglo XX exercised the power of their own memories to reclaim their history. The film, for instance, features interviews with five witnesses and survivors: Domitla Chingara, who organized the miners' wives against the abuses of the mining company; Felicidad Coca, the widow of a union leader; Simón Reinaga, a soldier; Federico Vallejo, a miner; and Eusebio Girona, a student organizer.

*The Courage of the People* begins with a recreation of the 1942 massacre of Cataví, one of a string of violent attacks against workers and peasants that the film will proceed to denounce. On this occasion, a large group of striking miners demanding a pay increase were gunned down on the *antiplano* of Cataví by government troops acting under pressure from the mining company owned by Simón Patiño; about four hundred protesters died and over a 1,000 were wounded. In the sequence that follows, a montage of photographs, various military and political figures are explicitly named and held responsible for these deaths. But as the next few minutes make clear, the massacre of Cataví was not an isolated incident, but one episode in a protracted (and undeclared) war against workers, trade unions, and peasant groups, carried out from the highest echelons of power. As Sanjinés presents each ensuing massacre (Potosí 1949, Siglo XX 1949, Villa Victoria 1950, Sora 1964, Llallagua 1965), leading up to the central act of violence (the 1967 massacre of Siglo XX) that is the nucleus of the film, it becomes apparent that leading businessmen, top military officials, and even the president of Bolivia have the blood of civilians on their hands. Sanjinés makes it his priority to assign blame and set the historical record straight.

The film then moves to the present, as it introduces the viewer to the mining community of Siglo XX; a voice-over narration highlights the extreme poverty, a consequence of low salaries, and the resulting high levels of disease and infant mortality. A group of women gather at the local *pulpería* (concession store), run by the mining company, to complain about the lack of basic staples, like meat and potatoes; faced with the store manager's evasive answers, they decide to stage a protest in the company's headquarters, but not before accusing their husbands and sons of passivity and cowardice for not having had the courage of seeking redress. Once at headquarters, the women stage a hunger strike until they are allowed a meeting with the company's director. Tensions escalate as the women air their demands for better wages and living conditions and management responds by accusing them of being political agents for the guerrilla insurgency, thereby attempting to close off any conversation. This condescending attitude resurfaces in the next sequence, where a young man visits headquarters to inquire about the whereabouts of strikers arrested during an action. As was the case with the women protesters, management stalls his requests for information by feigning ignorance and ultimately, amid disparaging racist remarks, accuses him of seditious activities. Later in the evening, he is picked up off the street, tortured for information concerning the strike's leadership, and eventually tossed onto the edge of a road.

Throughout these scenes, Sanjinés sets out to give his intended audiences what they asked for: the origins and causes of their oppression. In *The Courage of the People*, Sanjinés underlines socio-economic conflicts, reveals structures and systems of exploitation, and exposes an institutionalized culture of violence and discrimination directed against indigenous peoples. The film depicts the opposing sides of big business (and its repressive apparatus) on one end and the workers (and their families and communities) on the other; it shows women demanding the basic right to a dignified subsistence for their husbands and children and callous corporate managers busting unions and denying workers' rights, while they squeeze them economically and starve their kin.

With its Marxist interpretation of socio-economic formations and relationships, Sanjinés' narrative, such as it is, seeks to uncover the neo-liberal and neo-colonial policies that have contributed to the perpetuation of Bolivia's underdevelopment and to censure the local factions and institutions which, in their subservience to foreign economic interests, have enacted measures that enable the plunder of Bolivia's natural resources and the deadly repression of their fellow countrymen. As he has stated repeatedly, Sanjinés' ultimate goal was to transform the cultural domain into another field for anti-imperialist action in order to create a revolutionary consciousness among audiences that could bring about change. (Burton 39) To this effect, Sanjinés stated, in no uncertain terms, his refusal to make films for the bourgeoisie (6)<sup>[6]</sup>, and the imperative to stand by (and at the service of) the people: "You are either with the people or against them." (O se está junto al pueblo o contra el." Ibid, 14) *The Courage of the People* exemplifies this desire to turn the cinema into an instrument of protest and denunciation that elucidates for the people the sources and means of their oppression. During the



interview with student organizer Eusebio Girona, the young man frames his cause as a struggle for national sovereignty against U.S. control of Bolivia's economy. Later, in the assembly scene, the workers chant "Death to Yankee Imperialism" and "Yes to a free Bolivia, No to a Yankee colony."

Sanjinés' political conversion to the cause of the people necessarily required a similar overhaul of his cinema's formal and aesthetic components. The first step involved the adoption of cinematic strategies that were sensitive to Bolivian cultural forms and patterns –especially those belonging to the populous indigenous communities. Because members of Indian communities from the Andes think of themselves as part of a collective, and not foremost as individuals, Sanjinés began to gravitate towards forms of cinematic practice that recognized this cultural emphasis on group relations. By 1970, it became clear to Sanjinés that the paradigm of the god-like filmmaker –the individual auteur who dictated and shaped his cinematic materials from a position of power and superior aesthetic knowledge– was unacceptable and had to be abolished.

Sanjinés' involvement with the Aymara and Quechua Indians led him to believe that any film telling the story of a collective event to an audience that identified itself primarily on a communal basis required a more participatory mode of filmmaking. For Sanjinés, this was a twofold process. First, he envisioned a cinema whose fundamental protagonists would not be heroic figures, or even strongly individualized characters, but rather "social actors" who ultimately stood in for the people, the collective. Secondly, he strove for ways to transfer the communal nature of Indian social structures onto the artistic process. Essentially, Sanjinés felt compelled to abandon the concept of a structured or "immutable script" and turn towards a greater freedom in the improvisation of dialog, allowing for a substantial degree of creative input from his 'social actors'. In *Ukamau* and *Yawar Mallku*, the Ukamau group had already cast mainly non-professional performers, culled from the communities presented in the films, but in *The Courage of the People*, these performers now assumed responsibility for their lines, physical gestures, and vocal delivery. Artificiality was banished and, in its stead, a greater sense of authenticity would be achieved, stemming from a popular sensibility that Sanjinés envisioned as "pure, free of stereotypes and alienation." (Sanjinés, *Problems* v.1 64)

Under this arrangement, both filmmaker & screenwriter took on new roles as vessels for popular creativity, inflecting a shift in power dynamics between the (white, urban) artist and the (indigenous) people. Sanjinés described this process as the substitution of a more horizontal and egalitarian method of filmmaking for the vertical and hierarchical approaches of conventional filmmaking (Burton 47), the latter being indirect reflections of the structures that have guaranteed social and racial privileges in Bolivia since the colonial era. Of course, as the film's director, Sanjinés retained final artistic control over the film's editing and eventual shape, but the effort he invested in incorporating popular participation and allowing the people to tell their story in their own words and actions should not be minimized. For Sanjinés, the end result of this cinematic paradigm shift would lead to an empowerment of the people in the act of making films and a recognition of



art's emancipating potential. As Sanjinés put it, "we, the components with the film equipment, became the instruments of the people who were expressing themselves and fighting through our medium!" (Martin 64)

As a corollary of this more improvisational approach, Sanjinés' cinema also gravitated towards a reduction of plot, at least as it is usually understood in mainstream cinema. A film like *The Courage of the People* combines interviews, photographic stills, historical reconstructions featuring real-life people acting as themselves; all of these disparate elements are linked together with little forward narrative drive, undermining the film's status as fiction. In this regard, Sanjinés has criticized left-wing filmmakers, mentioning Costa Gavras as one example, who purport to create revolutionary films while still retaining fictional devices, like suspense. To Sanjinés' mind, this type of cinema wears its revolutionary engagement only on the surface, its well-intentioned politics undone by formal choices.<sup>[7]</sup> In general, Sanjinés does steer clear in *The Courage of the People* from resorting to the conventional narrative codes of political thrillers like Gavras' *Z*, although a few scenes, like the army's assault on the miner's radio station and their attempt to destroy the alarm signal that has alerted the village to their presence, do rely on the use of a certain amount of narrative suspense attained through editing, framing, camera placement, and sound.

Sanjinés and his colleagues went to great lengths to realize their ideal of incorporating the collective processes of creativity and participation that characterize popular indigenous cultures, however utopian this effort may appear. Oral modes of transmitting knowledge, for instance, are still important to Andean communities. In *The Courage of the People*, the miners of Siglo XX were charged with the task of choosing their own words and staging their own scenarios, and were given total freedom of gesture and expression. In certain sequences, like the women's hunger-strike or the assembly of workers on the eve of the massacre, the resultant feeling of spontaneity reinforces the documentary effect. Sometimes, the lack of professional training and the script's flexibility translate into awkward moments when the performer stumbles on his words or manifests a momentary self-consciousness in front of the camera, thus exhibiting a certain "failure" of acting, as it would be traditionally understood.

At other times, as in the recreation of the two massacres, the spectator is carried away by the naturalism and vividness of the performances. A tension of sorts ensues between history and performance, fiction and documentary: between our awareness of watching a historical reconstruction (and thus, a certain fictional structure) and our knowledge that the recorded performance features real historical agents, which brings it closer to the level of documentary. This powerful effect is further heightened by the knowledge that many of the performers were survivors and witnesses of the carnage and willingly relived the tragic events in a cinematic re-presentation of trauma –screaming, tearing their hair and pummeling their chest, falling to the ground covered in blood, carrying the wounded to safety. (8)<sup>[8]</sup> These scenes are perhaps the most striking and effective parts of Sanjinés' film, distilling a formal power and emotion rarely seen in the cinema of its time.

This performativity of trauma, however, is not uncommon to Andean culture and folklore, for there is a long history, dating back to the colonial era, of theatrical performances that restaged the Spaniards' conquest and destruction of the Inca empire.

The knowledge that we are watching former survivors of state-sponsored murder reenact the tragic circumstances that could have ended their lives, as they did those of their neighbors, friends, and relatives, is conducive to a measure of pathos. Sanjinés noted that during the recreation and shooting of the massacres many participants and bystanders present during the recording of the scenes had been moved to tears, unable to distinguish between the representation unfolding before their eyes and the reality it bore witness to. (Sanjinés 24) This effect, in Sanjinés' view, was not an undesirable outcome. In fact, unlike other filmmakers who repudiate classical cinematic styles, and tend to embrace distancing techniques to provoke a critical stance in the viewer, Sanjinés believes that emotion is a fundamental device. Without it, identification with the events and characters on screen is lost and so is the possibility for involvement, reflection, and solidarity. (9)<sup>[9]</sup>

Music and song have traditionally played an important role in generating cinematic affect. Although there is no continuous musical soundtrack in *The Courage of the People*, Sanjinés makes an effective use of popular songs on two occasions during the festivities that precede the massacre. The first is sung by a young miner; the second by a little girl. The lyrics of both songs speak of the miners' exploitation and poverty and their feelings of hopelessness. They work to humanize the people of Siglo XX and to foster the spectator's empathy and sense of solidarity.

Although Sanjinés sought to craft a direct and simplified cinematic style that would not detract from the purpose of raising political consciousness and inciting action, he also has repeatedly stated there must be an aesthetic component to any revolutionary film or it will be reduced to a mere pamphlet. While a revolutionary cinema must seek beauty as a means (and not as an end), a measure of aesthetic pleasure, resulting from a dialectical interrelation between form and the filmmaker's political goals, will enhance the work's revolutionary power and effectiveness. Indeed, Sanjinés has affirmed the political necessity of art and the political dimensions of beauty.<sup>(10)</sup><sup>[10]</sup> In his words, "A cinema as weapon, as the cinematic expression of a people without cinema, must preoccupy itself with beauty, because beauty is an indispensable element....The struggle for beauty is the struggle for culture is the struggle for revolution." (Sanjinés, *Theory*94-95)

In *The Courage of the People*, Sanjinés deploys various stylistic devices that endow his film with an aesthetic dimension and contribute, at the same time, to the rise of emotion. For instance, the opening scene starts off with extreme long shots of a certain duration that capture the vastness of the *antiplano* and render the advancing miners one more element of the landscape. As the killings begin, the editing rhythms intensify, with faster cuts between the soldiers' artillery and the

strikers and a frequent use of close-ups and zooms towards faces and machine guns. A handheld camera makes its way between the strikers, hovering over the corpses and moving closer to the traumatized survivors, while the soundtrack juxtaposes the repetitive sound of gunfire and the piercing screams and laments of the victims. The combination of these visual and aural elements makes for a powerful impact on the viewer, fully conveying the deliberate brutality of the violence and the defenselessness of the miners.

Ever optimistic, Sanjinés has nonetheless acknowledged that a revolutionary cinema is a work in progress, given the difficulty of changing bourgeois ideology. Sanjinés has pointed out that prior to the 1960s, a significant number of Bolivian films were financed by various U.S. agencies and, occasionally, even by the American embassy. These financial ties limited the amount of critical freedom allowed, ensuring that films were made with a high degree of apoliticism. Given the intense political nature of Sanjinés' cinema, he has had to confront endless obstacles and limitations to the making, exhibition and distribution of his films. Most of them were made under tight financial conditions, involving loans, mortgages of homes and property, and the sale of personal objects. *Ukamau* and *The Blood of the Condor* were shown to large numbers of urban and indigenous spectators despite their rejection by commercial circuits and government attempts to prohibit their circulation. For its part, *The Courage of the People* could not be screened in Bolivia for seven years after its completion. Even RAI attempted to suppress the film after it realized the implications of its denunciation of North American intervention in Bolivia's domestic affairs; for some years, a censored version was the only print available. And the negatives of Sanjinés' preceding film, *Los caminos de la muerte*, were destroyed in a German laboratory under mysterious circumstances.

Despite this history of misfortune and sabotage, Sanjinés continues to believe in taking advantage in lulls of government oppression or in system's cracks to exhibit and distribute revolutionary films. (Martin 68)<sup>[11]</sup> He points out that *The Blood of the Condor*, for instance, was seen by nearly 250,000 people in Bolivia, through portable projection systems in the countryside and screenings in universities, union halls, workers' centers, and film societies. Sanjinés' films have also been shown in different venues across Latin America, most notably in Cuba, Chile, and Ecuador. The solution for Sanjinés entails the development of alternative modes to commercial distribution and exhibition, bypassing mainstream circuits and going directly to where the target audiences reside.

Sanjinés is still active today as both a filmmaker and a teacher, working towards the foundation of new local film school, the Escuela Andina de Cinematografía, scheduled to open this year. His most recent feature, *Los hijos del último jardín*, a film about city youth shot in digital video, premiered in Bolivia in January of 2004 and is still being shown throughout the country. The Fundación Ukamau continues to screen Sanjinés' work to new generations of Bolivians. *The Courage of the People* was re-released to strong popular demand as recently as the fall of 2003.

In the past few years, Sanjinés has become increasingly preoccupied with historical reflection and the importance of memory. *The Courage of the People* exhibited for the first time this desire to trace and elucidate connections between historical events across time in order to fashion a counter-history that debunks official chronicles invested in the erasure of alternative experiences. Sanjinés' recent work evinces a desire to speak to Bolivian youth about the past, to inculcate in them a sense of history and a respect for the Indian "Others", and to rouse them to fight segregation in the hopes of avoiding more bloodshed and, ultimately forging a more organic nation. (12)<sup>[12]</sup>

Much to Sanjinés' chagrin, Bolivia today is still a divided nation. Reeling from the negative economic impact of neo-liberal policies, the Indian population, as in 1952, has created alliances with students, teachers, workers and peasants, and are staging massive protests in order to reclaim the right to decide (and benefit from) the future exploitation of the country's natural wealth (in the 1950s and 1960s it was tin, today it is natural gas). Although Bolivia's Indians wield greater political power today through their representatives in the parliament, the ruling class continues to marginalize them and minimize, when not despise, their culture and values. For Sanjinés, this history of incomprehension has gone on too long and must be put to rest. (Ferrari)

*The Courage of the People* ends with a message of hope. First, Sanjinés underscores the government's attempt to conceal the magnitude of the massacre of 1967 and to erase the evidence, but the narrator's voice affirms the power of memory to remember and expose the truth.<sup>[13]</sup> The film then returns to its opening scene, a strategy that reflects Sanjinés' desire to express the Indians' cyclical understanding of time and history. Once again, the large crowd of miners and Indians advances towards the screen, carrying the Bolivian flag –denoting that they are the true embodiment of the nation– but this time they are not gunned down. Instead, they parade past the edges of the frame in all their glory and pride towards victory and a new day of justice and equality.

#### Notes

<sup>[1]</sup> "Por su propia esterilización cultural permitía la esterilización física del pueblo boliviano." Jorge Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, DF: Siglo XXI, 1979), 18.

<sup>[2]</sup> At his foundation in 1961, the Ukamau group consisted of Sanjinés, who took on the directorial duties; screenwriter Oscar Soria; cameraman Antonio Equino; and Ricardo Rada and Alberto Villapando, who helped produce the films. Sanjinés' predilection for working in a team stemmed from his admiration of Soviet revolutionary cinema, especially the work of Dziga Vertov. Similar experiments in collective filmmaking were also taking place in Europe in the 1960s; in 1968, for instance, Godard established the Dziga-Vertov's group, which wanted to apply socialist ideals to the practice of filmmaking.

[3] “Lo que pasó con *El coraje del pueblo*, p.e., se hizo por que en una noticia de prensa de 1970, salía una noticia de la masacre de San Juan, una pequeña columna donde se decía que hubo un muerto a raíz de una disputa entre los obreros y un policía, y nadie dijo nada, nadie reclamó. Entonces nos llamó mucho la atención y dijimos que lo que pasó ahí no solamente es una masacre, sino que también había un trasfondo político importante que no se podía negar. Ese hecho había que recogerlo, pero ¿quién lo podía hacer? ¿la televisión...? ¿la radio...? no!!!, todos estaban censurados. Tampoco fue fácil para el cine, por que esa película se hizo en el año 1971, pero no pudo mostrarse sino hasta 1978. Esa es una etapa de enfrentamiento, de denuncia de las situaciones político-sociales. Luego, se abre la democracia, y entonces nosotros tenemos posibilidades distintas.” Diego A. Mondaca, “Entrevista con Sanjinés. Cine pensando para la juventud,” 21 December 2003, <http://www.rebellion.org/cultura/031221cb.htm> (May 24, 2003), 2.

[4] “El cine se convierte tal vez en el único recurso de recogimiento de la memoria porque los otros medios están controlados, anulados.” Mondaca, 2.

[5] Sanjinés, 23. This commitment to verisimilitude led Sanjinés to shoot the massacre of San Juan with low lighting levels, which makes it difficult for the viewer to discern the performers, but realistically captures what it must have looked like at the time.

[6] “No hacemos más cine para la burguesía.” Sanjinés, 123.

[7] “Glauber Rocha, en un análisis correcto sobre este tipo de cine, decía que es un cine que se queda en los efectos y no llega a profundizar en las causas... porque su forma se lo impedirá.” Sanjinés, 78.

[8] María Barzola, the Indian woman who led the Cataví demonstration and survived, appears in Sanjinés’ film once again at the head of the strikers, holding a large flag in her hands.

[9] “Es necesario también obtener [del espectador] su entrega subjetiva, solicitar su emotividad para hacerlo solidario, hacer que se identifique con el plano humano haciéndole participar de los eventos que ve, obligándole a entender un problema a través de su propia experiencia.” Ibid, 107.

[10] “Una sociedad necesita mirarse a los espejos del arte para poder comprenderse. Eso solo puede dar el arte. Esos distraccionismos del arte por el arte, de que el arte no debe mezclarse con lo político, es un absurdo total. Todo acto social es un acto político, y todo acto trascendente en la sociedad es un hecho político, por tanto, el arte es indispensable para la construcción de una sociedad.” Mondaca, 3.

[12] Sanjinés has said: “[Bolivia] es una sociedad que se miente a si misma. Por lo tanto, un cine que devuelve verdades históricas nos parece importante para la gente joven, no solamente porque ahí pueden encontrar referencias confiables, históricas, sino también porque es un cine que hace un llamado a respetar y a atender a esa otredad con la que convivimos, que son los indios quechuas, aymaras, tupí guranies, etc. Nosotros hemos

trabajado con los quechuas y aymaras porque es lo que conocemos mejor. Pero ese inacabado que tenemos es parte de ese desentendimiento, de esa segregación, de esa exclusión que se ha hecho de parte importantísima de la sociedad boliviana, de la mayor parte de la población del país. La gente joven debe aprender a mirar a la otredad, a los otros bolivianos, a las otras culturas con respeto y admiración.... [E]l resto de nosotros tenemos mucho que aprender de esas culturas para poder construir una nación orgánica.” Mondaca, 3.

[13] The voiceover narrator says: “Se ha cuidado de hacer desaparecer los vestigios. Las cruces pintadas en las puertas y paredes de los edificios con la misma sangre de las víctimas han sido borradas, y han destruido las cruces plantadas en caminos y riachuelos donde encontraron a los cuerpos ya sin vida. Se han desparramado por todo el país los huérfanos pensando que así se podría borrar la memoria de un genocidio de tal magnitud, pero la memoria sigue viva en los testigos y las memorias de los sobrevivientes. No olvidaremos a los responsables.”

### Bibliography

Burton Carvajal, Julianne. “Jorge Sanjinés. Revolutionary Cinema: The Bolivian Experience” in *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986.

Ferrari, Sergio. “Jorge Sanjinés: “El poder no quiere entender esa otra Bolivia,” 9 April 2003, Nuestra America.Info, <http://www.pacificar.com/vernota.hlvs?id=1068>, (May 25, 2003)

Sanjinés, Jorge. “Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema” in Michael T. Martin, ed. *The New Latin American Cinema: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, vol. 1. Detroit: Wayne State University Press.

----. *Theory and Practice of a Cinema with the People*, trans. Richard Schaaf. Willimantic, CT: Curbstone Press.



## **El viaje como desintegración y fundación ideológica en *Y tu mamá también* y *Diarios de motocicleta***

[Rosana Díaz](#)

*Rollins College*

el viaje es el mismo: dos voluntades dispersas que se extienden por América sin saber precisamente lo que buscan o dónde está el norte

Otra vez, El Che

El viaje como espacio de aventura y potencial conocimiento facilita la confrontación de procesos antes desapercibidos que generan, en su mayor parte, un cuestionamiento de índole social, económica o existencial. De esta manera, el motivo del viaje en el cine latinoamericano contemporáneo se transforma en *lugar común* para exponer un tiempo, un espacio y un sujeto en estado de crisis como sucede en filmes tales como: *La guagua aérea* (Puerto Rico, 1993), *Una sombra ya pronto serás* (Argentina, 1994), *Guantanamo* (Cuba, 1995), *Central do Brasil* (Brasil, 1998) y *El último tren* (Uruguay 2002). Siguiendo esta tradición cinematográfica de la búsqueda y proposición utopista que activa el viaje, discutimos la cartografía ideológica viabilizada u obstruida por el desplazamiento físico y los cruces metafóricos en *Y tu mamá también* (México, 2001) y *Diarios de motocicleta* (Brasil, 2004).

En la mayoría de los casos, la peripatética fuga de las películas de la carretera se caracteriza por la presencia imperante y la denuncia de problemas tanto socioeconómicos como existenciales. Digamos que al momento en que el viaje permite crear una insólita ventana al mundo, el sujeto acompaña ese desplazamiento real con lo que se convertirá, de forma explícita o sugerida, en un buceo interior revelador. De acuerdo a Rowland Sherill, la persona que viaja goza de un estatus especial de *homo spectans* porque observa desde los márgenes, frecuentemente capta horizontes inesperados y periféricos, ángulos inusuales y giros particulares de percepción (178). Este hecho de descubrir o "ver" lo antes pasado por alto es totalmente contrario a lo que ocurre en la película de Alfonso Cuarón, *Y tu mamá también*. En este caso, el viaje en automóvil condiciona la posible dinámica interactiva con el exterior produciendo una frontera metafórica que canaliza en los personajes una suerte de ensimismamiento, actitud que se rige por la incapacidad de establecer una empatía significativa con el paisaje y su gente.

El argumento de *Y tu mamá también* se centra en tres personajes principales: Tenoch, el hijo de un prominente político, adinerado y corrupto; Julio, mejor amigo y contraparte de Tenoch, criado por su madre y perteneciente a la clase media, y Luisa, esposa de un escritor, primo de Tenoch que después de saber de su enfermedad terminal y escuchar por boca de su marido de sus infidelidades, decide aceptar la invitación de Tenoch y Julio para visitar una playa inexistente ("Boca del cielo") que ambos han creado para seducirla con la excusa de un irresistible viaje al mar. A partir de ese momento, comienza un recorrido en automóvil que se intensifica por el diálogo soez y las desafortunadas conversaciones de alto contenido sexual, más bien típicas del argot de los adolescentes, activadas por la instigación provocadora y ligera de Luisa. A través de este despliegue, en ocasiones sutil y de apariencia accidentada, de situaciones sociales que denotan la precaria realidad del México periférico, se contraponen el distanciamiento espacial a la penetración intimada en zonas de muerte afectiva y física.

El alejamiento de las coordenadas espaciales familiares hacia la *extrañeza* de la carretera, en lo que llama Otto Bollnow "espacio ex-céntrico," viabiliza la conjunción con lo insólito y la desinhibición en la conducta de los personajes (100). Durante ese tiempo de aventura y de "extracción del centro" reina la tensión frente al riesgo de lo desconocido mientras se desarticulan convenciones y restricciones sociales. El viaje centrífugo hacia el extrarradio en *Y tu mamá* incita un viaje centrípeto hacia el mundo de los secretos e instintos y en última instancia, hacia el paulatino desvelamiento de las trampas del deseo (de los tres personajes) y de la verdad histórico-social (de México). Para Bollnow, el viaje por la carretera transporta al individuo a una singular realidad donde el paisaje, condicionado por los límites del automóvil, no cobra total materialidad sino que permanece dentro de lo que podría catalogarse como inaccesibilidad afectiva (104). De hecho, este principio fronterizo del automóvil se cumple gracias a la falta de ideología o conciencia social de los personajes protagónicos en *Y tu mamá*. Ni siquiera al salir del coche, el panorama recobra toda su textura real ya que las demarcaciones socioculturales que aparecen colateralmente en la historia y en el paisaje, se insertan como accesorios de fondo, que acompañan al viajero pero no alteran su esencia. Esta actitud tendenciosa hacia el individualismo narcisista responde a lo que Gilles Lipovetsky llama la neutralización o banalización sociales donde sólo la esfera privada sale victoriosa frente a esa apatía sobre la *res publica* (51). En este sentido, en *Y tu mamá* prima la entronización del instante, el momento relevante es el vivido en el presente, descontextualizado y preocupado fundamentalmente por la preservación del bienestar personal, muchas veces, priorizando los superfluos placeres del cuerpo y del confort económico. Incluso ese desentendimiento del mundo exterior de los personajes para regodearse en esferas íntimas, se debe en parte, a que en "la lógica narcisista el conflicto de las conciencias se personaliza, está más en juego el deseo de complacer, seducir durante el mayor tiempo posible que el de clasificación social; también el deseo de ser escuchado, aceptado, tranquilizado, amado" (Lipovetsky 71).

Sin embargo, paralelo al universo de retraimiento narcisista de los viajeros en *Y tu mamá*, tiene lugar la incorporación esporádica de tipos locales (reinas de belleza,

cocineras, meseros, sirvientes, obreros, mendigos, pescadores, etc.) que sutilmente retrotraen al espectador a la especificidad del entorno. Incluso, la aparición de la voz de un narrador omnisciente sirve para otorgar detalles anecdóticos sobre la vida de los lugareños a modo de boletines noticiarios que dejan la acción intacta pero a la vez, generan un tono de objetividad característica de la crónica periodística que remite (al espectador y no a los personajes) al viaje-testimonio por la realidad mexicana superando así los limitantes confines del automóvil. En ocasiones, el lente se aparta de la escena principal para captar otras viñetas de lo cotidiano (pintoresco para Luisa) para, de esa manera, contrarrestar esa "otra realidad," ausente y silenciada por la voz superpuesta de los personajes sumidos en la enajenación social y el goce derivado del diálogo intrascendente. Igualmente, el hecho de que Luisa sea extranjera hace que su mirada se agudice y se vuelva más perceptiva pero también extiende con su curiosidad turística una visión exotista y reductora del otro.

Aun cuando *Y tu mamá* ha sido catalogada por los críticos como un *sexy road movie* y una de las comedias juveniles más aguzadas del año, es aparente que hay una reiteración de la presencia solapada de muerte unida al desenmascaramiento sexual, ideológico y existencial. La desintegración del sujeto en esta película se caracteriza por pequeñas muertes simbólicas mediante la composición de escenas (funerales, cruces, accidentes) donde la carretera se revela como conjunción de vitalismo y aniquilación. Mientras la apariencia de una atmósfera vitalizada por encuentros sexuales y conversaciones en torno a los ritos amorios de los personajes, se descubre un juego de máscaras que expone la ambigua fachada de lealtad, machismo y felicidad. Por un lado, Luisa oculta su enfermedad y contiene su tristeza, sólo en la intimidad deja entrever su verdadera desesperación. Por otro lado, tanto Julio como Tenoch se confiesan sus traiciones y deslealtades, lenta pero descarnadamente, atestiguando la vaciedad e hipocresía de sus códigos sociales de comportamiento.

A primera vista, entre Julio y Tenoch parece darse la amistad perfecta, pulida por rituales que refundan el carácter machista de la sociedad y que al ser transgredidos, los jóvenes atraviesan un umbral del que no podrán regresar. Todos de alguna forma, utilizan el viaje para *desnudarse* y temporalmente, abrirse a la posibilidad del *otro* oculto. Según Juan Antonio Serna, es precisamente el espacio utópico de "Boca del cielo" el que actúa como un elemento catalizador para explorar la sexualidad masculina y la lucha de clases sociales. Al mismo tiempo, estos niveles de tensión social, sexual e ideológica en *Y tu mamá* se construyen a través de las imágenes de agua en su función terapéutica, purificante e iniciática. Por un lado, el mar como destino final en el filme constituye un símbolo de vastedad que reproduce el miedo con respecto a la posibilidad de entrega, transición y metamorfosis. La naturaleza fluida de los cuerpos de agua a través de la película (la piscina y el mar) apuntan al carácter abismal de la apremiante inmersión en el inconsciente. Ese sumergimiento en lo subterráneo oculto alcanza su punto álgido en la escena del encuentro sexual entre Tenoch y Julio. El espacio de la piscina, en donde ambos amigos eyaculan, penetran y compiten para ver "quién es el más macho" se rige por parámetros de límite y restricción. Podemos

decir que la apertura del espacio favorece la sensación de plenitud del mismo modo que la angostura produce en su sentido literal "angustia". Este constreñimiento no es sólo socioeconómico sino ideológico y evidentemente, sexual. En una escena significativa, Julio y Tenoch están en un exclusivo club deportivo en donde *penetran* la piscina; y más adelante en el viaje, se zambullen de nuevo, ahora en una piscina de un motel de tercera donde el agua está sucia y cubierta de desperdicios. Este enturbiamiento del agua hace las veces de espejo de la relación entre los jóvenes, contaminada por los sentimientos de culpa y transgresión. Aun cuando en ese momento en el motel vuelven a competir en la piscina, Julio y Tenoch permanecen separados dentro y fuera de la piscina por el deseo malsano de destruir moralmente al otro.

Sin embargo, una vez que llegan a la playa de San Bernabé, las imágenes se desplazan de las exacerbadas e intensas confesiones de los personajes, a la contemplación del paisaje y al sentimiento de inmensidad que suscita el encuentro con el mar. En la playa las escenas estarán marcadas por momentos de reflexión como cuando los tres compañeros de viaje comparten un cigarrillo admirando el atardecer. Para Luisa el océano constituye la *ou-topia* o el no lugar de liberación en el que busca refugiarse para comulgar con una suerte de trascendencia. La mujer marina se funde con la imagen materno-erótica y con todas las fuerzas naturales que en ella se concilian. Incluso, Rafael Argullol arguye que tras esa idea del espacio utópico existe un deseo casi sexual de aniquilación que se expresa como una *frontera*, es el umbral que yace entre el vigoroso deseo de perfección y el placer irrefrenable de la nada (20). En esta película, deseo, riesgo y placer se vuelven una sola cosa, ya que cada fase del viaje representa el cruce de una nueva frontera y con ello, la contingencia de un emergente peligro.

Si la piscina de agua sucia del motel era la metáfora de la fractura de la amistad, de la parálisis del ritmo vital de los afectos y de la inmovilidad de clase; el mar, cumple una función conciliadora de esos lazos conflictivos. Su vastedad se correlaciona a la apertura espacial que desarma íntimamente a los personajes, ese adentrarse en lo latente, como sería la posibilidad de la homosexualidad, provoca la muerte del vínculo entre los dos amigos, han llegado al abismo del que se regresa transformado y en cierto sentido, muerto. El mar abierto llama a la infinitud, a la introspección y es también, seducción de muerte. Sin embargo, el morir de Luisa se trastoca en renacer, ya que su última escena es la de su triunfante zambullida, como parte de ese "sentimiento oceánico" que encapsula su deseo de fusión con la armonía universal, contraria al patético y fracasado destino de la amistad entre Tenoch y Julio.

Debido a que el mar se vuelve el lugar del *buen morir* para Luisa, en su mensaje final les dice a los chicos: "La vida es como la espuma por eso hay que darse como el mar" (*Y tu mamá*). Ese consejo de "darse" es una propuesta que resulta problemática para Julio y Tenoch ya que ambos responden a los parámetros socialmente aceptados que impedirán que se *abran de nuevo* o se zambullan en la piscina o el mar de los instintos, alteren estructuras sociales convencionales o "vean" más allá de lo que compete a sus preocupaciones narcisistas. Este fenómeno

lo explica Cuarón al decir: "they get so scared that they have to seek shelter in some mask. The tragedy at the end is that the mask is the social conditioning they were trying to escape from at the beginning" ("se asustan tanto que tienen que cobijarse bajo una máscara. La tragedia al final es que la máscara es el condicionamiento social del que trataban de escapar desde un principio") (Basoli 28). La penetración simbólica en los códigos del machismo como aquéllos que regían el *manifiesto charolastra* (reglas creadas por Julio y Tenoch en que establecen lo que es ser "macho") no permite la restauración de la amistad ni siquiera del diálogo, la represión sexual parece superar el conflicto de clases.

El macho en la cultura mexicana se mide por su invulnerabilidad y hermetismo ya que como argumentaba Octavio Paz:

Los que se "abren" son cobardes. Para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, "agacharse," pero no "rajarse", esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad...Cada vez que el mexicano se confía a un amigo o a un conocido, cada vez que "abre" abdica. (177-178)

Debido a que en el macho se conjuga el triunfo de lo cerrado, esta aterradora y desconcertante posibilidad de abertura provoca en los amigos un último diálogo incómodo, evasivo y enmascarado. El viaje de regreso de la playa es descrito por el narrador como "muy silencioso," mutismo que alude justamente al silencio de la muerte emocional de la inocencia que tiene lugar en las historias de educación. Curiosamente, Luisa no regresa del viaje, su enfermedad como posible metáfora apunta a lo que Susan Sontag describe en estas palabras: "Las metáforas patológicas siempre han servido para reforzar los cargos que se le hacen a la sociedad por su corrupción o injusticia al mismo tiempo que por su represividad" (73-74). A partir de esta connotación, la enfermedad podría apuntar a un desequilibrio y a una dolencia tanto individual como colectiva que el director decide extender al melancólico encuentro de los dos amigos en un restaurante en la ciudad un tiempo después del regreso. Sin embargo, la reincorporación al mundo abandonado antes del viaje implica para Julio y Tenoch asumir como "machos cerrados" un nuevo estado de restricción y confinamiento. Aquí podríamos concluir que el desarrollo del carácter de los chicos no sobrevive a los ritos del viaje o al menos, no de una forma en que no termine por destruir la amistad y la complicidad. Esa imposibilidad de reproducir el estado lúdico y comunitario que evocaban las coordenadas del paraíso marino, reduce la comunicación al silencio de la negación y la nostalgia. El conflicto de clases y de identidad que actúan como nudos de la acción en *Y tu mamá* se consolidan mediante la reafirmación de la desigualdad, el enmascaramiento sexual y la alienación social.

Si en *Y tu mamá también* hay una exploración conflictiva en los recintos interiores y sociales, *Diarios de motocicleta*, se declara igualmente como un "viaje a los confines más remotos del espíritu humano" (*Diarios*). *Diarios de motocicleta* narra

el viaje en motocicleta que hiciera en 1952 el entonces joven de 23 años Ernesto "Fuser" Guevara de la Serna, el Che, con su amigo Alberto Granado. Esta película se basa en los testimonios de Granado y en el diario de aventuras que escribiera el Che durante dicho recorrido que se extendió por ocho meses y abarcó desde las pampas argentinas hasta Venezuela, pasando por el desierto chileno, los Andes, la selva colombiana y el leprosario de San Pablo, en la Amazonia peruana.

Mientras el cliché de este género de películas de la carretera da prioridad al viaje en sí, sin importar el destino, en *Diarios* (justo siete años antes de la Revolución Cubana) conmueve más el "después" del viaje; o sea, el final de la aventura es la génesis de la fascinante saga política donde el Che se cementa en quien denominara Jean Paul Sartre "el hombre más completo de nuestra época." Esta acertada evocación del "Che antes del Che" se debe a que el "antes de" siempre es más poético que el "después de," aunque estemos condenados a vivir en los "después," a veces dramáticos, como en este caso (Trazegnies). Por otro lado, según Reinaldo Azevedo, en *Diarios* a pesar de la elocuente fusión de la osadía romántica con la revuelta política, es justamente esa última matriz la que legitima el filme, es decir, aun cuando el pilar de la revolución está ausente, su referencia indirecta ofrece al mensaje político un lirismo narrativo (21).

El género del *road movie* propicia huidas de impotencia, rebeldía e inconformismo por parte de un viajero que confronta experiencias límite a lo largo de geografías ignotas y adversas. Con la escapada se exploran coordenadas como el "no hay lugar," escenario de los legendarios *rebeldes sin causa* o se constatan instancias de autoconocimiento y evolución. El filme *Diarios de motocicleta* une a los viajeros en el "incansable amor por la ruta" que los coloca, en principio, en la categoría de aventureros empedernidos que sin proponérselo, transitan pasajes colmados de vivencias epifánicas. En esta película tiene lugar un "regreso a las entrañas" por la columna del continente americano que coincide con el despertar de la conciencia social y la vuelta a los valores que favorecen el triunfo del bienestar comunitario sobre aquél del individuo.

La aventura de *Diarios* se desglosa de la siguiente manera: "el plan: recorrer ocho mil kilómetros en cuatro meses; el método: la improvisación; objetivo: explorar el continente latinoamericano que sólo conocemos por los libros" (*Diarios*). Al inicio del viaje, Ernesto escribe a su madre: "ojalá pudieras vernos, parecemos aventureros" (*Diarios*). Aquí todavía la aventura posee un lastre lúdico, de curiosidad descubridora y hasta cierto punto, desvinculada en esencia de un contexto socioeconómico latinoamericano más abarcador. Esta especie de ingenuidad aventurera se mantiene durante la primera mitad del viaje. No es hasta que Ernesto y Alberto son confrontados con la noción pequeño burguesa de su "viajar por viajar," opuesto al viaje de supervivencia por parte de los trabajadores desplazados por los terratenientes, que su "aventura viandante" redefine su *razón de ser* y cobra otra dimensión. Una vez Ernesto y Alberto se deshacen de la destartada motocicleta, el ritmo del viaje adquiere una contenida gravedad que marca la entrada a territorios desoladores de dolor y atropellos humanos. Esta nueva sintonía del desplazamiento se inicia con las lágrimas de Alberto al



despedirse de la moto y el subsiguiente silencio desesperado de Ernesto al recibir una carta de adiós de su amada. A partir de esa fractura, se erige otro viaje, aquél que depende de la generosidad y compasión de otros viajeros en lo que será el descenso a las insondables rutas de la condición humana: "al salir de la mina sentimos que la realidad empezaba a cambiar o ¿éramos nosotros?" (*Diarios*).

Al analizar las estructuras míticas del héroe, Juan Villegas afirma que el llamado a la aventura es imprescindible porque proporciona la clave para comprender la clase de mundo que se postula o se niega (81). Ese mundo que se abre ante Ernesto y Alberto se concibe en términos de una peregrinación al corazón de los sueños incumplidos y las dolencias de un continente abrumado por la desigualdad, la explotación y la pobreza. De forma paralela, la realidad en deterioro promueve la emergencia de la arquetípica figura heroica en tiempos nefastos. De ahí el deseo de *Diarios* de enfocarse en la edificación moral del Che previa a la visión familiar de combatiente heroico. Este proceso de desmitificación/humanización del Che busca acercarlo más, al menos en su juventud, al hombre común en sus debilidades pero también en sus inquietudes y anhelos. Una de las estrategias es la recurrencia de escenas de fragilidad física en que se muestra a Ernesto sufriendo ataques crónicos de asma. Para Azevedo esta caracterización apolítica del Che se ubica a favor de una especie de *profesión de fe* en el pueblo: "El hombre demasiado humano que se ve en la pantalla—humano pero sin manchas, y por tanto, más allá del hombre—se preparaba allí para ir al encuentro de su destino" (*Bravo* 23). Sin embargo, como apunta Mauricio Faliero en su crítica del director de *Diarios*, Walter Salles: "cada vez que necesita, por su propio bien en cuanto producto comercial, sacar a relucir al héroe y retratarlo como tal, lo hace de manera obvia y cayendo en lugares comunes." Esta conveniente edificación del mito no materializa la indignación en violencia, sino que se basa en una calculada romantización del Che prerrevolucionario gracias a escenas en donde se enfatiza concienzudamente su ternura, la elocuencia de su sinceridad, sus poéticos escritos y su enfermedad.

El *pathos* de Ernesto es indispensable para marcar el ritmo trágico del drama latinoamericano que se recrudece durante la entrada en la geografía del dolor continental. En este sentido, individuo y colectividad tienden a unificarse mientras avanza el desplazamiento. Al inicio del viaje Ernesto medita: "Querida viejita: ¿Qué es lo que se pierde al cruzar una frontera? Cada momento parece partido en dos, melancolía por lo que queda atrás y por otro lado, todo el entusiasmo por entrar en tierras nuevas" (*Diarios*). Lo que Ernesto pierde al atravesar la frontera es la inocencia romántica, encuentra el dolor que le ayuda a cobrar conciencia de su existencia y por ende, adquirir la responsabilidad irrenunciable de encausar ese conocimiento, ya que como reflexiona el filósofo rumano Cioran: "un hombre que ha sufrido es un hombre marcado...porque sólo el dolor da coherencia a nuestras sensaciones y unidad a nuestro yo" (115-6).

El sufrimiento como cualidad inherente al destino del héroe agonista y de la propia Latinoamérica, forma parte de los fundamentos que contribuyen a la consagración mítica de la figura del Che. Es por ello que la enfermedad en este filme cobra una significación social y por tanto, se instala como llamado a la compasión inclusiva. El

leproso, según explica Sontag: "era como un texto en el que se leía la corrupción; ejemplo, emblema de putrefacción...en un principio se le asignan los horrores mas hondos (la corrupción, la putrefacción, la polución, la anomia, la debilidad" (61). En otras palabras, la enfermedad vuelta metáfora y signo de exclusión, se convierte en el catalizador de la toma final de conciencia. Mientras la sociedad erradica lo clasificado como "impoluto o infeccioso," Ernesto busca agregar esos "enfermos" y marginados sociales: "¿Viste el río? Aleja los enfermos de los sanos" (*Diarios*). La prolongación de la condición continental enfermiza se expresa igualmente mediante la retórica de la ceguera en el filme, por ejemplo, la presencia de una vaca con catarata y un camionero medio ciego, alegorizan la carencia de una visión panóptica de las urgencias sociales de la realidad latinoamericana.

Como parte de las etapas en la jornada del héroe se encuentra la etapa del "morir renacer" que se establece como un período de enfermedad en el que el estado transitorio de pérdida de conciencia redefine para el héroe convaleciente una nueva manera de encarar la vida (Villegas 124). Ernesto no sólo está enfermo, sino emocionalmente adolorido por el padecimiento ajeno, acumulado a través de lo que se revela como *la otra cara* de América Latina. Su periplo interior va de honda indignación a revuelta activa ejemplificada en su decisión de no utilizar los higiénicos guantes a la hora de lidiar con los pacientes infectados de lepra. Ese gesto solidario que busca acercar las dos orillas (las del río y las de las clases sociales) inicia un saneamiento real y metafórico basado en la identificación existencial del sufrimiento. Es durante la estancia en la clínica de San Pablo que Ernesto decide pasar su cumpleaños del *otro lado* del río donde se encontraban los leproso y para llegar a ellos debe alcanzar la otra orilla nadando en plena oscuridad nocturna. Esta actitud respondería a lo que Villegas clasifica como el *cruce del umbral* para referirse a la separación o unión de dos mundos que conlleva la idea de abandono, desplazamiento e incorporación (122). Este temerario pasaje por el río, agravado por un dramático episodio de asma, sugiere en *Diarios* un apoteósico "cruce" en el que no sólo hay un traspaso purificador por agua sino una prueba de abandono concienzudo que coloca al héroe en desarrollo en una posición ejemplar. En esa instancia, el sujeto enfrenta en solitaria angustia el llamado de su misión con toda la dosis de peligro, sacrificio y lucha requeridos para servir de eslabón entre ideal y colectividad, ya que como sostiene Rollo May: "el héroe es el alma de la comunidad, los héroes son necesarios para hacer posible que los ciudadanos encuentren sus propios ideales, su valor y la sabiduría de la sociedad" (52). El motivo del umbral que confronta el héroe en los circuitos de prueba se refuerza con la ubicación liminal del leprosario, esa *frontera triple* entre Perú, Colombia y Brasil sugiere la convergencia de los pueblos y la eventual abolición de esos mismos lindes como propondrá Ernesto en su discurso antes de partir de San Pablo.

Una de las propuestas filosóficas de *Diarios* frente a la derrota o el dolor, es la función esencial de rescate y esperanza que cumple el humanismo. El verdadero conocimiento sólo ocurre una vez el éxito se revela imposible; es de la derrota y de la vivencia del hundimiento que emana la clarividencia por la cual tomamos posesión de nuestro ser y nos volcamos en solidaridad (Cioran, *Historia* 124). No

en balde, a lo largo de la película se insertan fotos en blanco y negro de las personas que de alguna forma impactan y moldean el recorrido (mineros, obreros, campesinos); esas imágenes actúan de galería humana que se inmortaliza en el recuerdo de los viajeros y también de los espectadores, atribuyendo a esas visiones de dolor y calamidad, a esos rostros "en negativo" de la América fragmentada y en soledad, el legado último, lo que queda del viaje. En la interpretación de Nirlando Beirão, la incorporación de fotos presenta un acervo de fisionomías dolientes en que el estatismo y la mudez de las poses sugieren una esperanzada serenidad (*Bravo* 33). La mirada sosegada y al mismo tiempo fija de los rostros fotografiados, crea un intercambio particular entre imagen y espectador, donde no hay escapatoria ante la invitación de conectar "cara a cara" con esa realidad.

El conocimiento intuitivo sobre la condición humana que nace de lo sugerido visual e ideológicamente en *Diarios*, hace que el motivo del viaje en esta película se concentre más en la etapa meditabunda que precede a la acción, antes de cruzar esa *otra orilla*. En *el Hombre y el espacio*, Bollnow discute que "la orientación de los pensamientos hacia la vastedad inconmensurable del alma está pues indisolublemente vinculada a la amplitud del panorama espacial" (83). A esto se debe la reiteración visual de una atmósfera contemplativa creada por los silencios extendidos, los planos largos, los imponentes y sobrecogedores paisajes como el Desierto de Atacama, Macchu Picchu, el Cruce de los Andes y los Lagos Andinos. Al mismo tiempo, esa vastedad transformada en infinitud produce también un vacío o un desamparo (Bollnow 85). Por ello, frente al sublime espectáculo de las ruinas de Macchu Picchu, un Ernesto conmovido se pregunta: "¿Cómo es posible que sienta nostalgia por un mundo que no conocí?" (*Diarios*). En la antropología del espacio se asocia la amplitud espacial con la vastedad del alma en su sed de infinito y deseo de comunión con la otredad. En este sentido, la economía en el diálogo que rige el personaje de Ernesto sintetiza bien esa dimensión del paisaje y el valor de la reflexión que precede a la toma de conciencia que marca la segunda parte del viaje. Sin embargo, en la opinión de Azevedo, ese uso de cámara orientado hacia los planos largos en *Diarios* responde al distanciamiento ideológico en que los personajes sólo quieren "significar" más que comunicar un significado reconocible (22). Es apropiado reconocer que la película se aleja de explicitar una ideología comprometida políticamente, y en cambio, elige un discurso inclusivo que se centra más en el rescate de valores más bien universales.

El hecho de que la aventura en *Diarios* tenga por eje una pareja de amigos, al parecer, opuesta pero complementaria, enfatiza la tendencia a la dualidad que tiene lugar en algunas novelas de aventuras. Estos polos binarios tienden a fusionar aquellas cualidades extraordinarias que, en momentos cruciales hacen aflorar la verdadera naturaleza humana en las candidas expresiones de desprendimiento, compasión y solidaridad. Gracias a que Ernesto y Alberto no regresan juntos a la Argentina e incluso tienen que esperar años para volver a verse, se magnifica la escisión transformadora del viaje: en última instancia, cada uno debe enfrentar su existencia con un compás diferente, frente al desafío y al deber ético del camino por hacer. En la conversación de despedida, Ernesto le

admite a Alberto: "todo este tiempo en la ruta sucedió algo, algo que tengo que pensar por mucho tiempo...¡cuánta injusticia!, ¿no?" (*Diarios*). En este contexto, el regreso exige una integración del conocimiento adquirido y una rearticulación de lo que se percibe entonces como una existencia inauténtica, banal o improductiva. En el caso de los amigos, ese llamado a "conocer el continente latinoamericano" provoca una movilización interna, un impulso de propagar el sentido de revelación y revolución interior que se ha manifestado. Cuando Ernesto pondera "yo ya no soy yo" oficializa el cruce cabal a la otra orilla. La inminente bifurcación de caminos que se evidencia en la escena final cuando el avión que lleva a Ernesto de vuelta a Buenos Aires se eleva en un poético despegue ante la mirada melancólica de su compañero de viaje, evoca la idea del verdadero comienzo de la jornada del héroe, pero esta vez, en soledad, como sucede con el llamado del propio destino, al que únicamente podemos responder solos.

Tanto en *Y tu mamá* como en *Diarios* hay una tendencia a alejarse de un discurso abiertamente político a favor de una retórica que parta de una exploración individual que, por ejemplo, en *Y tu mamá* se troncha debido a la enajenación social y a la absorción narcisista que prevalece en las sociedades neoliberales y de la que son testimonio los personajes. Allí es imposible establecer un diálogo fuera del espacio utópico que provee el viaje al margen de las demarcaciones sociales familiares. En *Diarios* se poetiza el viaje mediante el retrato de un *héroe demasiado humano* cuyo despertar de conciencia incita a una fundación del compromiso social ultrapasando el discurso-propaganda de la izquierda revolucionaria. Sin embargo, el viaje en *Y tu mamá* se dirige hacia la muerte, el enmascaramiento y la simulación como actitud ciudadana y vital; es un viaje de desintegración y negación sociosexual de donde se regresa a lo que llamaba Paz, el *laberinto de la soledad*. En *Diarios*, ocurre el proceso inverso, un viaje hacia una reafirmación esperanzadora de lucha que tiene como pilares la solidaridad y el derecho a la dignidad compartida.

### Obras citadas

Azevedo, Reinaldo. "O bom selvagem." *Bravo!* Ano 7. May 2004. 21-23.

Argullol, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona: Destino, 1990.

Basoli, A. G. "Sexual Awakenings and Stark Realities: An Interview with Alfonso Cuarón." *Cineaste*. 27.3 26-29.

Beirão, Nirlando. "O destino ideal." *Bravo!* Ano7. May 2004. 31-33.

Bollnow, Otto. *Hombre y espacio*. Trad. Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona: Labor, 1969.

Cioran, E.M. *La caída en el tiempo*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets, 1993.

---. *Historia y utopía*. Trad. Esther Seligson. Barcelona: Ediciones Tusquets, 1988.

De Trazegnies Granda, Leopoldo. *La espalda de Dios*. <http://www.trazegnies.arrakis.es/che2.html>

*Diarios de motocicleta*. Dir. Walter Salles. Perf. Gael García Bernal, Rodrigo de la Serna and Mía Maestro. Focus Features, 2004.

Faliero, Mauricio. *Diarios de motocicleta*.  
<http://www.cineismo.com/criticas/diarios-de-motocicleta.html>

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Trad. Joan Vinyoli y Michele Pendanx. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

May, Rollo. *La necesidad del mito*. Barcelona: Paidós, 1992.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Serna, Juan Antonio. El espacio utópico como medio catalizador de la sexualidad masculina y la lucha de clases en *Y tu mamá también*. *Ciberletras: La literatura mexicana de fines del siglo XX*. Núm. 11. July 2004.  
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>

Sherrill, Rowland. *Road-book America: contemporary culture and the new picaresque*.

Urbana: University of Illinois Press, 2000.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik. Madrid: Santillana, 1996.

Villegas, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1978.

*Y tu mamá también*. Dir. Alfonso Cuarón. Perf. Gael García Bernal, Diego Luna and Maribel Verdú. IFC Films, 2001.

## ***Tangos, el exilio de Gardel o la revolución estética de Fernando Solanas***

[Cécile François](#)

*University of Orléans (France)*

En Francia, el nombre de Fernando Solanas casi siempre viene asociado con los conceptos de compromiso político y militancia. También se suele hacer hincapié en los aspectos documentales o testimoniales de sus filmes y en su afán de dar cuenta de la situación económica y social de América Latina y de Argentina en particular. Hoy en día, muchas películas de Fernando Solanas siguen consideradas como radiografías de la realidad sirviendo incluso de pretexto para un mero análisis del contexto en que se desarrolla la acción.

Ahora bien, si algunos films del cineasta, entre los cuales figura su última obra *Memorias del saqueo* (2004), entran efectivamente dentro de esta línea documental, (1) es obvio que el cine de Fernando Solanas rebasa el marco estrecho del género. Lo que llama la atención, en efecto, en el conjunto de su obra, es la preocupación del realizador por la forma de sus filmes y la escritura cinematográfica. En realidad, si Fernando Solanas es un cineasta comprometido, su compromiso no se limita a los aspectos sociales o políticos. Sus películas dan fe también de una postura rupturista o sea de una voluntad de romper con los cánones cinematográficos vigentes para llevar a cabo una verdadera "revolución estética".

Esta preocupación se hace aún más patente en sus películas de ficción, en particular en la que se considera su obra cumbre, *Tangos, el exilio de Gardel*, estrenada en 1985, que se articula alrededor del exilio político de un grupo de artistas argentinos y uruguayos en París.

### **La subversión de los códigos del cine clásico**

Desde mediados de los años sesenta en que, después de rodar su famosa película *La hora de los hornos*, Solanas funda el Grupo "Cine Liberación" junto con Octavio Getino, cada película del cineasta puede aparecer como una especie de manifiesto en favor de una renovación de la escritura fílmica. En sus declaraciones, Fernando Solanas no vacila en tomar posiciones y en rechazar abiertamente los códigos y convenciones del cine hollywoodiense clásico. Sus filmes no apuntan tan sólo al despertar de la conciencia política del espectador invitándole a una lectura militante de la realidad sino que procuran desestabilizarlo, estorbarlo, impedir que



se deje llevar y arrullar por el flujo de las imágenes. El cine de Solanas aparece como una reacción contra la transparencia y la fluidez de la narración clásica que favorece la pasividad del público. El director argentino rechaza en particular la rapidez y la concisión, todas aquellas características del estilo hollywoodiense cuya finalidad es subyugar o fascinar al espectador mediante lo que Michel Serceau llama "la absorción diegética" (2). Por eso el público europeo, acostumbrado a un tipo de cine en el que la consigna es la eficacia, se muestra a veces reacio ante las digresiones y aquellas proliferas escenas en que los personajes de Solanas intercambian opiniones y debaten de manera aparentemente gratuita, sin que se transparente el interés dramático de estas conversaciones. En *Tangos, el exilio de Gardel*, esta característica se hace patente en la larga secuencia en que el francés, Pierre, y el argentino, Juan Dos, cotejan sus concepciones respectivas del espectáculo que van a montar.

A lo que está acostumbrado también el espectador es al tratamiento emotivo o melodramático de ciertos temas. El exilio siempre viene asociado con el dolor, el pesar y la añoranza. Otra vez Solanas se aleja del esquema tradicional para brindarnos una película "multitonal", procurando así evitar el escollo del sentimentalismo. Una de las características de *Tangos* es, en efecto, la mezcla de registros que abarcan desde lo dramático hasta lo más burlesco pasando por escenas oníricas de claro corte surrealista. Lo que quiere evitar Solanas es que el espectador se sienta constantemente agobiado por un flujo de planos cercanos conmovedores y una ola de música melosa. Por eso intenta desdramatizar la situación de los exiliados insertando dentro de la narración secuencias de corte burlesco como la famosa escena de la cabina telefónica en la que Miseria, uno de los personajes, intenta llamar gratuitamente a Uruguay acoplado el hilo del aparato al motor de una motocicleta.

Este tipo de secuencias llama la atención en la intertextualidad fílmica de la que se nutre *Tangos, el exilio de Gardel*. Tenemos, en efecto, a lo largo de la película, una serie de alusiones o de "guiños" a Charlie Chaplin, no sólo a través de unos gags burlescos sino también en la utilización de los iris característicos de los primeros cortos de Charlot (3). El desenlace de la película nos muestra así el rostro de María, la narradora, enmarcado en un círculo semejante a los que utiliza Chaplin en *The Idle Class* para recortar a un personaje y aislarlo de su entorno a la manera de un primer plano. Además, al final de la película, el modo de andar de María en el momento en que se aleja hacia el fondo de la imagen, evoca la silueta tan característica del vagabundo. Estos guiños y alusiones permiten relajar la tensión y quitarle a la película una parte de su dramatismo. Es de notar sin embargo que, incluso cuando Solanas opta por un tratamiento realista o naturalista de un tema, evita colocar al espectador en una situación de "voyeurismo" como da fe de ello la escena de la lectura de la carta de Alcira a su nieta Martita, una de las escenas clave de la película.

En *Tangos, el exilio de Gardel*, Fernando Solanas, en efecto, no se contenta con tratar el tema del exilio. Se propone también brindar al espectador su propia representación de la dictadura argentina y en particular de sus aspectos más

represivos y violentos. Tenemos en la película momentos de filmación que podemos calificar de "naturalistas" como es el caso con el episodio de "Marta y Martita" que evoca el problema de los "desaparecidos". Esta secuencia se abre con la llegada de Arlette y Céline, miembros de uno de los numerosos Comités de Solidaridad que brindan su ayuda a los exiliados. Mientras su coche entra en el campo, oímos la voz over de María, la narradora, que con tono neutro informa al espectador sobre estas organizaciones. La forma escogida por el cineasta es la del reportaje. Los leves desplazamientos y reajustes de la cámara pretenden dar la impresión de que asistimos a un rodaje "en directo", casi improvisado. El ojo de la cámara intenta captar una imagen instantánea de la realidad sin preocuparse por encuadres sofisticados o ángulos rebuscados. Aparentemente, este fragmento de película podría caber dentro de un reportaje televisivo, un telediario por ejemplo.

Pero esta escena es bastante corta y rápidamente asistimos a un paulatino proceso de ficcionalización con el paso de la voz over de María a la voz off (o diegética) (4) de Alcira, la abuela exiliada, que lee una carta a su nieta desaparecida en la Argentina de la dictadura. Mediante un largo travelling lateral de derecha a izquierda, el espectador va penetrando dentro del local en que tiene lugar la reunión. Antes de descubrir a Alcira, es decir antes de poder relacionar la voz que se oye con el personaje que está hablando, la cámara se entretiene, a través de un plano medio, en las caras de los oyentes para captar su reacciones y emociones. Este largo travelling de unos cuarenta segundos que acompaña la voz acongojada y trémula de la lectora, permite que el espectador, al ser testigo de la escena, se sienta concernido y quizá también afectado por la emoción que embarga al público. El movimiento del aparato va creando progresivamente una tensión dramática que alcanza su punto álgido en el momento en que aparece por fin en el campo el rostro desencajado de Alcira. Es de notar que la cámara se detiene tan sólo dieciséis segundos en el rostro del personaje antes de desviarse púdicamente en el momento preciso en que Alcira, incapaz de contener su emoción, rompe a llorar. En vez de colocar al espectador en una posición de voyeur con el riesgo de desazonarlo, Solanas prefiere valerse de un efecto indirecto mostrando el malestar, el nerviosismo y la emoción que se pintan en el rostro de los oyentes hasta que una intervención práctica de Pierre (5) alivie por fin la tensión. A continuación, el protagonismo lo tendrán Arlette y Céline quienes, eficaces y optimistas, intentarán brindar soluciones materiales al drama vivido por Alcira. La secuencia termina efectivamente con un plano del avión que las lleva a las dos junto con Alcira a la Argentina. Esta imagen final del cielo o del horizonte despejado, si deja el final abierto, también sugiere la posibilidad de un desenlace feliz.

Esta secuencia es emblemática de la manera con que Fernando Solanas subvierte hábil y discretamente los códigos de la narración clásica. Si bien introduce en su relato elementos melodramáticos, no carga las tintas. Lo que caracteriza la escena central de la lectura de la carta es el pudor con que la cámara capta los momentos de emoción. Gracias a los movimientos de desvío o de retención del aparato, Solanas evita "chantajear" al espectador. Estamos al extremo opuesto de la filmación tradicional con sus derroches de música melosa y su énfasis en la actuación de los actores. Sin embargo, la sobriedad de Solanas no significa

sequedad ni austeridad. Lo que el cineasta quiere hacer surgir de la escena no es un bloque de emoción en bruto sino un sentimiento más sutil de compasión en el sentido pleno de la palabra. Lo que procura Solanas no es que el espectador se sienta agobiado o anegado por una oleada de emoción fácil que lo paralice en su butaca sino que participe en el drama vivido, no sólo por Alcira sino por todos los que sufren el dolor del exilio puesto que el narratorio extradiegético comparte con los personajes de la ficción el papel de testigo de la escena. Por eso el tipo de receptor que diseña la secuencia es el de un espectador activo que se haga solidario de los exiliados y tenga ganas de actuar como actúan Pierre, Céline o Arlette, estos personajes entre los que se siente incluido.

### **Fragmentación y estilización**

Además del sentimentalismo exagerado, lo que rechaza también Solanas es el principio de "continuidad narrativa". La película se presenta como una yuxtaposición de secuencias bien delimitadas por procedimientos de demarcación explícitos entre los que destaca el empleo de títulos que encabezan cada microrrelato. Este procedimiento contribuye a aislar los diferentes núcleos narrativos, resaltando así su autonomía. De esta forma, la narración se desvía de la tradicional línea argumental así como de los principios de causalidad y de suspense. En realidad, *Tangos, el exilio de Gardel* tiene la forma de un mosaico en el que las secuencias se suceden sin recurrir a la jerarquización o a la supeditación de las mismas. Lo que procura Solanas es presentar al espectador diferentes facetas del drama de los exiliados mediante la trayectoria personal de un conjunto de personajes, entre los cuales destacan Juan Uno y Juan Dos (6). Esta composición suelta y fragmentada puede desconcertar al espectador que busca en vano el hilo conductor del relato. Pero esta estructura "anárquica" no es más que una apariencia puesto que el montaje, en un afán de síntesis, reúne las distintas secuencias mediante un vínculo a la vez temático y tonal. En esta película, son el exilio político y la música del tango los que brindan su coherencia global al relato como lo indica de antemano el título de la obra. Notamos en efecto que en *Tangos, el exilio de Gardel*, el tema central (el exilio) viene enmarcado por dos nombres (uno común, Tangos, y el otro propio, Gardel) que remiten al mundo de la música popular argentina. Además, es de notar que la palabra "tangos" viene bajo la forma de un plural, lo cual anuncia la exploración de distintas formas de tango como también se propone Solanas evocar las distintas facetas del exilio.

La película aparece así no sólo como un mosaico sino también como un objeto híbrido. Es lo que indica el término "tanguedia" forjado por Pierre, el director del espectáculo dentro de la diégesis, y que Solanas utiliza también para definir el género en el que se inscribe su propio film. Esta especie de "palabra nido" compuesta de fragmentos de las palabras "Tango + comedia + tragedia" revela claramente el afán del cineasta por salvar las barreras que separan los distintos géneros y crear una forma original que rompa con las estéticas tradicionales. Fernando Solanas muestra así su deseo de enfocar el tema político del exilio desde una perspectiva totalmente nueva que despierte al espectador del letargo en que pudiera sumirle un tratamiento mucho más clásico.

Uno de los mejores ejemplos de la estética de Solanas se da en el capítulo titulado "Solo" en la que aparecen sin transición tres escenas yuxtapuestas, delimitadas por un corte en seco. El vínculo que las une es de tipo temático ya que las tres tratan de la represión ejercida por la dictadura sobre el individuo. Son tres ejemplos independientes los unos de los otros pero que son tratados desde el punto de vista estético de tres maneras distintas. En la primera escena, María la narradora evoca, mediante un flash back, la detención o el secuestro de su padre en plena calle. Aunque la focalización es interna, es de pensar que María no recuerda la escena de la que no pudo ser testigo sino que la reconstituye a partir de fragmentos de discursos emitidos por los adultos que la rodean y quizá también de informaciones facilitadas por los noticiarios de la televisión francesa. El flash back es de corta duración (unos 20 segundos) e imita el estilo de los reportajes callejeros que se filman con una cámara móvil a veces colocada en el hombro, lo cual da una sensación de verismo, de captación directa de la realidad. Los sobresaltos, los reajustes de la cámara colocada en el interior del coche del padre dan una impresión de improvisación como si un testigo o un amateur hubiera sacado rápidamente su material para dejar constancia del secuestro, o para conseguir una prueba del atropello grabándolo como sea, en una situación de emergencia. Lo que refuerza esta sensación es el silencio de la banda sonora, característico de la filmación con un súper ocho.

Un corte en seco separa este supuesto "fragmento de realidad" de la secuencia siguiente cuyo protagonista es, esta vez, el escritor Gerardo antes de su exilio a París. Un plano medio muestra al personaje sentado delante de una mesa de trabajo. A diferencia de lo que pasa en la secuencia precedente, aquí la cámara se desplaza muy lentamente, casi insensiblemente, sin dejar de captar las expresiones y gestos del personaje. Cuando suena el teléfono, Gerardo aparece de perfil en la parte inferior izquierda y poquito a poco, gracias al leve movimiento del aparato, va ocupando el centro de la imagen situándose de frente respecto al espectador. La utilización de un plano medio corto no sólo permite leer en el rostro del protagonista diversas expresiones (sorpresa, indignación o cólera) sino que dramatiza la escena, sugiriendo una impresión de proximidad con la víctima de la represión y favoreciendo así un fenómeno de empatía. Además, la sobriedad del trabajo del actor y la sencillez de la escenificación contribuyen a enfatizar la soledad y la angustia de un personaje cogido en el engranaje de la represión. Aunque, a todas luces, el marco espacio-temporal y los personajes de las dos secuencias son totalmente diferentes, el tema de la coacción permite mantener una forma de continuidad entre la escena del secuestro y la de las amenazas e intimidaciones.

La continuidad temática se mantiene en la secuencia siguiente, insertada en el capítulo mediante otro corte en seco. Esta vez se trata de una escena de persecución. Pero Solanas da un paso más en su trabajo de estilización introduciendo un elemento nuevo: el tango. Aunque el decorado recuerda el de la secuencia precedente, un amplio local rodeado de columnas y pilastras, la música convierte la escena en un ballet. Lo que presencia el espectador es la huida desesperada de hombres y mujeres, jóvenes sobre todo, que emprenden una

carrera loca para escapar de sus perseguidores. Estamos aquí al extremo opuesto de la escena del secuestro filmada de manera verista, como un reportaje. En esta escena de la persecución, el operador luce su dominio de la técnica y su cámara barre el espacio gracias a una serie de panorámicas laterales (de derecha a izquierda y de izquierda a derecha) que acentúan la impresión de circularidad y dan la sensación de que los perseguidos están acorralados y luchan desesperadamente por encontrar una salida. Esta impresión de acoso despiadado es acentuada por una leve aceleración del movimiento de la cámara así como por la banda sonora que introduce progresivamente dentro de la música del tango una serie de notas disonantes que traducen los gritos y aullidos de los perseguidos. La secuencia termina con la captura de una muchacha por los secuaces del régimen, captura que se filma en cámara lenta. El procedimiento enfatiza el tratamiento infligido a la joven por sus verdugos quienes, asiéndola de pies y manos, la lanzan hacia lo alto como si fuera una muñeca desarticulada o descoyuntada. Detrás de esta escena se perfila la imagen del cuadro de Goya, titulado *El pelele*. La gama cromática escogida por Solanas (o su director de la fotografía) subraya el parentesco con el lienzo del pintor aragonés en el que también dominan los colores ocre, azul y gris. Sin embargo, asistimos a una inversión respecto al cuadro de Goya en que son cuatro muchachas las que mantean a un pelele que se parece a Guiñol. Aquí las sustituyen cuatro miembros de la policía política de aspecto siniestro que se portan como verdugos. El recurso al "plano cuadro" (7) y la cita intercultural ponen así de relieve la reificación del ser humano y la deshumanización propia del régimen dictatorial.

### **El tango y la búsqueda de la identidad**

El motivo del pelele es omnipresente a lo largo de *Tangos, el exilio de Gardel* en que una serie de muñecos, ya solos, ya en grupos, aparecen a lo largo del film. Interrogado sobre esta imagen recurrente, Solanas siempre se ha negado a brindar una explicación dejando al espectador la libertad de interpretarla a su antojo. Ciertos críticos han visto así en estas figuras enigmáticas una alusión a los desaparecidos o a los que no pudieron salir para el exilio. Y efectivamente, su disposición arbitraria dentro del relato así como la gran variedad de los tipos de muñecos presentados inducen a pensar que cumplen una función simbólica. Además de las interpretaciones ya citadas, podemos pensar que quizá representen de forma metonímica la fragmentación de la personalidad de los exiliados en busca de su propia identidad, como lo sugiere también la fragmentación del relato.

Esta interpretación viene corroborada por una de las escenas de ensayo de la "Tanguedia" que están montando Pierre y Juan Dos. La secuencia se abre con un plano de uno de esos muñecos, seguido de otro que enfoca a unos bailarines inmóviles, como petrificados. Cuando de repente arranca la música, las figuras empiezan a animarse. Al principio no se oye más que la base rítmica del tango puesto que los músicos dan el compás con la palma de la mano en la caja de sus instrumentos antes de ir introduciendo paulatinamente algunos acordes. El efecto producido es el de una música sincopada sobre la que los personajes empiezan a moverse con movimientos mecánicos de autómatas. Cuando progresivamente la



melodía se superpone al compás, los cuerpos van cobrando vida, los ademanes se hacen más fluidos, los miembros más elásticos, las posturas más armoniosas. Tenemos la impresión de que los "maniqués" se van despertando poquito a poco bajo el impulso del tango. Cuanto más compleja y sutil se hace la melodía, más ágiles y flexibles son los bailarines cuyos cuerpos parecen vibrar. Las parejas se abandonan, dejándose llevar por la música que las envuelve en una onda de calor y sensualidad. Ahora bien, si tomamos en cuenta las palabras de Pierre justo antes del principio de la secuencia, la escena del baile cobra una dimensión simbólica. Unos segundos antes, Pierre había invitado a Florence a presenciar el ensayo del ballet con estas palabras: "On part pour l'exil" ("Salimos para el exilio"). Si el exilio significa la fragmentación del ser humano, gracias al tango el exiliado puede recobrar su unidad y su identidad. Con la música y el baile asistimos pues a un proceso de rehumanización del individuo. A nivel del grupo, el tango aparece también como un factor de cohesión, un principio de vida y de calor humano, así como una posibilidad de reencuentro con el país y las raíces a pesar de la distancia y del tiempo transcurrido.

La importancia del tango para los exiliados está puesta de relieve ya en los primeros planos de la película. Los títulos de créditos van desfilando por un fondo de imágenes diegéticas. La secuencia se abre con un plano general de un puente de París, "le Pont des Arts", una elección que dista mucho de ser intrascendente ya que coloca de antemano la película bajo la señal del arte. Encima de este puente, divisamos a dos personajes antes de que un cambio de plano nos permita comprender que se trata de dos bailarines (los del Ballet de Ginebra) que nos proponen su propia versión del tango. A esta distancia, la cámara capta una serie de figuras de ballet clásico que quizá desconcierte un tanto al espectador acostumbrado a una interpretación más popular del arte emblemático de Argentina. Esta versión acendrada informa ya sobre una de las orientaciones de la película, la de la depuración y la estilización de las formas. Los planos insertados del Sena y de la luna permiten una transición entre el cielo y la tierra, lo alto y lo bajo, y preparan el paso de lo etéreo a lo material, del tango estilizado al tango popular. La cámara acompaña el movimiento descendente ya que la segunda parte de la secuencia se desarrolla en el muelle, a orillas del Sena.

Con el cambio de plano, cambiamos de personajes. El espectador descubre ahora a Marie Laforêt, la actriz principal de la película que va a encarnar al personaje de Mariana, la artista exiliada, y a Miguel Ángel Sola que encarnará a Juan Dos el compositor de la Tanguedia. Los bailarines etéreos del Ballet de Ginebra dejan paso a esta otra pareja más "corpórea", más llana, que, bien abrigada en su ropa de invierno, comienza a esbozar unos torpes pasos de baile antes de abrazarse y besarse apasionadamente. A diferencia de lo que pasaba en la primera parte de la secuencia, el tango deja aquí de ser estilizado, "incorpóreo", para convertirse en un baile erótico, de amor y deseo. La bailarina, al quitarse el espeso abrigo, invita con ademán provocador a su pareja antes de dejarse abrazar y acariciar debajo del puente. Luego comienza el baile de seducción. La falda abierta por el lado izquierdo deja entrever la pierna desnuda de la actriz dando al baile este halo de sensualidad y de erotismo que provocó las reacciones escandalizadas de la buena



sociedad de principios de siglo. El tango reanuda así con sus orígenes populares, recordando que nació en los prostíbulos y que era al principio música y baile de gentes de los arrabales y de los bajos fondos.

La doble interpretación del tango por dos parejas radicalmente diferentes, en dos lugares diametralmente opuestos, señala otro tema clave del film que va a ser el del mestizaje cultural simbolizado por la asociación imagen/ sonido, decorado parisino/ música de tango. Además el movimiento descendiente, desde lo alto del puente hacia el muelle, puede interpretarse de manera metonímica como un buceo hacia lo más hondo de lo argentino, una vuelta hacia las raíces y una búsqueda de la identidad mediante la música del tango, símbolo del alma popular, según Fernando Solanas:

Le tango est un symbole de l'âme populaire... Il est une image de tous les défauts et de toutes les qualités du peuple argentin. Il exprime, avec San Martin et Discépolo, le désir profond des Argentins de retrouver une patrie juste, libre et souveraine. (8)

### **Historia y mito**

En un París estilizado y onírico, en una plaza inmensa y desierta aureolada de neblinas azuladas surge una noche la figura mítica de Carlos Gardel. En este decorado de "cine negro", avanza un hombre misterioso hacia la cabina de teléfonos en que Mariana y Juan Dos intentan ponerse en comunicación con Buenos Aires. Este personaje que, por su atuendo y su facha, parece sacado de una película en blanco y negro de los años veinte, resulta ser Discépolo, el gran compositor de música popular que conecta a la pareja con Juan Uno, tendiendo así un puente entre París y Buenos Aires, el país del exilio y la patria añorada. Este contacto entre Juan Uno y Juan Dos provoca la irrupción de la música que acompaña la conversación de estos dos personajes simbólicos del exilio. Se trata de un tango cantado por el propio Gardel en un viejo disco de los que se escuchaban en un gramófono. La banda sonora conecta así el presente de los exiliados con un pasado mítico, el de la edad de oro del tango. Por algunos segundos, Juan Uno y Juan Dos parecen transportados fuera del tiempo hasta que la música se interrumpe y con ella se corta la comunicación.

Para animar a Juan Dos, Discépolo justifica la actitud de Juan Uno, su miedo, su incapacidad para terminar la Tanguedia y concluye ofreciendo su ayuda: "[Este final] nosotros lo traeremos. La tanguedia será nuestra revancha". En realidad, el pronombre personal "nosotros" no remite tan sólo a Discépolo y a Juan Dos sino que incluye también a Carlos Gardel como da fe de ello el plano conjunto de un viejo coche de principios de siglo del que baja el mítico cantante acompañado de dos guitarristas. En una atmósfera irreal, enfatizada por el famoso efecto de neblinas y vapores de Solanas, Gardel empieza a cantar un tango cuya letra alude a diez años de exilio en París (9), encarnando así el drama y el alma de todos los exiliados, pasados y presentes. Cuando, al final, Carlos Gardel saca a Mariana a bailar, se mezclan lo real y lo onírico, el presente y el pasado, insertando la escena

en un espacio mítico en el que el ser desgarrado de los exiliados encarnado por la heroína encuentra su unidad y su plenitud en las mismas fuentes del tango.

Un encuentro (o reencuentro) parecido se produce al final de la película en la secuencia de la agonía de Gerardo. En un amplio escenario yace el viejo escritor solo y aparentemente abandonado. Mientras la cámara lo encuadra en un plano general, la banda sonora se carga de ruidos extraños: cañonazos, cascos de caballos, fragor de batalla. Este desajuste entre la imagen y el sonido no se explica hasta que el lector ve aparecer una figura a contraluz, como desdibujada por una neblina azulada. Este personaje raro que va vestido a usanza del siglo XIX avanza hacia Gerardo. Cuando éste lo reconoce, lo identifica como el mítico General San Martín, uno de los héroes de la Independencia de la nación argentina. La aparición fantasmal del personaje puede justificarse concretamente por el delirio del agonizante que quizá sufra una alucinación. Pero se trata sobre todo de una secuencia visionaria a través de la que el cineasta expresa sus ilusiones, sus esperanzas y su ideal político: "Poder ver la patria que soñamos, grande, unida", éste es el sueño de San Martín y el de los exiliados de París. La secuencia aparece como un eco de la precedente ya que de repente, un poco como por ensalmo, surge otra figura mítica, la de Carlos Gardel, al que Gerardo descubre ya sentado cómodamente en una silla cerca de un gramófono. Más melancólico y amargo que el General San Martín, el discurso de Gardel deja traslucir cierto desánimo: "Ya no canto, general, estoy viejo", declara antes de poner en marcha el gramófono que resucita por algunos minutos la voz de su juventud a través del famoso tango "Volver". La música mantiene la cohesión entre los tres personajes que sufrieron el exilio en tres momentos distintos de la Historia argentina (10). La composición de la imagen subraya esta idea al incluirles en un mismo plano, Gerardo en el centro, San Martín a la izquierda y Gardel a la derecha. Los tres forman así una especie de corro en el que el mate, la bebida nacional, al circular de uno a otro, va estrechando el vínculo. Al retroceder lentamente mediante un largo travelling, la cámara va aislando progresivamente al grupo poniendo de relieve la circulación del mate que asegura el relevo entre las generaciones. El movimiento sugiere además una especie de comunión (vivencias, sentimientos y sueños compartidos) que rebasa ampliamente el marco estrecho del problema estrictamente argentino para cobrar una dimensión universal.

## **Conclusión**

*Tangos, el exilio de Gardel* es un buen ejemplo de la preocupación de Fernando Solanas por los problemas estéticos que plantea la realización de un filme. Aunque su cine es claramente político, sortea el escollo del didactismo, de la demostración o del discurso machacón. Su afán de despertar la conciencia del espectador pasa por un distanciamiento crítico de las fórmulas del cine comercial. Para Solanas, en efecto, el cine es una síntesis de varios lenguajes y formas de expresión. Al buscar su inspiración en el teatro o en el baile y en cierta medida en la pintura, el cineasta procura plasmar el viejo sueño romántico del "arte total". Pero, tras esta voluntad de crear una forma propia, ajena a los modelos o a los moldes tradicionales, se diseña también la figura del espectador ideal, capaz de resistir el flujo anestésico

de las imágenes para reflexionar por sí solo adquiriendo así la madurez y el espíritu crítico necesarios para la buena recepción de una obra ambiciosa y sin concesiones.

### Notas

(1) Para poner tan sólo unos cuantos ejemplos, podemos apuntar dos documentales políticos del año 1971, *La revolución justicialista* y *Actuación política y doctrinaria para la toma del poder* así como *Le Regard des autres* (*La mirada de los otros*) (1980) que trata el tema de los minusválidos.

(2) Serceau, Michel, *Etudier le cinéma*, Paris: Editions du Temps, 2001: 56.

(3) El iris permite la abertura o el cierre progresivo del diafragma. Gracias al iris, la imagen aparece (o desaparece) mediante una abertura circular que crece progresivamente (o disminuye).

(4) Se habla de voz over cuando un enunciado es emitido por un locutor invisible situado en un espacio y un tiempo diferentes de los que vienen presentados simultáneamente por las imágenes en la pantalla. La voz en off es la voz de un personaje que se sitúa en el espacio diegético pero fuera de campo. La voz in remite al discurso pronunciado en el campo.

(5) "Qu'est-ce que vous pouvez faire?" ("¿Qué pueden hacer ustedes?")

(6) Por sus nombres, estas dos figuras adquieren categoría de símbolos y vienen a representar las dos caras del exilio, interior y exterior.

(7) "Le «plan-tableau» naît de la rencontre entre un plan (nous dirons, le citant), cette unité cinématographique minimale de sens, et un tableau (nous dirons, le cité). Mais l'acte de citation, non littéral, à la différence du précédent, fait, pour ainsi dire, fusionner citant et cité dans un tout homogène et unique. Dans le plan-tableau, qui réalise la rencontre entre le fixe et le mobile, le cité est recréé sous la forme spécifiquement cinématographique du plan, comme dans l'acte de traduction : l'immobile est alors doté de mouvement, ne serait-ce que parce qu'il est emporté par le déroulement narratif du film, le personnage devient acteur, le silence se fait bruits ou voix.", véase el capítulo dedicado a esta noción en Bonitzer, Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris: Editions de l'Etoile, 1985: 29-42.

(8) *L'Avant-scène Cinéma*. 1989 January-February; 377-378: 148.

(9) "Ya van para diez años que me viste zarpar".

(10) El General San Martín murió en Boulogne-sur-Mer en el norte de Francia, después de más de veinte años de exilio. En cuanto a Gardel, si no tuvo que dejar

Argentina por motivos políticos, es de notar que la letra de algunos de sus tangos fue prohibida por la censura durante la dictadura militar de 1976-1983. Además, por motivos profesionales, en particular las largas giras por Europa y América, Gardel pasó mucho tiempo fuera de su tierra y expresa su añoranza de la patria a través de algunos tangos

### **Bibliografía**

*CinémAction*. "Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde". 2001. 215pp.

*L'Avant-scène Cinéma*. 1989 January-February. 377-378; 161pp.

Bardel, Alain. "Fernando Solanas : un cinéma à la première personne". *Cinémas d'Amérique Latine*. 1992: 40-41.

Carbonnier, Alain. "Tangos l'exil de Gardel" et entretien avec F. Solanas. *Cinéma* 85. 1985 November; 328: 3-4.

Gili, Jean A. "Tangos l'exil de Gardel". *Positif*. 1985 November; 297: 19-20.

Mahieu, José Agustín. "Del cine político a las metáforas de un país", *Cuadernos hispanoamericanos*. 1999 October; 592: 83-89.

Nave, Bernard. "Tangos, l'exil de Gardel". *Jeune Cinéma*. 1985 December /1986 January; 171.

Ostria, Vincent. "Le tutoiement du rêve". *Cahiers du Cinéma*. 1985 November; 377: 50-52.

Paranagua, Paulo-Antonio. "Entretiens avec F. Solanas". *Positif*. 1985 November; 297: 21-30.

Serceau, Michel. *Etudier le cinéma*. Paris: Editions du Temps, 2001. 255pp.

Toubiana, Serge. "Tangos, l'exil de Gardel". *Cahiers du Cinéma*. 1985 October, 376: 12.

Valot, Jacques. "Tangos, l'exil de Gardel". *La Revue du Cinéma*. 1985 December; 411: 43.

## **El cine de Lucrecia Martel: La Medusa en lo recóndito**

[Leila Gómez](#)

*University of Colorado, Boulder*

Dice Lucrecia Martel que el hotel donde se desarrolla la trama de *La niña santa* es un lugar "atemporal". Su decoradora lo reafirma cuando declara que se trató de crear un lugar "universal", con muebles de distintas épocas que no anclaran la escenografía a un lugar o tiempo específico. De lo que se trata es de recrear una situación que despierte la curiosidad de un espectador exigente pero diverso, que lo invite a involucrarse, que no lo haga olvidarse de sí mismo. No obstante, para quien alguna vez haya estado en un hotel "con pileta" en el noroeste argentino, se vuelve difícil no reconocer las marcas espaciotemporales de la historia. Y aún para quien nunca haya estado en ese lugar recóndito, se vuelve imposible no encontrar resonancias y paralelismos entre la localización geográfica de *La Ciénaga*, su película anterior, y *La niña santa*, aunque en la "pileta" de *La niña santa* se pueda nadar y en la de *La Ciénaga*, no. En efecto, los largometrajes de *La Ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004) le cuentan al espectador historias que podrían ser las de él o ella en cualquier lugar del mundo, pero especialmente en un lugar: el de la adolescencia femenina en una sociedad periférica de un país en decadencia. El desafío estético del cine de Lucrecia Martel es justamente el de involucrar magistralmente a un espectador diverso en un mundo marginal al menos en estas cuatro instancias: la edad de la adolescencia en familias disfuncionales, la domesticidad del rol femenino, la sociedad provinciana del noroeste argentino y un país venido a menos.

Con respecto al coloquio "Mujeres y cine en Latinoamérica", Julia Tuñón señala la "paradoja de que la mayor parte de las cineastas convocadas negaba tener una perspectiva pautada por su género y declaraba que su ambición era ser consideradas cineastas, más allá de su sexo", cuando el coloquio las había reunido justamente por esa particularidad.<sup>(1)</sup> Para estas directoras, el "cine de mujer" era una moda pasada.<sup>(2)</sup> Estas afirmaciones identitarias intentan ubicarse en la ideología del "supra locus" de lo artístico, es decir por encima de las diferencias genéricas y, contradictoriamente, se articulan a las exigencias y economías del mercado cinematográfico, cuyos espectadores, productores y patrocinadores no son sólo mujeres. No se trataría entonces ni de privilegiar ni de menoscabar temáticas o perspectivas específicamente "femeninas", como señala la misma Lucrecia Martel: "situar mejor a la mujer en la sociedad es parte de una lucha para establecer una mejor situación social para todo el mundo".<sup>(3)</sup> Sin embargo, el cine

de Martel parece hablar de aquello de lo que Hélène Cixous hablaba hace tres décadas:

Now women return from afar, from always: from "without", from the heat where witches are kept alive; from bellow, from beyond "culture"; from their childhood which men have been trying desperately to make them forget, condemning it to "eternal rest." The little girls and their "ill-mannered" bodies immured, well-preserved, intact unto themselves, in the mirror" (310)(4)

Los personajes femeninos de Martel, sobre todo las protagonistas adolescentes, son poderosamente incómodos como la risa de la Medusa. Los escasos planos de la directora saben captar el detalle que los vuelve moralmente desestabilizantes, provocadores sutiles y reales. La cámara nos los muestra en ese espacio limítrofe entre la aceptación y la trasgresión de la norma. Podría pensarse, sin embargo, que las opciones estéticas de Martel, aunque de extrema sutileza y de un cuidado obsesivo en cada toma, no plantea mayores desafío al convencional cine de autor, valga el oxímoron. Por ejemplo, a diferencia de sus colegas argentinos varones como Pablo Trapero (5) o Carlos Sorín, (6) Martel inserta en su *casting* a figuras consagradas del cine y la televisión argentinas, como Graciela Borges y Mercedes Morán en *La ciénaga* y otra vez Mercedes Morán junto a Carlos Belloso y Alejandro Urdapilleta en *La niña santa*.(7) Tampoco, a diferencia de Trapero y Daniel Burman,(8) utiliza la técnica documental de la cámara en mano para conferir realismo a sus largometrajes, ni la fragmentación excesiva del montaje.

En este lenguaje cinematográfico casi tradicional, Martel negocia la visibilidad de lo no tradicional. En esa tensión, una de las tantas de sus películas, vemos retratado lo que tradicionalmente no se retrata en el cine argentino: la periferia geográfica del noroeste argentino, la decadencia de sus clases aristocráticas provincianas, la existencia empantanada de mujeres domésticas antes supuestamente "ángeles del hogar" y el poder místico y sacrílego de la adolescencia unido al despertar sexual. En esa tensión se construye la visibilidad de lo no visible, de lo que permanece con la fuerza insurgente de las estructuras de sentimiento que todavía el lenguaje no ha disciplinado.(9)

### **1-La risa de la Medusa y la expulsión del paraíso. La adolescencia en La niña santa.**

Existe una especie de terror cultural soterrado hacia la adolescencia, edad que la cultura ha construido como una etapa de transición o pasaje. En el imaginario cultural se la percibe como el paso de la edad de oro de la infancia hacia la adultez, asociándola con la narrativa mítica de la "expulsión del paraíso" del génesis. Los adolescentes, como Adán y Eva luego de haber comido la fruta del árbol del bien y del mal, se dan cuenta de que están desnudos. El despertar sexual de la adolescencia es percibido por el adulto como una amenaza, una desestabilización al asecho. (10)



El despertar sexual de la adolescente Amalia (María Alche), la niña santa, tiene el poder de desestabilizar un orden más o menos disciplinado y controlado: la familia de Jano (Carlos Beloso), la moral de la familia católica de su madre Helena (Mercedes Morán), su tía (Mía Maestro) y la abuela, en una sociedad de provincia.

De este modo, la poderosa trasgresión del despertar sexual adolescente es castigada con la fuerza del mito, porque, como señala Wendy Austin, "the teenager evolves in public", y es en esto donde radica el poder de su amenaza. El desarrollo del adolescente afectará su entorno familiar y social. Los cambios en el cuerpo del adolescente no pueden ser desestimados por los otros, en gran parte porque el adolescente buscará en ellos satisfacer su necesidad de auto-confirmación. Para Austin, el drama adolescente se desarrolla como una respuesta corporal hacia los otros, en el especial descubrimiento de que lo sexual subyace en la existencia humana e impregna una atmósfera ambigua que coexiste con la vida, como señala Merleau Ponty.(11) El despertar sexual de Amalia no será privado. Fue público desde el inicio, cuando Jano, uno de los médicos que asiste a la conferencia que se mantiene en el hotel de la familia de Amalia, se apoya por detrás en el cuerpo de Amalia rodeado de la multitud en un espectáculo de sonido callejero. Amalia voltea y Jano huye, consciente de su acto y hasta avergonzado y confundido. Lo que este acto ocasiona en el cuerpo de Amalia escapará al control del mundo de los adultos, afectándolos implacablemente. El acto que provoca el deseo sexual de Amalia hacia Jano generará uno de los hilos de la tensión dramática que estallará al final de la película, cuando la tía, por motivos que van más allá de la ética y la moral, desenmascara a Jano delante de su familia y delante de Mercedes Morán, quien a su vez había iniciado un fallido romance con el doctor.

Este despertar de la conciencia sexual junto con la nueva atención y percepción del cuerpo necesitan encontrar en la psicología adolescente la legitimidad perdida con la expulsión del paraíso de la infancia. La internalización de la sexualidad como pecado por la "trasgresión" mítica del saberse desnudo necesita encauzarse en algún vehículo de aceptación sociocultural. Mientras la mayoría de los adolescentes encuentran este cauce de aceptación social en el discurso sobre el amor y la intimidad que propone el cine, la televisión o la música, Amalia explica su atracción por Jano como un llamado de Dios. En una sociedad conservadora, donde los niños y adolescentes son educados en colegios católicos o forman parte de grupos eclesíásticos juveniles, Amalia encuentra el significado del amor y el deseo en la vocación religiosa de "salvar las almas". De este modo, el personaje halla en el discurso místico del grupo católico un modo de reflexionar y comprender sus sentimientos.

Desde el comienzo de la película, Amalia y su prima Josefina (Julieta Zylberberg) mezclan misticismo y sexualidad. La amiga de Amalia le cuenta que la líder del grupo juvenil tiene encuentros amorosos con un "hombre mucho mayor que ella", mientras ésta entona una canción religiosa sollozando, tal vez conmovida por la espiritualidad. De esta manera, se plantea en la película la unión de la sexualidad con la devoción religiosa. La atención excesiva de la Iglesia sobre los pecados de la carne termina potenciando aquello que prohíbe.(12) En cierto modo, Amalia vivirá

con Jano lo que escuchó era la experiencia de la líder espiritual por boca de su prima. Lo aprendido en el grupo es la fuente discursiva de significado de la experiencia de Amalia.

La ilegalidad y la sensación de trasgresión asociadas a los cambios corporales deben ser aprobadas y legitimadas, como medio indispensable para la configuración de una identidad estable para el adolescente. Desde las novelas de Samuel Richardson del siglo XVIII pasando por el folletín decimonónico hasta llegar al cine de Hollywood contemporáneo, la narrativa sobre el amor ha formado parte de una economía de mercado heterosexual de gran rendimiento en este sentido. Dichas narrativas proveen a su público de las instrucciones necesarias e institucionalizadas en los asuntos del amor. En *La niña santa*, sin embargo, las fuentes más populares de construcción de un significado social para el romance y la sexualidad para las mujeres son dejadas de lado. A diferencia de la mayoría de las adolescentes, Amalia no sigue las instrucciones amorosas de las películas de Hollywood con su acostumbrado argumento de la heroína romántica subyugada felizmente a la voluntad varonil. Amalia encuentra una fuente de significado en la tergiversación creativa del misticismo religioso.

Martel explora en la relación entre las dos adolescentes, Amalia y Josefina, la experimentación de la sexualidad fluctuante y la incertidumbre del juego como práctica o entrenamiento para la futura performance sexual. El beso que las dos amigas se dan es un movimiento simbólico hacia el otro, un anticipo. Este primer beso es parte de un juego de pasaje que asegura el éxito de la misma acción en una futura situación "real". La experimentación, la práctica y el juego adolescente están estrechamente vinculados al sentimiento incisivamente reconstruido de camaradería y amistad entre Amalia y Josefina. "Yo te voy a cuidar porque vos no tenés hermanos" le dice Josefina a Amalia en la última escena. La tranquilidad y distensión de las adolescentes en la pileta de aguas termales contrastan con la caótica tormenta que ellas mismas han desatado en el mundo de los adultos.

## **2-Las mujeres "escapistas" de La ciénaga**

El tema del escape de la abrumadora cotidianidad de la vida de mujeres esposas y madres es recurrente en el cine y la literatura. Desde *Madame Bovary* de Flaubert hasta los ejemplos del cine de Hollywood de los últimos años como *Far From Heaven* (2002) del director Todd Haynes y *The Hours* (2002) de Stephen Daldry. Uno de los ejemplos más recientes del cine europeo con respecto a este tema es *Pane e Tulipani* (2000) del director italiano Silvio Soldini. La imagen del "ángel del hogar", teorizada por Virginia Woolf, es revisitada en el cine de Haynes, Daldry y Soldini, en donde dos protagonistas femeninos buscan una vía de escape, ya sea en un *affair*, en la lectura privada de una novela en un cuarto de hotel, o en un viaje real o imaginario. En la literatura latinoamericana, cuentos como "La casita de sololoi" de Elena Poniatowska también tematizan el escape efímero pero indispensable de la mujer infeliz con su vida familiar.<sup>(13)</sup> La virtud de este cuento está en vincular la necesidad de esta fuga con la imposibilidad de conciliación

entre la imagen cinematográfica del hogar feliz con la realidad cotidiana de muchas esposas y madres.

El cuento de Poniatowska es una reflexión del resquebrajamiento de la imagen tradicional de la mujer presentada en los filmes de Hollywood de los años cincuenta, cuyas protagonistas encuentran la felicidad de su existencia en el orden y estabilidad matrimoniales en las sociedades patriarcales. Este escape constituye una forma ideológica de imaginar el papel de la domesticidad femenina, que sin resolver una insatisfacción social y psicológica, promueve la "illusio" compensatoria de la liberación. Estos filmes, aunque con la pretensión de instaurar una cierta distancia crítica con respecto a la imagen femenina de los años cincuenta en los medios de comunicación masiva, actúan en gran medida como sus géneros predecesores. Beatriz Sarlo, en su estudio sobre la literatura sentimental del folletín remarca que:

La literatura sentimental de estas narraciones no propone jamás una distancia crítica o irónica respecto de su objeto: es un *Erzats* de la literatura cultivada en dos sentidos. En primer lugar, porque es consumida *en lugar* de otros textos ficcionales. En segundo lugar, porque proporciona un mundo de ensoñación como alternativa imaginaria de carácter compensatorio frente a las relaciones reales entre hombres y mujeres.  
(126)

*La ciénaga* de Martel conecta con el "mundo de ensoñación" escapista del folletín y del cine de Hollywood para subvertirlo. En *La ciénaga*, tanto Tali (Mercedes Morán) como Mecha (Graciela Borges) necesitan también de esta fuga transitoria para poder seguir adelante con una existencia empantanada en la ciénaga: "Vayámonos a Bolivia"-le suplica la alcohólica Mecha a Tali con cierta complicidad-"a ver si me quedo encerrada en este cuarto hasta que me muera como la mami". Pero, a diferencia de los géneros sentimentales, en la película de Martel el escape nunca puede concretarse. Las protagonistas de *La ciénaga* no pueden realizar nunca el mentado viaje a Bolivia con la excusa de "comprar útiles escolares para los chicos". Ambas mujeres quedan atrapadas en un matrimonio asfixiante, Tali con Rafael (Daniel Valenzuela), un hombre posesivo y dominante, y Mecha con Gregorio (Martín Adjemián) un alcohólico inservible e infiel.

El viaje queda inscrito en el deseo. Su frustración simboliza la imposibilidad de una liberación legal o social. Paradójicamente, el viaje a Bolivia percibido por Rafael como peligroso para "dos mujeres solas", podría haber impedido el final trágico de la película. El accidente del hijo menor de Tali en el mismo patio de la casa familiar muestra que Rafael no puede controlar la vida y la muerte aún dentro del propio hogar. Con su vuelta sobre el eje del tópico del escape femenino, el cine de Martel entabla un diálogo crítico con los géneros discursivos tanto cultos y populares que le preceden. La ciénaga interpela lo usual desde una perspectiva inusual y nos confiere una realidad sin consuelo o compensación.

### 3- El amo y el esclavo en el interior del interior.

El eje medular de las películas de Martel se sitúa, más allá de sus personajes femeninos, en una observación de la estructura social en su totalidad. Lejos de presentar una sociedad rural o tradicional utópica, Martel desmonta toda visión posible del llamado "interior" del país como arcadia idílica. Su visión de la periferia geopolítica de Argentina va a contrapelo del discurso hegemónico de los circuitos representacionales de la nación. Esto es así no sólo porque la acción transcurre a miles de kilómetros de la capital nacional sino porque la naturaleza y el paisaje, cuando aparecen como en el caso de *La ciénaga*, constituyen una amenaza. En general, los personajes prefieren el encierro opresivo de las habitaciones privadas de la casona colonial de *La ciénaga* y del hotel de aguas termales en *La niña santa*, lo que provoca una situación asfixiante donde no hay espacio para respirar.(14) Es el interior del interior.

A pesar de que las melodías de Jorge Cafrune sean un guiño necesario a un espectador acostumbrado a ciertas figuraciones folklóricas del interior del país, Martel presenta una mirada original al enfocarse en la privacidad de la vida doméstica de este interior, con su relación dependiente y dialéctica entre patrones y sirvientes.

Es evidente en las dos películas la dependencia recíproca entre patrones y sirvientes, algo que recuerda a la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo.(15) Más allá del análisis socioeconómico susceptible de hacerse a esta situación específica, lo que derivaría en una aplicación del uso que Marx y otros hicieron de la filosofía hegeliana, me interesa retomar la interpretación hegeliana como posible y aplicable a muchas y diversas situaciones de superioridad y subordinación entre dos individuos, o en palabras de J. A. May: "in almost any form of social organization, be it elementary and isolated, or more complex and contemporary".(16)

En las películas de Martel, la hostilidad entre el grupo de los patrones o dueños de los campos, la casona y el hotel (Mecha, Gregorio, José -Juan Cruz Bordeu-, Helena y Freddy -Alejandro Urdapilleta) y el de los sirvientes o empleados (Isabel -Andrea López- "Perro" -Fabio Villafañe- y Mirta -Marta Lubos) está profundamente marcada y es usada como principal fuente de tensión en la trama. Dicha hostilidad es a la vez una expresión de la absoluta dependencia sostenida entre ambos grupos, donde los roles de amos y esclavos se vuelven ambiguos y fluctuantes. Sin los empleados a su servicio, los patrones no subsistirían, ni material ni psicológicamente. La necesidad de ser reconocidos como "amos" funciona como un gesto de dominio residual que garantiza la estabilidad del mundo heredado de los antepasados. Sin embargo, es este apego obsesivo e hipócrita a la jerarquía lo único que preserva la fachada de un orden en desmoronamiento.

En *La ciénaga*, son los empleados, en particular Isabel, quien mantiene la estructura familiar. Isabel es quien toma la iniciativa de llevar a Mecha a la emergencia médica cuando Gregorio, el marido de Mecha en estado de perenne

ebriedad, es incapaz de hacerlo. Isabel es quien les da de comer, saca a pasear a los niños, y lo más importante, es quien les brinda afecto y compañía, particularmente a la adolescente Momi (Sofía Bertolotto). Por su parte, la esposa y madre, Mecha, acusa constantemente a la servidumbre de robar toallas y sábanas. Esta acusación infundada se constituye en la única garantía de su superioridad, al mismo tiempo que hace evidente la insatisfactoria percepción de los empleados como una perenne y necesaria amenaza.

En *La niña santa*, Mirta, la administradora del hotel, no sólo es quien mantiene el negocio en marcha sino que es la figura rectora de la moral de Helena y su vida sentimental. Helena se engaña a sí misma creyendo que es ella quien está en control del hotel y de su vida, pero lo que queda claro en el desarrollo de la película es que tanto ella como Freddy son dos niños a expensas de los sirvientes que regentan el mundo de los adultos y sus vidas. La escena más representativa del patetismo infantil de los hermanos es la de llamada a Chile por la que Freddy intenta reiniciar una comunicación con sus hijos, con los que no habla desde su divorcio. Freddy quiere que sus hijos "vengan a ayudarlo con el hotel" porque Mirta "no puede sola con todo". Este instante de mediana lucidez es quebrado cuando la ex mujer de Freddy, la "Chilena", atiende el teléfono y éste cuelga sin decir palabra. A este acto le sigue la risa de los hermanos que creen haber cometido una travesura.

En las dos películas abundan los ejemplos en este sentido, pero es en *La ciénaga* y particularmente con Joaquín (Diego Baenas), el hermano tuerto de Momi, donde la directora reflexiona más abiertamente sobre la falsa distinción, tanto ética como estética, de los mundos del amo y el esclavo. Joaquín ejecuta en toda la película una retórica de la distinción que separa a los de su clase de la clase subordinada. Luego de haber compartido una tarde de pesca con los chicos del pueblo, Joaquín desdeña los pescados recogidos para la cena y los tira al costado del camino afirmando que "estos indios" comen pescado que son "pura tierra". En otra escena, Joaquín acusa a los niños con los que juega y caza en el cerro de mantener relaciones sexuales con los perros "porque les gusta el pelito suavecito" de los animales. Estas prácticas "discursivas" del gusto sirven para distinguir identidades de clase y remarcar una distancia con los extraños presentes en el seno familiar, principalmente los empleados. (17) En *La distinción*, Pierre Bourdieu señala que:

De esta forma, el gusto es el operador práctico de la transmutación de las cosas en signos distintos y distintivos, de las distribuciones continuas en oposiciones dicontinuas; el gusto hace penetrar a las diferencias inscritas en el *orden físico* de los cuerpos en el *orden simbólico* de las distinciones significantes. Transforma unas prácticas objetivamente enclasadadas, en las que una condición se significa a sí misma (por su propia mediación), en prácticas enclasantes, es decir, en expresión simbólica de la posesión de clase, por el hecho de percibir las en sus relaciones mutuas y con arreglo a un esquema de enclasamientos sociales (174).

La expresión simbólica de posesión de clase por parte de Joaquín se ve contradicha a cada momento por el mismo accionar del personaje, quien no sólo disfruta de la comida del pescado que el mismo desdeñó cuando Isabel se lo sirve, sino que también acaricia y come con los perros en su falda en la reunión de la cena familiar. La familia se escandaliza de los hábitos "salvajes" de Joaquín en la mesa, afirmando ahora ellos una identidad estética de las buenas maneras que los distinguirá del grupo que los sirve. No obstante, lo que queda claro en el personaje de Joaquín es que las distinciones del orden simbólico no rigen en las oposiciones del orden físico, y que tales oposiciones se diluyen convirtiendo al amo y al esclavo en uno solo. Las contradicciones entre el orden simbólico y el orden físico se enfatizan hasta alcanzar el punto de una tensión dramática insostenible en el mundo de los personajes.

Con pocos planos, actores consagrados y un montaje relativamente convencional, Lucrecia Martel negocia la visibilidad de lo recóndito. La marginalidad de lo más privado y doméstico del interior de la provincia y la incomodidad social del despertar sexual de una adolescente en una sociedad conservadora y olvidada son puestas a la luz como desafío estético e ideológico.

Tal vez, el principal logro del cine de Martel sea el de develar la tensión que constituye la repetición cíclica de la existencia. Algo siniestro, innombrable e incontrolable está a punto de pasar siempre en sus películas y pasa sin ambages. La tensión se expresa en la poderosa amenaza que la sexualidad adolescente representa para el mundo de los adultos, en la hostilidad y dependencia de señores y sirvientes conviviendo bajo el mismo techo e intercambiando roles de manera proteica, en el desesperado y frustrado intento de escape de la domesticidad femenina. La expectativa de lo siniestro innombrable e incontrolable mantiene al espectador en suspenso. Es así como Martel, a través de esta tensión sutil y omnipresente, logra contar la historia "atemporal" que involucra a un público diverso y distante del interior del interior.

### Notas

(1). V. Julia Tuñón, "A favor de los puentes: un alegato a favor del análisis" en Patricia Torres San Martín (coord.) *Mujeres y cine en América Latina*. México: Universidad de Guadalajara, 2004. 17.

(2). Entre las directoras del coloquio estaban Tara Amaral (Brasil), Margot Benacerraf (Venezuela), Ximena Cuevas (México), Marta Rodríguez (Colombia), Marcela Fernández (México), Carla Camurati (Brasil) y Marianne Eyde (Noruega-Perú).

(3). V. Viviana Rangil, *Otro punto de vista. Mujer y cine en Latinoamérica*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.

(4). Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa" en Adams & Searle (eds.), *Critical Theory since 1965*. Austin: Florida UP, 1986. 308-20.



- (5). Las películas más famosas de Pablo Trapero son *Mundo grúa* (1999); *El Bonaerense* (2001) y la más reciente, *Familia rodante* (2004).
- (6). Carlos Sorín es principalmente conocido por *Historias mínimas* (2002) y *El perro* (2004).
- (7). V. Diego Faraone, "El cine de Lucrecia Martel. La sublime misión de filmar" en Arte 7. El primer portal del cine en Uruguay. <http://www.arte7.com.uy/pag/01/Box/LapaginadeDF.htm>
- (8). *El abrazo partido* (2004).
- (9). Es difícil de no pensar en el "disciplinamiento" que el mercado y los premios cinematográfico imponen a los productos fílmicos una vez que éstos ingresan a sus circuitos. En el caso de Martel, *La ciénaga* fue ganadora del Festival de Berlín en la categoría de Opera Prima y *La niña santa* fue seleccionada en el Festival de Cannes.
- (10). Wendy Austin, *First Love. The Adolescent's Experience of Amour*. New York: Peter Lang P, 2003.
- (11). Citado en Austin, *Ibidem*.
- (12). Diego Faraone, *Ibidem*.
- (13). el cuento forma parte de *De noche vienes*. 1979.
- (14). V. Gustavo Noriega, *Ibidem*.
- (15). G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*. London: Allen & Unwin, 1931. Traducción de J. B. Baillie.
- (16). J. A. May, *The "Master-Slave" Relation in Hegel's "Phenomenology of Spirit" and in The Early Marx: A Study in One Aspect of The Philosophical Foundations of Marxism*. Toronto: Department of Geography, University of Toronto, 1983. 17
- (17). Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998. 194. Traducción de María del Carmen Ruiz.

### **Bibliografía**

Austin, Wendy *First Love. The Adolescent's Experience of Amour*. New York: Peter Lang P, 2003.

Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998. Traducción de María del Carmen Ruiz.

Cixous, Hélène, "The Laugh of the Medusa" en Adams & Searle (eds.), *Critical Theory since 1965*. Austin: Florida UP, 1986. 308-20.

Faraone, Diego, "El cine de Lucrecia Martel. La sublime misión de filmar" en Arte 7. El primer portal del cine en Uruguay.  
<http://www.arte7.com.uy/pag/01/Box/LapaginadeDF.htm>

May, A., *The "Master-Slave" Relation in Hegel's "Phenomenology of Spirit" and in The Early Marx: A Study in One Aspect of The Philosophical Foundations of Marxism*. Toronto: Department of Geography, University of Toronto, 1983.

Rangil, Viviana, *Otro punto de vista. Mujer y cine en Latinoamérica*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.

Tuñón, Julia, "A favor de los puentes: un alegato a favor del análisis" en Patricia Torres San Martín (coord.) *Mujeres y cine en América Latina*. México: Universidad de Guadalajara, 2004.

## ***La libertad entre los escombros de la globalización***

[Christian Gundermann](#)

*Mount Holyoke College*

La amplia producción *indépendant* del cine argentino de los últimos años ha recibido mucha atención en los festivales internacionales. Con dos películas argentinas en la competición oficial del festival anual de Cannes (*Los muertos* de Lisandro Alonso y *La niña santa* de Lucrecia Martel), el año 2004 se considera la conquista definitiva por parte de la joven generación argentina del más prestigioso de los festivales internacionales, si bien ninguna de las obras argentinas en competencia se llevó la famosa Palma de oro. (1) Aunque las estéticas y las propuestas de los nuevos filmes son múltiples, hay ciertas tendencias compartidas por muchas de las nuevas obras, sobre todo de las que tienen una apuesta artística o se juegan dentro de la tradición del cine de auteur como lo hacen los filmes de Lisandro Alonso, Lucrecia Martel, Israel Adrián Caetano, Pablo Trapero, Santiago Loza, Ana Poliak, Luis Ortega y Martín Rejtman, para sólo mencionar algunos de los nombres más sobresalientes. A partir del filme *La libertad* de Lisandro Alonso (una obra que expone la esencia de las tendencias más radicales del nuevo cine argentino), me interesa cuestionar el supuesto carácter apolítico (o pre-político) de ese nuevo cine. (2) La "libertad" que en esta película se retrata y se practica (aludida misteriosamente en el título, doblemente denegada en las declaraciones del autor que dice que no sabe por qué le puso ese título ni qué significa...) ¿es necesariamente la libertad "negativa", puramente formal y abstracta, del que huye, del que convierte, con sabiduría zen, la penuria en prodigio, como lo plantea Gonzalo Aguilar a propósito de este filme?

### **1. Libertad positiva**

Filmado y presentado en 2001, *La libertad* es un medio metraje de sesenta y ocho minutos que retrata un día en la vida de un hachero de la Pampa, Misael Saavedra. El cineasta sigue al solitario Misael a lo largo de un día típico del personaje (que realmente es quien representa en el filme), retratándolo, muchas veces a partir de una filmación que se asemeja al real time, durante las horas de trabajo, durante el almuerzo y la cena, durante la siesta y su breve excursión al pueblo. La ópera prima del joven director dispuso de un presupuesto bajo; es auto-producida y auto-montada (con el apoyo de tres productores asociados, Pablo Trapero y Martín Rejtman y Hernán Musaluppi) y contó sobre todo con el apoyo de la familia de Alonso. *La libertad* es un filme que nunca se estrenó (fuera de los festivales) y que

rápidamente se convirtió en película cult, sobretodo a partir de su muestra en el festival de Cannes de 2001 (sin participar de la competencia oficial, a diferencia de la segunda película del realizador, *Los muertos*, que compitió en 2004).

Siguiendo las declaraciones de varios de los nuevos autores del cine nacional, Gonzalo Aguilar sugiere en "Renuncia y libertad" que la postura cinematográfica de Lisandro Alonso podría entenderse como una "celebración del ascetismo y el retiro" (Aguilar 18), la cual "tiene una genealogía más filosófica o religiosa que política" (8). Se confirmaría así la reclamada mirada apolítica de estas obras. Por un lado, esta observación parece casi indiscutible, sobre todo como lectura descontextualizada (la manera en que las películas suelen aparecer en el contexto de su recepción internacional en los festivales de cine). Por otro lado, al emplear un fraseo más bien cuidadoso, Aguilar invita a que se explore la viabilidad de otra lectura de la nueva mirada cinematográfica, partiendo, desde luego, de una concepción distinta de la política y de lo político. Para decirlo burdamente: no plantearé que *La libertad* sea cine político a la manera que lo es, para poner un ejemplo extremo, *El viaje* de Solanas. Aunque este director también pasó por Cannes (en 1992, con *El viaje*), la relación entre estética y política en Solanas está obviamente a años luz de la concepción de los jóvenes argentinos cuya renovación se dirige precisamente contra una convención cinematográfica (la de directores como Solanas, Puenzo, u Olivera) que había llegado a definir y dominar lo que significaba "cine argentino" en el exterior.

Para pensar el nuevo sentido de lo político en el cine, me resulta sugerente el planteamiento de Emilio Bernini al respecto: según el crítico, el nuevo cine argentino "parece volver a fundar, o se fundamenta en un cine que se creyó capaz de elaborar conocimiento en torno a la sociedad, resistir desde la autonomía de lo estético y aún interpelar a los sujetos para la acción política" (Bernini, "Un proyecto" 88). En otras palabras, el cine contemporáneo retorna a algunos de los patrones de los 60. Mi propia lectura no repara en la vuelta al concepto de Adorno sobre la autonomía del registro estético como último y único recurso a la dimensión política del arte, planteado por Bernini, un concepto que parece adecuarse sobre todo para abarcar las obras más abstractas del llamado nuevo cine argentino. Mi propia propuesta, más bien, es entender esta estética en relación (y en oposición) a ciertos desarrollos político-estéticos sobretodo de la década del noventa, inclusive a nivel temático.

Si bien su envergadura político-estética y su originalidad descansan en un plan más abstracto, *La libertad*, de hecho, contiene elementos que funcionan como intervenciones directamente políticas. El filme de Alonso es tan exquisitamente sutil y consistente en su escasez de signos cargados, en su casi total ausencia de palabras, que resulta impactante, por ejemplo, el breve reparar de la mirada en el surtidor de una estación de servicio durante la excursión del personaje al pueblo. La estación donde Misael, el protagonista, compra nafta con los pocos pesos que le valió su jornada de hachero, expone en el surtidor la propaganda de la compañía petrolera argentina YPF: "Cómprele al país". Este plano es, sin duda, un comentario irónico sobre la más nefasta y escandalosa privatización del menemismo, la de la

compañía petrolera YPF, fundada por Juan Perón durante su primera presidencia. La frase resaltada en este plano es una de aquellas ironías del lenguaje donde se concretiza lo reprimido del sistema. Un poco como en las paradas de colectivo rebautizadas "zona de detención" durante la última dictadura cuando todo el país se convertía en una zona de detención política, "YPF: Cómprele al país" expone el hecho de que, con cada compra que el ciudadano efectúa, el país se empobrece más, ya que la compra se le hace a la casa matriz en España, no a una empresa nacional que ya sólo existe nominalmente.

Técnicamente, la secuencia se plantea de la siguiente manera. El acto de venta/compra de una gaseosa, efectuado entre quiosquero y hachero, filmado en plano medio, termina en un corte en seco, seguido por el primer plano del surtidor que expone la frase completa de YPF, seguido a su vez por un leve travelling hacia la izquierda para darle cabida al quiosquero que le carga nafta a Misael, y a Misael en el trasfondo, apoyado contra el vehículo. El encuadre después del travelling expone solamente una parte de la frase: "Cómprele...YPF", eclipsando la parte "al país". Es como si a la hora de la entrega del combustible, se revelara el hecho de que el país queda excluido, poniendo al desnudo la mentira de la publicidad. La duración total del plano en que se lee la frase de YPF es de casi treinta segundos, es decir, la frase publicitaria (y luego la parte truncada) subtitula todo el intercambio gasolinero entre Misael y el quiosquero, dándole amplia oportunidad al espectador de reflexionar sobre la problemática relación entre país, empresa extranjera y consumidor nacional en un país que es a la vez posindustrial y neocolonial. En el sentido clásico ya de la notoria declaración de Godard, este travelling (de hecho, aquí se trata de toda la composición de la secuencia) es político: Alonso narra la historia de la privatización del país y su efecto sobre los sujetos que viven en él, narra, aunque erráticamente, la historia de los privados de la privatización. La secuencia comenta irónicamente que hasta el más remoto ciudadano provinciano se convierte forzosamente en consumidor de la empresa extranjera saqueadora del país, mientras que la propaganda publicitaria de la empresa (con su rótulo "Cómprele al país") intenta borrar la historia de la corrupta privatización de la antigua empresa nacional.

Aguilar insiste correctamente en que el único elemento ficcional en el día del hachero, representado en el filme, es su regateo con el hombre que le compra la leña cortada, ya que el verdadero Misael no vende su producto sino que lo entrega a cambio de un sueldo. De hecho, todo el episodio de un Misael que sale a vender, comprar y encontrarse con otra gente es, según Alonso, ficción ("Tres cineastas" 134). Este quiebre con el modelo biográfico del hachero es, sin duda, significativo, aunque no sigo en todos los detalles la lectura de Aguilar. En una entrevista, Alonso comenta sobre su decisión de desestimar la verdadera condición laboral de Misael. Hace hincapié en que le importaba no mostrar a un hachero que, como Misael, gana alrededor de 1500\$ al mes ("Tres cineastas" 134), un sueldo muy por encima de un sueldo típico de un maestro de la escuela secundaria, un taxista o incluso de un profesor universitario. Como es típico para Alonso, no revela sus razones por haber implementado esta ficción, aun cuando dice que no le gusta "dramatizar y ficcionalizar" ("Tres cineastas" 134). (3) Sin embargo, esta ingenuidad discursiva

de Lisandro Alonso no le quita intencionalidad política a la obra, sino que aclara que la palabra no es el medio de este director de cine.

Especulemos entonces que Alonso parece haber quitado el aspecto asalariado del hachero para resaltar la pérdida de empleo en la Argentina, la desaparición de la patronal y del Estado como instancias de injusticia pero de estabilidad. De esta manera, Alonso plantea a nivel cinematográfico toda aquella discusión que poco después del derrumbe del 2001 ocuparía a los intelectuales argentinos y extranjeros: el hecho de que en la Argentina, la represión estatal se ha dado casi siempre a partir de un abandono del Estado, de su desaparición, especialmente en la última década. A partir de esta ficcionalización del personaje de Misael (siempre en el marco de la representación casi fidedigna del verdadero hachero), Alonso resalta la dura realidad del regateo de mercado como único modelo de subsistencia, y, a la misma vez, apunta la existencia de otras formas de mercado, aún en la sombra de YPF, Telefónica y Coca-Cola. La ficcionalización de esta parte de la película fue necesaria porque un Misael asalariado y relativamente bien pago no representaría la realidad argentina posindustrial que Alonso pretende retratar.

Esta propuesta —efectuado al retratar un comercio local, de hecho, toda una economía local, involucrando a un hachero, un comprador de leña, un quiosquero— no cae en la ingenuidad del imaginario hippie donde el sujeto, a fuerza de su propio voluntarismo, sale de las estructuras económicas que lo definen, y logra la autarquía a base de un retorno a la economía precapitalista del canje. Es más, en la secuencia sobre las actividades mercantiles del protagonista (vender leña, comprar nafta y una gaseosa, hacer un llamado telefónico), obviamente están presentes YPF y Telefónica (en el momento en que llama a su familia de un teléfono público). Sin embargo, es altamente significativo este retrato de formas de intercambio económico que eluden, por lo menos parcialmente, el control de las grandes multinacionales (sobretudo la venta de leña). Hacen acordar, entre otras cosas, aquella "independencia" recalcitrante de las provincias argentinas que, acorraladas por la deuda, continúan emitiendo su propia moneda, los "bonos", provocando la ira del FMI en los meses que siguen a la declaración de la quiebra. Por mucho que se descarte como puro infantilismo en la era del pensamiento único todo intento de inventar (o de sostener o perpetuar) alternativas económicas, la unicidad de este "pensamiento" es menos absoluto de lo que quisieran sus diseñadores financieros. En la película, el esbozo de "otros mercados", sin romantizarlos, me parece ser quizás uno de los rasgos más políticos que pueda efectuar una obra de arte producida en un país que está por vivir el derrumbe más grande de su historia económica, el ya mítico 20 diciembre 2001. El filme así adelanta, por unos meses, la vuelta de muchos porteños a formas locales de intercambio económico y representa la importancia de estas economías paralelas en las provincias ya durante todo el menemato donde hasta la clase media sobrevivió gracias a ellas.

Es más, la mayoría de los planos de la película, que se dedican a la actividad artesanal del protagonista hachero, se convierten en una especie de metáfora del oficio cinematográfico en condiciones pos-industriales. Es central la acrobacia con



que Misael "corta" (sobretudo los árboles, pero también un animal que el hachero prepara para la cena). Volveré sobre la importancia del corte (corte como condición más básica del montaje) en mi discusión de la temporalidad de la película, más adelante. Por ahora baste explicar la presencia del corte (a partir de la temática del filme, un filme sobre un hachero) como figura de lo artesanal en una obra que se erige contra una convención cinematográfica que estipula que el cine depende de altas inversiones monetarias, las cuales exigen la inserción del producto en un mercado consumista. Es a través de esta metáfora artesanal que Alonso afirma su libertad artística en una era en que el cine no parece ofrecerle al artista la opción artesanal, en que la limitación presupuestaria pareciera obviar la posibilidad de hacer una obra importante sin mucho dinero. Este aspecto del filme, para ponerle una frase prestada del activismo político, pareciera afirmar que "sí se puede".

## **2. Velocidad y resistencia**

Como ya han planteado varios críticos (entre otros, Aguilar), aquellas obras, como *La libertad*, que forman el margen del nuevo boom del cine latinoamericano de la última década, tienden a volver sobre ciertos aspectos de la propuesta neorrealista. (4) Ante todo, resulta imprescindible definir los aspectos del movimiento neorrealista que fundamentan esta comparación. Efectivamente, por un lado, me interesa subrayar una constelación de varios elementos técnicos, como ya Aguilar también lo explora en "Renuncia y libertad", con cierta coyuntura político-histórica en la cual la estética se define como opositoria, especialmente en la relación distinta con el espectador que el neorrealismo postula. (5) El neorrealismo había emergido primero en Italia directamente después de la segunda guerra mundial como rechazo al cine "de los teléfonos blancos", es decir, como refutación de un cine de entretenimiento que se había conformado con la ideología fascista. El objetivo central del nuevo realismo fue mostrar el subdesarrollo, la miseria real del país. Por cierto, la escasez de recursos técnicos en la posguerra impuso a los cineastas ciertas pautas estéticas. A partir de esta penuria, sin embargo, los cineastas desarrollaron una nueva estética que se dirigía contra el uso del medio fílmico como "arte de distracción" o "arte de ensueño", para usar las palabras de Walter Benjamin, y fue obviamente el mismo Benjamin que advirtió ya muy temprano que el cine, en su cualidad ensoñadora y como fenómeno masivo, tenía potencial fascista.

El crítico francés André Bazin fue probablemente el primero en conceptualizar los logros del neorrealismo en cuanto forma (y no solamente contenido). Bazin encuentra cuatro factores principales, los cuales contribuyeron a una revolución de la mirada cinematográfica, cuestionando la sutura del espectador establecido por el viejo realismo expresionista que, a finales de los 30 y principios de los 40, había llegado a dominar el cine hegemónico de Hollywood. De hecho, ese momento en que el realismo expresionista llega a imponer su cinematografía como hegemónica coincide con la primera hegemonía económica de Hollywood sobre todos los demás cines nacionales en el mundo. Esta hegemonía mundial de Hollywood, sin duda, se debe a la favorable posición económica y cultural de EEUU

como triunfador político, económico y moral a través de la segunda guerra y en la inmediata posguerra. Pero la envergadura de la coincidencia entre estética del ensueño y hegemonía económica sólo prefigura en los años 40 los rasgos de todo un imperio por hacerse, un imperio que se acaparará sucesivamente de los nuevos medios en la medida que fueron evolucionado (ante todo de la televisión).

El pivote argumental en la reivindicación del neorrealismo italiano de parte de Bazin es que, a diferencia del realismo hegemónico, el neorrealismo produce una cierta plusvalía o exceso de lo real, el cual no se somete a las exigencias de la puesta en escena como ficción o drama. Mi propia inquietud, nutrida en gran parte por la lectura de Deleuze, consiste en expandir esta observación sobre el exceso de lo real hacia la cuestión de la interpelación del espectador, la sutura. En otras palabras, ¿cómo se hace en el neorrealismo para que el espectador se convierta en lo que es, espectador, y que deje de ser lo que no es, pero desea ser: actor, actuante parasitario de una ilusión que siempre linda con el lavado de cerebro? O, de todas formas, que lo remite a la pasividad del consumidor precisamente en la medida en que lo envuelve en los sueños aventureros de la ilusión fílmica. Cuánto más activo se cree el espectador a raíz de la ilusión realista, más se hunde en la pasividad consumista. En el movimiento italiano, según Bazin, se plantea el comienzo de una nueva relación del espectador con la pantalla. En las palabras de Deleuze, se llega de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo.

Bazin hace una lista de elementos técnicos que observa en el cine de De Sica, de Rossellini y de Visconti, una lista que reverbera en muchas de las nuevas obras argentinas. Primero, el neorrealismo rompe con las convenciones de actuación al trabajar predominantemente con actores no profesionales: los personajes son quienes son, se deshace la noción de la puesta en escena. Se deshace la artificial naturalidad de la puesta en escena del cine realista (su convención naturalizada), sustituyéndola con la embarazosa naturalidad de las cadencias del hablante no entrenado (Pablo Trapero, Adrián Caetano, pero sobre todo Lucrecia Martel son maestros en romper, incluso al trabajar con actores profesionales, con los diálogos de ese falso realismo costumbrista tan argentino, que sigue vigente, ampliado en las últimas décadas del siglo XX por la preponderancia de la televisión).

Segundo, de acuerdo a Bazin, en el cine neorrealista se trabaja en ambientes naturales y con luz natural, subvirtiendo la noción del espectáculo establecido por el expresionismo. En este registro, las posibilidades y las apuestas del cine contemporáneo se han ampliado considerablemente, en gran parte por cuestiones técnicas, el uso de equipos portátiles, de video digital, la filmación económica en color etc. La filmación en blanco y negro, por lo tanto, tiene connotaciones distintas a aquellas de los años 50, por lo cual los directores del Dogma 95 prohíben el uso del blanco y negro categóricamente como "puesta en escena" artificial. En el cine argentino reciente que caería en muchos sentidos bajo la categoría "neorrealista" no hay ningún posicionamiento consistente al respecto (ya que el blanco y negro pareciera usarse tanto como el color), pero sí con respecto a los ambientes naturales o "ya existentes", especialmente en el caso de *La libertad*. Casi todas las

nuevas obras trabajan en ambientes naturales, incluyendo a los "escenarios" existentes de la calle.

Tercero, según Bazin, la estructura de la narrativa del neorrealismo carece de la consistencia lógica del realismo expresionista. La narrativa como motor principal del cine realista cede el paso ante el retrato cada vez más puramente visual de una realidad elíptica.<sup>(6)</sup> Lo que se pretende captar es una realidad autónoma y externa al aparato cinematográfico, no contar una historia. En este sentido, el neorrealismo italiano representa un primer paso, una leve tendencia hacia lo que Deleuze llamaría la imagen-tiempo. Muchas de las obras del nuevo cine argentino, tal como el cine de vanguardia de los 60, se inspiran en esta tendencia italiana y, como la vanguardia, la llevan mucho más lejos hasta deshacer radicalmente la noción misma de trama.

La cuarta observación de Bazin concierne la reducción en el cine neorrealista de la movilidad del plano (piénsese en los largos planos secuencias en *La terra trema* de Visconti) y en general de la velocidad de la interpelación del espectador a partir del montaje. El aspecto de la desaceleración, notable en muchas de las obras del nuevo cine argentino que tienen una apuesta de renovación estética, me parece particularmente central para pensar la renovada relevancia de la propuesta neorrealista a fines/principios de milenio. Me explico:

Las décadas neoliberales han producido una aceleración implacable, sobre todo a nivel del transporte y las telecomunicaciones, conllevando todos los efectos que Paul Virilio ha teorizado bajo los términos dromología y dromocracia (en el sentido de "tiranía de la velocidad") y que han impactado con particular violencia a las culturas latinoamericanas. Según el filósofo francés, la retracción del espacio, coproducto de la aceleración, tiene consecuencias fatales para la subjetividad. Por tanto, el sujeto posmoderno no se "elimina" meramente a partir de una economía que lo pone "fuera de empleo" o no lo remunera adecuadamente por su trabajo. Las teletecnologías mismas provocan el colapso de toda noción de distancia, temporalidad diferencial y profundidad de campo:

Ganar tiempo real sobre el tiempo diferido es, pues, emprender la aplicación de un procedimiento expeditivo de eliminación física del objeto, del sujeto, en exclusivo beneficio del trayecto, pero de un trayecto sin trayectoria y, por tanto, fundamentalmente incontrolable" (Virilio, *La velocidad* 33).

Las imágenes achatadas, proyectadas por las pantallas a las que está expuesto cada vez más intensamente el sujeto dromológico, producen "una inquietante descalificación de [la] 'profundidad de campo' que degrada las relaciones del hombre con su medio ambiente" (*La velocidad* 37).

El colapso del espacio, la intensificación de la temporalidad, para Virilio, se vincula con el totalitarismo. Desconstruyendo la ideología neoliberal que sigue coligando la expansión de la economía con una "libertad" económica (hasta en el concepto

del "mercado libre") que parece prometerle lo mismo al sujeto posliberal, Virilio vincula la intensificación del tránsito que marca la globalización económica con el fenómeno de una vigilancia totalitaria; por lo tanto, el neologismo "globalitaire":

La ville réelle, localement située et qui donnait jusqu'à son nom à la politique des nations, cède sa primauté à la ville virtuelle, cette « métacité » déterritorialisée qui deviendrait ainsi le siège de cette métropolitique dont le caractère totalitaire, ou plutôt globalitaire, n'échappera à personne ("Fin de l'histoire...", citado de Internet).

La aceleración lleva a un derrumbre cada vez más insoslayable de la esfera relacional entre los seres humanos y, por lo tanto, a formas políticas cada vez más autoritarias.

La dromología viriliana en cuanto teoría de la velocidad y de la reducción del espacio en el mundo posmoderno, permite conceptualizar algunas de las complejas operaciones estéticas del nuevo neorrealismo argentino, especialmente de *La libertad* con sus dispositivos explícitos de extensión temporal y espacial, con su reinención de la geografía como espacio extenso, transitado constantemente por un sujeto laborioso y una mirada que lo sigue en su movilidad medida. Todas aquellas cualidades del filme se llegan a entender, teniendo en cuenta a Virilio, como resistencia contra los procesos culturales inaugurados por las juntas en 1976 y llevados a cabo por Menem en los años noventa, como resistencia a la imposición de la temporalidad neoliberal y a la reducción del espacio cultural y psíquico que aquella conlleva.

La aceleración de la cultura en las últimas décadas está ahora asociada claramente con la revolución conservadora y ya no con el ritmo acelerado de la rebelión a la que nos expuso, por ejemplo, *La hora de los hornos* con su montaje frenético. (Z) Esta misma velocidad, antaño una fuerza de subversión o rebelión contra el capitalismo, se ha convertido en un elemento central para el sometimiento de las masas en el capitalismo tardío a través del consumo y el entretenimiento. Como ha sugerido Martín Hopenhayn, a las bocas tradicionalmente vacías de las masas latinoamericanas, se les oponen ahora los ojos colmados de imágenes masivas de un consumismo alucinatorio (Hopenhayn 69). Cabe añadir que estas imágenes, a menudo, le son inculcados a partir de una velocidad de montaje, una estética shock, sobretudo en la televisión, que deshace cualquier intento de distancia crítica. Las imágenes televisivas hipnotizan en gran parte por la velocidad de su montaje.

En el cine como forma paradigmática de la dromocracia o arte de la desaparición, sobretudo en el cine comercial y hegemónico, en este arte veloz, la aceleración se hace notable en un montaje más frenético, aumentando un efecto que Walter Benjamin pronosticó como proto-fascista, porque envuelve al espectador en una especie de ensueño distraído y a-crítico. Según Virilio, la aceleración de los trayectos humanos ha producido poco menos que un colapso del espacio, un mundo sin retraso y la promesa de la gratificación instantánea, la cual equivale a

una amenaza con la muerte del deseo. Cuánto contraste con este frenesí neoliberal representan los suaves travellings de Alonso que acompañan los movimientos de Misael por el espacio natural. Igualmente importante, en este sentido, es el largo plano secuencia que abre y cierra la película. Sin que se romantice el mundo de Misael como idilio o posible escapatoria de nuestra existencia carcomida por la velocidad (porque la existencia de Misael no se retrata como envidiable o deseable, no parece ennoblecida), mirar este filme produce una especie de ralenti perceptorio a partir de una experiencia laboriosa (¡unos 70 minutos trabajosos!) que luego le permite al espectador percibir la vorágine dromocrática que lo devora. El aspecto temporal de *La libertad* parece hacer de este filme una especie de ejercicio mental y estético que vuelve a establecer una perspectiva que se está perdiendo.

#### **4. Vigilancia y corte: la libertad del artista**

*La libertad* es, sin duda, la obra más radical que se ha visto en los últimos años en América Latina en el sentido de un trabajo auto-consciente con el tiempo y con la temporalidad del medio cinematográfico. Es un filme poético que parece realizar aquel notorio sueño cinematográfico de Cesare Zavattini de filmar noventa minutos de la vida de un hombre al que no le sucede absolutamente nada. Retratando un día en la vida de un hachero de la Pampa, desde su trabajo en el bosque a una escena donde el protagonista defeca a la intemperie hasta el momento en que mata una mulita y se la prepara como cena, el filme es, a pesar de su contenido, lo opuesto de los reality shows, y eso se debe, ante todo, al manejo del tiempo en la opera prima del realizador.

Tal como el famoso sueño de Cesare Zavattini, *La libertad* juega con la idea de filmar en tiempo real. Sobre todo el plano secuencia inicial estimula esta expectativa en el público. Silvina Rival y Domin Choi dedicaron su artículo "Últimas tendencias del cine argentino" al análisis de este juego de Alonso, aclarando que *La libertad* sólo aparenta participar de la actual tendencia de un creciente "achicamiento del fuera de campo", emblematizado por los reality shows. Pero es precisamente un roce con el tiempo real, no su realización. El neorrealismo del filme, en otras palabras, se constituye en su cercanía y su diferenciación de la filmación en tiempo real. Lo que inscribe la presencia del tiempo diferido en la obra es tanto el hecho de que la película comprima un día entero en un poco más de una hora, cuanto su misteriosa circularidad (empieza con un largo plano secuencia de la cena en que Misael come la mulita y termina con esta misma temática, aunque los planos no son exactamente idénticos). El tiempo diferido se opone al tiempo real por ser mediado por una voluntad subjetiva. En cambio, el tiempo real es la realización de la más pesada pesadilla contemporánea: la del colapso de la subjetividad, la de la vigilancia totalitaria y tecnológica, es decir, el uso de una cámara, o de varias cámaras, sin la intervención de un sujeto. (8)

La cultura dromocrática ha producido dos manifestaciones de la borradura del tiempo diferido. Por un lado, está la hipnosis de un montaje cada vez más acelerado al estilo de MTV, una estética que se remonta a tradiciones rebeldes,

como la del futurismo. Por otro lado, está la webcam, filmando y transmitiendo la realidad en tiempo real, achicando el fuera de campo, para usar el término de Rival y Choi, o, en términos virilianos, simplemente achicando el campo, reduciendo el espacio. Ambos fenómenos, aunque aparentemente opuestos, apuntan a la eliminación del tiempo como duración o postergación (y en los dos casos se trata de "matar tiempo"). El montaje acelerado apunta a la eliminación de la experiencia del tiempo a través del ensueño y la distracción. En cambio, la filmación en tiempo real apunta al colapso del tiempo diferencial a partir de la simulación de una eliminación del fuera de campo. Se quiere una reproducción de la totalidad del mundo, coincidencia de la imagen con el mundo tanto a nivel de espacio (donde no queda nada que esté afuera, ninguna diferencialidad) como del tiempo (porque la imagen se proyecta simultáneamente y en todas partes, sin demora, postergación o intervalo.) Para Virilio, la presencia es sustituida por la telepresencia sin intervalo, la mirada (como mediación entre sujeto y objeto) por la vigilancia tecnocrática. (9)

Recordemos aquí la conceptualización del cine neorrealista por parte de Gilles Deleuze en su ensayo "Más allá de la imagen-movimiento". Deleuze expande las observaciones de Bazin al plantear que aquella narrativización débil del neorrealismo, el no enfocar en la trama, produce una crisis de la "imagen-acción": y de ahí un "cine de vidente" (Deleuze, *La imagen tiempo* 13), es decir, un cine donde el objeto principal es el ver, no el actuar. Claro que la imagen-tiempo de Deleuze como colocación de "los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo" (Deleuze, *La imagen tiempo* 32), no puede ser una "copia fiel" de la realidad al estilo de la filmación en tiempo real. Los *travellings* como "'bloques de movimiento' lentos y bajos", la cámara que "está casi siempre fija", la "cámara frontal o de ángulo constante", el abandono de los fundidos en favor de los cortes en seco, toda aquella "sintaxis" cinematográfica en las descripciones de Deleuze del cine de Ozu también caracterizan la película de Alonso (27). Pero no por esta reducción de la movilidad (Deleuze habla de una "vuelta al 'cine primitivo' por lo rudimentario y sobrio de los aspectos técnicos empleados en Ozu) abandona este cine la forma cinematográfica en favor de una tecnología desencarnada. Un largo plano secuencia es largo justamente en cuanto tiene término, aunque éste esté postergado considerablemente. Para que el tiempo devenga palpable, sensorial, la imagen-tiempo depende, en última instancia, del corte, del tiempo diferido, de la distinción entre realidad y ficción, y por tanto, se diferencia de la filmación en tiempo real precisamente en la manera en que *La libertad* se diferencia de los reality shows.

Según Rival y Choi, Alonso se acerca al lenguaje del tiempo real para luego deshacerlo al introducir "tres líneas de ruptura", las cuales todas punzan la supuesta omnipotencia y pura exterioridad descorporalizada de la cámara como aparato de vigilancia e introducen la subjetividad de una mirada artística. Es a partir de este procedimiento que Alonso presenta una potente crítica de aquellos géneros de filmación (ante todo el reality show) que todos, de algún modo, participan del "achicamiento del fuera de campo", la cual, en los términos de Virilio, han producido la tiranía del tiempo real. Las tres líneas de ruptura, según Rival y Choi (y seguramente hay más), son las siguientes:



(1) La desviación del primer plano de la cara de Misael a mitad del filme durante la siesta del protagonista. El filme sugiere que se podría tratar de un sueño de Misael, pero Misael nunca cerró los ojos, de modo que el travelling libre que sigue el primer plano de la cara de Misael en su cama, no es simplemente una toma subjetiva y, en última instancia, remite a una subjetividad encarnada detrás del plano: "un ojo recorre el mundo de Misael: la tierra, los árboles, el cielo" (Rival y Choi 155). Habría que agregar que ya algunos de los leves movimientos de cámara al acompañar a Misael en su trabajo, especialmente aquellos que parecen contradecir el movimiento de Misael y lo dejan por momentos en el fuera de campo, anticipan este sueño y plantean la presencia de una voluntad artística que deshace la neutralidad de la cámara de vigilancia;

(2) las primeras palabras enunciadas por Misael, las cuales, según Rival y Choi, hacen sentir toda la artificialidad de la puesta en escena a través de la cohibición del protagonista, subrayando la presencia de la cámara, la cual lo hace sentir incómodo. Es aquí donde *La libertad* participa de una tendencia punzante de muchas obras de aquel nuevo cine argentino que se podrían denominar neorrealistas: la desnaturalización de la puesta en escena a través de diálogos fuera de las convenciones del cine costumbrista, es decir, diálogos de actores no entrenados en las convenciones cinematográficas.

(3) la mirada sesgada a cámara de parte de Misael en el plano secuencia final, procedimiento clásico de la vanguardia y rotura de la regla más férrea del realismo cinematográfico de evitar a todo costo la mirada a cámara. Una vez más, es la liviandad de los procedimientos de Alonso, su sugerencia más bien que su realización, que refuerzan el efecto incisivo sobre la estética del filme.

Frente al espectro de la tecnología de vigilancia (representado por la filmación en tiempo real), *La libertad* reinventa el tiempo como duración y diferimiento precisamente en la medida en que sus frecuentes planos secuencia se rozan con el espectro del tiempo real para luego introducir el corte. La reinención de la dimensión temporal y espacial, aquel "trabajo sobre los límites [...] ubica a este filme a resguardo de la tendencia masiva del espectáculo actual" (Rival y Choi 159). Al fin y al cabo, la película retrata un día, de la mañana a la noche, del hachero Misael Saavedra en 73 minutos, y, al hacerlo, produce una obra de ficción gracias a la técnica del corte, gracias a la voluntad artística de un sujeto. El corte como uno de los dispositivos *dégré zéro* de lo que se podría llamar "proceso laboral" en la producción cinematográfica produce el tiempo diferido al cortar el flujo indiferenciado del tiempo real. Es aquí donde reside la significación de su título filosófico. La libertad humana como capacidad de trabajar con el tiempo, no como opción (o sueño o pesadilla) de eliminarlo. Como ya lo planteé más arriba, la libertad humana como capacidad artesanal, además, está reflejada adentro de la película por la destreza de Misael con el cuchillo. El filme de Alonso es una escultura del tiempo (para evocar a Tarkovsky) y, como tal, se opone a la dictadura de la velocidad y a la tiranía de un presente indiferenciado, última consecuencia de la dromocracia.

## Conclusiones

Acercándonos nuevamente a la pregunta planteada al principio de este trabajo sobre el estatus político del filme de Alonso (en cuanto obra paradigmática de un cine aparentemente apolítico en Argentina), recordemos primero los argumentos de Deleuze sobre la vanguardia cinematográfica de los años cincuenta y sesenta, a fin de no reinventar la rueda:

Tanto en Japón como en Europa la crítica marxista denunció estos films y sus personajes, demasiado pasivos y negativos, ora burgueses, ora neuróticos o marginales, y que reemplazan la acción modificadora por una visión "confusa". [...] Pero precisamente la debilidad de los encadenamientos motores, los vínculos débiles, son aptos para desprender grandes fuerzas de desintegración. [...] Godard dice que "describir" es observar mutaciones. Mutación de Europa tras la guerra, mutación de un Japón americanizado, mutación de Francia en el 68: no es que el cine se aparte de la política, todo él se vuelve político pero de otra manera (Deleuze, *La imagen tiempo* 34).

Es esta otra manera de volverse político que intenté abarcar en mi análisis de *La libertad*. Alonso trabaja el tema sumamente político del colapso del tiempo diferido a fines/principios de milenio desde la más alta formalización abstracta y, en la mayoría de su filme, sin explayar las implicaciones políticas de su obra al estilo de una obra de tesis, pero no por eso deja su obra de ser política.

Además hay que tener en cuenta que el estilo de vida casi autárquico del protagonista (especialmente sin presentarlo de forma romantizada) proyecta una forma de autonomía política que contraviene las reglas de la globalización, justo en el momento en que estas reglas están por hacer colapsar el estado argentino: en 2001; justo en el momento en que el destino de millones de ciudadanos, entregados al sistema, depende de las transacciones financieras transmitidas a la velocidad electrónica sin anclaje en el tiempo, el espacio, la materialidad; en el momento de la hegemonía más vertiginosa del capital financiero como tercera fase del capitalismo. (10)

Para concluir, vuelvo una vez más a Virilio. En el pensamiento de este teórico, el reino de las telecomunicaciones ha entreabierto "la posibilidad inaudita de una 'civilización del olvido', sociedad de un 'en directo' (live coverage) sin futuro y sin pasado, por ser sin extensión, sin duración, sociedad intensamente presente aquí y allá" (Virilio, *La velocidad* 41). El cine, en su pensamiento, ha abierto esta posibilidad, pues es el "arte de la desaparición". Si bien la desaparición política en América Latina, según el filósofo, es un fenómeno diferente, al mismo tiempo existe una relación entre ambos fenómenos, ya que la desaparición política coincide temporal y causalmente con la más espeluznante intensificación del poder que aquella desaparición estética tiene sobre nosotros. Sólo falta recordar que las posibilidades del olvido, herramienta básica del terror, se encuentran infinitamente ampliadas en las culturas amnésicas de un presente perpetuo,

propulsado por los medios masivos de la transmisión en vivo ¿Es tan descabellado, entonces, acordarse de Las Madres de la Plaza de Mayo, para quienes la marginación económica de las masas latinoamericanas hoy día es la continuación directa de la desaparición de sus hijos a manos de los militares en la década del 70? Igualmente Virilio hace la conexión entre la eliminación de la trayectoria, inherente al capitalismo tardío, y la desocupación masiva. (11) Ante esta encrucijada entre autoritarismo, tecnocracia, aceleración y exclusión social masiva, las estéticas de detenimiento y la afirmación de una "mirada que piensa", (12) como las de Lisandro Alonso en *La libertad*, adquieren una significación agudamente política.

### Notas

(1). El mero hecho de haber participado de la competencia oficial es, para Quintín, garantía que el cineasta "va a seguir consiguiendo financiación para filmar por muchos años" (Quintín y de la Fuente 8). En cuanto al otorgamiento de la Palma de oro, hubo bastantes expectativas en favor de *La niña santa* de Lucrecia Martel, pero el premio de este año, siendo un premio político, le fue otorgado a Michael Moore por *Fahrenheit 9/11*. Para una discusión polémica de esta tendencia "política" de Cannes, véase Gustavo Noriega, "La tevé ataca".

(2). El término "pre-político" corresponde a Horacio González, desarrollado en un artículo sobre El bonaerense en el contexto de la estética del "nuevo cine argentino".

(3). De hecho, uno de los entrevistadores le dice en broma "Vos sos la pesadilla de todo entrevistador, todo lo hiciste porque sí" ("Tres cineastas" 133)

(4). Cuando me refiero a este cine como "el margen" del nuevo boom, habría que agregar desde ya que, en otro sentido, este margen funciona, a raíz de la visibilidad en los festivales internacionales que le está ganando al cine latinoamericano y de la nueva coyuntura en favor del cine en general, cual motor de un cine más comercial como el, digamos, de Campanella o Piñeyro, o incluso de cineastas de la "vieja generación" como Adolfo Aristarain o Héctor Olivera (los dos últimos estrenaron dos películas en 2004 después de varios años sin filmar).

(5). Aguilar parece más interesado en subrayar el aspecto de la cultura europea en ruinas, el efecto "hora cero" en el cine italiano de la posguerra. A mí, en cambio, me interesa más una nueva relación con el espectador buscada por parte del movimiento neorrealista.

(6). Aquí entramos, desde luego, en terreno deleuziano, es decir, en el concepto de la imagen-tiempo. Véase Deleuze, *La imagen-tiempo*, por ejemplo el siguiente pasaje: "...se comienza por films de vagabundeo, con nexos sensoriomotores debilitados, y luego se alcanzan situaciones puramente ópticas y sonoras" (14).

(7). Esta idea puede ser un argumento importante para plantear la posible caducidad de la propuesta vanguardista, ligada a la velocidad, como la encarna una vertiente importante del cine documentalista latinoamericano de los años sesenta y setenta, el Cine guerrilla o Cine liberación. Esta vanguardia se basa en una estética de la velocidad inventada por el futurismo y el dadaísmo en un momento histórico en el cual el capital está todavía "sedentario" y el capitalismo, en el momento del máximo poder de la burguesía, se asocia con una posición "conservadora". En aquel momento histórico, la velocidad del futurismo pudo funcionar como desafío contra las fuerzas capitalistas.

(8). Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de Virilio donde intenta desarrollar lo que luego denomina como tiranía del tiempo real: "...la política se desplaza [...] en el solo tiempo presente. La cuestión no es, desde ese momento, la de los GLOBAL por relación con lo LOCAL, o la de los TRANSNACIONAL por relación con lo NACIONAL: es, ante todo, la de esa repentina conmutación temporal en la que desaparecen no sólo el adentro y el afuera, la extensión del territorio político, sino también el antes y el después de su duración, de su historia, en exclusivo favor de un INSTANTE REAL, respecto del cual, finalmente, nadie tiene poder (*La velocidad...* 32).

(9). Véase el siguiente pasaje de Virilio: "...sociedad de un "en directo" (live coverage) sin futuro y sin pasado, por ser sin extensión, sin duración, sociedad intensamente presente aquí y allá; dicho de otra manera, telepresente en el mundo entero" (*La velocidad...* 41).

(10). La definición de la tercera fase del capitalismo (como superación de la segunda fase, o sea, del imperialismo clásico, definido por Lenin) le corresponde a Fredric Jameson. Esta tercera fase se caracteriza por los siguientes elementos: "Speculation, the withdrawal of profits from the home industries, the increasingly feverish search, not so much for new markets (these are also saturated) as for the new kind of profits available in financial transactions themselves and as such — these are the ways in which capitalism now reacts and compensates for the closing of its productive moment. Capital itself becomes free-floating [...] Money becomes in a second sense and to a second degree abstract..." (*The Cultural Turn* 141f).

(11). "Así la antigua tiranía de las distancias entre seres geográficamente dispersos aquí y allá, cede progresivamente el lugar a esa tiranía del tiempo real que no concierne únicamente, como pretenden los optimistas, a las agencias de viaje, sino, sobre todo, a la agencia de empleo, porque cuanto más se incrementa la velocidad de los intercambios, tanto más se extiende la desocupación, se vuelve masiva" (Virilio, *La velocidad* 32f).

(12). En el mismo ensayo donde afirma el carácter político agudizado del cine de vanguardia a partir de la imagen tiempo, Deleuze plantea la idea de una mirada pensante: "...la fijeza de la cámara no representa la única alternativa para el movimiento. Aún móvil, la cámara ya no se contenta con seguir unas veces el movimiento de los personajes y otras con operar ella misma movimientos de los

que los personajes no son sino el objeto, sino que en todos los casos ella subordina la descripción de un espacio a funciones del pensamiento [...] Y se torna cuestionante, respondiente, objetante, provocante, teoremizante, hipotetizante, experimentante, según la lista abierta de las conjunciones lógicas ("o", "pues", "si", "porque", "en efecto", "aunque"...), o según las funciones del pensamiento de un cine-verdad que, como dice Rouch, significa más bien verdad de cine" (Deleuze, *La imagen tiempo* 39).

### Obras citadas

Aguilar, Gonzalo. "Renuncia Y Libertad." *Milpalabras* 2 (2001).

Alonso, Lisandro. *La Libertad*. 2001.

Antín, Eduardo ("Quintín"), and Flavia De la Fuente. "Sin Rumbo." *El Amante* 13.146 (2004): 2-13.

Bazin, André. "De Sica: Metteur-En-Scène." Trans. Hugh Gray. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999 (1953). 203-11.

Bernini, Emilio. "Un Proyecto Inconcluso. Aspectos Del Cine Contemporáneo Argentino." *Kilómetro* 111 4 (2003): 87-106.

Bernini, Emilio et al. "Tres Cineastas Argentinos. Conversación Con Lucrecia Martel, Lisando Alonso Y Ariel Rotter." *Kilómetro* 111 2 (2001): 125-50.

Deleuze, Gilles. *La Imagen-Tiempo. Estudios Sobre Cine* 2. Trans. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1986.

González, Horacio. "Sobre El bonaerense y el nuevo cine argentino". *El ojo mocho* 17 (2003).

Hopenhayn, Martín. "Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana." Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: IILI, 2002. 69-88.

Jameson, Frederic. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso, 1998.

Noriega, Gustavo. "La Tevé Ataca." *El Amante* 13.146 (2004): 14-15.

Rival, Silvina, and Domin Choi. "Últimas Tendencias Del Cine Argentino." *Kilómetro* 111 2 (2001).

Virilio, Paul. "Fin de l'histoire ou fin de la géographie: un monde surexposé". *Le monde diplomatique* (1997). 10 oct 2001 <<http://www.monde-diplomatique.fr/1997/08/VIRILIO/8948.html>>.

———. *La velocidad de liberación*. Trad. Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Manantial, 1997.



## **Entre la estética, la política y el cine dentro del cine.**

### **El prólogo de *Cabra marcado para morir* de Eduardo Coutinho**

[Javier Herrera](#)

*Director de la Biblioteca, Archivo Gráfico y Fototeca. Filmoteca Española*

#### **Introducción**

A partir del espíritu documental del neorrealismo italiano y su interés por registrar la vida cotidiana de los seres anónimos se inicia en la historia del cine un proceso de revisión del propio cine, una especie de vuelta a su formatividad originaria, sobre todo en lo que a su raíz fotográfica se refiere. No es casual que a partir de entonces todas las tendencias que surgen al margen de Hollywood (desde el *New American Cinema* hasta la *Nouvelle Vague* pasando por el *Free Cinema*, el *Cinema Verité* y el *Direct Cinema*) siempre a remolque de los avances técnicos (portabilidad de la cámara y sincronización del sonido fundamentalmente) tiendan de una parte a cuestionarse la narratividad del relato fílmico tradicional y de otra a intentar ofrecer una visión nueva de la variopinta realidad humana en el sentido menos ficcional posible.

Esa novedosa orientación del cine lleva consigo una serie de consecuencias de gran interés: de una parte, la paulatina ruptura de los límites que arbitrariamente distinguían desde los mismos orígenes del cine a la ficción del documental, es decir a Méliés de Lumière; de otra, el abandono de la lengua de prosa en la misma medida que se detecta un acercamiento a la expresividad del lenguaje y la intención poéticas, y finalmente una preocupación por la reflexión teórica y crítica acerca del oficio de cineasta, aspectos todos ellos que no son sino variantes de una misma actitud: el *ensimismamiento* del cine en una suerte de fruición autoreferencial muy parecida a la que sacude al resto de instancias creativas durante esos mismos años y que les lleva a generar sus propias poéticas a fin de mirarse a sí mismas y constituirse como metalenguajes.

Es justamente entonces, en plena época del *pop-art* y de los diversos *conceptualismos*, en pleno dominio de las mezclas y apropiacionismos de todo tipo, de interferencias de unos medios con otros, de las "obras abiertas", cuando la teoría estética y la historiografía de cada una de las artes inician su particular periplo comparativista de la mano de los enfoques sociológicos y semióticos que preludian, con sus perspectivas igualitarias y contaminantes, las actualmente vigentes metodologías interdisciplinarias dentro de los marcos cada

vez más amplios de los llamados "Estudios Culturales" y de los "Estudios Visuales".<sup>(1)</sup> Dichos planteamientos, considerados aún como antiacadémicos y por lo tanto antinormativos y modernos, en lo que atañe a la historia del cine, a pesar de ser muy abundantes y explícitos los casos de películas en las que existe una reflexión explícita sobre el propio cine, aún no han dejado de ser anecdóticos por mucho que desde hace veinte años haya existido un cierto interés por este tipo de investigaciones.<sup>(2)</sup>

Nuestra intención es estudiar dicho componente metafílmico en el terreno del documental en una de las obras señeras del género, *Cabra marcado para morir* de Eduardo Coutinho, una obra maestra de toda la cinematografía brasileña clasificada entre las diez más importantes de su historia (películas de ficción incluidas), una obra que resume a la perfección las distintas tendencias del documental moderno al mismo tiempo que única en el sentido más restringido del término.

### **La poética de la palabra filmada**

Siempre que existe reflexión sobre uno mismo es porque hay necesidad de conocerse, de no perder la identidad, de autoafirmarse en los principios que nos dan razón de ser ante las múltiples invasiones de todo tipo que nos amenazan; eso sucede con el cine: ante el exceso de artificio y ficcionalidad que le invade hay necesidad de indagar (se trata de una actitud vanguardista) dónde se encuentra la verdad cinematográficamente entendida. Esa búsqueda de la verdad fílmica es consecuencia creemos del ansia por encontrar la señal distintiva del cine respecto a la televisión pero también respecto de sí mismo también en cuanto a sonido directo, es decir en cuanto que doble registro simultáneo: de imagen y de audio; es como si se hubiera sentido la urgencia imperiosa de superar la infancia del cine mudo (la imagen debía hablar por sí misma) y volver a inventarlo aprovechando las posibilidades de reproducción sincrónica de los dos registros para así poder llegar a una nueva simbiosis mágica en la que debía predominar la palabra pero sin dejar de ser imagen; como diría Oliveira: "La palabra hace la imagen".<sup>(3)</sup>

Esta poética innovadora, que surge simultáneamente en el Canadá francófono con Terence Macartney-Filgate y Michel Brault, en Francia (gracias a la intervención de Brault), y en Estados Unidos con el grupo Drew Associates (donde sobresalen además de Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker y los hermanos Maysles), se fundamenta en privilegiar, gracias a las novedades técnicas que se producen en el área del sonido directo, la espontaneidad expresiva que se deriva del uso de la palabra sin mediaciones de ningún tipo y la imprevisibilidad consiguiente a la grabación sincronizada entre sonido e imagen. Este cine en "tiempo real", que remite a las primitivas experiencias arqueológicas de los padres del cinematógrafo, impone una nueva articulación espacio-temporal, y por ello, como en el caso de Jean Rouch y el documental etnográfico, un nuevo tipo de montaje que tiende a respetar la estructura íntegra del acontecimiento; pero sobre todo introduce un factor condicionante de inéditos estímulos poéticos: la conversión del propio cineasta, de su equipo de filmación y de la cámara en

protagonistas de la propia película, hecho que por su carácter autorreferencial introduce una perspectiva metalingüística que distorsiona el discurso habitual del cine si bien al mismo tiempo lo enriquece en su modernidad. No es raro en consecuencia que se imponga un *principio de documentalidad* incluso en las poéticas más personales ya sea de forma explícita (léase Godard, Marker) o de forma implícita (los Bresson, Tarkovsky, Ray, Oliveira, Angelopoulos, etc.) por no hablar de los japoneses, los del bloque soviético y los de países del llamado "tercer cine". (4)

Y es que al potenciar el elemento temporal en detrimento del espacial, a la palabra sobre la imagen, la experiencia cinematográfica adquiere toda su capacidad hipnótica y comunicativa con el espectador atrapándolo en el tiempo real de la proyección y sumergiéndole en un estado emocional análogo al estado creativo de quien lo provocó, confluencia de "estados" que sólo puede lograrse de manera sublime a través de la asimilación de la cámara a la palabra del poeta o del escritor; por eso no resulta nada extraño a partir de ese instante que se llegue a una suerte de mística del cinematógrafo fundada en lo que podríamos denominar *principio de alteridad* consistente en buscar la unión del Yo del cineasta con el Otro, con los demás, con el prójimo (identificado las más de las veces con el espectador y con el público) a través del "encuentro" (5) y sus múltiples implicaciones de orden comunicativo: si el encuentro es de orden explícito (filmación del proceso de filmación del film y presencia del director y de su equipo) nos encontramos con las aportaciones del *cinema verité* o del *direct cinema* mientras que si el encuentro es de carácter implícito (es decir se sugiere) nos situamos en esa *documentalidad* tarkovskiana o en la experiencia cuasi-religiosa del *misticismo* bressoniano.

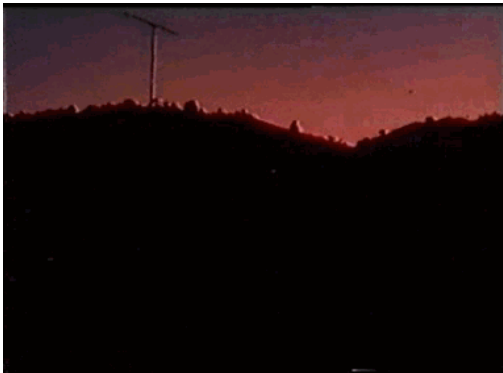
### **Hágase la luz!**

En una órbita muy similar se inscribe la obra de Eduardo Coutinho (Sao Paulo, 1933) que se nutre de esas mismas fuentes en Europa durante esos años antes de regresar a Brasil y comenzar a trabajar en 1962 con los primeros integrantes del *cinema novo* y como documentalista de la UNE Volante, una especie de proyecto similar a nuestras Misiones Pedagógicas republicanas. Es en el seno de esos primeros trabajos como surge el proyecto de realizar un largometraje de ficción sobre la vida de Joao Pedro Teixeira, un líder campesino recientemente asesinado, película que se llamaría *Cabra marcado para morrer* y que comienza a rodarse dos años después en los escenarios originales de la hacienda cooperativa de Galiléia teniendo a su viuda, Elizabeth Teixeira, como principal protagonista; pero cuando apenas se lleva rodado el cuarenta por ciento del guión deviene el golpe militar del 31 de marzo de 1964 que confisca la cámara y los negativos, detiene a las personas que no lograron escapar en el primer momento y denuncia el material incautado como subversivo... Diecisiete años después, en 1981, restablecidas las libertades democráticas, Coutinho regresa a los mismos lugares para terminar el film pero cambia radicalmente el punto de vista: ya no sería una ficción sino una indagación acerca de la suerte que han corrido Elizabeth y los demás protagonistas de ese film frustrado; el acicate, el pretexto que se busca

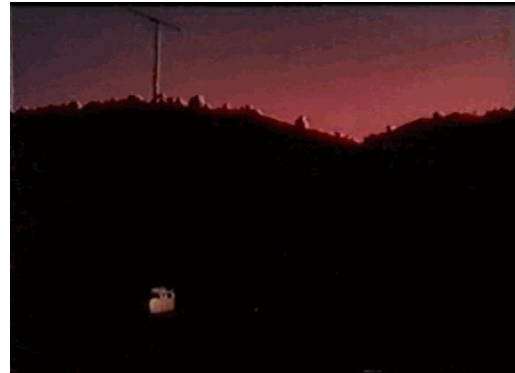
Coutinho para atraerlos y unirlos de nuevo gira en torno al material que ha logrado rescatar de aquella película primigenia y que proyecta una noche al aire libre en el mismo recinto de la hacienda de Galiléia.

Aunque *Cabra marcado para morir* es, como todas las obras maestras, un documental de una extraordinaria complejidad y riqueza de matices, por ahora nos bastará, para conseguir los objetivos que nos hemos propuesto, con el análisis del prólogo ya que en él se compendian la mayor parte de las cuestiones que atañen a las conexiones entre el principio documental del cine y la reflexión metafílmica.

Dicho prólogo, que consta de 64 planos y tiene una duración de 7 minutos y 47 segundos aproximadamente, se abre con una secuencia de cuatro planos en color que va a marcar la orientación de toda la película. Se inicia con un plano general de la montaña que rodea al Ingenio Galiléia en el momento del crepúsculo (plano 1); en el siguiente, con la cámara fija en el mismo punto e idéntico plano, se percibe un leve matiz diferenciador: en la parte inferior izquierda comienza a tintinear una leve lucecita (que luego identificaremos como procedente de una pantalla; luz que parece propagarse a otras cercanas y que nos descubren de pronto, entre trasiego de personas moviéndose, un tinglado de cables y otros artefactos propios de una sala de proyección (plano 3) de cuyo seno (plano 4) se destacan unos proyeccionistas disponiendo una película en un proyector.



Plano 1



Plano 2



Plano 3



Plano 4

Toda la secuencia es muda: sólo se oye de fondo una especie de sintonía atonal e indefinible, misteriosa, que se rompe inmediatamente por la voz en off del primer narrador (un narrador llamémosle "objetivo") que nos justifica la identidad de las imágenes en blanco y negro que estamos viendo (hasta el plano 13) y que se corresponden con el material filmado por Coutinho en abril de 1962, unas imágenes (en las que encontramos ecos hurdanos) ilustrativas del subdesarrollo del país y del espíritu militante y comprometido del documentalismo de la época.



Plano 5



Plano 6



Plano 7



Plano 8



Cuando llegamos al plano 14 se cambia de narrador y se pasa del relato objetivo a una narración en primera persona realizada por el propio director de la película que acompaña a sus palabras con una imagen en la que aparece él mismo hablando con otra persona, pasando después (ayudado también por recortes de prensa) a contarnos todos los pasos habidos hasta que surgió la idea de hacer la película que estamos viendo.



Plano 14

Así llegamos al plano 35 en el que Coutinho nos lo comunica: fue durante la manifestación campesina celebrada en Sapé en protesta por el asesinato de Joao Pedro Teixeira y tras hablar con su viuda, que encabezaba la marcha junto a nueve de sus hijos.

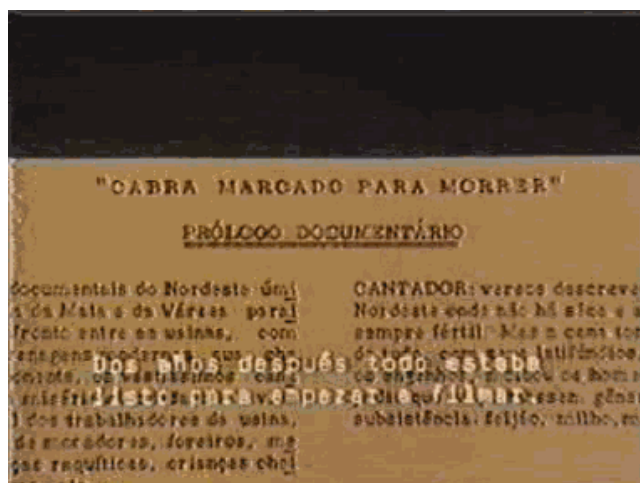


Plano 35

El largometraje –se nos dice a continuación (planos 36-41) con imágenes de la manifestación - sería producido por el Centro Popular de Cultura de la Unión



Nacional de Estudiantes y el Movimiento de la Cultura Popular de Pernambuco, se filmaría en los mismos lugares y tanto Elizabeth como sus hijos harían sus propios papeles. Acto seguido, a través de la reproducción de la primera página del guión (plano 42),



Plano 42

se nos comienza a informar (a medias entre el narrador objetivo y el propio Coutinho) de todas las vicisitudes por las que pasó la película a partir del mes de enero de 1964: el primer intento frustrado de comenzar el rodaje en Sapé debido a un enfrentamiento entre fuerzas del orden, obreros y campesinos que se saldó con once muertos, ilustrado con recortes de periódicos; el cambio obligado de planes hasta encontrar el lugar ideal en Pernambuco, en la misma hacienda Galiléia; todos los preparativos de la película hasta comenzar a rodar las primeras escenas con Joao Mariano en el papel de Teixeira y su viuda Elizabeth haciendo de sí misma (la única que quedó en su papel real del primitivo proyecto) y sobre todo de la interrupción



Plano 50



Plano 53



Plano 54



Plano 55

del rodaje por los soldados golpistas del movimiento militar del 31 de marzo/1 de abril de 1964 cuando se llevaban rodados treinta y cinco días y un cuarenta por ciento del guión; igualmente se nos dice lo que fue requisado y lo que

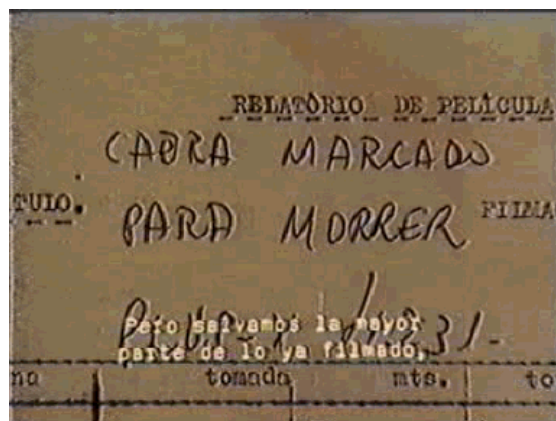


Plano 56



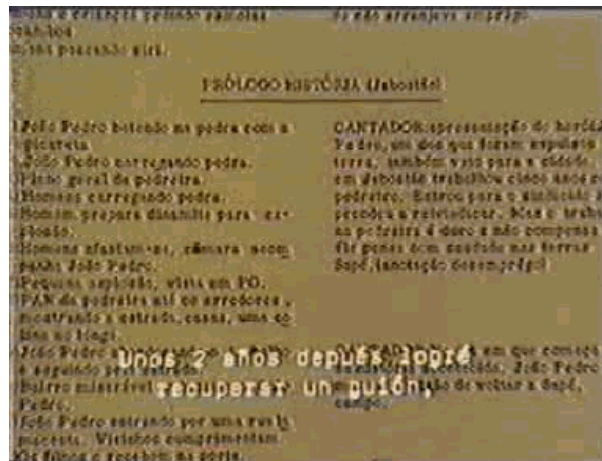
Plano 57

afortunadamente se salvó, la mayor parte del negativo, porque había sido ya enviado al laboratorio de Rio de Janeiro (se nos muestra el resguardo),



Plano 58

y una serie de fotos fijas; finalmente, Coutinho nos dice que dos años después logró recuperar un ejemplar del guión (plano 62: se nos muestra una reproducción de la primera hoja) gracias a una abogada de las Ligas Campesinas que lo rescató de la cárcel donde estuvo presa en agosto de 1964.



Plano 62

Inmediatamente el mismo Coutinho inserta la siguiente imagen, idéntica a la del plano 4



Plano 63

a la que sigue ésta



y a continuación unas palabras tuyas justificando sus nuevas intenciones sobre un plano muy largo que nos descubre el paisaje de la hacienda Galiléia con una vegetación de un color deslumbrante. Se trataba, según sus palabras como narrador, de "completar el film del modo que fuese posible. Ni siquiera había un guión previo, sólo la idea de intentar reencontrar a los campesinos que habían trabajado en la película. Quería reanudar el contacto por medio de declaraciones sobre el pasado incluyendo los hechos ligados a la experiencia de la filmación interrumpida, la historia real de la vida de Joao Pedro, la lucha de Sapé, la lucha de Galiléia y también la trayectoria de cada uno de los participantes del film de esa época hasta hoy". (6)

### **La recuperación del tiempo perdido**

Lo primero que resalta de la anterior descripción es que se trata de un bloque muy compacto que nos informa, nos documenta y nos demuestra una serie de hechos que giran en torno a un eje principal: la historia de un proyecto de película de ficción (7) basada en la vida de Joao Pedro Teixeira frustrada por circunstancias ajenas al mundo cinematográfico, pero que, no por ello, el proyecto ha fracasado, simplemente se ha demorado un período de tiempo considerable que el autor quiere rescatar como sea volviendo a los orígenes para terminar el film del "modo que fuese posible". La mejor forma de terminarlo es desde luego haciendo un documental a fin de recuperar el tiempo perdido dándoles la voz y la imagen a sus auténticos y primigenios protagonistas, pero (he aquí el elemento metafílmico) no puede silenciarse que también el equipo de rodaje y el director-guionista, es decir Eduardo Coutinho, fueron protagonistas de aquél primitivo proyecto, en consecuencia, deben aparecer también en el nuevo film que se haga y que entre tanto, como le sucede a Elizabeth Teixeira y a los campesinos, no sólo han cambiado de aspecto, han envejecido, sino que en el caso del mundo del cine han cambiado las herramientas y las técnicas e incluso el mismo responsable de la película ha evolucionado dentro de su particular trayectoria desde la ficción al documental (8). Es ese elemento temporal, proustiano, lo que hace que esta película además de ser un documental que habla de sí mismo, sobre su propio proceso de realización, sea una obra única conceptualmente hablando por darse



cita en ella realmente todas las variantes posibles de representación metafórica del tiempo transcurrido.

Una de ellas, la más ostensible, es el contraste entre el color y el blanco y negro que a modo de referencia cromática remite dentro de la película desde el presente (1981) de la parte documental al pasado de la parte ficcional (1964); pero aún hay más: el color y el tiempo presente del documental se encuentran asociados a otro componente metafílmico, la proyección del material rodado en 1964 ante los mismos protagonistas de entonces, cuyos efectos van a constituir el pretexto sobre el que va a girar la nueva película.

Efectivamente, un análisis mínimo de esa secuencia inicial en color, que consta de cuatro planos, nos proporciona las claves simbólicas y las equivalencias en las que se mueven las intenciones del autor al plantear la vuelta al origen y la recuperación del tiempo perdido: la oscuridad que se rompe por los reflejos de luz de un proyector sobre una pantalla en la que se va a visionar lo que se conserva de la película de 1964 no puede ser sino un correlato del propio cine entendido como único elemento capaz de iluminar las sombras del pasado; igualmente también se metaforiza la propia reflexión histórica sobre el cine en el sentido de que es preciso volver a los orígenes del cinematógrafo como documento (estilo Lumière) en detrimento de la ficcionalidad novelesco-teatral (estilo Méliès). Desde ese punto de vista Coutinho ya fue considerado en su día como un auténtico pionero dentro de la tendencia general del cine brasileño hacia la reflexión metafílmica. (9)

Si el proyector va a iluminar la pantalla con la verdad de lo sucedido en Sapé y que significó la frustración del proyecto cuando vuelve a aparecer en el plano final del prólogo (plano 63) es cuando adquiere, gracias a esa perfecta organización circular (10) del relato, todo su significado simbólico: si en sentido literal el proyector del comienzo va a iluminar las zonas ocultas del pasado y les va a dar una nueva dimensión, en sentido figurado el mismo proyector (se trata de idéntico plano) colocado al final, al mismo tiempo que cierra el bloque introductorio dedicado a la historia de la película, actúa también como principio iluminador de la nueva película que ha sido generada a partir de la primera; es decir se trata de un encabalgamiento de "proyecciones" con valor real y simbólico a un tiempo que se van apoyando unas en otras y que a su vez las comprende como en los cuentos de *Las Mil y una Noches*, sistema que puede entenderse tanto como un correlato del discurrir temporal de la película sobre el chasis del proyector como, incluso, un simulacro del propio proceso de filmación, es decir del estatuto eminentemente ficcional del cine sea o no sea documental. (Avellar) Es por ello que a Coutinho no le resulta extraño considerar como metafílmico su estilo: "Lo único que es real – dirá- es el encuentro entre el documentalista y el personaje –el acto de rodar-, y esa realidad ya me basta. Yo registro ese encuentro. Es un filme. Mi cámara es visible y yo, como documentalista, estoy allí interactuando con las personas. Es un intercambio. Los propios personajes se refieren a ese acto. El documental es un meta-filme" (11).

En última instancia este recurso nos recuerda el procedimiento del "cuadro dentro del cuadro" muy usual en la pintura barroca (recordemos los "interiores" holandeses, los bodegones "a lo divino" de Velázquez así como *Las Hilanderas*), mediante el cual la explicación real del cuadro que contemplamos se encontraría en las pistas que proporcionaban los demás cuadros pintados (aparentemente como decoración) en ése cuadro; así mismo cuando se quería representar la consideración intelectual de la pintura, el pintor se comunicaba con el espectador de manera alusiva o alegórica a través del propio "acto de pintar" el mismo cuadro que se está contemplando (es el caso de *Las Meninas* de Velázquez o la *Alegoría de la pintura* de Vermeer) (12). ¿Cómo no ver en *Cabra marcado para morir*, aparte los hechos narrados, la reflexión personal, metafílmica, de Coutinho sobre el "Arte del Cine" a través del "acto de rodar"? En efecto, creemos con alguno de sus colegas, que "demostró (desde *Cabra Marcado para Morrer*) que el verdadero objeto de un documental no es el mundo de fuera sino el propio acto de filmar... Todo lo que sucede en los filmes de Eduardo sólo existe porque está siendo filmado. Las personas no dirían lo que dicen sin no fuese por la presencia de Eduardo y de su cámara... Eso tiene dos consecuencias importantes. En primer lugar, afirmar que las cosas suceden porque están siendo filmadas significa decir que todas ellas son singulares e irrepetibles, que no sucedieron antes y que probablemente no sucederán después... En segundo lugar, cuando el cine produce su propia realidad, filmar deja de ser un acto irrelevante. Filmar, y principalmente hacer documentales, modifica el mundo. Sin heroicidades, muy poco a poco, sutilmente, pero modifica. En el caso de Eduardo, para mejor." (13)

### Notas

(1). Véase a este respecto lo que apuntábamos en "El cine, los medios audiovisuales y el historiador del arte: una propuesta de integración no racista ni sexista". En *El historiador del arte, hoy*. Soria: CEHA; Caja Duero, 1997, pp. 87-96. Todo un síntoma es el anuncio para febrero de 2004, coincidiendo con la Feria ARCO del primer Congreso Internacional de Estudios Visuales en el seno del cual se discutirá una ponencia titulada *Estudios Visuales vs Historia del Arte* presidida por Anna Maria Guasch.

(2). Los primeros trabajos sobre el cine como metalenguaje se publican en 1979: uno de W.C. Siska publicado en *Literature Film Quarterly* contempla el metacinema como una necesidad expresiva de la modernidad mientras que el otro, de William Van Wert, es un análisis del punto de vista metafílmico utilizado por Resnais en su película *Providence* (1978).

(3). Manoel de Oliveira-Pere Gimferrer, "Conversación en torno a *El principio de incertidumbre*" en *El Cultural*, 6-12 marzo 2003, p.42. No olvidemos que en su película *Acto de Primavera* de 1963 el cine se filma a sí mismo iniciando la tendencia metafílmica de su filmografía. Cfr. Victor Erice, "De la incierta naturaleza del cine" en *El Cultural*, p.3



(4). La teoría y la práctica de autores como Bresson y Tarkovsky demuestra hasta qué punto durante estos años el cine. Del primero pueden encontrarse abundantes reflexiones que inciden en la primacía del rodaje, del sonido y del azar en sus *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ediciones Ardora, 1997; del segundo véanse sobre todo los pasajes referidos al "principio ontológico de la documentalidad" en Rafael Llano, *Andrei Tarkovski: vida y obra*. Valencia: IVAC, 2002, vol.1, pp.185-206.

(5). No es casual que el principal representante de esta tendencia el judío-francés Emmanuel Levinas coincida en muchas de sus apreciaciones con Robert Bresson y que sus obras fundamentales se publiquen durante los mismos años. Sobre el tema véase el número monográfico de la revista *ER. Revista de Filosofía*, 19 (1995)

(6). *Cabra marcado para morir. Narração e diálogos*, fol.5. Agradezco a Eduardo Coutinho el envío de este ejemplar.

(7). Por las trazas, el primitivo proyecto de *Cabra* como largometraje de ficción debía ser muy similar al modelo establecido por Buñuel en *Los olvidados* (1951) y posteriormente muy usado durante su época mexicana en películas tales como *El río y la muerte*, *Subida al cielo* o *Los ambiciosos*. Véase a este respecto nuestro trabajo "El punto de vista documental en Buñuel: influencia en su imaginario transcultural" en Gastón Lillo, ed., *Buñuel: El Imaginario Transcultural*. Université d'Ottawa, 2003, pp.247-266.

(8). En efecto, Coutinho primero quiere abrirse paso en el terreno de la ficción pero a partir de 1975 comienza a realizar documentales para TV Globo, en uno de los cuales *Theodorico, Imperador do Sertao* (1978) inicia el estilo que le distinguirá del resto de documentalistas. Véase Consuelo Lins, "Eduardo Coutinho" en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2002, pp. 225-234

(9). Cfr. Robert Stam and Ismail Xavier, "Recent Brazilian Cinema: Allegory/Metacinema/Carnival" en *Film Quarterly*, vol. XLI, 3 (Spring 1988), pp.15-33

(10). Esta "circularidad" ha sido puesta de manifiesto por José Carlos Avellar, "Conversación indisciplinada". *Cine Cubano*, nº116 (1987), pp. 1-6

(11). Lara Silbiger, "Entrevista con Eduardo Coutinho" en *Tercer-Ojo.com*, nº3 (julio-agosto 2003)

(12). Véase a este respecto el fundamental ensayo de mi maestro Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1987; también su *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1987

(13). Joao Moreira Salles, "Ao mestre con carinho". *Revista Epoca*, Edição 235, 18 Noviembre 2002. Consultable en <http://revistaepoca.globo.com>

## **La vida observada. Sobre *Dark Room*, de Roberto Jacoby**

[Reinaldo Laddaga](#)

*University of Pennsylvania*

Este artículo –podría decir el lector– no es estrictamente sobre *cine*. ¿O sí lo es? No lo es, si usamos la palabra solamente para hablar de aquellas secuencias de imágenes que han sido grabadas en películas fotosensibles y que se destinan a la proyección en salas oscuras, donde grupos de individuos sentados –a la manera como solían, mucho antes de estas salas, sentarse en teatros– siguen, durante un plazo que oscila entre la hora y media y las tres horas (a veces algo más, raramente algo menos), cierta historia. Pero si seguimos llamando de ese modo, aunque sea forzando la palabra, a objetos que se encuentran en la descendencia de las prácticas modernas de la imagen-movimiento (para usar la expresión que usaba Gilles Deleuze), sí lo es. Esta opción, la de entender en relación a la tradición del cine una serie de objetos que poseen un parentesco de familia con las cintas, los *films*, aunque no sean en sentido estricto tales cosas, es la opción que, en 2002, tomaban Peter Weibel y Jeffrey Shaw, cuando organizaban, en el Center for the Arts of the Media, en Karlsruhe, Alemania, una exposición con el nombre de *Future Cinema*. La exposición presentaba, además de películas en el sentido más usual, piezas multimedia y otras destinadas al Internet. Muchas de estas piezas eran interactivas. El objeto central de la exhibición era explorar las mutaciones que ha sufrido la tradición cinematográfica en los últimos años, es decir, en un momento en que el entorno audiovisual se ha vuelto hipercomplejo, particularmente por la expansión de las tecnologías digitales. La hipótesis subyacente a la exposición era que esta expansión permite reabrir una cierta reflexión: la de las posibilidades de producción estética que movilice imágenes en movimiento, que sean mediadas por pantallas pero eviten las formas que tomaba esta producción en la tradición de Hollywood y también en la del cine de autor europeo o latinoamericano, posibilidades cuya investigación necesariamente debía pasar por la reconsideración de otras tradiciones (el de aquel cine que, en los últimos años del siglo XIX y comienzos del XX, se presentaba en el contexto del music-hall o las ferias, el de las vanguardias surrealistas o expresionistas, pero también el del "cine expandido" que, en los años '60, ejemplificaban producciones como las del primer Andy Warhol o el último Hélio Oiticica). Tal como lo formulan Shaw y Weibel en su presentación de la muestra, el propósito era identificar algunos de "los rasgos focales de este dominio emergente del cine expandido digitalmente. Las tecnologías de entornos virtuales apuntan a un cine que es un espacio narrativo

inmersivo donde el observador interactivo asume tanto el rol de camarógrafo como el de editor. Y las tecnologías de los juegos para computadora y el Internet apuntan a un cine de entornos virtuales distribuidos, que son también espacios sociales, de modo que las personas presentes se vuelven protagonistas en una serie de dis-locaciones narrativas" (Weibel y Shaw).

A juicio de Shaw y Weibel, una serie en particular de abordajes que se han estado desplegando en los últimos años en este "dominio emergente del cine expandido digitalmente" es particularmente promisorio: "Yendo más allá de la banalidad de las opciones argumentales que se ramifican y los laberintos de los juegos de video, un abordaje consiste en desarrollar estructuras modulares de contenido narrativo que permitan un número indeterminado pero significativo de permutaciones. Otro abordaje involucra el diseño algorítmico de las caracterizaciones de contenido que permitirían la generación automática de secuencias narrativas que podrían ser moduladas por el usuario. Y tal vez la empresa más ambiciosa es la que responde a la noción de un cine extendido digitalmente que sea realmente habitado por su audiencia, audiencia que, entonces, se convierte en agente y protagonista de su desarrollo narrativo" (Weibel y Shaw). En este artículo, quiero describir y comentar una pieza que ensaya esta última estrategia. La pieza se debe a un artista argentino, Roberto Jacoby, y tuvo lugar entre el 17 y el 29 de agosto de 2002 en *Belleza y Felicidad*, Buenos Aires, Argentina. *Belleza y Felicidad* es un espacio dedicado al arte en Palermo, en Buenos Aires, Argentina. En el espacio hay un sótano que se emplea usualmente para hacer exposiciones de arte. El dispositivo que Jacoby había montado en este lugar era simple: en la puerta de la escalera que conducía al sótano, una persona esperaba al visitante y lo invitaba a bajar los diez o doce peldaños que conducían al espacio subterráneo. Cuando llegaban al final, el visitante recibía una cámara de visión infrarroja y se quedaba a solas en un sitio que estaba enteramente a oscuras, de manera que, mientras permaneciera allí, solamente podría ver a través de la lente de la cámara. Y lo que veía era un espacio ocupado por vagos objetos, y en este espacio una serie de *performers*. Todos ellos tenían puestas idénticas máscaras. Ninguno de ellos veía, de manera que sus movimientos (a menos que estuvieran quietos) eran vacilantes. Tampoco el autor, por supuesto, sabía lo que hacían; las indicaciones que Jacoby les había dado a estos *performers* eran, sobre todo, negativas: no realizar gesticulaciones dramáticas, no hablar, mantener los movimientos al mínimo. Esta *performance* tuvo lugar durante 10 días. Cada uno de los días en que tuvo lugar, duraba entre una hora y media y dos horas. De esta duración, cada observador conocía una fase breve, alrededor de cinco minutos. El título de la pieza era *Dark Room*. (1)

¿Cómo abordar este trabajo? En primer lugar, es preciso situarlo en el contexto de la obra de Roberto Jacoby, que, desde la década de 1960, ha sido uno de los artistas argentinos más complejos y más difíciles de situar. Desde el principio de su trayectoria, Jacoby identificaba la producción de arte menos como una práctica de composición de objetos (pinturas, esculturas, fotografías) que como una práctica de construcción de *escenas*. En eso, su posición era compartida por algunos de los más significativos artistas que trabajaban en su entorno (Victor Grippo, Pablo

Suárez, el Oscar Masotta de los happenings), entorno que en gran medida desarrollaba sus actividades en el Instituto Di Tella, que era el principal laboratorio de prácticas de vanguardia en el Buenos Aires de hace algo más de tres décadas. La forma que el trabajo de Jacoby tomaba por entonces era la de "un arte de los medios de comunicación" que se materializaba en intervenciones diversas en calles, baños públicos, galerías o teléfonos, y que comenzaba a estar magnetizado por una pregunta en particular: ¿cómo se vuelven visibles los procesos complejos? Esta pregunta orientaba cierto trabajo de 1973: una serie de mapas y de narraciones destinados a dar expresión visual a las dinámicas del Cordobazo –un levantamiento popular de 1969–; esta inquietud había estado también, sin duda, en el trasfondo de su participación, en 1968, en el proyecto de *Tucumán arde*. (2) Pero, como sucedería con muchos otros miembros de la escena de la vanguardia argentina, desde comienzos de la década de 1970 Jacoby abandonaba la práctica pública del arte. Diez años más tarde, en el momento de salida de la última dictadura militar, Jacoby se convertía en uno de los letristas de Virus, una de las bandas centrales de la Argentina del retorno de la democracia, el diseñador de algunos de sus espectáculos, y también en el organizador de cierto ciclo de fiestas que concebía un poco como "repúblicas elementales" (la expresión es de Hanna Arendt) temporarias. Algunos años más tarde, en una conversación con Rosario Bléfari, Jacoby hablaba de su pasión de esta época (pasión que persiste hasta el presente) por lo que llama las "redes multimedia", y comentaba:

Yo tengo una frase que uso para el proyecto de redes multimedia: un atajo al presente. El sentido es el siguiente: el presente está aquí, lo que pasa es que está disperso, como si estuviera fragmentado. El presente qué es: están dando una película buenísima en el Hoyst, en otro lado está tal grupo de gente, en otro lado están leyendo unas poesías. Bueno, está todo ahí, pero sin embargo está cada uno en un lugar diferente y por ahí vos fuiste a alguno, o no fuiste a ninguno de los tres, entonces es como si ese presente no se hubiera terminado de realizar. La conexión entre todas esas cosas sería lo que crearía el momento. Esa es un poco mi obsesión, que el presente no fuera individual sino que hubiera una idea de cultura en gestación, una emergencia de algo (Jacoby 130).

Dicho de otra manera: es posible (es necesario) concebir una práctica del arte que se oriente no a exponer objetos fijos sino a exponer la *vida observada*. En diversas variaciones, éste es el motivo más constante de esta obra. Y este motivo tiene su más importante instanciación hasta el momento en la formación del Proyecto Venus, cuya iniciación Jacoby promovía hacia fines de la década pasada. El punto de partida era el propósito, compartido con un pequeño grupo de intelectuales y artistas, de inventar un medio de intercambio que permitiera articular una comunidad que existía –esta era la suposición– en el medio del arte, de la literatura, de la música, aunque en estado disperso. La forma que tomaba este propósito era la invención de una suerte de mercado entreabierto, cuyo mecanismo es simple. Una serie de personas pertenecen al sistema: algunas decenas al comienzo, algunos cientos hoy. Cada una de ellas recibe una cierta dotación de unidades de una moneda inventada (tan inventada, por lo demás,

como cualquiera) cuyo nombre es Venus. Cada uno de los participantes del proyecto realiza una oferta en el *website* a través del cual se articula la vida del grupo; el precio de aquello que se ofrece (un objeto, un servicio) es en Venus. En este *website* tiene lugar un enlace particular entre el espacio privado y el espacio público. El sistema coexiste con el otro mercado: por eso no está enteramente aislado del espacio en que se encuentra. Está, uno diría, *entreaislado*. Entreaislamiento en el cual se intentará hacer emerger ciertas potencialidades que se encuentran en estado disperso en el mundo social en el que el proyecto opera: "El Proyecto Venus –dice la presentación del proyecto– es desutópico, en el sentido de hacer existir un lugar no 'afuera' de la 'sociedad' sino con los elementos que esa misma sociedad promueve en abundancia" (Proyecto Venus). En este contexto, el sistema está destinado a facilitar no tanto "la trillada 'creación colectiva', sino de todos los cruces posibles, de la llamada 'fertilización cruzada', de las 'transferencias estructurales' de un campo a otro, de las conversaciones, las colaboraciones, los préstamos, las amistades, el entretejido de deseos y competencias, el bricolaje de ideas y producciones", que, en su agregación, debiera apuntar a la creación de una forma particular de desarrollo subsistente. En "la experiencia de los años 60 sugiere que cuando existen esas conexiones se produce el llamado 'caldo de cultivo', que en aquella década se cocinaba en ollas tales como bares, librerías, casas colectivas" (Proyecto Venus). Un "caldo de cultivo": una "ecología cultural" debiera emerger de la multitud de los intercambios y los microeventos que el sistema posibilita. Que posibilita –insisto– al mismo tiempo que los hace visibles. Visibles en el interior de la comunidad, pero visibles también para cualquiera. Es que el sitio en la red donde las ofertas se producen, donde los servicios se presentan, donde las prácticas asociadas al sistema se constituyen y se publicitan, está abierto al azar del observador cualquiera. Y unas trescientas personas visitan el sitio en un día cualquiera, de modo que un halo de observadores gravita en torno a las presentaciones que tienen lugar. El proyecto continúa hasta el presente.

No creo que Jacoby estuviera en desacuerdo conmigo si dijera que *Dark Room* es una continuación del *Proyecto Venus* con otros medios. Es que en los dos casos se trata de montar un dispositivo que produzca una *ecología social* particular: una situación donde la relación entre las personas, entre las personas y las cosas, entre ellas y los aparatos que les permiten realizar una experiencia, se desvíen de las más habituales, de modo que puedan suscitar una interrogación sobre el presente y sus condiciones. Pero ¿de qué manera se propone *Dark Room* hacer esto? Detengámonos en la pieza. Aunque hacerlo no es fácil: ella es particularmente resistente al abordaje crítico. En primer lugar, porque no hay ninguna posibilidad, para nadie, de tener una visión completa de lo que sucedió durante el conjunto de días y de horas durante las cuales el proyecto se desplegó: todo comentario es necesariamente de una parte, y el conjunto de las partes no puede reconstruirse. La condición estructural de la pieza es que una reconstrucción completa de ella es imposible; pero, por eso mismo, fuerza un abordaje particular para todo aquel que quiera comentarla. La crítica de esta pieza (si es realizada por alguien que ha participado de ella) debe mezclarse necesariamente con el testimonio, testimonio, por supuesto, personal. Esto es lo que propongo en las próximas páginas. Por eso,



escribiré en ellas en primera persona (y en el presente), desde la perspectiva del que, durante unos cinco minutos (pero la alteración de las condiciones normales de experiencia era en este caso tan severa, que se vuelve difícil decir cuánto) en uno de los últimos días de la *performance*, descendió al cuarto donde tenía lugar (y alguien que luego suplementó algunas informaciones cotejando esta experiencia con la de otros y con lo que ahora puede encontrarse en un website que es el residuo más importante del proyecto). Mi intención es retener algunas (y solamente algunas) de los componentes de la forma particular de experiencia de la que se trataba. (3)

Nadie pudo haber visto lo que yo vi: esto es lo que –si conozco cual es la regla de la pieza (y, en la medida en que participe, no puedo no hacerlo)– sé desde el principio. Esta es una pieza destinada, en cada momento, a un único espectador. Este saber gravita en la situación. Esto le da una centralidad a mi posición en el dispositivo que es, en principio, exorbitante: este espectáculo que se produce ahora tiene lugar solamente para mí. Solamente que "yo" soy aquí también anónimo: mi posición es menos la del invitado que la del intruso (y como una de las reglas de la situación es que los *performers* no se dirijan a mí, esto se mantendrá hasta el final de mi paso por la pieza). De modo que el impulso, digamos, "narcisístico" que el dispositivo incita es, al mismo tiempo, contradicho: mi centralidad es, de alguna manera, casual. Y la impresión de centralidad es, por otro lado, menguada por el hecho de que la visión que la cámara posibilita es particularmente pobre, y me fuerza a moverme tanteando, un poco a ciegas también, sin poder establecer un completo equilibrio.

La visión es pobre y limitada. Limitada en el espacio y en el tiempo. Es que tengo un plazo breve para establecer un mapa del lugar: cuando acabe, no podré haber sabido (ninguno de los observadores, supongo, podrá haberlo hecho) hasta donde se extendía el espacio o cual era su forma general. La experiencia era más parecida a la del que se desplaza en un vehículo de noche que a la de aquel que contempla un panorama. De ahí la semejanza, en cierto modo, de esta pieza con ciertas producciones de David Lynch –pienso en *Mullholland Drive*, por ejemplo– donde esta figura es central. Pero la visión no solo es imprecisa, desesperadamente limitada, sino que es también perturbadora. Es que esa cualidad precisa de la imagen, esas formas delgadísimas, de un plateado pálido que oscila hacia el azul de ceniza o el verde negro, son las de letales filmaciones venidas de Iraq, de Afganistán, de tal o cual frontera, transmitidas por tal o cual emisor global de semi-informaciones y de cuasi-análisis.

Esta referencia es imposible de evitar. No importa cuánto resuelva renunciar a toda agresividad en la captura de las imágenes que vienen hacia mí, rápidamente se vuelve evidente que el dispositivo me sitúa en una posición que no es solamente la de quien observa –como el que observa, en una sala de cine, el despliegue de una historia–, sino la de quien *vigila*. Y, en el momento en que me vuelvo consciente de tal cosa, la situación entera ingresa para mí en esa región del continuo audiovisual donde algunos siguen a otros, los sitúan, los inmovilizan, los registran, como yo puedo registrar, si lo prefiero, lo que está sucediendo en este sótano. *Continuo*



*audiovisual*: la expresión es de Paul Virilio. Un continuo audiovisual -dice Virilio- se despliega, en el presente, en más y más regiones del mundo (y los procesos de globalización serían inseparables de este proceso): "El nuevo CONTINUO AUDIOVISUAL ya no es tanto el de los canales de noticias durante las 24 horas, que se han convertido en standard, como la multiplicación de CAMARAS ONLINE instaladas en más y más regiones del mundo y disponibles para la consulta y observación en la computadoras personales" (Virilio 243, trad. mía). En este continuo, que es un componente esencial de nuestro presente, todo se visualiza, se captura, se transmite instantáneamente, a la mayor proximidad del suceso: régimen de la universal proximidad, que se despliega, no a ese ritmo que era todavía, hasta hace poco, el de la televisión, donde las imágenes venían a insertarse en secuencias narrativas e instalarse en una duración más o menos estable, sino en una inmediatez obtusa. No debiera subestimarse la importancia, en relación a nuestra experiencia inmediata del mundo, del hecho de que, en un período breve (y acá también la extensión de las tecnologías digitales es un dato decisivo), las formas de duplicación de la realidad se han multiplicado y se insertan en los menores recodos del mundo, de modo que no es desatinado sostener que ésta es una época en que todo presente se expone como transmitido o transportado, y adquiere, por eso, algo de proyectil: presente torrencial, que circula por innumerables canales, y se dirige, cada vez, a esos puntos de luz (yo, por ejemplo, en este sótano, pero, más en general, los sujetos) que orbitan en torno a él.

La condición para que observemos la escena que se despliega en *Dark Room* - lo que me permite observarla, incluso, en esa proximidad exacerbada (porque no habré terminado de entrar, y ya me habré aproximado a tal o cual de las ocho personas que están allá abajo, vestidas y desnudas, quietas y en movimiento, estrictamente enmascaradas)- es lo que introduce en la ecuación una mínima distancia, en virtud de la cual parece que las acciones sucedieran en un tiempo flotante, irreductible a esas dimensiones que el hábito de la gramática nos ha acostumbrado a describir: ni pasado (si pasado es aquello que puedo situar como habiendo sido), ni presente (si asocio esta palabra con una inmediatez que el mecanismo, aquí, sustrae de la situación). ¿Cómo se describe esta forma de ocupar el tiempo? No lo sé. Y, sin embargo, sería conveniente describirla, porque según esa modalidad comenzamos a vivir plazos crecientes de nuestras biografías, que se despliegan en el ámbito que abre el juego entre la temporalidad propia de los procesos corporales tal como tienen lugar en espacios físicos y la temporalidad propia de esos otros espacios donde se inscriben los datos que movilizamos para leer la realidad. Porque lo cierto es que nuestro mundo es cada vez más un mundo *monitoreado*, y la experiencia del *sujeto en tanto monitor* es una experiencia particular: su relación con el mundo se vincula al juego de sus prótesis, que constituyen algo así como una membrana deslizante que regula los intercambios.

Por eso es que, a pesar de que las condiciones de observación en *Dark Room* son muy diferentes a las de la experiencia cotidiana, hay algo en la situación de familiar. Pero esto no es extraño, si se considera que recibimos nuestra experiencia cada vez más en las pantallas. Y un fragmento del *mundo en pantalla* es lo que veo en el *Dark Room*, un mundo que, cuando lo recorro, aparece para mí menos como

un continuo que se despliega gradualmente que como una serie de frágiles pantallas que se reemplazan al ritmo de mis acciones, de manera que el fragmento de realidad confinado en este sótano me parece componerse menos de volúmenes dispuestos en un espacio continuo, que de carpetas en archivos que se extienden a pérdida de vista. El fragmento de mundo que recorro se presenta aquí un poco como si fuera un juego de video. De hecho, uno podría decir que, antes que al cine, esta pieza remite a los juegos de video. Pero lo cierto es que las dos cosas ya no forman dos campos simplemente distintos: hay mil comunicaciones que pasan entre una cosa y la otra. Por un lado, los juegos toman temas y formas del cine (y esta es una diferencia central con los juegos de tipo clásico); por otro, el cine se estructura cada vez más como un juego de video. Y aquí sucede algo que no sucede en una sala de cine, pero sí en los juegos de video: que la configuración que el espectáculo tome para mí depende de mis decisiones. Y de decisiones que tomo en condiciones de indeterminación informativa, lo que tampoco es extraño al universo de estos juegos: vale la pena subrayar que el jugador de un juego de video complejo no se encuentra simplemente en la situación de quien busca optimizar sus movidas a partir de un conjunto finito de reglas conocidas (como hace, digamos, el jugador de ajedrez), sino el de quien debe averiguar cuáles son las reglas que rigen el juego, y que no son necesariamente explícitas (por eso la multiplicación de la "bibliografía secundaria" destinada a los jugadores de juegos como SimCity o la serie de Myst). La disposición propia del jugador de estos juegos, como ha escrito Steven Johnson, es la de quien *sondea* (*probe*, es la palabra inglesa que usa) (Cf. Johnson 42-48). Y no sería inadecuado sostener que mi disposición, a medida que recorro este cuarto (un poco como se recorre una galería, porque Jacoby se ha formado en las artes plásticas, y el imaginario de la galería gravita sobre esta producción), lo que hago es emitir hipótesis sobre cuál es el modo de vida que se despliega aquí.

Porque, insisto, esta situación se ha construido explícitamente de modo tal que lo que me parece que existe, acá abajo, en este sótano, es una ecología social, un modo de vida en proceso de despliegue. Es que aún no he dicho qué es lo que se ve. Lo que se ve son algunos sillones, botellas, secadores de pelo, pilas de papeles. Sin duda hay otras cosas, pero sé que no sabré si es el caso o no es el caso, o cuál es la regla que los reúne, o cuáles son los límites del espacio en que se encuentran. Y hay ocho personas. Que son ocho, es algo de lo que me enteraré después: en la observación inmediata no hay modo de determinarlo, de manera que, antes que ser los ejecutantes de una pieza, aparecen para mí como los miembros de una *población*. Y esta impresión de población, de agrupación de un número indefinido de seres semejantes, es reforzada por el único rasgo notable que poseen: una máscara. Esta máscara es simplísima y casi perfectamente inexpresiva: lisa, solamente tiene algunos orificios, para ver (si se pudiera ver) y respirar. Y ¿qué hacen ellas y ellos? Dos de las criaturas se acarician, en el suelo; alguien mueve algunos papeles; otro tiene una botella en la mano (está sentado, creo, en un sillón); otra se masturba. ¿En qué orden he visto esas cosas? Debiera ser posible reconstruirlo, porque creo haber estado filmando todo el tiempo. ¿O no lo hice? La cuestión es importante, porque es parte de la situación el hecho de que yo me encuentre no solamente en la posición del observador, sino en la posición

del transmisor: yo soy el único que puede fabricar el testimonio de lo que ahora sucede.

Rápidamente la observación se vuelve inseparable de un esfuerzo por identificar cuál es la regla que rige el juego que tiene lugar en esta región que aparece para mí a la vez próxima y distante. Al mismo tiempo, soy consciente de que la regla no puede acabar de descifrarse, en parte porque no hay tiempo, porque la experiencia tiene lugar bajo presión de tiempo. Por eso una inquietud particular, y me parece atinado suponer que no ha sido solamente a mí a quien le tocó experimentar, en los cinco o diez minutos que permanecí en el sitio. Prefiero suponer que el dispositivo que abre la situación induce, al mismo tiempo, a un desbalance, que incita al movimiento, y no es posible participar de ella sin encontrar que es preciso avanzar por el espacio y avanzar como alguien que intenta recoger algunos parámetros, que le sirvan para estabilizar un territorio en frágil equilibrio. La impresión es que en este submundo se ha alcanzado un equilibrio que, desde que he entrado, me parece estar a punto de romperse y se vuelve más patente cuando choco, al dar un paso atrás, con alguien o con algo, y mi cuerpo, allá abajo, choca contra algún objeto o algún cuerpo, súbitamente desplazado, a punto de perder el control.

La mención del control es deliberada: todo se vincula, en *Dark Room* -como en las piezas de Jordan Crandall o de Harun Farocki, otros artistas que han producido trabajos de imagen en movimiento donde explícitamente se cita la retórica, si cabe la palabra, de la vigilancia audiovisual-, al control, a los deseos y renunciaciones del control. Y es apropiado que así sea, porque *Dark Room* tiene lugar en una época en que se vuelve patente para muchos -en Argentina y un poco en todas partes- que una multitud de clásicos problemas (la naturaleza de la mente y la experiencia, el gobierno y la socialidad) pueden reformularse en términos de control. Pienso en la sugerencia, formulada hace unos años por Deleuze (y reactivada más recientemente por Hardt y Negri) de que las sociedades euro-americanas del presente serían "sociedades del control". Pienso en tal o cual región de la academia, en medicina o neurociencia, donde la problemática del sujeto se reformula como problemática del control. Pienso, por ejemplo, en ciertas proposiciones del filósofo Andy Clark, que en los últimos años ha estado produciendo un modelo de la clase de sujeto articulado a sus prótesis que soy yo (cada uno de los observadores) en *Dark Room*, sujeto de la época de las extensiones digitales, que, al mismo tiempo, se concibe como una "individualidad somática" (la expresión es del sociólogo británico Nicolas Rose) y que experimenta consigo mismo un poco como se experimenta con una materia aun desconocida, evalúa sus reacciones como se pulsa una cuerda de armónicos impredecibles, se vincula consigo mismo como una totalidad integrada que como una red de centros más o menos coordinados. Este sujeto posee conciencia de sí, pero esta -escribe Clark- "emerge como una suerte de gerente de negocios de nuevo estilo cuyo rol no es gestionar los detalles tanto como establecer objetivos y crear y mantener activamente la clase de condiciones en la cual varios elementos contribuyentes puedan actuar mejor" (Clark 135), intervenir y controlar "indirectamente", desplegar formas de "co-control". Clark define a este sujeto como una suerte de

gestor de "cambiantes coaliciones de instrumentos", coaliciones "continuamente abiertas al cambio e impulsadas a filtrarse a través de los confines de la piel y el cráneo, anexando más y más elementos no biológicos como aspectos de la maquinaria de la mente misma" (Clark 135).

Las sociedades en las que habita este sujeto son las mismas cuyos perfiles están determinados por la normalización, la banalización, la repetición hasta el cansancio de las crisis financieras o ecológicas; el sociólogo alemán Ulrich Beck propuso, hace algunos años, una expresión atinada para referirse a ellas: "sociedades de riesgo", en las que el desbalance, la gestión de la vida social en condiciones de alta incertidumbre, es una condición banal. El clima cultural e intelectual de estas sociedades está fuertemente teñido –así lo sugiere Beck– por la creciente conciencia de que algo así como un control perfecto es imposible: todo nos incita a percibir lo que sea (el medio ambiente, la vida social, el cuerpo) como objeto posible de una intervención humana, pero sabemos que toda intervención tiene consecuencias imprevisibles; todo se expone a nosotros como si estuviera (si se puede usar la expresión de Heidegger de manera modificada) "a mano" y, al mismo tiempo, desde el comienzo, en fuga. Pero, ¿no es esto lo que me sucede en *Dark Room*? Y, sin embargo, su dispositivo convierte la condición de desbalance y desconcierto en que me encuentro, cuando estoy allí, en una ocasión de placer, aunque de placer problemático. ¿En qué sentido? Del mismo modo que el cine narrativo movilizaba las capacidades del observador de descifrar representaciones, esta pieza moviliza todo aquello en mí que pertenece a la dimensión del control, es decir, todo aquello que tiene que ver con la articulación de mi presencia corporal en el mundo en relación a los datos que se me ofrecen, con mi intento de equilibrar mi experiencia y convertirla en estable, armonizada, familiar. Y, del mismo modo que lo más ambicioso del cine narrativo introducía una dimensión de resistencia y dificultad en la narración, esta pieza introduce una dimensión de resistencia y dificultad en este proceso, aunque una dificultad y resistencia que iluminan.

Por supuesto que *Dark Room* es una pieza interactiva, pero mi interacción con la pieza está marcada por una opacidad fundamental. Y esta opacidad permanece en la memoria que se tiene (que tengo) del evento. Un detalle que me parece curioso, al pensar en el asunto algunas semanas más tarde, es mi impresión de que el sitio estaba en completo silencio. No que las criaturas estuvieran en silencio, sino que la banda de sonido de esa porción de realidad se hubiera desconectado. Sin embargo, no veo por qué habría sido el caso, de manera que tengo que estar, en este punto, en el error. Pero algo debe haber producido esta ilusión. ¿Qué cosa? Tal vez esta impresión de silencio (de silencio perfecto: silencio de pantalla muda, sin sombras ni rastros de sonido) sea una de las manifestaciones de la general desconexión que el dispositivo induce, y que no es causada solamente por el desconcierto que produce el hecho de que el presente, en virtud de las condiciones de observación, haya sido traspuesto a una temporalidad indeterminable, sino que, en virtud de eso (en virtud de la alteración de las condiciones por las cuales la percepción y la acción se enlazan) el observador (yo, en este caso, pero, otra vez, confío en que esto les haya sucedido a otros) hace una experiencia de sí como si estuviera

dividido en un cuerpo que está allá abajo, repentinamente vinculado a los otros -a quienes toca levemente, o con quienes choca- y un aparato de visión que se ha vuelto repentinamente satelital, que no está exactamente ausente de la situación, sino que la sobrevuela, que realiza un reconocimiento móvil y rapidísimo de esa vida lenta que tiene lugar en la oscuridad.

O tal vez la impresión de silencio tenga que ver, más simplemente, con el hecho de que ninguna de las criaturas (la palabra, en su generalidad, es la mejor para describir su manera de aparecer en ese sótano), ninguna de ellas habla. Este detalle, supongo, no es ajeno a esa impresión de estar en presencia de una población más simple. Larvaria, tal vez, menos diferenciada, incluso. No necesariamente gloriosa en su indiferenciación; no, en todo caso, a la manera de un cierto orgiasmo espectacular (y a veces más bien melodramático) como puede haber ensayado cierto teatro: ningún cuerpo sin órganos quisiera ponerse en escena en este sitio. Tampoco abyecta. Se trata de una población ocupada en intercambios simples: pasos de mano en mano de ciertos objetos, que cada mano hace girar para explorar sus potencias, toques que generan zonas de hiperestesia, y generan reacciones que a la vez las extienden y disipan, enlaces donde los cuerpos ensayan posturas, crispaciones o abandonos de una corporalidad silenciosa, pero ligera, que menos se sumerge en el mutismo que deja caer el lenguaje, como si fuera una materia demasiado pesada. Hay algo aquí de aquello que Adorno entendía como una *promesa utópica*, aunque una promesa cuyos términos no se pueden acabar de explicitar.

Es probablemente innecesario aclarar que, al nivel más inmediato, el impacto de la pieza (en todo caso, para este observador) era grande, y que se trató de una de las experiencias de comunicación más intensas que me hayan sucedido recientemente. ¿Comunicación con qué? ¿Con quién? Qué o quién: la alternativa es indecidible. Es que allí, la gravitación del cuerpo en el espacio donde se desplaza y la órbita de la mirada en el continuo audiovisual, la flotación y la caída, se enlazaban para producir un modo singular de la *intimidación*: intimidación que no se da -o no se da simplemente- entre personas perfectamente integradas en el espacio, continuas en el tiempo, identificables allí donde aparecen. Que proyectos de arte de este tipo hayan sido relativamente escasos en el campo latinoamericano no hace sino acentuar una convicción: la de que *Dark Room* es una de las exploraciones más intensas conducidas en Latinoamérica en los últimos tiempos en la dimensión de aquello que, al comienzo, con Shaw y Weibel, llamaba un "cine expandido". Esta intensidad tiene que ver con la extrañeza y, al mismo tiempo, la naturalidad (si es que la palabra puede todavía usarse) del dispositivo, con el hecho de que las condiciones de experiencia que regían en el ámbito de *Dark Room* eran extremadamente peculiares. Sus resonancias con aquello que hay de nuevo en nuestra experiencia cotidiana del mundo (nuestra experiencia en un universo histórico en que la experiencia es inseparable de las mediaciones técnicas en las cuáles se encuentra desde el comienzo inserta, incluida, transportada) son múltiples, diversas, enigmáticas. La pieza retoma, articula y estiliza elementos que pueden encontrarse (compuestos de otra manera, configurados según otros planes) en nuestra manera de recorrer un universo donde todo se encuentra, en

cada uno de sus puntos, transmitido, un mundo de cables y conductos, de nodos y puertos, donde la posibilidad de la experiencia reside en la capacidad de encontrar una posición en el tejido o la cadena de mediaciones y transportes, en el continuo audiovisual, en la constelación de los mensajes.

### Notas

- (1). Información sobre la pieza e imágenes de ella pueden encontrarse en <http://www.proyectovenus.org/darkroom/>
- (2). Una descripción breve de este proyecto lo traicionaría, de manera que remito a los textos de Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años 60* (Buenos Aires: Paidós, 2001), y de Ana Longoni, *Del Di Tella a 'Tucumán Arde'* (Buenos Aires: El cielo por asalto, 2000).
- (3). Esta descripción retoma algunos pasajes de un texto anterior sobre el proyecto, "Un sitio" <<http://www.proyectovenus.org/darkroom/coment-02.html>>.

### Bibliografía citada

Clark, Andy. *Natural-Born Cyborgs*. New York: Oxford University Press, 2003.

Jacoby, Roberto. *Textos diversos*. Manuscrito inédito.

Johnson, Steven. *Everything Bad is Good for You*. New York: Penguin, 2005.

Proyecto Venus. "¿Qué es venus?". <<http://www.proyectovenus.org/cgi-local/venus.pl>>

Virilio, Paul. "The visual crash". Levin, Thomas Y., Ursula Frohne y Peter Weibel. *Ctrl [Space]. Rethorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002, pags. 240-248.

Weibel, Peter y Jeffrey Shaw. "Curatorial statement". *Future cinema. The cinematic imaginary after film*. Zenter für Kunst und Medientechnologie, 2002. <<http://www.zkm.de/futurecinema/index>>



## **Desterritorialización de la identidad y contracultura: el filme *Piñero* y la problematización del proyecto nuyorriqueño**

[Magdalena López](#)

*University of Pittsburgh*

### **Introducción**

La película *Piñero* (2001) del director cubano-americano Leon Ichaso recrea la vida del poeta y dramaturgo Miguel Piñero quien fuera fundador del Nuyorican Poet's Cafe en 1973 junto con Miguel Algarín en el bajo Manhattan. El filme es un intento por recrear aquellos días en los que la violencia, la pobreza, la segregación racial y social vinieron acompañados por una gran explosión creativa en la ciudad de Nueva York. Esta última sin embargo, es presentada como una vivencia terriblemente dolorosa y destructiva. La vida de Piñero puede ser leída como metonimia política y social de la desilusión --no sin haber alcanzado antes importantes logros-- tras el fin y/o la desintegración de aquellos movimientos reivindicativos de la época como lo fueron los Black Panthers, los Young Lords, los Siete de la Raza, la Raza Unida, los Brown Berets, la Alianza y el Civil Rights Movement, entre otros. Los asesinatos de Martin Luther King y Malcom X; la disolución de los Young Lords y el endurecimiento de los aparatos represivos del Estado vendrían a ser ejemplos representativos de acontecimientos insertados en la historia de dichos movimientos sobre los que Piñero tuvo clara conciencia.

Entender la postura vital de Piñero no puede entonces ser disociada de su contexto histórico. El período de los sesenta y setenta dio lugar a una serie de acontecimientos políticos y sociales en los Estados Unidos. Las marchas de protesta contra la guerra de Vietnam, el activismo por los derechos humanos de los afroamericanos e hispanos, los movimientos reivindicativos de feministas y homosexuales (Ruíz 93) fueron la expresión de un anhelo de cambios radicales exigidos por la sociedad civil. Entre los años 1969-1972 una organización de jóvenes puertorriqueños que vivían en los Estados Unidos --inicialmente en Chicago y Nueva York--, organizaron un partido llamado los Young Lords con clara filiación con el Black Panthers afroamericano. Sus objetivos fueron esencialmente la liberación de Puerto Rico de los Estados Unidos y la lucha por los derechos humanos de latinos y latinas en ese país. Este movimiento se abocó principalmente al trabajo comunitario en los barrios de comunidades latinas caracterizados por bajas condiciones de vida.

El despertar político creó un clima propicio para que se produjese en Nueva York un denominado "renacimiento nuyorican" (González 93). Se trata del florecimiento

cultural protagonizado por una generación de artistas, hijos de los inmigrantes puertorriqueños proletarios de la década del cincuenta (López 13). Estamos hablando de escritores, poetas, actores, periodistas y músicos que orientaron sus narrativas a celebrar una identidad 'nuyorriqueña' al mismo tiempo que denunciaban las injusticias sociales del sistema. Por otro lado --hijos como eran de los isleños pero nacidos y/o criados en los Estados Unidos--, ésta quizá sea la primera generación de puertorriqueños más profundamente politizada que tuvo que habérselas con el problema de la formulación de una entidad identitaria.

En este grupo pues, se inserta Miguel Piñero y sus creaciones poéticas y teatrales son en gran medida una respuesta a esta disyuntiva que se empapa de los discursos contestatarios de la época. En efecto, durante un período de su vida estuvo en contacto con los Young Lords de Nueva York de quienes parece haber tomado cierta revalorización de su ascendencia étnica y una concientización de la marginalización sufrida por su comunidad debido a las desigualdades sociales del sistema socio-económico vigente (Ruíz 93). "They were the first group to begin checking on housing violations, and the first to give Puerto Ricans a sense "we" instead of 'I' alone", asegura Piñero (cit. por Ruíz 93). De modo que él va a buscar una identidad en los términos inclusivos de un colectivo. Ese espacio del 'nosotros' se sitúa en las calles y barrios nuyorriqueños.

En la introducción al libro *Nuyorican Poetry* editado por Piñero y Miguel Algarín como presentación del movimiento poético en 1975, Algarín denuncia las condiciones de la comunidad latino/puertorriqueña: "The Nuyorican is a slave class that trades hours for dollars at the lowest rung of the earning scale" (15). Posteriormente, el prologuista narra y comenta algunos de los logros conseguidos a través del trabajo colectivo de mutua ayuda y protección entre los miembros de las comunidades (13). Paralelamente --en lo que sería una narrativa subversiva--, Algarín asegura que las leyes son apenas una *escogencia* de la gente condicionada por los efectos positivos o negativos que éstas tengan sobre las comunidades. De hecho postula el derecho de cada 'clique' --grupos de solidaridad comunal-- de definir y proteger sus propias leyes (13). Se trata en realidad de legitimar la figura de un 'outlaw' que nada tiene que ver los famosos personajes del lejano oeste del siglo XIX norteamericano. El 'outlaw' de Algarín se traslada del plano colectivo a 'uno' en solitario, representado por el poeta. "The outlaw is morally free to act, to aggress against authority because he realizes that that is his power: he goes for broke whether it is for himself or for his friends or for his people" (27). El poeta se propone así como un rebelde que lucha a favor de las causas de los más desamparados/marginados por el discurso hegemónico norteamericano; me refiero a los habitantes de los barrios, las comunidades latinas -y las negras en menor medida-. En un par de secuencias del filme, una en el Nuyorican Poet's Cafe y la otra frente a los académicos de la isla, se nos presenta a un Piñero que rememora la iconografía del Che Guevara. Ichaso parece estar jugando con la imagen del joven revolucionario argentino para construir la naturaleza de su protagonista. Pero la imagen aun más reveladora es la que hace Piñero de sí mismo: la del 'junkie Christ'. El poeta se identifica con una noción de sacrificio y sufrimiento proyectada hacia un colectivo. Él --como Cristo-- también estará

mortificado. El cuerpo de Piñero se constituye como espacio receptivo de la violencia, sin embargo este cuerpo violentado subvierte al cristiano. El filme elabora una imagen de Piñero en la que lo vemos con sus dos brazos extendidos y sujetados por ambos lados. Los clavos sin embargo, se han trocado en un par de inyectoras de heroína y su cuerpo es intervenido por un par de prostitutas. Así, el término 'junkie Christ' trasciende el oxímoron para entrañar una transgresión elegíaca del discurso religioso que paradójicamente conlleva a un sentido de lo sagrado. En su ensayo "Transgression", Michael Taussig expone cómo la modernidad rescata el sentido de lo sagrado a través del sacrilegio:

The sacred, itself a staging ground of transgression [...] is not so much erased by modernity, as is suggested by the famous notion of the disenchantment of the world, but is instead itself transgressed. Paradoxically this transgression of transgression can be viewed as the ultimate sacred act but one in which sacrilege becomes the place where the sacred is most likely to be experienced in modernity (361).

Entender el discurso religioso en términos en que lo sagrado entraña el doble movimiento de prohibición y transgresión --tal como lo establece Taussig--, nos ayuda a clarificar el por qué a pesar del adjetivo 'junkie', Piñero continúa percibiéndose como Cristo. Es interesante notar la observación de Taussig acerca del desplazamiento que la modernidad ha hecho de lo religioso hacia el discurso de las drogas: "modern societies and specially the United States, having made drugs illegal and attached extraordinary penalties to their use and sale, bring the fearsome logic of taboo and transgression underlying the sacred to its terrible perfection" (362).

Concebir a Piñero como un transgresor del discurso religioso --la doble transgresión moderna de lo sagrado-- nos lleva a notar ciertas especificidades en la relación que éste tiene con su comunidad --hispana y afroamericana--; que lo alejan del simbolismo cristiano. El poeta, tal como Cristo, permite "la articulación de posiciones de subjetividades alternas, vinculadas a los imaginarios excluidos de la representación oficial" (Ott 260). Sin embargo, la vinculación cristiana por medio de la culpa entre el sufrimiento personal y el colectivo, está ausente. Hay en efecto un padecimiento que Piñero lee en términos inclusivos; no obstante su sufrimiento no tiene ninguna consecuencia más allá de su persona. Su muerte está despojada de trascendencia --y quizá por ello también de cualquier pretensión a 'elevarse' por sobre las demás-- ya que no hay una conciencia de la culpa. Sin una ascensión personal --como la de Cristo-- de culpas propias o colectivas; esto es, sin la posibilidad entonces de que éstas puedan ser delegadas o perpetuadas una vez realizado el sacrificio, desaparece la idea de redención y/o liberación (1). Me parece que Piñero coincide con el cristianismo en la noción de un amor que puede ser expresado a través del sufrimiento. Pero éste no es una opción que se toma o se precisa para liberarnos de culpas: "It is not a choice" le dice Piñero a su madre cuando ésta le pregunta las razones de su comportamiento delictivo (*Piñero*). El poeta se iguala a una comunidad marginada del discurso oficial que no tiene por qué sentirse responsable/culpable de su propio padecimiento.

La conexión con el arte que posee esta suerte de Cristo moderno nos lleva a pensar al poeta en términos de una figura mitológica más antigua: la de Orfeo. Piñero se une a la larga lista de artistas geniales cuya obra no hubiese sido posible sin el descenso al inframundo: "escribir es mitad inspiración, mitad inhalación" afirma Piñero (*Piñero*). En ambas historias, la cristiana y la griega se conserva la filiación del personaje con una comunidad de semejantes --desamparados, pobres, débiles, etc. en el primer caso; mortales, en el segundo--, y su capacidad transgresora sobre ciertos órdenes.

Los semejantes de Piñero están en las calles, estamos ante un poeta urbano que se debe a su comunidad hispana. Por ello un día cualquiera lo vemos en el filme regalando cinco mil dólares a los dueños de una pequeña tienda del barrio para que puedan conservar su negocio. Con este gesto de absoluto desprendimiento Piñero también está contraviniendo un modelo económico cuya máxima prerrogativa es el ahorro. El derroche desmedido y el absoluto desprecio por la valorización del dinero son rasgos que acentúan una probable espiritualidad del personaje a lo largo del filme. En una entrevista a Ichaso éste asegura que "there's something admirable about Miguel, and all those guys, which is the fact that they were not interested in being paid actors or writers- money didn't enter the world of the Nuyorican poets. There was a purity about the craft and a devotion to poetry and theater that somehow seems old-fashioned" ("León Ichaso Interviewed" 2). El 'outlaw' propuesto por Algarín se entiende entonces también como la negación a entrar en los parámetros de un tipo de vida capitalista que realza la importancia del trabajo y del ahorro. Cada vez que Piñero obtiene dinero --lícita o ilícitamente-- se deshace de él bien en una forma autodestructiva --drogas, alcohol, etc-- o bien destinándolo a la comunidad: "He'd give the money away to friends, he'd lend it to people, he'd buy dope for the whole block, he'd buy a kid a saxophone, a somebody a gun, whatever, he was like that, and then he'd be broke" ("León Ichaso Interviewed" 2).

Sin embargo, lo que fundamentalmente va a establecer las funciones de Piñero hacia la comunidad --otra vez nos encontramos con la figura de Orfeo-- es su arte. Para la generación nuyorriqueña el poeta es visto como un personaje pertinente para emprender los cambios sociales. Para Algarín las responsabilidades del poeta descansan en la creación de una agencia para los pobres puertorriqueños de Nueva York ("Escritores" 9), porque "no hay alternativas sin un vocabulario en el cual expresarlas [...] El poeta tiene que inventar un nuevo lenguaje, una nueva tradición de comunicación" ("Escritores" 9). Este es el lenguaje 'nuyorican', un lenguaje que el filme apenas propone desde su propia estructura.

### **Estructura fílmica**

La película *Piñero* está constituida por "una narrativa fragmentada y experimental cuyo lenguaje cinematográfico --edición frenética, cambios de color a blanco y negro, y de fílmico a video, ausencia de linealidad narrativa--" (Camuñas s/p) crea una estética desordenada cuya finalidad inicial es la de reflejar la vida caótica del poeta. Sin embargo este lenguaje se extiende más allá del personaje y se propone

como metonimia de la ciudad misma (2). Tal como Ezra Pound señaló: "la vida de un pueblo es narrativa [...] en una ciudad, las impresiones visuales se suceden una a otra, se superponen, se cruzan, son cinematográficas" (cit. en Tanner 86). En efecto, las imágenes del filme nos dan una visión discontinua, desintegrada donde los habitantes de Nueva York parecen absorbidos por una mecánica que los sobrepasa. El espectador accede a una cotidianeidad habitada por imágenes superpuestas de pantallas televisivas, de locales nocturnos, de edificios abandonados, de tiendas y supermercados, de 'homeless' y orquestas musicales, entre otras. Dentro de toda esta vorágine que es la ciudad de Nueva York, su cara más predominante será la de sus submundos habitados por prostitutas, travestis, drogadictos, delincuentes, vagabundos y narcotraficantes. Uno de los paradigmas de la ciudad, el edificio Chrysler, celebratorio del impulso industrial, se metamorfosea en la imagen de una monumental inyectora de heroína en la película. Los escenarios se sitúan predominantemente en las zonas marginadas; en los barrios, o guettos de las minorías étnicas como la puertorriqueña. De modo que lo que busca destacar la película es un lado de la ciudad --sus reductos y sus márgenes-- que le va a interesar al poeta nuyorriqueño.

El film imita de este modo el gesto creativo de Piñero al tomar la dinámica neoyorquina como reactivo para una expresión propia. Piñero es fundamentalmente un poeta de lo urbano que ha desechado la distancia de los escritores modernistas entre el sujeto y la ciudad. Tal como lo expresa Algarín "[The poet] is a prince of the inner city jungle" ("Introduction" 10). Piñero no sólo reescribe la ciudad a través de sus poemas, sino que él, en tanto sujeto, supone un constructo urbano. Vida y obra se constituyen como una misma tensión que se resumiría en la presentación que de sí mismo hace como escritor, periodista, ladrón y drogadicto. Su identidad se afirma desde la realidad de la calle, una realidad que como vimos se asienta en los residuos de la gran ciudad ilustrados a lo largo del filme. Piñero imita el movimiento incesante, desgarrador y fragmentario de la urbe; es un transeúnte que, como afirma Ichaso, reniega la posibilidad de cualquier asentamiento ("León Ichaso Interviewed" 2). Un ejemplo de ello además de su rechazo al ahorro y al trabajo, es su negación a casarse con su novia. Suga es la contraparte femenina del poeta. Prostituta, con una historia de abuso infantil y violencia a cuestas, ella desea cambiar de vida casándose con Piñero para formar un hogar. Su deseo sin embargo, es incapaz de realizarse dada la poca disposición del poeta para cambiar de vida. Para Piñero la institución familiar está totalmente fuera de sus parámetros (3). Piñero "se ubica más bien como un transeúnte o "flaneur" [...] que se apropia del espacio que recorre" (Figuerouy 2). Un flaneur que a diferencia del benjaminiano, lejos de constituirse como un mero observador reflexivo, se sumerge hasta la autodestrucción en la vorágine urbana. Su movilidad es vista por Ichaso como una actitud que delataría su desarraigo ("León Ichaso Interviewed" 2). Por el contrario, considero que justamente es en esa cualidad móvil donde se asientan sus probables raíces constitutivas. Habría que verlo no como un extranjero sino como un nómada cuyo desplazamiento constante desdice de las nociones fronterizas económicas, sexuales --hetero/homo--, familiares y sociales, proponiendo una identidad dinámica y des-bordante. Esta movilidad le va a permitir no sólo escribir el texto

urbano sino además obtener una visión que le permita descifrarlo. Hay momentos en la película en los que se logra una visión panóptica de la ciudad desde la azotea de un edificio. Allí el poeta se sitúa fuera y encima del espacio urbano. Por encima del caos vital --drogas, alcohol, etc-- hay en efecto una conciencia artística y social que le permitirá al espectador del filme caracterizar a Piñero como un personaje con cierta --aunque dudosa-- autodeterminación (4). Como ya hemos visto, lo que hace Piñero es derivar de su condición móvil, de transeúnte, espacios de transgresión (5) de los discursos imperantes sobre lo sexual, la salud y lo social a través de roles como el de delincuente, drogadicto y bisexual: "I am the cause for the State Grant Concern" nos dice el personaje Piñero.

Esta transgresión vital y artística, es posible sólo desde la calle donde las fronteras se cruzan y se borran. La calles son el ámbito en el que confluyen diferentes voces y narrativas. Sólo desde la apertura del espacio público de la ciudad de Nueva York es posible escuchar esas otras voces negadas en los espacios institucionales. Me interesa resaltar entonces que frente a espacios delimitados y cerrados geográfica y políticamente --la isla de Puerto Rico, el Estado norteamericano, la institución familiar, etc--, el nuyorriqueño va a democratizar una identidad desde la "polifonía" callejera. Así pues, se trata de una identidad desde y hacia unos receptores que están allí, en las plazas, aceras, bares, tiendas y avenidas.

### **El trovador**

En el libro de poesía nuyorriqueño antes mencionado, Algarín declara lo siguiente:

The poet sees his function as a troubadour. He tells the tale of the streets to the streets. The people listen. They cry, they laugh, they dance as the troubadour opens up and tunes his voice and moves his pitch and rhythm to the high tension of bomba truth (...). The poet pierces the crowd with cataracts of clear, clean, precise, concrete words about the liquid, shifting latino reality around him (...) The troubadour among troubadours is the man who sings the live sweat pulse of people (11)

Es esta la nueva comunicación que demanda la calle y sus barrios latinos; un habla agresiva, expresiva, directa, "full of muscular expression" (Algarín 16) en la que el poeta se reconecta con la multitud urbana tras la figura tradicional del trovador. Un trovador que expresa las posibilidades verbales surgidas de la experiencia cotidiana de los puertorriqueños: "It's a language full of short pulsating strains that the nuyorican experiences" (Algarín16).

La concepción del artista como trovador le va a permitir a esta generación conectarse con una larga tradición hispánica y latinoamericana de fuerte raigambre popular:

el trovador existe desde hace siglos en la historia del idioma español y nosotros en Puerto Rico la continuamos con la competencia que los jíbaros (campesinos) tienen con endecasílabos que se cantan en versos de diez



estrofas (décimas), y que narran su vida cotidiana. Estos poetas populares viran al derecho y al revés en un reto de agilidad mental y belleza de rima con un contrincante que ha de inventarse otra estrofa" (Algarín, "Escritores" 5).

Entenderse como trovador entraña primeramente la sustentación en una oralidad en la que el poeta se concibe no tanto como "escritor" sino como "performer" de su propia creación (6). Su cuerpo absorbe la experiencia urbana para volverse espacio narrativo del *performance*. La flexibilidad nuyorriqueña permite transgredir también los límites establecidos por los géneros canónicos literarios -- poesía/teatro/cuento-- para lograr una fusión en la que el escenario es la calle misma. Tal como lo sugiere la película, los edificios, locales nocturnos, entre otros, son el escenario principal que soporta a los poemas. López-Adorno asegura que: "la expresión poética nuyorriqueña crece cuando el poeta "está en escena". El poeta es un autor-actor del texto [diríamos más bien de la narración]. Resuelve [más bien agudiza] así la tensión-resistencia y la dicotomía oralidad/escritura al hacerse actor de esta dialéctica" (11). Se trata de una dialéctica en la que el trovador nuyorriqueño privilegia la oralidad y se erige como actor de su creación. Establece una narrativa que al emular una temporalidad urbana, rápida, violenta, fugaz encuentra una musicalidad o un ritmo propio. De allí que el trovador es el cantante, el 'sonero' que cuenta/canta/actúa las pequeñas historias cotidianas devolviéndolas al espacio de lo público. Ichaso parece acertar cuando incluye la salsa en su banda sonora como la expresión de esa musicalidad. El film muestra a Piñero actuando/recitando poemas como "Kill, Kill, Kill" o "Seekin the Cause" bajo el telón de canciones de Héctor Lavoe, Joe Torres y Roberto Roena. La música viene a corresponderse con la poesía nuyorriqueña en su expresión urbana de los bajos mundos; sus protagonistas son maleantes, indocumentados, prostitutas, etc. La salsa es también una expresión popular que fue despreciada durante algunos años en los Estados Unidos por tratarse de una expresión de 'los bajos fondos' sociales al igual que como ocurrió con el jazz y los blues originalmente. Se trata de expresiones artísticas deslegitimadas del discurso institucional. Juan Flores no duda en afirmar que los años formativos del rap siguieron estrechamente el desarrollo de la salsa y de la poesía nuyorriqueña (138). De hecho, algunos críticos han considerado a Piñero como precursor del rap y del hip hop contemporáneo. Estamos ante expresiones artísticas des-elitizadas, popularizadas. Por esta razón Algarín manifiesta su satisfacción al afirmar que ha bajado "la poesía del pedestal donde estaba para convertirla en una forma de expresión mucho más popular y honesta" ("Escritores" 6). Piñero por su parte, está convencido de que "el teatro es la única cosa que pertenece realmente a la gente" ("Interview" 55).

### **El lenguaje nuyorriqueño**

Ahora bien, ¿cuáles son los ingredientes que vienen a constituir ese lenguaje popular? O más bien ¿cuáles son los elementos que entran en juego en ese lenguaje que el poeta nuyorriqueño desea expresar y desde el cual está construyendo su propia identidad?

Pensar la poesía en términos urbanos significa aquí hacerla inclusiva y heterogénea. Es una oralidad intercultural, vinculada al ritmo de múltiples registros lingüísticos y performativas teatrales. Para los años setenta, Nueva York concretiza la gran ciudad babilónica moderna. Un 14 por ciento de la población total está conformada por hispanos dentro de los cuales el 68 por ciento son puertorriqueños. La generación nuyorriqueña es esencialmente bilingüe. Hay pues, una flexibilidad y movilidad idiomática que permitió a esta generación pasar del registro del español al del inglés y viceversa, sin mayores dificultades. De este entrecruzamiento lingüístico surge el lenguaje de Piñero. Como rememora Algarín "este grupo de escritores [los nuyorriqueños] comenzó a experimentar con una literatura bilingüe y con el uso del 'spanglish' (mezcla del español y el inglés) como forma de reflejar la realidad latina que se desenvolvía en el medio anglosajón" ("Escritores" 2). El 'spanglish' suponía una nueva posibilidad expresiva en su forma de collage lingüístico (López 16). El poder de su expresividad radica en la transgresión que hace tanto del idioma español como del inglés. Aún cuando este último resulta predominante en algunos poemas nuyorriqueños, López no duda en afirmar que: "Si el vehículo expresivo es el inglés [éste] se usa principalmente como subversión idiomática que, apoyándose en la experiencia del puertorriqueño en las calles de Nueva York, crea nuevas posibilidades expresivas que, convertidas en herramientas, sirven para contrarrestar los prejuicios y censuras de la cultura dominante." (8) La mezcla, el descentramiento y la superposición de los idiomas resulta así una herramienta transgresiva de dos discursos hegemónicos constitutivos de la identidad puertorriqueña: el de la isla y el del imperio. Piñero define conscientemente una identidad al margen de ambos discursos nacionales. Desafortunadamente como veremos más adelante, la película de Ichaso no parece interesada o simplemente no logra expresar este lenguaje híbrido.

### **De lo nacional a lo trasnacional**

Una de las escenas iniciales del filme usada por Ichaso para presentarnos a su personaje es una entrevista que tuvo lugar tras el éxito que Piñero alcanzó en Nueva York por su obra teatral *Short Eyes* en 1974. Lo que él escribe --afirma tajamente-- es la "realidad de la calle" y no el realismo mágico de escrituras latinoamericanas como la de García Márquez (*Piñero*). Tal afirmación delata la necesidad de Piñero de distanciarse y diferenciarse del boom latinoamericano que había estigmatizado una perspectiva para concebir a América Latina: el realismo mágico. Con su elaboración de la violencia urbana Piñero no sólo está colocándose fuera de un contexto literario predominante, sino que también está proponiendo la constitución de un sujeto nuyorriqueño desencontrado con una identidad latinoamericana. Aquí está entrando en juego toda la problemática constitutiva de una identidad surgida desde una nación/estado colonizada --Puerto Rico--, que se complejiza con el fenómeno de la diáspora.

La historia de la isla caribeña está marcada --y escindida-- por la doble colonización que ha sufrido: la hispánica hasta 1898 y la norteamericana hasta el presente. Como consecuencia, el planteamiento de la identidad boricua ha estado mediatizado por la imposibilidad de concebirse a sí misma como una totalidad

independiente. Como apunta González a "diferencia de otros latinoamericanos, los puertorriqueños siempre han sufrido una profunda ambivalencia e inseguridad cuando se preguntan algo tan básico como quiénes son" (254). Podríamos hablar de un sentido identitario paradójico en el que, paralelo a la ausencia de un territorio-nación existe sin embargo, un imaginario nacional. González comenta cómo a nivel educacional la hegemonía estadounidense ha estado diseñada para suprimir una historia particular, boricua que evite la concepción de una nación diferenciada de la americana (255). Rivera Ramos señala "que al crear un efecto de pertenencia e igualdad dentro de un estado soberano, la ciudadanía estadounidense constituye una estrategia para consolidar dinámicas coloniales de poder que no remiten al ejercicio de una represión escueta" (cit. por Mininberg 1). La producción de hegemonía conlleva al comentado proceso de complejo de inferioridad según el cual, la isla necesita del tutelaje norteamericano debido a su incapacidad de sostenerse por sí misma. Algarín asegura que esta conciencia colonizada del isleño lo ha llevado a rechazar la independencia absoluta de la isla en las últimas elecciones ("Escritores" 4). Así es que por un lado la ciudadanía estadounidense ha facilitado ciertas oportunidades socioeconómicas pero por el otro, también ha conllevado al "proceso de subalternización de la población puertorriqueña" (Mininberg 5). Éstos son ciudadanos estadounidenses de nacimiento, pero no poseen los mismo derechos, protecciones y obligaciones que el resto, son en realidad ciudadanos de segunda categoría (González 248). En un sentido, el puertorriqueño se separa del resto de los latinoamericanos y se sitúa mucho más cerca de otras comunidades que como la negra han estado excluidas del discurso institucional norteamericano. Como establece Flores, aunque los puertorriqueños se equiparan a los demás latinoamericanos por obvias afinidades culturales, empezando con el lenguaje y paralelos históricos importantes, por otro lado debido a su situación colonial pueden concebirse como parte de otros colectivos no latinos (10). "En términos de larga permanencia, asociación de naturaleza cultural y social, así como indicadores socioeconómicos, ellos tendrían mucho más en común con los afroamericanos que con su contraparte latina" (10).

La filiación nuyorriqueña con las fuentes afroamericanas es innegable. El filme muestra claramente esta conexión por medio de la amistad estrecha entre Piñero y Edgar Bowser. Ambos comparten el destino común de la cárcel, las drogas y la vida en la calle. La imagen de la 'van' en la que ambos conviven resulta una metáfora que --como la de la cárcel y la del baño donde se produce el consumo de heroína y la supuesta violación del niño Piñero (Z) -- supone el espacio de marginamiento y desamparo que corresponde a estos personajes. En su obra *Short Eyes*, Piñero sitúa en un mismo polo a los personajes negros y latinos --también a un criminal irlandés-- para confrontarlos con un único personaje clase media, blanco americano. A pesar de las caracterizaciones delictivas de todos los personajes, sólo el blanco americano --ahora en posición de minoría en una inversión producida en el ámbito carcelario-- es susceptible de ser condenado moralmente por su delito de violación a menores. Un delito que a Ichaso le interesa resaltar para establecer las victimizaciones sufridas por Piñero y Sugar durante sus respectivas infancias. En la obra teatral, Piñero esgrime una condena inequívoca y colectiva --que se traduce en la tortura y el asesinato del blanco americano-- de los grupos no blancos contra

los parámetros hegemónicos deliberadamente satanizados con el crimen de la pedofilia. Piñero está mostrando los códigos étnicos y éticos carcelarios como reflejo de una sociedad en las cuales las minorías --sean del origen étnico que sean-- se encuentran en su común marginamiento y opresión. Ichaso nos trae una escena memorable de la pieza teatral en la que Bowser finge masturbarse con el retrato de Jean Fonda --actriz que por lo demás protagonizó algunas marchas antiguerristas en los sesenta--. En el guión original de la obra, dos guardias tratan de golpear al personaje interpretado por Bowser porque el objeto de su imaginación erótica es una mujer blanca (Ruíz 95). La laxitud y goce sexual que implica la escena masturbatoria está conectada con la condición étnica de Bowser. A Piñero le interesa resaltar su condición afroamericana: "Give me you, the life, the Harlem (...) Be all nigger that you are" le pide el personaje Piñero. Cuando lo logra, Bowser afirma triunfante "this is the black power" (*Pinero*). La simpatía y filiación con los afroamericanos responde a una postura política. Ya hemos visto cómo los Young Lords --con los cuales se relacionó Piñero-- estuvieron vinculados con los Black Panthers. Pero con la celebración del "black power" en su guión, el nuyorriqueño acentúa la polaridad y el extremismo de su discurso. Tal como afirma González muchos puertorriqueños encontraron mayor afinidad en el radicalismo de los "black power" que en los movimientos integracionistas (93). En este sentido pareciera que la identidad transgresora de Piñero busca articular una sensibilidad confrontacional en la que la construcción de identidad se basa en diferencias dinámicas nunca reconciliadas o subsumidas por una estructura cohesionada y estática. La rebeldía por ajustarse a unas reglas que constituirían un todo inamovible puede leerse en un nivel metafórico a través del lenguaje nuyorriqueño. Algarín explica por qué se trata de un lenguaje que no debe ajustarse a ninguna gramática:

The evolution of a grammar is slow and at first always a suspicious process for two reasons. The first is that a language that grows out of street experience is dynamic and erratic. There are not boundaries around it. (...) It's necessary to guard against the pressure to legitimize a street language that is in its infancy. Imposing a system of usage on Nuyorican would (...) stunt its childhood and damage its creative intuition.

The second problem is evolving rules around Nuyorican speech pattern is that if they do not legitimately arise from the street people, the rules and regulations will come from the outside already existing grammatical patterns that are not new but old systems of rules imposed on new patterns of speech. This will not do. The risk is on. *The Nuyorican will have to continue to express himself without legitimate rules" to govern his speech"* (la cursiva es mía) (19)

Los nuyorriqueños están proponiendo un lenguaje agresivo que también sea 'outlaw'. Al colocarse fuera de las reglas del juego --verbal y político-- Piñero sabe que produce miedo y que se convierte en una amenaza al orden hegemónico: "We take them to a world they use to fear" dice Piñero en el filme refiriéndose a ciertos espectadores de su obra que comparten el discurso institucional norteamericano.

El miedo en efecto, es una herramienta hegemónica para preservar el *satus quo* – "we use to fear you, man" afirma el poeta-- que Piñero logra invertir para dirigirla contra aquello que la origina. El miedo pierde así su función inmovilista para por el contrario, permitir los cambios sociales y políticos que demandan las comunidades marginadas.

Deseo volver a la identificación con los grupos afroamericanos no sólo para verlo en función de herramientas narrativas que socavan el discurso institucionalizado estadounidense sino también, el latinoamericano. Piñero se conecta con una ciudadanía estadounidense a través de su identificación con las minorías, es decir; asume su nacionalidad norteamericana vía el reverso del "American Dream". Al mismo tiempo asume una identidad latinoamericana desde su versión afrocaribeña. El elemento negro le va a servir como encuentro y desencuentro con una identidad institucionalizada isleña.

En rechazo a la colonización norteamericana se ha construido una identidad boricua que se sustenta en la caracterización 'hispanica'. La defensa del idioma español ha sido uno de los puntos de honor no sólo para los dirigentes independentistas de la isla, sino también para la mayoría de sus habitantes, quienes conciben la lengua como una parte constitutiva de la identidad. Con el surgimiento de la poesía nuyorriqueña hubo un choque inmediato "en algunas zonas del establishment poético puertorriqueño que no toleró la invasión no hispanica (...) No coincidió la juventud angloparlante con los postulados básicos heredados de los años treinta (hispanismo, concepto de la familia, resistencia a la norteamericanización)" (López 14). Este grupo generacional es mucho más acentuadamente afrocaribeño en contraste con la anterior de firmes raíces hispanicas (López 13). Los elementos afrocaribeños son expuestos en el filme a través de la diversidad étnica de los personajes puertorriqueños, y también principalmente por la inclusión de la salsa. La música que enmarca la película delata sus raíces rítmicas africanas. Los elementos de percusión --imágenes y sonido-- acompañan muchos de los poemas y la cotidianidad expresada en el filme. Podría afirmarse entonces que el elemento afrocaribeño ha sido excluido del discurso hegemónico hispanista de la isla, del mismo modo en que los afroamericanos han sido excluidos del discurso identitario estadounidense.

El choque entre ese establishment isleño de la hispanidad y la generación nuyorriqueña se expresa en la película en el desencuentro que sufre Piñero cuando junto a sus compañeros viaja a Puerto Rico para mostrar sus poemas. La expectativa de los nuyorriqueños al llegar a San Juan es enorme. Y aunque no todos ellos pisan la tierra boricua por vez primera, todos esperan encontrarse con la imagen idílica y mítica del origen isleño. Luego de las imágenes celebratorias en las playas y en las calles de San Juan, Piñero va a sufrir una desilusión. Los académicos que escuchan sus poemas lo rechazan enseguida cuestionando su puertorriqueñidad a través de la argumentación de su desconocimiento sobre la isla --apenas maneja estereotipos como el ron, el dominó, etc--. El punto clave del rechazo isleño estriba en la 'contaminación' (8) que Piñero produce en el lenguaje. La respuesta del poeta es la de una identidad inclusiva donde las 'mitades' que lo



constituyen le permitirían ser puertorriqueño, riqueño y nuyorriqueño. En realidad, el argumento central de Piñero y sus compañeros para deslegitimar la posición hispanista es que tal identidad es igual de colonial que la norteamericana. Tal como afirma Algarín: "ellos (los isleños) tienen un complejo de inferioridad con respecto a los españoles: todavía creen que el español es su seña de identidad, cuando el español es un lenguaje europeo igual que el inglés (...) Los españoles tuvieron un gran éxito con los puertorriqueños, hasta el punto que en la isla muchos todavía quieren que se hable un ridículo español castizo" ("Escritores" 4). Por su parte, Piñero acusa a estos intelectuales isleños de pretender ser lo que no son. La propuesta nuyorriqueña sin embargo, no es la de descartar el español, tal como Algarín lo expresa: "Yo no me opongo a que se luche por preservar el español, a lo que me opongo es a que se inventen polémicas y que se implique que los puertorriqueños que hablan inglés no son puertorriqueños" ("Escritores" 4).

Como vemos, la diáspora ha quedado excluida dentro del discurso hegemónico de la puertorriqueñidad. Esto ha tenido consecuencias desde lo político --el impedimento que tienen 3 millones de puertorriqueños para votar frente a 3.6 que habitan en la isla-- hasta la expulsión de los escritores nuyorriqueños de un cuerpo literario nacional. Esto último ha sido argumentado por tres razones: la primera es que al escribir en inglés precisan de un espacio propio lingüístico. La segunda es que estos escritores están incapacitados para manejar correctamente ambos idiomas, el inglés y el español; y la última es que no pueden ser antologizados junto a los poetas que escriben en español porque ello implicaría despojarlos de su único recurso: la oralidad (López 10). Todos estos argumentos no hacen sino implicar una noción del artista nuyorriqueño como un 'otro' irreconciliable con el discurso hegemónico nacionalista.

Piñero se coloca entonces en una doble marginación, es el 'otro' de la isla de Puerto Rico y el 'otro' de los Estados Unidos. Es por ello que al morir no desea ser enterrado ni en la isla ni en un cementerio de North Island, sino en el espacio narrativo del Low East Side. Piñero está fuera de los centros de poder sociales, económicos y culturales de ambos polos. Ante esta expulsión sostengo que el escritor propone --a través de su vida y su obra-- una remantización del concepto de identidad puertorriqueña a través de un tercer y nuevo espacio. El espacio idílico de las playas boricuas en el filme se ha transformado en edificaciones derruidas que rememoran los edificios abandonados neoyorquinos de los "yunkies". Piñero busca la demolición de ambas construcciones identitarias dominantes, las demuele para conceptualizar la comunidad --en el barrio, en la calle nuyorriqueña-- como una nueva forma nacional que disuelve el marco geográfico de la isla como referente delimitador de las categorías de identidad, cultura y nación (Mininberg 10). Al narrativizar el ámbito polifónico urbano Piñero ofrece una relectura del imaginario nacional puertorriqueño como espacio de lo translocal y/o transnacional (9) en aras de una construcción abierta e inclusiva.



## Consideraciones finales sobre el filme

Para finalizar deseo agregar algunas críticas al filme que parecen distanciarse de este proyecto heterogéneo e inclusivo del poeta nuyorriqueño.

Como ya se ha dicho, Ichaso recrea la atmósfera de vitalidad política y cultural de los años setenta. Para ello, echa mano de una estética del videoclip superponiendo --como en un collage-- imágenes con los acontecimientos del momento: asesinato de Lennon, atentado al presidente, los Marcos en las Filipinas, etc., que fragmentarizadas y superpuestas, intentan expresar la dinámica urbana y el caos vital del poeta. Si este estilo logra el ritmo y el impacto de la poesía nuyorriqueña, por otro lado diluye la fuerza de algunos de los discursos contestatarios que parecen haber sido particularmente importantes para Piñero, ya que éstos se pierden en el nivelamiento y mezcla de todas las imágenes.

Hemos resaltado la importancia que para Piñero tuvieron los Young Lords, gracias a los cuales comenzó a pensarse en términos de un 'nosotros' en lugar del 'yo' individual. De allí el discurso explícitamente político que desarrolla junto a Miguel Algarín en el prólogo ya mencionado del libro *Nuyorican Poetry*. En este texto se hace especial hincapié en la figura de los denominados 'cliques' como formas de cooperatividad y organización comunal por fuera de la ley. Los 'cliques' suponen ya no una posición individualizada contra la legalidad, sino formas comunitarias, sujetas a sus propias leyes, paralelas a las del Estado. La dimensionalidad de este discurso queda un poco solapada en el filme. Ni su contacto con los Young Lords, ni la importancia de los 'cliques' --tan fundamentales en el libro de presentación de la poesía nuyorriqueña-- aparecen en la película. Los viejos edificios neoyorquinos que son refuncionalizados en estas redes comunitarias, son apenas el reducto humano donde van a parar todos los 'desechables' de la sociedad: drogadictos, *homeless*, traficantes, etc. en las imágenes del filme.

La película sugiere cierta dinámica de solidaridad en el barrio --como por ejemplo Piñero regalando dinero a los dueños de una tienda; o la gente despidiéndolo en la última escena--, pero no le da suficiente peso --el peso que sí parecen haberle dado los nuyorriqueños-- a la funcionalidad y al carácter transgresivo de esta dinámica comunitaria. Me pregunto si de alguna manera hay un lente 'postmoderno' --de individualismo, desestructuración del sujeto, fin de las utopías, escepticismo-- para captar una realidad que en su momento fue ajena a este relativismo que se impone a partir de los años ochenta. Si es que el filme busca una reconstrucción de la postura vital y artística de Piñero, entonces estos lentes no serían los apropiados.

A mi parecer el mérito de la película está más bien en transmitir la fuerza expresiva de la poesía de Piñero; en su carácter performativo, popular y callejero, y en la sustentación de una oralidad en la que el poeta --como el trovador-- inventa/canta/actúa su propia creación poética. El filme muestra el empeño por deselitizar y movilizar las nociones hegemónicas de arte, de teatro, de poesía e, inclusive, de literatura. Resultan apropiadas por ejemplo las recreaciones de sus declaraciones en las que disiente del realismo mágico para proponerse como una

expresión callejera brutalmente real, de contacto directo con el público. La película logra también captar la compenetración del espacio urbano como medio 'natural' de la vida y obra de Piñero, así como también su común marginamiento con afroamericanos, prostitutas y travestis. Pero todos estos personajes parecen determinados a quedar aislados en sus propias problemáticas vivenciales. Un ejemplo de esto es la anónima muerte de Edgar Bowser, quien a pesar de la estrecha amistad con Piñero fallece en la más absoluta soledad en una 'van' abandonada. Inclusive, las relaciones familiares --expresadas a través de una de las bellas imágenes del filme en la que Piñero niño y su madre bailan en la azotea de un edificio-- resultan insuficientes. No juzgo condenable la visión pesimista --que creo es la persistente, a pesar del tono celebratorio de algunas de las escenas--, lo que preocupa es que ésta provenga de una posición ajena a la nuyorriqueña y solapadamente moralista.

El discurso claramente confrontacional de Piñero busca desdecir las nociones hegemónicas raciales --mediante la apropiación de los elementos afrocaribeños y afroamericanos--, económicas --mediante su rechazo a la lógica de acumulación del capitalismo y a la valoración del trabajo--, familiares --en su negación a la constitución familiar--, sexuales --en su homosexualidad y bisexualismo--, de la salud --mediante la drogadicción--, de nación/territorio --no tomando partido ni por Estados Unidos ni por Puerto Rico, sino por ambos simultáneamente-- y del arte --no creando ni poesía, ni teatro, ni música, estrictamente canónicos--. El filme de Ichaso acierta al mostrarnos el carácter dinámico de Piñero al borrar las fronteras delimitadoras de todas estas nociones hegemónicas, pero lo hace desde una mirada que precisamente está por fuera y que necesita codificar, traducir al personaje y su propuesta a una narrativización más centralizadora.

Me explico. Uno de los puntos neurálgicos de la propuesta nuyorriqueña como ya hemos visto, es la subversión en el lenguaje. Este lenguaje --nos dice Algarín-- responde a la necesidad de dar cuenta de una realidad polifónica que sería la de los barrios latinos de Nueva York. Pero además tiene un carácter subversivo en tanto quiebra los parámetros rígidos del lenguaje dominante --el inglés-- y los del nacionalismo purista puertorriqueño --el español--. Se trata de un lenguaje descentralizador y dinámico del que Ichaso prescinde a lo largo de todo el filme. La impresión que tenemos es que, respondiendo a las demandas de un mercado monolingüe anglosajón, los nuyorriqueños apenas acuden al español para ciertas interjecciones y pequeñas frases que de inmediato son traducidas al inglés por los mismos personajes. El colmo de esto es el personaje del travesti, quien es incapaz de pronunciar correctamente la palabra 'Piñero' pero después lo vemos articulando un insulto en 'perfecto' castellano. Afortunadamente quedan los poemas de esta generación en textos, videos y testimonios para apreciar el spanglish puertorriqueño.

Por otro lado, sin desmerecer los méritos actorales del filme, es claro que se ha producido una estetización del discurso. Es llamativa la diferencia física entre el Piñero real y el de un actor que es paradigma de los códigos estéticos de masculinidad latina en el star system. De igual manera, la compañera de Piñero en

el filme lejos de parecer una prostituta drogadicta, emula las modelos de cualquier tapa publicitaria. Este 'embellecimiento' de los personajes supone una 'domesticación' de sus discursos contestatarios que responden a la necesidad de ser atractivos en el mercado. La operación es pues, justamente la contraria al descentramiento --estético y ético-- que propusieron los nuyorriqueños a través de su expresividad asonante y chocante. La película en cambio, perpetúa la visión elitista de los ideales estéticos.

Dicha 'domesticación' no sólo se produce en un nivel estético. Ichaso intenta neutralizar el discurso transgresor del nuyorriqueño a través de una explicación psicológica burguesa y de allí el pesimismo del filme. Se trata de personajes desadaptados, enfermos física y psicológicamente. La conducta antisocial de Piñero pierde su fuerza contracultural cuando se la reduce a una patología, a una anormalidad. A veces, Piñero parece estar fatalmente determinado por el abuso infantil que sufriera de niño (es recurrente que muchos filmes del *mainstream* norteamericano expliquen el alcoholismo, el comportamiento delictivo o la homosexualidad a partir de traumas casi siempre sexuales de la infancia). El abuso infantil, el abandono del padre y la pobreza, son argumentos que evaden la fuerza política del discurso restándole autonomía al personaje y dejan al espectador satisfecho con los parámetros hegemónicos. Sin embargo, parece que la recepción de este filme fue bastante irregular en su momento. A pesar del reduccionismo psicológico que a veces se propone, éste no fue suficientemente convincente para muchos de los espectadores, quienes salieron disgustados por la 'gratuidad' del comportamiento del poeta. ¿Cómo es posible --se pregunta uno de los articulistas-- que teniendo oportunidades para 'reformular' su vida, Piñero nunca se decidiera a hacerlo? Pero si bien, el filme deja abierta esta ambigüedad, no señala con suficiente fuerza una elección conscientemente política en la narrativización vital y poética de Piñero. Hay una satanización de las drogas, el alcohol, la promiscuidad sexual y la homosexualidad que se ve confirmada en la ejemplarizante muerte del poeta al final de la película. ¿Cierta ideología puritana, quizás? En este sentido valdría la pena dejar abierta la cuestión de que quizá, sin proponérselo conscientemente, Ichaso terminó por elaborar una reterritorialización de la propuesta comunitaria desterritorializadora de Piñero.

### Notas

- (1). Para la relación cristiana de sufrimiento, culpa y salvación ver el artículo de Michaela Ott.
- (2). La película a su vez propone un entrecruzamiento de diversos géneros como el del teatro, música y poesía dentro del cine.
- (3). De hecho Piñero se propone como transgresor sexual del parámetro masculino latino del 'macho' a través de su ambigüedad sexual.
- (4). La incapacidad de cambiar su comportamiento expresado a su madre parece provenir de una imposibilidad ética.

(5). Habría que entender el concepto de transgresión como un espacio liminal que traspasa la barrera de la prohibición pero que no tiene necesariamente que conllevar a la eliminación del orden que se pretende transgredir. Taussig expone por ejemplo, cómo los discursos religiosos llevan implícitos la noción de la transgresión como manera de afirmación de lo sagrado (350).

(6). Según López "la condición social explica la oralidad lírico-teatral de algunos nuyorriqueños" ya que con contadas excepciones tuvieron poco acceso a la educación y por ende al desarrollo de una poética dentro de los parámetros de la escritura (10).

(7). Se trata de espacios cerrados que se proponen como espacios de marginamiento en contraposición con la 'apertura' a la que aspira la poesía nuyorriqueña.

(8). Notemos el peso y las implicaciones que tiene esta palabra en la película. La contaminación del lenguaje se vincula a la contaminación del cuerpo –el uso de las drogas— cuyas consecuencias son fatales. Se trata de la radicalización de una narrativa contra nociones hegemónicas de pureza.

(9). El discurso de Piñero emana desde la movilidad de los 'trans': transexual, transeúnte, transtextual y transnacional.

### Obras citadas

Algarín, Miguel. "Escritores latinos en EEUU. Miguel Algarín habla de su vida y obra". <http://archive.nandotimes.com/prof/caribe/AlgarinMiguel.html>

Algarín, Miguel. "Introduction: Nuyorican Language". *Nuyorican Poetry*. Miguel Piñero

and Miguel Algarín Eds. New York: Morrow Paperback Editions, 1975, 9-27.

Camuñas, Carlos Rafael. "Cine crítica. "Piñero"". <http://www.veavea.com/cine>

Figuerouy, Cobián. "Gay en Nueva York, boricua en Puerto Rico; La escritura liminal de

Manuel Ramos Otero". *Desde el Límite* 18 (2002):1-7.

Flores, Juan. *From Bomba to Hip-Hop*. New York: Columbia University Press, 2000.

González, Juan. "Puerto Rican: Citizen Yet Foreigners" and "Puerto Rico, U.S.A.: Possessed and Unwanted". *Harvest of Empire* New York: Penguin Books, 2000 81-96; 246-269.

Ichaso, León. "León Ichaso Interviewed by Lynn Geller". *Bomb Magazine*.  
<http://www.bombmagazine.com/ichaso/ichaso2.html>.

----. *Piñero*. 2001.

López Adorno. "Pesquisas sobre la polifonía poética puertorriqueña en Nueva York".

*Papiros de Babel. Antología de la poesía puertorriqueña en Nueva York*. San

Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, 1-16.

Mininberg, Emeshe. "Puerto Rico: los retos de reconceptualizar las representaciones de

identidad nacional" *Ponencia Simposio Rockefeller 2002*.

Ott, Michaela. "El discurso de lo melodramático. Entre cristianismo, psicoanálisis y cine". *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Hermann Herlinghaus Ed., Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002, 245-279.

Piñero, Miguel. "An Interview with Miguel Piñero". *Revista Chicano-Riqueña* 2 (1974):

55-57.

Ruíz, Ariel. "Raza, sexo y política en *Short Eyes* de Miguel Piñero". *The American Review*. Summer (1987): 93-101.

Taussig, Michael. "Transgression". *Critical Terms for Religious Studies*. Mark Taylor Ed. Chicago:University Press 1988, 349-364.

## **Political Aesthetics in Contemporary Cuban Filmmaking:**

### **Fernando Pérez's *Madagascar* and *La vida es silbar***

[Raúl Rubio](#)

*Wellesley College*

During the nineteen-nineties and most recently, international filmic productions have framed Havana and the Revolution era as motifs of numerous representational discourses based on Cuba. These fluctuate between diverse utopist representations, while others offer dystopic ones. Havana and ideology have become the most visible and tangible notions within the repertoire of traits attached to the myths of the Cuban nation. Many of these myths also approach themes of racial and ethnic identity, dance, music, religious syncretism, Cuban character, and most surround the social and cultural repercussions pertaining to Cuba's dealings with its ideological and economical circumstances. Most recently the film documentary *Balseros* (Spain, 2002) by Spanish directors Carles Bosch and Josep M. Domenech was nominated for best documentary in the 2004 United States Academy Awards although it did not win. Its distribution will most probably shadow the success of Wim Wender's *Buena Vista Social Club* (United States, 1999) among the run of Cuban-themed cinema of the late-nineties that globalized the situation in Cuba. (1) Many of these films portrayed the island through a variety of discourses: as a mystic place lost in time, as a proud pioneering socialist nation continuously battling capitalism and consumerism, a frozen dystopic post-Cold War victim of the socialist state, and even a nostalgic space of a wide range of ideologies from that of exilic nostalgia to those that demonstrated the difficult situation of the socialist state. One thing is certain, Cuba appears to fancy the gaze of not only the Western viewer but of the world.

In this essay I recapitulate and analyze recent filmic production that frames discourses on Havana and the Revolution within the frame filmmaking in Cuba. It analyzes two films by Cuban filmmaker Fernando Pérez, who is a representative of Revolution era production in Cuba. Pérez is only one of many Cuban filmmakers working in Cuba, the premise found here is that of an analysis of his films, *Madagascar* (1994) and *La vida es silbar* (1998).

#### **Havana and Revolution in the Films of Fernando Pérez**

These films have created the latest vision of the complexities of ideological rhetoric and real life drama pertaining to the present day Revolution era. The films utilize



techniques of the cinema style of different periods of Cuban cinema and create metaphors for the traditionally appropriated national allegories of Cuban identity. Pérez demonstrates a neither here nor there format in his films, as they are escapist and encompass metaphorical and metaphysical junctures that allow for expressions of the worlds of Cubans living on the island and those in the diaspora. The experiences of the Cubans that are still living within the territorial confines of the island are exemplified by experiences of living in an abyss of loss, separation, and isolation. These experiences are connected to the island's geographical insularity yet more abstractly connected to the Revolution's grip on the lives of Cubans. Pérez's audience identifies the nomadic experience expressed in his salient themes that connect the loss of home and homeland, even while still living on the island. The meaning of exile for Pérez acquires the texture of escape as expressed by his surreal techniques and abstract conceptual aesthetic.

Throughout the Revolution era, cinema has had various political roles. It has served as a didactic instrument to promote and explain the Revolutionary movement and its new social and political policies. In order to accomplish this promotion many of the documentary and feature length films have focused on viewer responses as a means of strengthening the Revolution's hold. Beat Borter in his "Moving to Thought: The Inspired Reflective Cinema of Fernando Pérez" within *Framing Latin American Cinema* claims that "Pérez's primary intention as a filmmaker is to create a cinema that provokes human and aesthetic emotions, moving a viewer to reflection" (Borter, 149). Much like the Imperfect Cinema movement of the early Revolution, Pérez strives for a response-oriented cinema that can allude to a neo-didactic evolution of the original goal of that cinema movement. However, as scholar Oscar Quirós has argued in his "Critical Mass of Cuban Cinema: art as the vanguard of society" found in *Screen* (37, 1996) more recent cinema of the Revolution markets a more "Perfect" Cinema that demonstrates an evolution of Marxist traditions in Cuba within a filmic mode that sides more along the lines of Hollywood rather than the Imperfect cinema style of the early Revolution era. In the two films discussed here viewers can observe elements that combine both Imperfect and Perfect Cinema style qualities. Pérez's filmmaking focuses on reflection yet it is not shy in making use of the techniques that were avoided by the codes of early Revolution rhetoric.

In his previous productions, *Clandestinos* (1987) and *Hello Hemingway* (1991), Pérez already combined elements from both Imperfect and Perfect Cinema, an early accomplishment. He documented and allegorized the themes of the young Revolution by situating Havana during the sixties. In *Madagascar* and *Life is to Whistle* (*La vida es silbar*) however, there is a move from advocating, explaining, and touting the 1959 Revolution (more visible in the earlier films) onto a feeling of breathing, and deconstructing the day to day realities associated with life within Revolutionary Cuba. Beat Borter explains it as a move or shift:

Thus there is a shift from *razonar* to *absorber*, from arguing collective causes in order to mobilize people's political consciousness to taking in, expressing, and reflecting on what is there and going on, prepared to see

and express contradictions between the public and private, encompassing both political awareness and personal preoccupations, both emotions and individual reflection (Borter, 153).

With this accomplishment Pérez possibly creates a process that goes from mystifying to demystifying the Revolution as he personalizes through the recourses of character development and narrative structure. In both *Madagascar* and *Life is to Whistle* the characters have a deep relationship with the figurative representation of the Revolution. For the Laura characters (mother and daughter) in *Madagascar* and for most of the characters in *Life is to Whistle* the Revolution is symbolic of something personal and internal, experiences relevant to childhood and growing up.

In *Madagascar* (1994) the public and private spaces of daily life fluctuate from home to work, inclusive of the social responsibilities of civic consciousness tied to Revolutionary responsibility. Laura, the mother, fluctuates between the work space, the university, and the home space demonstrating an uncertainty about life relevant to ideology, family and personal journey. The three women in the house, Laura the main protagonist, her mother, an elderly woman, and Laurita, an adolescent daughter are seeking catharsis or life-changing experiences. These are presented through escapist imagery that is at times aerial and at others aquatic. The home is the site of a personal world in the lives of these three women living in contemporary Cuba. The work space, on the other hand, is an abyss of old rhetoric, repetition, obligation, and stagnation. In both spaces the metaphoric Cuban island and the city appear as wasteland. This world however, is complemented by an individual spiritual world which each holds inside, one that provides the catharsis necessary for daily survival.

This change or metamorphosis seen in both Laura and Laurita given their embrace of a new life is correlated to a need for change, possibly an impossible reality given their apparent impotence in terms of the political and civic repression. This metamorphosis takes the shape of a personal journey seen more clearly in the scenes of Laurita standing on top of the buildings of her neighborhood with open arms. The metamorphosis is also generalized by the replication of the same movement within the scene by dozens if not hundreds of citizens on top of other buildings, all chanting "Madagascar". A similar corollary will be analyzed later within the film *Life is to Whistle*, one in which the characters have fainting spells as they face specific events in their day to day routines.

In terms of cinematographic locations *Madagascar* relies on interesting movements within the exterior and interior locations of Havana. Streaming from the narrative the characters move from house to house; an apparent connection to the escapist metamorphosis mentioned above, but one that can also be connected to the reality Cubans face as they access the activity of *permutar* (house trading) in order to better their living situation. The home space in the film is usually illustrated by darkness and light; a focus on the location of windows and balconies is in opposition to the stagnant lives of the characters. These allow escape routes

leading to rooftop spaces which permit views of the Havana cityscape, an act of freedom. Meanwhile the interior of the university is the darkest and most closed off; there seems to barely be a presence of life beyond the daily routine of sitting at the faculty conference room table and finishing the menial tasks at hand, within a dark and stuffy atmosphere. The trajectory of either moving (*mudanzas*) or daily movements for work or school is usually connected to industrial scenes of railroads and buses presenting a scorching picture of the devastated state of Havana's surroundings. These exteriors are symbolic of potential movements, departures and arrivals to other places, possibilities within the escapist realm. They are significant of the destinations that relate to the insularity of places such as Cuba or Madagascar.

Pérez's call to reflection, a directorial call for catharsis is one of the highlights of his filmmaking style. In scenes such as the blurry opening of *Madagascar* in which the viewer cannot distinguish the objects within the cinematic scope, later realizing that they are bicyclists riding through Havana, the director uses visual tension in order to draw the depiction of everyday life in Cuba. From the unclear and blurry to the translucent depiction of bodies, personal and collective spaces, Pérez's filmic style utilizes sensorial experiences in order to have the viewer approximate life in Havana within the Revolution. (2)

Scholar Ann Mary Stock in her work argues time and again for a post-national consideration of Latin American Cinema and specifically situates the narrative within *Madagascar* as one in a perpetual state of migrancy. Although the film is national by definition, Stock argues that "Pérez jettisons historical chronology and territorial location. In doing so he challenges notions of identity as fixed, of cultures as authentic or inauthentic, and underlines instead the post-national state of migrancy" (Stock, 24).(3) Stock's argument supports my analysis of exilic discourse seen through Pérez's narrative use of migrancy within the film. Stock, however, does not propose that the theme of migrancy pertains to the exilic nature of Cuban culture (Pre and Post Revolution) nor ties it directly to the overbearing length of the Revolution. I propose that Pérez's film postulates a post-national effort, yet it is one innately connected to the extra-territorial parts of Cuba, the diaspora. Furthermore, I would argue that Pérez's narrative also establishes the existence of an interior exile for many Cubans living within the confines of the island, one based on nomadic feelings of homelessness and loneliness. This interior exile is directly correlated to the discourses that Pérez presents on the Revolution as seen through the dramatic recourse of the plot in Havana.

In *Life is to Whistle* (1998) the theme of migrancy again takes effect within Pérez's reflexive style. The three protagonists Mariana, Elpidio, and Julia are bound by the unspoken sense of solitude within their personal journeys which is juxtaposed to the collective state of homelessness within the Havana cityscape, potentially symbolic of an interior exile. All characters are orphaned either as children or as a parents and this is demonstrated by feelings of homelessness connected to a sense of loss pertaining to parenthood, most times related to motherhood. This is the case of the character Julia, a middle-aged woman who is suffering from sleeping and

fainting spells. Mariana, a young ballet dancer has intimacy problems while striving for her dream role in a production of *Giselle*. Elpidio deals with the absence of Cuba Valdés.

During the initial sequence at a surreal orphanage school Cuba Valdés, (who later viewers realize is Elpidio's mother) receives an abandoned child. The child, *Bebé*, establishes the symbolic *silbar* or *whistling*, a leitmotif representative of the freedom of expression. After her arrival as an orphan baby (proctored by Elpidio's mother Cuba Valdés), *Bebé* develops a unique whistling pattern as a substitute to speech communication. This pattern simulates a worded expression, only understood by an adolescent Elpidio who communicated with *Bebé* through a similar whistling pattern that he learns. This opening sequence inside of a post-modern orphanage is completely set apart from the rest of the narrative that takes place in the cityscape of Havana. The site is contained within a multileveled warehouse which is empty and where echoes, sharp sounds, door slamming, and footsteps create an inquisitional style holding-cell atmosphere. It is reminiscent of a prison ward and more in line with an experimental lab, possibly alluding to the indoctrination of children under the Revolution.

Instruction at the orphanage school seems fun and light; mostly concerned with learning about "Cuban Culture" through a format which approaches devoting days to different cultural figures such as Bola de Nieve and Beny Moré. The theme that is spelled out during these lessons is "*Igualdad*" or equality. Children learn to spell "*Igualdad*" and repeat it incessantly. This reference to the indoctrination of ideology during the Revolution is based on the political factors of racial politics which Pérez alludes to in reference to racial and educational equality within the Revolution's manifesto. Concurrently, *Bebé's* whistling becomes a non-correctable communication problem, and she is separated from the other children. Her impossibility to adjust to the norm, in terms of the spoken word, creates a non-acceptable status for her. Her removal is parlayed into the opening sequence by having one of the assistants carry *Bebé* on her shoulder and descend in an open industrial elevator to an unknown. The depth of this scene observed through a dramatic descent is indicative of the general withdrawal or even elimination of non-acclimated citizens. Viewers later deduce that the omnipresent narrator which comments upon the storyline of all three main characters is *Bebé*. Her voice speaks from a position of exile, symbolic of the traumas associated with voices of counter discourse within Revolutionary Cuba.

Following the opening sequence the main storyline begins with the narration by the omniscient (*Bebé*) character. The three storylines are setup; *Bebé's* voice speaks in a monologue and claims: "*Estoy sola, La Habana también está sola*". This statement is repeated throughout the film and makes allusions to the loss and homelessness of the characters. The narrative continuously jumps between the three storylines of Mariana, Elpidio, and Julia. In the first, Julia is introduced as a caretaker of the elderly working in one of the social centers for the aged in Havana. As she receives an award for her years of civil service, she undergoes sporadic attacks of yawning and sleeping spells. Julia's yawning and sleeping spells, later

complicated by fainting spells, become reason to see a psychologist. There is a parallel between both of the symptoms that overtake Bebé and Julia, a mother-daughter connection in the form of physical and non-controllable expression. For Bebé a unique natural form of communication leads her to have non-conformist status within the regulations of the totalitarian strands of the school/orphanage. In the case of Julia, previous events of her life lead her to demonstrate the uncommon psychosomatic reactions. Interestingly, as the doctor claims, these reactions: fainting spells, excessive sleepiness, and yawning are now common within Havana. Meanwhile, Elpidio as an adult lives in Havana doing menial jobs in order to survive. Immediately there is allusion to his trauma pertaining to Cuba Valdés's (his mother's) absence. There are two female tourists: one who partakes in efforts by Greenpeace and falls in love with Elpidio. By presenting stereotypical characters and repetitive situations, Pérez renegotiates the established Cuban allegories of the past in order to allow a more complicated reflection of the state of Cuban affairs.

Through these figurative narrative techniques there is a purposeful commentary on the status of the citizens of Havana under the rhetoric of the Revolution. Pérez presents the disruptive psyche of characters that are inserted into the Revolution era of the Havana drama, interestingly presented in what can be deciphered to be a touristic or travelling narrative. This narrative not only points to the tourism economy as a basis for Cuba's day to day survival but also situates a nomadic discourse that situates the encounters of visitors and Cubans, sometimes developing relationships that encompass both cultural and economic exchange. By including an ensemble of secondary characters that are tourists or visitors (and are connected to the primary characters), Pérez not only shades the discourses pertinent to the state of the nation within a cultural touristic economy but also allows for a representation of the impressive transnational encounters that arise given Cuba's political situation. Pérez presents the concept of *jineterismo* or hustling, a common practice in Special Period Cuba since the beginning of the dollarization (*jineterismo's* meaning has expanded beyond a sexual and monetary exchange), as a part of the cultural imaginary. These encounters for Pérez not only represent the economic exchange but also portray the emotive weight of Cuba's position. Following suit to his call to filmic response, Pérez represents everyday life in Havana under the light of catharsis, one nuanced by the components of the Cuban imaginary: religious syncretism, ideological exchange, friendship, and dealings with personal and collective trajectories.

Rather than offering solutions or developing a storyline with a specific conclusion, Pérez creates expectation for a grand scheme climax yet doesn't present a cathartic climax but rather allows for reflection by bringing together the three characters who had never met. At their meeting site, the *Plaza de la Revolución*, none of their corresponding counterparts arrive, just leaving them with an encounter of their own pasts and therefore their futures. A symbolic crucifix that Mariana carries makes both Elpidio and Julia realize that they share a past connection. Elpidio's reaction is to re-enact the communicative *whistling* which draws to a shared



experience of conflicted child-parental relations or what I would argue is a perennial state of orphanhood.

The three primary characters are also charged with detailed characterizations that are pertinent to their analysis within the social-psychological. In order to receive the main role of the ballet *Giselle*, Mariana keeps a spiritual promise of abstaining from sex and love. Elpidio, meanwhile, tries to remove the ghost of his mother from his life by finally letting go and pursuing his love for the tourist. Elpidio is finally able to *despojarse* or shed off (in an Afro-Cuban religious sense) his ties to his mother. These were existent given Elpidio's difficult time understanding his mother's abandonment. One of the allusions that Pérez presents for the mother's exilic disappearance is his lack of adherence to the ideals of the Revolution's ideology of the *hombre nuevo*. Cuba Valdes's abandonment or escape plays an abstract role in the symbolic of the film, one that may or may not be connected to Elpidio's moral. Cuba Valdes's exile can be read as a national exile, a city exile, or a maternal exile yet all under the exilic discourse of Cuban identity. Julia, on the other hand, works on breaking away from her repression based on her socially responsible life and the abandonment of her child. Through music and dance, presented under the light of comedic relief with a tinge of neo-surrealism, she finally begins to deal with the issues of intimacy related to "sex" and "love", words she could not previously hear without fainting.

The most interesting combination of scenes are the two climactic moments of the film, each different in its own way and possibly related to a call for reflection on behalf of Pérez. The first is a final encounter that Julia has with the psychologist during which he explains that she is not the only one suffering from the fainting and sleeping spells. He informs that Havana is suffering from this symbolic affliction, a Cuban dilemma. As Julia tries to escape from his explanation, the psychologist follows her through the streets of Havana while screaming the truths or *nuestras verdades* about the common maladies affecting the Cuban people. As he screams out these words pertaining to the Cuban psyche a sea of fainting people begin to appear within the cityscape of Havana. This is representative of the collective psychological trauma which Pérez indirectly connects to life under current day Cuba. Pérez plays with the population's collective unconscious culpability. The traumatic words that create this affliction include *libertad*, *doble moral*, *oportunismo*, and *verdad*. It is interesting to consider that Pérez's film uses the doctor's outward burst of radicalism pertinent to his counter-discourse toward the "official" Revolution discourse as one that may cost him the suspension of his license to practice medicine given his openness of personal opinion.

The second climactic moment of the film is the final encounter of all three characters at the *Plaza de la Revolución*. The location of the scene is an important geographical and urban representation of the Revolution's permanence on city landscape. This sequence begins with Elpidio's reactionary *despojo* of the relationship with his mother that is staged in the apartment in front of a shrine he has built typical to Afro-Cuban spirituality. As he finalizes the *despojo* and decides to journey to the Plaza de la Revolución for his meeting with the female tourist,



there is a climactic change of musical rhythm which indicates a forthcoming resolution to the film plot. Interestingly, throughout the film Elpidio is transposed to the severed relationship he had (and continues having) with his mother. This relationship is represented by music, specifically through the remembrances of the music of *Bola de Nieve* she played when he was a child. At this moment, however, the rhythm changes beat as symbolic of the separation from his mother's wrath and as a demonstration of his new call to action. Rather than the allegorical melodies of Afro-Cuban characterizations portrayed by *Bola de Nieve*, they encompass reactionary drum beats and spiritual movements more in tune with the African nature of Cubanness. Interestingly, the rhythm is the means to arrive at the Plaza of the Revolution, a metaphor for the Revolution itself. It may be considered symbolic that Afro-Cuban culture again is placed as the instrument of change in Cuba.

Pérez acknowledges the use of staging of black Cuban culture within popular culture at the beginning of this sequence. He establishes this by having Elpidio leave his home (after the *despojo*) and begin his journey through Havana en route to the *Plaza de la Revolución*. Yet as he runs through the streets there is a strong African beat in the background; he then arrives at a crossroad that has a *solar* or a tenement alley where Afro-Cubans are congregated having a *descarga* or a jam session. This aside, filled with black and mulatto musicians and dancers is charged with an extreme Afro-Cuban sensuality and is reminiscent to the many representations of this kind. Among them the scenes from *P.M. (Pasado Meridiano)* and the literary ones that have been observed in Carleton Beals and Cabrera Infante. As Elpidio journeys and stops to observe the scene there is an acknowledgement of the apparent "staging" of black Cuban culture within the Cuban cultural imaginary pertinent to Havana. This acknowledgement by the character is also symbolic to Pérez's insertion of this "staging".

By utilizing these techniques Pérez situates the thematic of Revolution era Cuban filmmaking, specifically those themes observed in the cinema of the nineties, particularly in reference to director Tomás Gutiérrez Alea's *Fresa y Chocolate* (1993) and *Guantanamera* (1995). Beyond this, Pérez also creates a space for the appearance of some themes that appear within the trajectory Cuban filmmaking: a Havana-centric aesthetic, the comedic style of *choteo*, allusions to the style of Imperfect Cinema, the tradition of melodramatic style, the juxtaposition of ideological discourses and counter discourses, and a focus on highlighting the Afro-Cuban among the racial and ethnic imprints representing the traits of Cuban nationalism as a metaphor of Cuban identity.

### Notes

- (1). The *Balseros* documentary was acquired by HBO-Cinemax Documentary Films.
- (2). Beat Borter offers further explanations about narrative interpretations of the film in his essay, "Moving to Thought: The Inspired Reflective Cinema of Fernando Pérez".

### **Bibliography**

Borter, Beat. "Moving to Thought: The Inspired Reflective Cinema of Fernando Pérez". *Framing Latin American Cinema*. Minneapolis: U.P. Minnesota. 1997.

Stock, Ann Marie. "Migrancy and the Latin American cinemascapes: towards a post-national critical praxis". *Revista Canadiense de estudios Hispánicos*. V.20, (1, Fall, 1995).

## Beyond the Female Gaze:

### María Luisa Bemberg's Sor Juana Inés de la Cruz

[Cynthia L. Stone](#)

*College of the Holy Cross*

que yo, más cuerda en la fortuna mía,  
tengo en entrambas manos ambos ojos  
y solamente lo que toco veo.

(Sor Juana Inés de la Cruz)

In *Yo, la peor de todas*, filmmaker María Luisa Bemberg explores a redefinition of cinematic desire in which the proximal senses of taste, smell and touch are foregrounded, complementing, at times overwhelming, the traditional obsession with the "look." Bruce Williams, in an analysis of two earlier Bemberg films, postulates the "blinding of the female gaze" in *Camila* and the "doubling of the cinematographic gaze" in *Miss Mary*. To this inventory of ways of knowing, I propose adding Bemberg's exploration of the possibility of moving "beyond the female gaze" in *Yo, la peor de todas*. As professional screenwriter Linda Seger explains: "Film is a sensual medium. It paints its story through the use of visuals and sound, by showing touch, and with the capability of implying taste and smell" (Seger 1996, 206).

The notion of an eroticism based on smell and touch as well as vision is a key element in much recent film criticism, from Linda Williams and Vivian Sobchack's emphasis on the corporeality of vision (Sobchack 1992 and 2004) to Steven Shaviro's "tactile image" (Shaviro 1993) and Patricia Mellencamp's postulation of the necessity of breaking the link between the pleasures of seeing and of knowing (Mellencamp 1989 and 1999). (1) Questions regarding the consequences for women of the rejection of the body as a precondition for intellectual and spiritual transcendence are as relevant today as in seventeenth-century New Spain during the lifetime of the nun-poet Sor Juana Inés de la Cruz, the protagonist of *Yo, la peor de todas*. (2).

Although there are those who argue that, through her writings, Sor Juana consistently seeks to elide her own sexuality, there is a growing body of criticism that demonstrates a more contradictory movement of simultaneous evasion and affirmation of gender categories. (3) The cinematic motif of the masquerade is potentially illuminating in this regard. As Mary Ann Doane and other film theorists have shown, femininity, when worn as a mask, allows the spectator to maintain a certain critical distance from the image on the screen as well as to as revel in

otherness (Doane [1982] 1990). To don a "mask"—whether it functions to exaggerate or disguise traditionally defined gender characteristics—is one way to assert control over one's own identity as well as over the creative process. The transgressive potential of gender ambiguity is thus encoded as a form of liberation, which is one of the recurring themes in Bemberg's films (Pick 1992, 79).

Much of the buzz surrounding *Yo, la peor de todas* since its release in 1990 has focused on the nature of Sor Juana's relationship with the second vicereine who served as her protector, the Countess María Luisa de Paredes--whether or not their friendship can be characterized as a lesbian relationship and, if so, whether it reads primarily as a narrative of female empowerment or of female abjection. (4) Given that this debate parallels divisions among contemporary literary critics over the interpretation of Sor Juana's love sonnets and the significance of the renunciation of her status as a public intellectual toward the end of her life, it is not surprising that persuasive arguments can be made for alternative interpretations. (5) (See, for instance, Ramírez 1997, Bergmann 1998, Forte and Miranda 2000, Miller 2000, Negraa 2000, Shaw 2003).

My concern in this essay, however, is to look beyond the anecdotal nature of the relationship between Sor Juana and the vicereine to the ways in which Bemberg uses it to call into question the nature of filmmaking as a predominantly masculine domain. I argue that the ambiguous presentation of the love between the two female protagonists (6) serves an extra-diegetic purpose: namely, to destabilize the traditional equation of filmic desire with the male heterosexual point of view. Moreover, I propose that one of the principal means utilized by Bemberg to achieve this goal is the film's combination of visual minimalism and abundant references to other sensory stimuli.

In a 1994 interview with Caleb Bach, Bemberg explained her fascination with Jane Campion's *The Piano* as follows: "This film of Campion has a very erotic quality, but it's so different from eroticism told by a man. [...] With Campion you have the sensuality of touching in a very refined manner, subtle, real" (Bach 1994, 26). Although *The Piano*, which was released in 1993, postdates the production of *Yo la peor de todas*, which Bemberg worked on from about 1987 to 1990 (Trelles Plazaola 1991, 121), the two films share a similar aesthetic. (7)

The sensuality of the Campion film is intensified by the protagonist's self-imposed muteness and by the contrast between her severe Victorian dress and the wild New Zealand mise-en-scene. In the case of *Yo, la peor de todas*, the abstract, minimalist set by Roman Voytek, which echoes the poetic reference by Sor Juana to her body as a "cuerpo [...] abstracto," (8) paradoxically intensifies the effect of Bemberg's decision to "desmonjizar" (de-nun) the film by casting Assumpta Serna, who had recently starred in Pedro Almodóvar's sexually risqué film *Matador*, as Sor Juana (Trelles Plazaola 1991, 122).

As the film progresses, the stirrings of a sexual awakening on the part of Sor Juana are set in motion through her friendship with the vicereine, who symbolically

corporealizes the nun-poet's formerly "abstract body" via the medium of touch. Ironically, the pivotal moment of touching is also one of the most visually voyeuristic sequences of the film, in which the vicereine watches Sor Juana as the latter hesitantly obeys the command to remove her veil.

Emilie Bergmann argues that the physical contact between the two protagonists in this scene is degrading rather than pleasurable, fraught as it is with unequal power relations and the vicereine's aggressive attempt to "possess the nun's unknowable complexity" (Bergmann 1998, 243). Similarly, Denise Miller observes that "we [the spectators], watching from the vantage point of the vicereine (in that for us, too, Sor Juana is in the lower frame), are the empowered voyeurs" (Miller 2000, 152).

Yet the motif of the striptease is here utilized, I propose, along the lines of Stella Bruzzi's analysis of *The Piano*, in such a way that the voyeurism does not reinforce the traditional cinematic reduction of woman to mere spectacle:

Traditionally, feminist critics have only been able to perceive a strip as part of a dominant system that aligns 'sexual difference with a subject/object autonomy' [...] When, however, the exchanges are defined through touch the relationship defies (or reverses) this binary system, and the dominant discursive strategy is aligned to a female subject. (Bruzzi 1995, 264)

Bemberg uses several strategies to heighten the emotional charge of the moment of physical contact. First, by minimizing the distance between the vicereine and Sor Juana in the sixty seconds immediately preceding the touching. The camera angle heightens the impression of closeness between the vicereine and Sor Juana by flattening out the space between them. Moreover, the vicereine's commands are delivered in a series of whispers, her breath implicitly caressing the exposed parts of the nun's face and neck. Although Sor Juana, who is facing the audience, can barely see the vicereine, even when she casts her eyes sideways, she can nonetheless sense her presence by other means.

In other words, the voyeuristic gaze may be aligned with the vicereine, but the stimulation of the other senses is based upon the spectator's identification with Sor Juana. In terms of the violation of cinematographic conventions, it is not just that the vicereine, as a female, appropriates the male gaze and, with it, the more active stance of the sexually desiring subject. It is also that the spectators' sense of identification is encouraged to bifurcate, projected onto the "look" of the vicereine and also attached to the extra-visual sensations experienced by Sor Juana.

Another strategy employed by Bemberg in this sequence which heightens the effect of the dynamic discussed above is the relative absence of crosscutting or camera movement. The stillness of the medium close-up of the vicereine and Sor Juana is stretched out over time, thereby adding more drama to the slight motions of their bodies: Sor Juana lifting off the various layers of her veil, the vicereine raising her hand as if to stop the nun from coming closer and then slowly turning

Sor Juana's head to face her, stroking her cropped hair, cupping her chin, kissing her on the lips.

Not until the vicereine moves off-screen and the camera shifts to Sor Juana, who follows the former's departure with her eyes and upper torso, does the rhythm of continuity editing and of the musical soundtrack reassert itself, with a cut to a close-up of the bookcase where Juana has hidden the necklace bequeathed to her by the vicereine in an earlier scene.

I read Sor Juana's stroking of the vicereine's miniature portrait as a substitute for the reciprocating caress she cannot bestow upon the vicereine in person, because of the power differential between them, or her vows as a nun, or her contradictory relation to her own body, or all these reasons and more. Still, the safekeeping of the keepsake against her breast further counters the view that the desire expressed in this sequence is one-sided.

In my 1996 essay, "The Filming of Colonial Spanish America," I critique *Yo, la peor de todas* for not "communicating with requisite force the internal contradictions at the heart of [Sor Juana's] Baroque sensibility" (Stone 1996, 319). When I wrote that sentence, I was thinking in particular of certain scenes that contravene Sor Juana's much touted skill in the art of diplomacy, most notably the one in which Sor Juana reaches through the bars of the locutory to grab Archbishop Francisco de Aguiar y Seijas and force him to smell her woman scent. (9) Other references to the "smell" of women in the film include the scene in which the archbishop has a chamber suffused with smoke from a censer in order to remove the scent of Sor Ursula and her aide who visit him secretly to plot the overthrow of the abbess, Sor Leonor; also, the scenes of Sor Juana dabbing herself with perfume and sweetening her breath with chewing gum before receiving visitors in the locutory.

What I have come to better appreciate through repeated viewings of the film, however, is the centrality of the impact of the Sor Juana's grabbing of the archbishop in translating into cinematic terms the poetic motif of "encontradas correspondencias," by affirming the possibility of challenging the misogynistic conventions of the modern film industry without resorting to avant-garde, non-linear and non-narrative cinema. In the interaction between Sor Juana and the archbishop, misogyny is defined as a rejection of the smell and touch of women. *Yo, la peor de todas* is not just a film about Sor Juana; it is also an attempt to begin to chart a path beyond this misogynistic dynamic for those committed to the development of a more woman-centered cinema.

In her analysis of the sequence in the locutory, Denise Miller emphasizes the portrayal of Sor Juana as victim, the implied martyrdom of her outstretched arms as she is abandoned by her confessor in the final shot (Miller 2000, 162-63). As in other parts of the film, however, where contrasting messages are encoded via mise-en-scene versus dialogue, story versus editing (on this characteristic, see Miller 2000 and Negrea 2000), here the angle of framing suggests that Sor Juana is the one who triumphs over her male persecutors. In the shot/ reverse shot



sequence between her and the archbishop, the height differential between them is obscured. A similar effect is suggested by Sor Juana's positioning vis à vis her confessor in the final shot of the sequence. As Father Antonio Núñez de Miranda strides away in his billowing black robes, he moves down screen towards us, leaving her luminous white wimple and tunic dominating the upper visual field.

According to Elena Feder, Sor Juana's poetic tour-de-force, the *Primero sueño*, which recounts the quest of the sleeping soul for comprehensive knowledge, does not entail a defeat so much as a disillusionment ("desengaño") resulting from the inevitable setbacks that accompany any search for a new epistemological system:

[The soul] loses the battle, but not the war. [...] The defeat of the soul is not due, as has been claimed, to a failure of the intuition (by curious coincidence, a category of knowledge generally and almost exclusively attributed to women) but rather, as Sor Juana herself underscores, to a failure of the method that the intellectual faculty ("entendimiento" [l. 459]) had employed [...] to participate [...] in the knowledge of the divine." (Feder 1992, 494)

It is not that Sor Juana calls into question the existence of a higher authority, although some have portrayed her writings in that light. It is that, paradoxically, she both believes and does not believe in the verities of her ecclesiastical superiors.

Deborah Shaw correctly points out that, throughout *Yo, la peor de todas*, Bemberg downplays the ways in which Sor Juana was "a woman of her age, who shared many of the values of her society," concentrating instead on "Sor Juana's rebellion against the Catholic hierarchy," a stance more likely to resonate with modern audiences (Shaw 2003, 124-125). My contribution to this discussion is to recast it in terms of its implications for Bemberg's position vis à vis another hierarchical entity, the modern film industry. Her challenge entailed the search for a means of creative self-expression that could partake of established cinematic conventions while contextualizing them in antiestablishment ways.(10)

If Sor Juana is both victim and victor, and Bemberg's portrayal of her, a narrative of both female marginalization and female empowerment, what can this tell us about the relative importance of visual and non-visual sensory references in Bemberg's woman-centered filmmaking? The answer is not a simple dichotomy, with the visual field equated with traditional cinematic power relations and olfactory and tactile stimuli with their transgression. Rather, as noted above, Bemberg tends to combine conventional and anti-conventional presentations.

Linda López McAlister observes "a kind of rigid, static quality" in Bemberg's films that "is punctuated with unsettling outbursts of irrationality and excess" (López McAlister 1995). Another critic notes that "nearly every scene begins with at least several seconds of stillness [...] as if Bemberg started the cameras rolling but forgot to say 'action' right away" (Shulgasser 1996). These silences are both auditory and

visual and constitute one violation of Hollywood formulae. The "antinaturalistic style" (Glaessner 1991) of this particular film, with its "spare studio sets and theatrical lighting" (Guthmann 1996) and the impression of visual tableaux come to life (Miller 2000), are another deviation from cinematic norms. In other words, Bemberg's foregrounding of the proximal senses is only one of the strategies she uses to confound audience expectations. Of Bemberg's best-known films, however, *Yo, la peor de todas* stands out as the most radical in its exploration of an eroticism based on touch and smell as much as vision.

The symbolic import of transcending the tyranny of the "look" is reinforced in the movie's penultimate sequence, during which Sor Juana performs the ultimate act of self-annihilation, signing in her own blood her renunciation of the quest for both love and knowledge.<sup>(11)</sup> Here the breaking of the glasses negates the woman's appropriation of the cinematographic gaze, but also, paradoxically, serves to refute the traditional patriarchal equation of knowledge with sight. Mary Ann Doane concentrates on the first part of this equation in her classic study of the female spectator, linking the wearing of glasses by women with female autonomy, clear-sightedness, and resistance to patriarchy (Doane [1982] 1990, 41-57). The second part of the equation is foregrounded by those feminist film critics who seek to move beyond "the fallacy of separating spectator from auditor, the deep bias of film theory, dependent on the dominance of vision linked to power and knowledge where 'to see' means 'to understand'" (Mellencamp 1989, 237).

Irena Negrea argues that the visual associations in this scene between Sor Juana and Christ's halo, crucifixion, and stigmata undermine the authority of Sor Ursula and Father Miranda—the two representatives of the Church hierarchy—thereby diluting the force of her submission. <sup>(12)</sup> To this I would add that, taken in the context of the film as a whole, with its abundant references to the scent of women, the sensing of another's bodily presence, and the gentleness of touching, the act of smashing her spectacles in order to draw blood with which to document her withdrawal from the worlds of courtly and poetic love similarly implies that Sor Juana's surrender is less than complete. She may be renouncing the world of vision, with its connotations of visibility in the external masculine realm of public spectacle, but not necessarily other forms of sensuality and ways of knowing.

Still, as cinematic spectators, we cannot fully follow her into this more private, idiosyncratic realm. Accordingly, the final sequence of *Yo, la peor de todas* metaphorically transports us inside Sor Juana's mind. As Bemberg explains: "I wanted Juana's cell to be like a round prison, as if it were the equivalent of her own head, like a labyrinth that surrounds her with books, a kind of half-jail, half-refuge" (Pick 1992, 80-81).

Although the books are gone as the camera slowly pans the empty shelves, the effect of the music and long take induces, in this spectator at least, an odd sort of out-of-body sensation, as in Teresa de Laurentis's metaphor of "looking back at ourselves" ([1985] 1994, 152). It is as if I recognize in the final shot of Sor Juana

framed beside the window of her empty cell the contradictions of my own history of simultaneous submission and resistance to patriarchy.

One of the theoretical problems posed by this final sequence within the context of feminist film criticism is the extent to which the rejection of a male definition of woman as spectacle is inextricably linked to a woman's rejection of her own body. As Patrice Petro explains: "the very opposition between subject and object remains inherently problematic and especially limiting for feminist film histories, failing as it does to account for the paradoxical status of woman in film history as both subject and object of representation" (Petro 1994, 67). There is a way out of this interpretive conundrum, however, if one assumes that the postponement of the body is not necessarily synonymous with its negation (Martínez San-Miguel 1999, 97-99).

The Baroque poet Sor Juana is indeed an apt vehicle for an exploration of this dynamic. Georgina Sabat-Rivers explains Sor Juana's fascination with the mythological Phaethon as an embodiment of those who dare repeatedly to attempt the same feat only to suffer the inevitable fall (Sabat de Rivers 1991). If one substitutes the impossibility of transcending the image in film, together with the feminist imperative to tease apart the traditional identification of masculinity, knowledge, and sight, it is not difficult to comprehend the attraction for Bemberg in bringing Sor Juana to the screen.

To translate the above insight into more positive terms, "breaking the linkage between scopophilia [the sexual pleasure of sight] and epistemophilia [the sexual pleasure of knowing] has great possibilities for feminism" (Mellencamp 1999, 105). In Bemberg's portrayal of a seventeenth-century nun's voyage of self-discovery, Sor Juana's "cuerpo abstracto" and staged renunciation read not as a transcending of gender differences or a rejection of dependence on the senses, but rather as a creative universalizing of the condition of women, a shattering of visual paradigms into a cinematic synesthesia. (13)

### Notes

(1). According to Sobchack's phenomenology of film: "Both spectator and film are uniquely embodied as well as mutually enworlded" and "vision [is] a 'distance sense' that, contrary to empiricism, can 'feel' the world and entails the proximal sense of touch" (Sobchack 1992, 260, 176). Shaviro, for his part, drawing on the work of Walter Benjamin and Michael Taussig, refers to "the ways in which film renders vision tactile [...] by a process of mimesis or contagion" (Shaviro 1992, 52-53). Mellencamp avers "The gaze in cinema has many permutations and options. To Laura Mulvey's triad of the looks of the camera, character, and audience, must be added seeing (and not seeing); interpreting (and misinterpreting); and knowing (and not knowing)" (Mellencamp 1999, 104).

(2). Cfr. Hilda Heine's discussion of the role of feminist aesthetics in feminist theory: "Since Plato's glorification of the 'eye of the mind,' vision has been regarded as the noblest and most theoretical of the senses, and indeed the propaedeutic to the highest form of 'seeing,' which is nonphysical. Because vision is mediated by light and therefore does not have the direct intimacy of touch or taste or smell [... it] is epistemologically privileged" (Heine 1995, 459).

(3). Electa Arenal and Stacey Schlauf posit "a female communal voice" among colonial-era nuns which allowed them to evade "the gendered structure of society. They were the only group of females who did not belong to anybody but God, and they were dedicated to the soul, which was said to be genderless" (Arenal and Schlauf 1989, 411). According to Yolanda Martínez San-Miguel, "Sor Juana no busca parecer un hombre cuando elide la sexualidad, sino ocultar su femineidad para acceder a un conocimiento que le es negado por ser mujer, pero que quiere adquirir siendo mujer" (Martínez San-Miguel 1999, 73). Rosa Perelmuter clarifies that "se trata, en última instancia, de una voz ambigua que parece desafiar al lector a que adivine, precisamente, 'si es que se es mujer'" (Perelmuter 2004, 80).

(4). Audrey Gibbs and Nicole Robertson, for instance, critique the sensationalism of the marketing strategy for the film, oriented around titillating references to "lesbian passion seething behind convent walls" (Gibbs and Robertson 2001).

(5). For an overview of the positions of prominent *sorjuanistas* regarding these controversies, see Scott 1995.

(6). Re the ambiguous presentation of the love between Sor Juana and the vicereine, Karen Hollinger proposes a "cinematic continuum between lesbian films and films of female bonding," with the "ambiguous lesbian film" occupying a middle ground (Hollinger 1998, 6-8). See also Judith Mayne's discussion of the controversies related to the notions of "permeable boundaries between female bonding and lesbianism" and of a "lesbian continuum" (Pietropaolo and Testaferri 1995, 196, 203-204).

(7). Bemberg's definition of eroticism echoes Luce Irigaray's comment that "woman's desire would not be expected to speak the same language as man's [...] woman takes pleasure more from touching than looking" (cited in Bruzzi 1995, 264). See also Irigaray's contrast between a male vision-centered phallogocentric sexuality which privileges an economy of property and a more diffuse, plural female sexuality of "two lips [...] that caress each other" and which gives rise to an economy of contiguity (Irigaray [1977] 1985). Re the debate over whether a feminine or feminist aesthetics exists, see Ecker 1986. Ecker stresses that it is important to resist the temptation to essentialize femininity by divorcing it from historical and social context or to codify any particular set of creative feminist principles.

(8). The reference in the film is to a poem (*romance* #48 in Sor Juana's *Obras completas*) which includes the following stanza: "y sólo sé que mi cuerpo,/sin que a uno u otro se incline,/es neutro, o abstracto, cuanto/sólo el Alma deposite."

(9). There is no historical evidence to substantiate the impetuosity of Sor Juana's climactic gesture in the aforementioned sequence. On the contrary, the scholarly consensus of *sorjuanistas* that in her dealings with her superiors she was wont to be cautious and diplomatic, well attuned to the dangers implicit in her exceptional status within colonial society. Jean Franco, for instance, stresses how Sor Juana was "a nun living within a system of patronage that she neither resisted nor opposed" and, as a result, her "relationship to these domains of discourse—court and Church—was not [...] overtly transgressive" (Franco 1989, 49, 29). Octavio Paz, for his part, notes that: "by temperament and by intellectual and artistic inclination Sor Juana tended [...] toward economy and reserve" (Paz [1982] 1988, 225).

(10). Along these lines, the well-known avant-garde film critic, Patricia Mellencamp, also validates the position of those feminist filmmakers who choose more conventional means of expression: "There are many tactics to bring about change. One of the most effective is to tell the story in a familiar style but switch the point of view and enunciation. Many viewers will not notice that the political ground has shifted" (Mellencamp 1999, 107).

(11). The title of the Bemberg film is a reference to a confession Sor Juana signed in her own blood shortly before her death. The exact wording on the manuscript, however, is "yo la peor del mundo" (I, the worst of the world), rather than "yo la peor de todas" (I, the worst of all women).

(12). Negrea also argues that Sor Juana's signing of her petition in blood undermines the significance of her submission due to its association with the transgressiveness of menstrual bleeding. Although I am not convinced by this particular argument (signing in blood was encoded as an act of piety in the lives of canonical figures such as Saint Catherine of Alexandria), I do concur with Negrea's analysis of other aspects of the *mise-en-scène*.

(13). My reading of Bemberg's Sor Juana differs from that of Currie Thompson, who argues that, "[b]y isolating herself and seeking to live in a world of ideas, she epitomizes the archetypal, traditionally male, intellectual" (Thompson 1995, 372). Rather, like Gabriela Weller, I am inclined to view Sor Juana's reclusion at the end of the film as a final act of resistance (Weller 1997, 8), a refusal to play by the rules of a game to which one is not allowed full access.

## Bibliography

Arenal, Electa, and Stacey Schlau, eds. 1989. *Untold Sisters: Hispanic Nuns in their Own Works*. Trans. Amanda Powell. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Bach, Caleb. 1994. "María Luisa Bemberg Tells the Untold." *Américas* 46 (2): 20-27.

Bergmann, Emilie. 1998. "Abjection and Ambiguity: Lesbian Desire in Bemberg's *Yo, la peor de todas*." *Hispanisms and homosexualities*. Eds. Sylvia Molloy and Robert McKee Irwin. Durham, NC: Duke Univ. Press.

Bruzzi, Stella. 1995. "Tempestuous Petticoats: Costume and Desire in *The Piano*." *Screen* 36 (3): 257-266.

Burton-Carvajal, Julianne. 1999. "María Luisa Bemberg's Miss Mary: Fragments of a Life and Career History." *Redirecting the Gaze: Gender, Theory, and Cinema in the Third World*. Eds. Diana Robin and Ira Jaffe. Albany: SUNY Press.

Doane, Mary Ann. [1982] 1990. "Film and the Masquerade." *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.

Ecker, Gisela, ed. 1986. *Feminist Aesthetics*. Trans. Harriet Anderson. Boston: Beacon Press.

Feder, Elena. 1992. "Sor Juana Inés de la Cruz; or, The Snares of (Con)(tra)di(c)tion." *Amerindian Images and the Legacy of Columbus*. Eds. René Jara and Nicholas Spadaccini. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Forte, Nora B. and Raquel Miranda. 2000. "Literatura y cine: Desplazamientos y transposiciones en *Yo, la peor de todas* de María Luisa Bemberg." *Anclajes* 4 (4): 57-74.

Franco, Jean. 1989. *Plotting women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press.

Gibbs, Audrey and Nicole Robertson. 2001. "History in Film: Real or Just Reel?" *Yo, La Peor de Todas (I, The Worst of All) (1990)*. Lehigh University. 09/10/04 <http://www.lehigh.edu/~ineng/icn2/njr2-issue.html>

Guthmann, Edward. 1996. "Stilted Feminist Stirrings in a Mexican Convent." *San Francisco Chronicle*, 12 January.

Heine, Hilda. 1995. "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory." *Feminism and Tradition in Aesthetics*. Eds. Peggy Zeglin Brand and Carolyn Korsmeyer. University Park, P.A.: Penn State University Press.

Hollinger, Karen. 1998. "Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The Case of the Popular Lesbian Film." *Cinema Journal* 37 (2): 3-17.



- Irigaray, Luce. [1977] 1985. *This sex which is not one*. Trans. Catherine Porter. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Laurentis, Teresa de. [1985] 1994. "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory." *Multiple voices in feminist film criticism*. Eds. Diane Carson et. al. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Martínez San-Miguel, Yolanda. 1999. *Saberes americanos: Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Mayne, Judith. 1995. "A Parallax View of Lesbian Authorship." *Feminisms in the Cinema*. Eds. Laura Pietropaolo and Ada Testaferri. Bloomington: Indiana University Press.
- Miller, Denise. 2000. "María Luisa Bemberg's interpretation of Octavio Paz's Sor Juana." *An Argentine passion: María Luisa Bemberg and her films*. Eds. John King, et. al. New York: Verso.
- Mellencamp, Patricia. 1989. *Camera Obscura: A Journal of Feminism and Film Theory*, 20-21. Special issue, 'The Spectatrix.' Eds. Janet Bergstrom and Mary Ann Doane.
- , 1999. "Making History: Julie Dash." *Redirecting the Gaze: Gender, Theory, and Cinema in the Third World*. Eds. Diana Robin and Ira Jaffe. Albany: State University of New York Press.
- Morris, Barbara. 1995. "La mujer vista por la mujer: El discurso fílmico de María Luisa Bemberg." *Discurso femenino actual*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Negrea, Irena. 2000. "Herstory in the Making: *I, the Worst of All* and Feminism." *Yo, La Peor de Todas (I, The Worst of All) (1990)*. Lehigh University. 09/10/04 <http://www.lehigh.edu/~ineng/icn2/icn2-issue.html>
- Paz, Octavio. [1982] 1988. *Sor Juana or, The traps of faith*. Trans. Margaret Sayers Peden. Cambridge: Harvard University Press.
- Perelmuter, Rosa. 2004. *Los límites de la femineidad en sor Juana Inés de la Cruz: Estrategias retóricas y recepción literaria*. Madrid: Editorial Iberamericana.
- Petro, Patrice. 1994. "Feminism and Film History." *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Eds. Diane Carson et. al. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pick, Zuzana. 1992-93. "An Interview with María Luisa Bemberg." *Journal of Film and Video* 44 (3-4): 76-82.

Ramírez, Susan E. 1992. "Yo, la peor de todas." *American Historical Review* 97 (4): 1161-1162.

-----, 1997. *I, the Worst of All: The Literary Life of Sor Juana Inés de la Cruz. Based on a true story: Latin American history at the movies.* Ed. Donald F. Stevens  
Wilmington, D.E.: SR Books.

Sabat de Rivers, Georgina. 1991. "A Feminist Rereading of Sor Juana's *Dream*." *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz.* Ed. Stephanie Merrim. Detroit: Wayne State University Press.

Scott, Nina M. 1994. "Sor Juana and her World." *Latin American Research Review* 29 (1): 143-154.

Seger, Linda. 1996. *When Women Call the Shots: The Developing Power and Influence of Women in Television and Film.* New York: Henry Holt.

Shaviro, Steven. 1993. *The Cinematic Body.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Shaw, Deborah. 2003. "Representing Inequalities: *The Voyage* by Fernando Solanas and *I the Worst of All* by María Luisa Bemberg." *Contemporary cinema of Latin America: 10 key films.* NY: Continuum.

Shulgasser, Barbara. 1996. "From Peasant to Poet: 'I, the Worst of All.'" *Examiner Movie Critic*, January 12.

Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience.* Princeton, N.J.: Princeton University Press.

-----, ed. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture.* Berkeley: University of California Press.

Stone, Cynthia L. 1996. "The Filming of Colonial Spanish America." *Colonial Latin American Review* 5 (2): 315-320.

Thompson, Currie K. 1995. "The Films of Maria Luisa Bemberg and the Postmodern Aesthetic." *La Chispa '95: Selected proceedings.* New Orleans: Tulane University.

Trelles Plazaola, Luis. 1991. "María Luisa Bemberg," *Cine y mujer en América Latina: Directoras de largometrajes de ficción.* San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Vázquez, Lourdes. 1999. "De identidades: María Luisa Bemberg, filmografía y bibliografía." *Latin American Information Series*, no. 6. Ed. Laura D. Shedenhelm. Athens, G.A.: Seminar on the Acquisition of Latin American Library Materials.

Weller, Gabriela. 1997. "Desobediencias y rebeldías en el cine de María Luisa Bemberg." *Nomadías: Revista del Centro de Estudios de Género y Cultura en América*. Santiago: Universidad de Chile.

Williams, Bruce. 1998. "The Reflection of a Blinded Gaze: María Luisa Bemberg, Filmmaker." *A Woman's Gaze: Latin American Women Artists*. Ed. Marjorie Agosín. Freedonia, NY: White Pine Press.

## **ENSAYOS/ESSAYS**

## **Modernistas, feministas y decadentes:**

### **Delmira Agustini, entre la mujer fetiche y la Nueva Mujer**

[Tina Escaja](#)

*The University of Vermont*

Los estudios más recientes sobre el decadentismo reconsideran nociones tradicionales como el clásico antagonismo entre decadentismo y positivismo científico (Ferguson). Al tiempo que desestabilizan nociones previas, estas nuevas consideraciones reafirman la cualidad maleable de un concepto cuyo carácter fundamentalmente poético fue denunciado por Richard Gilman dada la pretensión epistemológica que ha sido aplicada al término. Lo decadente, considera Gilman, en términos que sintetiza Charles Bernheimer, es un fraude.<sup>(5)</sup> Esa aplicación fraudulenta del concepto decadente afirma, sin embargo, la cualidad arbitraria y degenerada atribuida al término, como bien explica Bernheimer en la introducción a su libro *Decadent Subjects*. No obstante, lo que Ferguson y Bernheimer no tramitan en sus investigaciones es la fundamental ubicación política que la ilusión decadente manejó en función de la mujer. La mujer, en el texto de Bernheimer, no aparece como "sujeto decadente" sino fundamentalmente como objeto intrínseco al programa, un concepto que, por otra parte, implica nociones de misoginia que Bernheimer considera, limitan ciertas aproximaciones al decadentismo como aquella presentada por la imagen de Salomé en la interpretación poética de Stéphane Mallarmé. Por su parte, Christine Ferguson admite, sin cuestionar, esa ubicación del proyecto decadente en el cuerpo de la mujer, alegoría frecuente de la inquisición científica y estética del fin de siglo XIX cuya finalidad aparentemente trágica, en la tesis de Ferguson, en vez de desestabilizar confirma la cualidad decadente del proyecto científicamente "puro" (466). En el sentido argumentado por Ferguson, el arte por el arte coincide con el supuesto "deshumanizado" de la ciencia como abstracción, a modo de "ciencia por la ciencia," que se daba con inquietante pero poco estudiada frecuencia durante el final del siglo XIX. El propio José Ortega y Gasset, que acuña el término "deshumanizado" algo más tarde a propósito del nuevo arte de vanguardia, asimila también el concepto de ciencia al terreno de la imaginación y las ideas, (1) si bien su disquisición carece en los años treinta de la virulencia antidecadente propia del XIX finisecular.

Los extremos, por lo tanto, se tocan, y advirtiendo determinadas actitudes y tendencias que acontecen en el fin de siglo XIX se puede llegar incluso a establecer

la conexión entre otros dos conceptos asimismo considerados antagónicos: el de la "nueva mujer" y el concepto de lo decadente, e incluso, en cierto modo, se puede argumentar a la primera como ultimación del segundo. Si consideramos el término decadente en su concepción principalmente subversiva y provocativa; si admitimos los rasgos de liberación y experimentación como objetivo implícito superior, entre otras atribuciones del término, encontramos que el proyecto decadente se aproxima mucho al proyecto feminista, a esa "nueva mujer" o "mujer moderna" de que el término decadente, en principio, se distancia.

En el presente estudio voy a detenerme en dos conceptos principales. En primer lugar, voy a ampliar el argumento que equipara lo decadente y la mujer moderna, contextualizando brevemente el fenómeno en el ámbito hispánico. En segundo lugar, situaré la estética peculiar de Delmira Agustini, representante emblemática de intersección entre nociones de género, estética y experimentación científica, dentro del tejido de las actuales reconsideraciones sobre la decadencia. Vinculado a este aspecto abordaré los distintos estadios de la estética de Agustini, a partir de los cuales la autora logra una expresión única que suscribe, al tiempo que subvierte, el huidizo concepto de lo decadente.

### **1. La Nueva Mujer como proyecto decadente**

La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable.  
Charles Baudelaire «*Mon coeur mis a nu* »

Women always conspired with the types of *decadence*.  
Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*

La mujer es esclava de su espejo, de su corsé, de sus zapatos, de su familia, de su marido, de los errores, de las preocupaciones; sus movimientos se cuentan, sus pasos se miden, un ápice fuera de la línea prescrita, ya no es mujer, ¿es el qué? un ser mixto sin nombre, un monstruo, un fenómeno!  
Juana Manso

La vinculación del siglo XIX finisecular entre decadentes y mujeres modernas se advierte en la premisa misma de ambos proyectos. Tanto unos como otras desestabilizan los fundamentos sociosexuales que epitomiza el auge de la moral burguesa. Esta equivalencia subversiva entre mujeres modernas y decadentes fue anotada con acritud por la opinión oficial del momento, como bien señala al respecto el importante trabajo sobre sexualidades finiseculares realizado por Elaine Showalter: "Both were challenging the institution of marriage and blurring the borders between the sexes" (168). Y sin embargo, en su afán polemista y habitual contradicción, los decadentes arremetieron con virulencia contra la propuesta de la nueva mujer, e incluso fundamentaron gran parte de su identidad en la más abierta misoginia. Al respecto destacan las conocidas reflexiones de



Charles Baudelaire, quien opone la naturaleza "abominable" de la mujer al refinamiento del dandy:

La femme est le contraire du dandy.  
Donc elle doit faire horreur.  
La femme a faim, et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.  
Elle est en rut et elle veut être foutue.  
Le beau mérite!  
La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable.  
Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du dandy.  
(1272, *énfasis del autor*)

Decadentes y afines reprodujeron sistemáticamente este sentimiento de hostilidad y rechazo hacia la mujer en general y la "nueva mujer" en particular. A propósito de sus coetáneas profesionales y artistas, el reconocido pintor de paisajes y damas, Pierre-Auguste Renoir, comenta lo siguiente: "I consider women writers, lawyers, and politicians (such as George Sand, Mme. Adam and other bores) as monsters and nothing but five-legged calves. . . . The woman artist is merely ridiculous." (Citado por Chadwick 215)

Tras su periplo europeo, Rubén Darío anota su observación de las sufragistas francesas: "Tengo a la vista unas cuantas fotografías de esas políticas. Como lo podréis adivinar, todas son feas; y la mayor parte más que jamonas. . . . estos marivarones –suavicemos la palabra- que se hallan propias para las farsas públicas en que los hombres se distinguen y que, como la Durand, se adelantan a tomar papel en el sainete electoral, merecen el escarmiento." (¡Estas mujeres! 549- 50).

Friedrich Nietzsche, misógino exacerbado y decadente a su pesar, arremete con virulencia contra la mujer (a quien se refiere utilizando un término peyorativo, "das Weib" como ha anotado Bernheimer, 22), argumentando que cualquier desvío de "su papel primero y definitivo: el de parir hijos fuertes" (Más allá 388), resulta en un debilitamiento cultural generalizado. La causa emancipatoria de la mujer constituye, según Nietzsche, "uno de los peores progresos dentro del *afeamiento* general que afecta a Europa" (Más allá 384, su *énfasis*). Nietzsche implica aquí la equivalencia que destacará en otro de sus trabajos, *La voluntad de dominio*, entre los decadentes y las mujeres: "Women have always conspired with the types of *décadence*." (*The Will* 460) El decadente, como toda mujer, repugna, comparte con ella nociones de inmoralidad y debilidad patológica, y ambos resultan admisibles, argumenta Nietzsche, únicamente mediante el artificio del distanciamiento. En este sentido, Bernheimer señala la coincidencia con el procedimiento fetichista de pensadores como el propio Nietzsche, quien mantiene en su crítica dura contra el decadente valores de identidad personal (26). Otra de las coincidencias entre los decadentes y Nietzsche consiste en la anotada hostilidad hacia la mujer, además de un moralismo implícito exacerbado.

Los ejemplos de misoginia en los escritos de Nietzsche son múltiples y resultan emblemáticos para aproximarnos al contexto que informa a modernistas y decadentes durante el periodo del fin de siglo XIX. En *Más allá del bien y del mal*, Friederich Nietzsche acusa a la mujer de incapacidad de entendimiento en asuntos tanto de cocina como de letras: "La estupidez introducida en la cocina; la mujer haciendo de cocinera" (385); "Demuestra que sus instintos están corrompidos, además de que tiene muy mal gusto, la mujer que apela precisamente a madame Roland, a madame de Stäel, o a monsieur George Sand. . . . Para nosotros los hombres, las tres mujeres que he citado son ridículas sin paliativos" (385). Una mujer irreligiosa, prosigue Nietzsche en la citada fuente, constituye "para todo hombre profundo y ateo . . . algo totalmente repugnante y ridículo" (388). La mujer, por su condición "'más natural' que la del hombre, su característica astuta elasticidad de animal de presa, la garra de tigre que esconde bajo el guante, la ingenuidad de su egoísmo, su resistencia a dejarse educar, su profundo salvajismo, el carácter inaprensible, vasto y cambiante de sus apetencias y de sus virtudes..." infunde en el hombre "miedo y compasión" (389).

La única forma de admitir a la mujer y controlar esas fuerzas naturales amenazantes consiste para Nietzsche, según argumenta Bernheimer (23), en el procedimiento anotado más arriba de distanciamiento ("actio in distans"). "El hechizo y la influencia más poderosos de la mujer son, diciéndolo en lenguaje filosófico, su acción a distancia, mas para eso lo primero que se necesita es distancia" (*La Gaya Ciencia*, 99). El término filosófico "actio in distans" aparece escrito en latín en el original de Nietzsche: "Der Zauber un die mächtigste Wirkung der Frauern ist, um die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne, eine actio in distans: dazu gehört aber, zuerst und vor allem - Distanz!" (*Nietzsches Werke*, 576) Una vez desnaturalizada la mujer se la convierte en fetiche, en puro artefacto, el tropo máximo del artista decadente/modernista. Con ello se pretende sopesar la angustia que la contradicción misma del decadente, aquella del deseo sexual inevitable y el desprecio visceral a la mujer, supuso para el intelectual finisecular. "Cuanto más cultive el hombre las artes, menos erecciones," afirma crudamente Charles Baudelaire. (2) En la apreciación liberada y provocativa se imprime la ansiedad del moralista, otra contradicción básica del decadente que rechaza la norma al tiempo que la protege desde su condición superior. En la fisura de tales contradicciones, el dandy está no sólo permitiendo sino formando un nuevo personaje, el de la mujer pensante y activa que, al tiempo que amenaza al hombre tradicional, desestabiliza su articulación moral y normativa, objetivo último del decadente.

La hostilidad hacia la mujer por parte del intelectual del periodo en general, y del decadente en particular, tuvo, por lo tanto, una doble arremetida. Por una parte, el dandy rechaza la asociación clásica de la mujer a la reproducción, al ámbito anotado de lo natural y la domesticidad "útil," -o bien la señala en términos de amenaza, como en el caso de Nietzsche,- a lo que el dandy opone el artificio, esterilidad y exotismo celebrados por el decadente. Por otra parte, tanto intelectuales como decadentes desprecian precisamente a la mujer que se aparta de la convención mencionada, es decir, arremeten contra la mujer liberada que,

como el decadente mismo, busca la experimentación y el conocimiento, propone la individualidad y el acceso a la belleza a través de instancias habitualmente asignadas al hombre como la literatura y las artes.

Paradójicamente, al tiempo que proceden contra la mujer biológica, o su desvío demonizado en la mujer liberada, tanto el decadente como la sociedad del momento están aplicando un criterio y semántica de identidad entre la nueva mujer y el decadente, identidad que ya había señalado el propio Nietzsche. Veamos algunas nociones básicas que definieron al decadente pero que contradictoriamente se reconocen en la nueva mujer en virtud, precisamente, de esos mismos criterios:

- Aberración: Por su carácter natural, la mujer es abominable, aberrante. Por apartarse de lo natural, la mujer moderna es un prototipo de degeneración.
- Inversión sexual: Vinculada a la aberración. Tanto el dandy como la mujer moderna presentan modalidades que "invierten" la norma sexual. La decadencia, en apreciación de Elaine Showalter, es sinónimo de homosexualidad (171). Asimismo, la mujer moderna es fálica, implica una sexualidad "invertida."
- Deseo de liberarse de lo "útil": Tanto el decadente como el científico puramente experimental, argumenta Ferguson, buscan "freedom from usefulness" (470). Las mujeres modernas desean asimismo trascender su cuerpo en su premisa exclusivamente reproductiva, "útil," para proceder a la práctica "inútil" de acceso al conocimiento. No obstante, en los tres postulados: científico, decadente, feminista, se busca una ultimación "útil" en diversos grados como el acceso a un público para el creador decadente, la estabilidad de la ciencia para el científico, la inclusión y ultimación de contribución social para la feminista.
- Culto a lo artificial: Postulado máximo del decadente, coincide con la proyección social de la mujer decimonónica sometida a un proceso experimental (no-natural) que involucra la moda. El corsé, que enfatiza busto y caderas, señala a la mujer reproductora en un momento en que la demografía declina en función de un modelo burgués que retrasa la edad del matrimonio, reprime la sexualidad, y utiliza métodos anticonceptivos y contraceptivos.(4) Asimismo, los peinados elaborados, los accesorios, inciden en la mujer-muñeca, la mujer artificial, en sentido inverso a una moda masculina que enfatiza la libertad y la comodidad en una práctica "natural" del vestir. Levita, pantalones en los hombres liberan. Corsés, polisonas, enaguas, constriñen y limitan el movimiento. La mujer, acusada de responder a lo "natural," se presenta en el ambiente burgués de finales del XIX como un producto social "construido," artificial.

- "Desintegración del sujeto y los límites de lo humano": (5) Vinculado al concepto del monstruo. El decadente busca transgredir fronteras y nociones básicas, experimentar lo ilimitado, contribuyendo a su *malditismo*. Como alegoría habitual de ideas y modernidades, la mujer se representa en ocasiones como híbrido. No sólo un híbrido aberrante, como su sexualidad bestial asociada a imágenes y mitos que involucran la animalidad como Salambóo o Leda, (6) sino también como híbrido mecánico. De la *Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam (1886) a expresiones cinematográficas de los años veinte en el nuevo siglo que apuntan al fin del XIX, como *Metrópolis* (1927), la mujer-máquina en su dualidad perversa y de triunfo de la modernidad, supera los límites de lo humano.

- Malditismo: Desviación, aberración, crítica social y prácticas antisociales señalan al escritor "maldito" pero también a la mujer moderna que se atreve a cuestionar los roles tradicionales. De hecho, como se ha venido argumentando, el malditismo se extrema en la nueva mujer vilipendiada tanto por el orden social como por el intelectual decadente que la considera aberrante y ridícula, como también repugnante la condición presuntamente natural de toda mujer.

- "Culto a la morbosidad, a lo enfermo: El afán de incidir en variantes mórbidas en los escritos decadente-modernistas convive con la efusión médica del periodo que prolifera patologías y asigna, entre otros males, el de la "histeria" principalmente a la mujer. (7) Asimismo el decadente, en su variante modernista, se considera histérico: . . . los modernistas tienen temperamentos menos resistentes, un sistema nervioso que es hiper-refinado, aun enrarecido y anormal. Son hombres mercuriales, incluso un poco histéricos e hipersensibles, quizás obsesivos en su búsqueda de efectos excepcionales" (Cardwell).

- Arte superior a Naturaleza: Vaciada de contenido, la mujer se transforma en fetiche del decadente, en puro artefacto, en un objeto fálico sustitutivo, según argumenta Freud (108), que, al tiempo que niega reafirma el miedo en el hombre a la castración. Según esto, la mujer como artefacto alegoriza el proyecto del dandy; representa, en su máxima expresión de artificio, inversión y crisis sexual, a lo decadente.

Pero no se trata exclusivamente de equivalencias entre el dandy y la mujer moderna, sino también de intercambios, de dependencias mutuas. El dandy precisa a la mujer para exponer su delirio personal; la mujer moderna precisa del dandy y se culmina en la práctica inquietante del hombre decimonónico expuesto a nuevos cambios sociales. En cierto sentido, el dandy ultima la proyección de la Nueva Mujer al permitir y revelar al mismo tiempo la necesidad de un cambio y las inquietudes que dicho cambio provocó. Esta proyección adopta peculiaridades emblemáticas en el ámbito hispánico.

### 1.1. Decadentes hispánicos y sus correspondencias

En el contexto hispanoamericano, las definiciones de los conceptos "decadente" y "mujer moderna" o "nueva mujer" adquieren peculiaridades frente a sus variantes europeas. Una de las principales diferencias consiste en la prioridad que se dio en las nuevas naciones a la necesidad de definirse a sí mismas, muchas veces en función, una vez más, del cuerpo de la mujer, lo cual añade cierta complejidad a la misoginia e instrumentalización de la mujer propia del periodo. (8) A esta premisa de identidad patriótica se adhirieron muchas veces las propias autoras, quienes con frecuencia consideraron el estado de la nueva nación por encima de inquietudes sufragistas como las propuestas en algunos países de Europa. Las feministas latinoamericanas se concentraron en su mayoría en necesidades tales como la educación de las mujeres, a modo de premisa ineludible para la mejora del país, además de apoyar la ruptura con atavismos sociales y religiosos. Tal fue el proyecto de escritoras como Adela Zamudio en Bolivia, Salomé Henríquez de Ureña en la República Dominicana, y de las argentinas Juana Manso y Juana Manuela Gorriti, por citar algunas de las voces feministas del momento. Todas ellas tuvieron notable impacto en sus momentos respectivos, una notoriedad prácticamente extinguida a posteriori.

Por su parte, los "modernistas" hispanoamericanos, en su doble responsabilidad de definición patriótica y estética, sienten con especial incomodidad el término "decadente." Sylvia Molloy apunta al caso en su vinculación con la estética de la pose. Ser decadente, y por asociación, ser modernista, insinúa al homosexual (Molloy, *Política* 132). Las definiciones de historiadores como Ángel Valbuena Prat y Pedro Salinas, que sintetiza Richard Cardwell en su estudio, enfatizan dicha asociación que incide en el "afeminamiento" del modernista frente a la expresión considerada "viril" del compromiso noventayochista en España:

Los hombres del 98 son vigorosos, robustos, contenidos, sobrios en sus costumbres, en efecto, "varoniles." Los modernistas son delicados, "femeninos," se agobian pronto tanto mental como físicamente. Buscan las emociones y los sentimientos hiper-refinados, saborean estados extremados de la mente y encuentran allí un placer profundo, especialmente en los humores de la tristeza y la melancolía. También encuentran un placer voluptuoso en el erotismo, incluso las formas perversas del sexo. Se sugiere que existen entre ellos elementos homosexuales siempre en su literatura decadente cuando no en la propia vida de ellos. Recurriendo, la generación del 98 es sana, normal y masculina; los modernistas afeminados sufren una condición mórbida. (Cardwell, su énfasis)

Esta dualidad de apreciación favoreció una construcción crítica que distinguirá entre un primer modernismo considerado frívolo y escapista y un segundo modernismo presuntamente veraz preocupado por la causa política americana. Sylvia Molloy argumenta en contra de esta posición dual que designa la pose decadente como "gesto superfluo" (*Política* 128-29), destacando la autora, por el

contrario, "la fuerza desestabilizadora de la pose, fuerza que hace de ella un gesto político" (Política 129). No obstante, aquellos poetas modernistas considerados más frívolos y decadentes fueron con frecuencia objeto de observaciones críticas peyorativas, como fue el caso de la recepción del poeta uruguayo Roberto de las Carreras. (Cortazzo 1-2)

La peculiaridad hispánica modernista, que delibera entre el compromiso estético presuntamente femenino y el viril objetivo de inventar América --una deliberación muy diferente de las visiones apocalípticas de sus coetáneos decadentes europeos,-- afecta asimismo a la apreciación de la nueva mujer. En su aproximación a escritos de José Martí y Manuel González Prada, Javier Lasarte apunta la contradicción del intelectual del periodo dividido entre dos frentes. Por una parte, el intelectual modernista propone una alianza con lo subalterno en sintonía con una sociedad moderna en constante transformación y diversificación que postula el progreso y la novedosa consagración "del arte y la cultura como valor supremo" (Lasarte 38). Por otra parte, se mantienen las estructuras de poder y el orden hegemónico decimonónico, con lo que contradictoriamente se pretende compensar la crisis que los cambios finiseculares generaron. De este modo, si textos de José Martí aplauden en alguna ocasión el auge de la nueva mujer, por otro lo vilipendian, a modo de expresión de una sociedad moderna deshumanizada y hostil. El valor principal de la mujer, argumenta Martí en consonancia con los liberales progresistas de los dos primeros tercios del XIX --a los que en principio los intelectuales finiseculares se oponen,-- radica en su función subalterna, doméstica y reproductiva, de madre de la nueva patria (Lasarte 46-47). Más radical que Martí, González Prada también responde a estas contradicciones. Si por una parte González Prada llega a esgrimir una ideología feminista de liberación de la mujer en frentes tanto religiosos como educativos y sociales, por otra argumenta por un sistema de poder de base patriarcal necesario para todo cambio (Lasarte 49-50).

En cuanto a las autoras o "modernas" del periodo modernista hispanoamericano, se puede distinguir entre dos grupos. Un primer grupo vendría constituido por intelectuales que elaboran en sus ensayos sobre la necesidad de educación y liberación de la mujer, al tiempo que adoptan una actitud crítica, "refractaria," ante la estética del modernismo. (9) Estas poetas y pensadoras, entre las que se encuentran Adela Zamudio y Laura Méndez de Cuenca, muestran abierto o solapado antagonismo hacia los excesos asociados con el modernismo, optando en su poesía por variantes románticas que apelan a la "autenticidad" frente a la presunta artificiosidad y misoginia del esteticismo modernista. Adela Zamudio se muestra explícita al respecto. En su novela corta "El Capricho del Canónico," Zamudio escenifica este sentimiento antimodernista a través de la parodia. En el siguiente fragmento, conversan dos amigos que se llaman, significativamente, Rubén y Darío:

-¡Rubén! -- me ha dicho,-- tú estás enamorado; no me lo niegues. . . . La mujer es obstáculo en el camino de la celebridad; es cobardía en la lucha, turbación en el sosiego, es...



-[Responde Darío, amigo de Rubén] ¡Es la serpiente paradisíaca que nos induce al mal, interrumpe. Es el hada nocívora que envenena la fuente en que el viajero bebe sitibundo; es la peste bubónica que inficiona el ambiente con miasmas deletéreas... es... es... (121-22)

Un segundo grupo de escritoras no "refracta" sino que "refleja" la estética del modernismo, adoptando, a veces transgresoramente, las prácticas poéticas de esa estética. La dificultad de escritura de mujer en los parámetros misóginos decadente-modernistas ha sido señalada, entre otros críticos, por Sylvia Molloy, quien argumenta que: "women cannot be, at the same time, inert textual objects and active authors. Within the ideological boundaries of turn-of-the century literature, woman cannot write woman" (Female 109). No obstante, autoras como Delmira Agustini en Uruguay, o su predecesora Mercedes Matamoros en Cuba, lograron expresar una poética personal desde las prácticas excluyentes del modernismo.

En España, la crisis del 98 y una política finisecular que orquesta intercambios entre liberales y conservadores, dieron prioridad, por una parte, a los conceptos de identidad nacional, mientras que por otra, en el baluarte feminista, se concentró en valores fundamentales de igualdad civil como el derecho a la educación de la mujer. Entre las intelectuales feministas más notables se encuentran Emilia Pardo Bazán y su predecesora Concepción Arenal. El concepto de decadencia se aplicó en España principalmente a la política y crisis espiritual del momento y también a otra crisis que causó fecunda polémica entre intelectuales del periodo: la crisis en la ciencia española. Esa crisis sobre la ciencia española, una ciencia considerada anémica y frágil, resulta asimismo significativa para contextualizar en España, y al mismo tiempo problematizar teóricamente, la relación entre ciencia y decadencia apuntada por Ferguson. La equivalencia ciencia-decadencia en España parece literalizar también los términos empleados por el propio Nietzsche a propósito de las "teorías del agotamiento" argumentadas en *La voluntad de dominio* (35). Si la ciencia, para Nietzsche, forma parte de las "formas morbosas" del periodo (Voluntad 35), para los intelectuales españoles el estado "enfermo" de la ciencia patria supone una realidad preocupante por encima de las exploraciones presuntamente perversas del decadente-científico en el argumento de Ferguson.

La peculiaridad de la relación entre ciencia y decadencia también resulta significativa en la variante latinoamericana. A la prioridad dada a la identidad nacional se sumó en Latinoamérica la industrialización en puertos y un proceso básico de modernización socioeconómica que invitará a modelos de experimentación, en ocasiones radicales, como fue el caso del Uruguay de José Batlle y Ordóñez. El proyecto progresista de Batlle, que ostensiblemente desatendió la realidad atávica del momento, parece responder así al argumento de Ferguson de extremación del objetivo científicamente "puro," a modo de "ciencia por la ciencia," que coincide con la práctica modernista-decadente del "arte por el arte." Las consecuencias de esta experimentación científico-decadente mostrarán en último término, como sucedió políticamente en Uruguay, lo que Ferguson

expresa como "the deep contradictions and schisms inherent in all models of pure identity" (477). (9)

El término "decadente," en su sentido principalmente estético, será utilizado tanto en España como en Latinoamérica para referirse sobre todo a las tendencias francesas o afrancesadas y eventualmente al fenómeno correlativo hispánico: el modernismo. A propósito de Charles Baudelaire, el escritor español Leopoldo Alas, "Clarín," coetáneo del francés, apunta lo siguiente:

...en su espíritu y en su temperamento de artista refinado, nacido en el centro de una sociedad compleja, riquísima en experiencia, que tienen el cerebro excitadísimo por grandes gastos nerviosos y que ve más que vio nunca el mundo y siente especies de dolores, si no nuevos, renovados y complicados hasta lo infinito. En suma, llámese al poeta de esta sociedad *decadente*, si tanto nos pagamos de palabras, pero déjesele cantar. (90-91, énfasis del autor)

Ser decadente, para Clarín, como para la apreciación general del momento, implica nociones negativas de las que, según Clarín, hay que excusar al esteta Baudelaire en favor del poeta, un poeta capaz de "sincera" trascendencia visionaria que manifiesta espléndidamente el francés a través de su obra (Clarín 90). Lo decadente se ubica entonces en el terreno de lo depravado y malo, de lo insincero, algo más propio de "extravíos" de simbolistas que del trabajo de Baudelaire, asegura el autor de *La Regenta* (101).

Los rasgos vinculados al decadente, en las anotaciones de Clarín, resuenan inevitablemente en autores modernistas como la propia Delmira Agustini. De hecho, los presuntos "gastos nerviosos," indicio histérico asociado principalmente a las mujeres durante el periodo finisecular, así como otras indicaciones apuntadas por Clarín como los "dolores" "renovados y complicados hasta lo infinito," pueden reconocerse en la correspondencia de Delmira Agustini e insinuarse en su obra. Lo que parece no cuadrar en esta asociación es la contextualización del decadente en una sociedad urbana compleja y exquisita, que no era el caso del Montevideo de Agustini, así como el hecho de que, como se apuntó más arriba, los decadentes fueran hombres sin excepción, autores que además basaban gran parte de su estética en la percepción de la mujer como fetiche. Investigar la presunta decadencia de la autora permitirá, por lo tanto, revelar nuevos motivos de representación del término en el contexto hispánico.

## **2. Delmira Agustini: autora decadente, poeta vaginal**

Nourrice: . . . et pour qui, dévorée  
d'angoisses, gardez-vous la splendeur ignorée  
et le mystère vain de votre être?

Hérodiade: Pour moi.

*Stéphane Mallarmé, Hérodiade*

La poética de Delmira Agustini responde a muchos de los aspectos que han venido asociándose a la estética decadente: morbosidad, crueldad, provocación, sadismo, culto al artificio, perversión, exotismo, trasgresión sexual, poder de fuerzas liminales, excentricidad, erotismo, hedonismo, etc. Y al mismo tiempo, el presunto dandismo de Agustini en sus textos entra en contradicción con la huidiza concepción decadente que como mujer la vacía de contenido para transformarla en fetiche, en una forma de "Eva futura" o alegoría última del proyecto decadente.

(10) Precisamente esta negación de la subjetividad de la mujer y su transformación en fetiche por la estética decadente-modernista constituye un reto de expresividad para Delmira Agustini cuya afirmación configurará el aspecto más decadente e innovador de su poesía. A través de la palabra como probeta experimental, Delmira construye una (id)entidad genuina fundamentada en el principio vaginal/textual, construcción que desarticula, por plenitud y celebración, la semántica de la carencia asignada por el psicoanálisis a la mujer. Esta semántica fue abordada con obsesión por las tribulaciones consideradas patológicas del escritor decadente, fascinado también por la variante de la necrofilia. El principio de castración, que Charles Bernheimer señala como el tópico principal del decadente ("foremost trope of decadence" 117), señala entonces al origen del fetichismo en un primer estadio del psicoanálisis que emerge precisamente en el periodo finisecular. Como afirma Emily Apter en su importante estudio *Feminizing the Fetish*, "fetishism was the decadent creation of a male erotic imagination spurred by castration anxiety or repressed homosexuality" (102). Las mujeres se presentan entonces como objetos poéticos de este sentimiento misógino y fetichista ejercido por el escritor decadente, invalidando la posibilidad del fetichismo en la mujer y, por lo mismo, anulando en principio la capacidad de autoridad decadente-modernista de la mujer poeta.

Alentada por un aparato excepcional de orden tanto político (el batllismo), como ideológico (en la alternativa psicoanalítica propuesta por Roberto de las Carreras), e intelectual (la prestigiosa "generación del 900," que acoge a personalidades como el excéntrico Julio Herrera y Reissig, y a la propia Agustini), la autora uruguaya se permite elaborar sobre un fetichismo ejercido ahora por la mujer, fundamentado en reconceptualizaciones del principio de castración. En la poética de Agustini, la presunta carencia no se presenta como falta genital sino por ausencia de una subjetividad tanto sexual como textual negada por la tradición sociohistórica y literaria. A fin de reconstruir esa identidad suprimida, Agustini transforma las palabras poéticas en objetos-fetiches a partir de los cuales elabora sobre la forma de un Falo, de un Amante supremo o "Adán Futuro," si adaptamos la fórmula de Villiers de l'Isle-Adam. Pero este Falo ideal supera la noción limitada freudiana del deseo de pene para incidir irónicamente en el Falo como objeto de representación, al modo en que teoriza Sarah Kofman y que sintetiza Emily Apter en su estudio: "a representation of a representation, itself representative of radical undecidability" (110). (11) Aunque se sigue argumentando psiconalíticamente en función del Falo, la alternativa propuesta por Kofman, aplicable a Agustini, permite la inscripción del fetichismo en la mujer, permite, en las reconsideraciones de Kofman recogidas por Apter, "the foundation for an ironic, gender-free metaphysics" (110).

Y al mismo tiempo, Agustini logra superar estos principios parafálicos, y que todavía neutralizan la diferencia sexual, al imprimir en su poética una estética vital y afirmadora de mujer, exclusiva y vaginal, que imprime una subjetividad femenina de posesión y logro. Esta poética de la afirmación contradice, al tiempo que suscribe, la estética presuntamente desviada del decadente. En esa dialéctica entre plenitud y falta se puede anotar la diferencia fundamental entre lo decadente-modernista canónico y la variante genuina de la autoridad de la escritura de la uruguaya.

En esta sección voy a detenerme en dos ideas principales vinculadas al esquivo concepto de lo decadente. En primer lugar, situaré la estética peculiar de Agustini en el contexto de las nuevas reconsideraciones sobre la decadencia, reconsideraciones que por lo general siguen manteniendo estructuras misóginas como se puede inferir de interpretaciones como las propuestas por Charles Bernheimer a propósito de la utilización del mito de Salomé en la obra de Stéphane Mallarmé, *Hérodiade*. En segundo lugar abordaré los distintos estadios de la estética de Agustini, a partir de los cuales la autora logra una expresión única que suscribe, al tiempo que subvierte, el concepto de decadencia.

### **2.1. Salomé decapitada: nuevos planteamientos (12)**

Según reconsidera Christine Ferguson, los escritores decadentes de finales del XIX, en un paralelismo con la exploración científica pura, buscan en último término explicarse a sí mismos o sublimarse en sus textos a partir de la muerte como ultimación y logro (466). El proyecto "científico" de Agustini sería el opuesto: construir su propia subjetividad negada y hacerse presente por el principio sexual-vaginal de la vida. Su celebración en el éxtasis del orgasmo, que se presenta como metáfora implícita de ultimación y logro, refrenda el valor final de esa búsqueda por la inutilidad propia de decadentes y científicos ortodoxos al que apunta Ferguson (470). Y sin embargo, la fuerza alternativa-desviada resulta más creativa y creadora en el caso de Agustini precisamente por producirse desde la ausencia, desde el vacío interpretado por el psicoanálisis como carencia y enmascarado por el canon literario como objeto ornamental, cuyo exceso se presenta con frecuencia expresado mediante la abundancia de joyas y adornos en la retórica modernista. Significativamente, las joyas, símbolos que apuntan a "la atracción decadente por la muerte" ("emblems of the subject's attraction to death" Bernheimer 109), aparecen raramente en la obra de Agustini, señalando una vez más a la estética de la abundancia veraz (y no ornamental-artificial), la vitalidad y la afirmación que peculiariza la poesía de la uruguaya.

A diferencia de Agustini, el artista decadente trabaja desde un sentimiento pleno hacia la ausencia, hacia la disolución final de la subjetividad. Esta disolución, que culmina el experimento decadente en la tesis de Ferguson (477), aparece ejemplificada por la emblemática obra de Stéphane Mallarmé, *Hérodiade*, según enfatiza el estudio de Charles Bernheimer. El propio Mallarmé alude a esa intención de autoaniquilación por el poema, un logro articulado a través de la imagen clásica de la cabeza cortada de San Juan Bautista, momento que Mallarmé

registra poéticamente y que expresa como "pur regard" (36), incidiendo así en el goce por la castración y la muerte. Pero en esta presunta reconceptualización del mito de Salomé al que refiere Bernheimer persisten elementos misóginos y errores de interpretación que afectan a las modernas teorías sobre la decadencia.

Como apuntaba Charles Bernheimer, el principio de castración, que alegoriza el mito de Salomé, articula en gran medida la poética decadente (117). Al mismo tiempo el crítico enfatiza que tal articulación supera el tópico tradicional de la *femme fatale* castrada-castradora para abordar significados más complejos y que complican las nociones de negación o falta (106), sin aludir, sin embargo, al hecho de que la mujer representa esa falta en la conceptualización freudiana subyacente. Entre los significados que destaca Bernheimer se encuentra el deseo explícito de Mallarmé en su *Hérodiade* de negar en el poema, de superar el mito histórico para transformarlo en "efecto" (106). Así lo expresa Mallarmé en carta a Cazalis de octubre de 1864: "I have finally begun my *Hérodiade*. With terror, for I am inventing a language which must necessarily spring from a very new poetics, which I could define in these few words: To paint, not the thing itself, but the effect it produces." (*Correspondance I* 137) Según Mallarmé, las palabras se transforman entonces en intenciones y el poema en alegoría de su propio proceso. Con tal objetivo, Mallarmé reconceptualiza el mito de Salomé en la figura poética de Herodías (Hérodiade), "a being purely dreamt and absolutely independent from history," explica el autor en carta a Eugène Lefébure (170). Como argumenta Bernheimer al respecto, Mallarmé "would write *against* this story, evoking it in order to erase it" (106, énfasis del autor). Ante este planteamiento de base, se pueden contraponer los siguientes puntos de subversión y reflejo en la estética de Agustini, quien relativiza al tiempo que amplía dramáticamente en su obra el mito cultural de Salomé: Como enfatiza Charles Bernheimer (106), Mallarmé apunta en su carta a Cazalis la intención, al utilizar el mito de Salomé, de pintar "not the thing itself, but the effect it produces." Salomé se presenta entonces como perfecto vehículo de expresión de la poética del francés. La misma intención inspira la estética de Agustini, esto es, el deseo de presentar en su trabajo no sólo "imágenes" sino "efectos", el propósito último de expresar una visión poética, un arte personal de inscripción tanto subjetiva como lingüística/artística. Poemas como "El cisne" (255-57), "Visión" (236-37), o "Lo inefable" (193-94) enfatizan esa cualidad de expresión de efectos sobre la impresión de imágenes y visiones que suelen supeditarse a "la idea". Estas imágenes muchas veces implican la noción de Salomé como hablante conceptual que recibe la cabeza del ideal (la cabeza de Dios en "Lo inefable", la cabeza del cisne en el regazo de la hablante en el poema "El Cisne"). La peculiaridad e implicación subjetivo-lingüística de la estética de Agustini difiere del énfasis en la plasticidad y en el distanciamiento más frecuente del modernismo clásico como el presentado por Rubén Darío en poemas asociables a los anotados, como "Leda" (*Otros poemas* 147) o la serie "Los cisnes" del libro *Cantos de vida y esperanza* (130-33).

**2.1.1.** La inversión dialógica de la poética de Agustini se reconoce también en el deseo de crear y crearse en función de palabras que, como en la estética de Mallarmé, adquieren solidez de objeto: "Pure poetic language, Mallarmé suggests,



gives words the density of objects that reflect light" (Bernheimer 109). Pero los objetos-palabras de Agustini no lo son tanto en función de joyas y su significación decadente de la muerte. Las joyas, por lo general, están ostensible y significativamente ausentes de la estética de Agustini. Las palabras de la autora construyen o insinúan la densidad de la piedra, que no tanto refleja la luz (eliminando el sujeto poético, como es la intención de Mallarmé), como sugiere la vida, la crea por apariencia y no por desaparición. Delmira Agustini, al contrario de Mallarmé en la lectura de Bernheimer y de los decadentes en general, no está obsesionada con la muerte sino con la vida, con la creación, con la revelación de una subjetividad de mujer suprema y arquetípica. Las palabras, por lo tanto, no silencian el sujeto poético sino que le dan magnitud de creadora, de escultora, con dimensión arquetípica, como puede apreciarse en poemas como "Tres pétalos a tu perfil" (234). A la función masculina de la creación por la muerte, creación que Bernheimer afirma como "the defining accomplishment of masculinity" para Mallarmé y los decadentes (110), se contrapone entonces aquella femenina de la creación por la vida en la estética de Agustini.

**2.1.2.** Frente a las presuntas "histerias eruditas" que dispersan y disuelven el yo del decadente, (13) Delmira se completa nocturnamente en su trabajo, imprime en su obra una subjetividad negada social y culturalmente. A través de su obra, la autora se consume, adquiere subjetividad no por castración sino por adquisición del falo, una posesión que la estimula sexual y poéticamente. Frente a la aniquilación del sujeto poético y la negación de la sexualidad propuesta por Bernheimer en la obra de Mallarmé, Delmira Agustini presenta una sexualidad en mayúsculas, se afirma a sí misma a través de la presencia vital y el sexo.

La poética de Agustini participa, en definitiva, de muchas de las nociones decadentes apuntadas por Mallarmé. Al igual que el francés, Agustini presenta en su trabajo no sólo imágenes sino efectos, la intención última de expresar una visión poética, un arte personal de inscripción tanto subjetiva como lingüística (artística). Sin embargo, esta intención poética actúa de forma opuesta a la habitual del decadente, que se expresa en la figuración, también evocada, de Salomé. La figura histórica no existe explícitamente en la obra de Agustini, pero al contrario de los decadentes la subjetividad evocada de Salomé sí que está presente en los textos de la autora. Esta radical inversión implica el desajuste básico entre los estudios teóricos y la escritura habitual masculina por una parte, y la realidad de una subjetividad de mujer insistentemente negada por la tradición literaria y canónica.

Como en la teoría fetichista freudiana, Charles Bernheimer, como otros críticos contemporáneos, siguen incidiendo implícitamente en la negación de la diferencia sexual.

## **2.2. Estadios en la poética de Delmira Agustini**

El proceso de alteración de estos criterios decadente-modernistas que permitirá un registro innovador de abundancia y vaginalidad en la poética de Delmira Agustini, se construye en función de varios estadios progresivos:



**2.2.1.** La hablante asume su condición satánica/fálica, en la forma de serpiente, medusa o vampiro castradora. Complementariamente, el sujeto lírico se presenta como "libro en blanco" susceptible de ser escrito/impregnado; como "cáliz vacío" dispuesta a ser llenada; como ornamento fetichista, cuya inscripción atrae y repele, según la prédica modernista-decadente. Delmira Agustini asume en sus textos esa doble función vinculada alternativamente con lo natural que repugna o lo artificial-fetichista que amenaza la masculinidad. Resulta relevante en particular la concepción de la hablante de Agustini en correspondencia con la sexualidad impura y amenazadora, a modo de cisne sangrante que mancha con su sexo los lagos impecables de la subjetividad/sexualidad masculina: "Y soy el cisne errante de los sangrientos rastros, / voy manchando los lagos y remontando el vuelo" ("Nocturno" 254). Este primer estadio de la estética de Agustini resulta el más conocido y habitual empleado por las escritoras del periodo.

**2.2.2.** Una vez adquirida y asumida su condición fálica, la autora lleva esa oportunidad al nivel de escritura. El acceso al falo-pluma implica, por lo tanto, una situación de angustia paralela a la que se produce en el hombre cuando transforma a la mujer en fetiche. Tal acceso libera por una parte la autoridad-subjetividad de Delmira y al mismo tiempo la hace sentirse amenazada al recordarle constantemente el postulado tradicional de inferioridad de la mujer que la reduce a la otredad y a la carencia. Se produce entonces una situación paralela de "complejo de castración" que en Agustini vendría apuntada por el miedo a ser desposeída de la pluma, del principio de autoridad, de subjetividad y de deseo sexual. La manera de solventar esta contradicción angustiosa se resuelve mediante el atrevido recurso mencionado de transformar la palabra poética en objeto, en fetiche (fetichización del falo). Este proceso subvierte la presentación psicoanalítica tradicional que limita la posibilidad del fetichismo al hombre al carecer la mujer de complejo de castración. Alentada por las reconsideraciones psicoanalíticas de Roberto de las Carreras, Agustini reconceptualiza a su vez el complejo de castración dando lugar al sentimiento de plenitud y a la capacidad fetichista, liberando así a Delmira de la imposibilidad de expresar una sexualidad prohibida sin incurrir en el "complejo de masculinidad" o fijación clitoral que para Freud apuntaba la mujer que niega su inferioridad anatómica (125). Según esto, Delmira transforma su sexualidad en voluntad, su vaginalidad en texto, y las palabras en objetos-fetiche.

**2.2.3.** Por tal proceso de objetivación, las palabras adquieren dureza, densidad ornamental de objeto decadente. Las palabras aparecen transformadas por Delmira en objetos de deseo, cuya significación resulta secundaria sobre la forma que imprimen, esto es, la forma de un falo como fetiche que hay que construir y preservar artificialmente. Esta inversión sexual y textual implica sólo en apariencia cierta "masculinización," según argumentarían las teorías de Freud. Por el contrario, Delmira mantiene una posición de mujer explícita, cuya capacidad creativa incide en componentes vaginales: lagos, sangre, cálices, flores, entraña, etc. La palabra-falo se advierte entonces revelada, expuesta. En este punto se expresa un exhibicionismo que apela a la autenticidad de la mujer por encima del ocultamiento que articula la estética decadente-modernista y que en último

término falsifica a la mujer transformándola en fetiche. La palabra de Agustini se transforma, por lo tanto, en exhibicionista de la genitalidad.

En conclusión, Delmira Agustini no se limita a reproducir en su obra sino que produce, llena y construye con su escalpelo poético el vacío asignado por la tradición a su sexo. A diferencia del decadente, su estética no es una estética de lo enfermo sino de la abundancia y el goce. La presunta fragilidad o enfermedad lo constituye únicamente el primer estadio de su obra (*El libro blanco (Frágil)*), un trampolín para la revelación del sexo y de la diferencia en *Los Cálices vacíos*. Mediante la palabra poética, Delmira Agustini experimenta al modo decadente y crea una nueva moral, logra descubrirse a sí misma, investiga al detalle el placer. Al igual que el dandy en la tesis de Ferguson, Delmira se presenta en su obra como "viviseccionist of the mind," "destroys to establish his own identity," su crueldad "sanctifies knowledge" (473). Pero no hay colapso último sino alzamiento, vuelo. La decadente Delmira Agustini libera y ultima, al tiempo que compromete peligrosamente, a "la nueva mujer" del proyecto experimental de finales del siglo XIX y principios del XX.

**2.2.4.** La construcción de un Eros-Falo se presenta en la obra de Agustini como una creación genuina que participa de elementos tanto naturales como artificiales. Se trata de un cuerpo denso y petrificado, un falo erecto y vulnerable. Esta impresión, que invierte el postulado ornamental al recrearlo en el hombre, se advierte en imágenes que inciden en la inmovilidad y la petrificación como aquellas de las "estatuas" frecuentes en la obra de la autora. La palabra alternativamente fálica y vaginal de Agustini incide entonces en la fragmentación como énfasis en ese proceso que transforma en objeto al amado. A medida que fragmenta el cuerpo del amado, o de forma más extrema: lo decapita, la hablante lo controla, le escinde de subjetividad, lo reduce a partes manejables que en último término anulan la amenaza de la autoridad masculina sobre su persona poética. De este modo la hablante logra, por la instrumentalización del hombre, trascenderse a sí misma. Un poema emblemático de esta radical instrumentalización del principio masculino es sin duda "Lo inefable": ". . . Ah, más grande no fuera / Tener entre las manos la cabeza de Dios!" (194). La transformación del principio masculino en objeto decadente se ultima en Delmira Agustini en un acto de supervivencia.

**2.2.5.** Una vez transformadas las palabras en objetos duros/fálicos, la poeta se trasciende a sí misma, se vuelve absoluto y mirada extática, en visión e inanimación trascendente.

La hablante verifica transgresoramente esa posición trascendente, de Uno, el principio de autoridad. La expresión implícita de este logro es el orgasmo, la máxima resolución del espacio trascendente poético. Si para Mallarmé, en la lectura de Bernheimer, el poeta es "pura luz;" para Agustini es "puro orgasmo," la metáfora última de la estética decadente de Agustini. La autora se completa por el orgasmo, alcanza la unidad y el absoluto por la sexualidad poética. El triunfo de su experimento poético de autoconstrucción se afirma a partir de una voluntad sexual deliberadamente vaginal.

### Notas

(1). Ortega y Gasset, en su ensayo "Tesis para un sistema de Filosofía," argumenta "... que la ciencia está mucho más cerca de la poesía que de la realidad, que su función en el organismo de nuestra vida se parece mucho a la del arte. ... en comparación con la realidad auténtica se advierte lo que la ciencia tiene de novela, de fantasía, de construcción mental, de edificio imaginario" (34).

(2). "Plus l'homme cultive les arts, moins il bande" (1295). La traducción al español es mía. Mi gratitud a Joseph Aquisto por verificarme el sentido de la palabra francesa "bande," palabra que durante el siglo XIX venía referida principalmente a "erección" y no tanto a "fornicar," como señalan la mayoría de traducciones del término.

(3). A propósito de esta contradicción en los modelos demográficos de fin de siglo, véase el importante estudio sobre Uruguay de José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *El Uruguay del Novecientos. Tomo I. Batlle, los estancieros y el imperio británico* (Montevideo: Ed. Banda Oriental, 1990). Véanse, en particular, los primeros cuatro capítulos de la Parte I del citado volumen: "La revolución demográfica y el cambio de mentalidad" (11-99).

(4). La frase es de Bernheimer, que yo traduzco del original inglés: "desintegration of the subject and the limits of the human." Bernheimer está sintetizando su proyecto de investigar las obras de diversos autores, en la introducción a su libro *Decadent Subjects* (6).

(5). Véase al respecto el importante trabajo de Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siecle Culture* (New York, Oxford: Oxford UP, 1986).

(6). Véase, entre otros, Elaine Showalter, *The Female Malady* (New York: Viking Penguin, 1987).

(7). Véase al respecto Tina Escaja, "Autoras modernistas y la (re)inscripción del cuerpo nacional," *Sexualidad y nación en América Latina* (Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000): 61-75.

(8). Véase Tina Escaja, "Poética de la resistencia en Adela Zamudio," *Bulletin of Hispanic Studies* 80 (2003): 233-46. El término "refractario" ha sido asimismo aplicado por Escaja a la nueva generación de poetas españolas en su estudio "Refracción del código del lenguaje: Herencia, ruptura y celebración en poetas españolas contemporáneas" *Espéculo* (Universidad Complutense de Madrid). 24 (Marzo-Junio 2005) <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/ciberpoe.html>

(9). Para una investigación de la cualidad científico-decadente del proyecto de Batlle y su asociación a la trayectoria de Delmira Agustini, véase Tina Escaja,

"Delmira Agustini, ultimación de un proyecto decadente: el batllismo," *Hispania* (forthcoming)

(10). La imagen de "La Eva Futura," a la que se aludió con anterioridad, proviene de la emblemática novela finisecular del francés Villiers de l'Isle-Adam, *La Eva Futura* (1886). En el conocido texto, el protagonista crea una mujer artificial que culmina las fantasías tanto eróticas como tecnológicas de su creador. El texto adapta el mito de Pigmalión a las inquietudes científico-decadentes de finales del siglo XIX.

(11). El texto al que alude Apter en su estudio es de Sarah Kofman, "Ça cloche," *Les fins de l'homme: A partir du trivial de Jacques Derrida* (Paris: Galilée, 1981).

(12). La alusión refiere a la monografía de Tina Escaja, *Salomé decapitada: Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación* (Ámsterdam: Rodopi, 2001).

(13). La indicación "erudite hysterias" proviene de Joris-Karl Huysmans, *Against Nature* (New York: Penguin, 1959) 63. Citado por Bernheimer (111).

### Obras Citadas

Agustini, Delmira. *Poesía completas*. Madrid: Cátedra, 1993.

Apter, Emily. *Feminizing the Fetish. Psicoanálisis and Narrative Obsesión in Turn-of-the-Century France*. Ithaca and London: Cornell UP, 1991.

Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1961.

Bernheimer, Charles. *Decadent Subjects: The idea of Decadence in Art, Literatura, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 2002.

Cardwell, Richard. "Modernismo frente a noventayochó: Relectura de una historia literaria." *The University of Nottingham*. Dept. of Hispanic and Latin American Studies. 23 marzo 2005.

<<http://www.nottingham.ac.uk/hispanic/research/richamod.html>>.

"Clarín," Leopoldo Alas. *Mezclilla*. Barcelona: Lumen, 1987.

Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. London: Thames and Hudson, 1991.

Darío, Rubén. *Azul... El salmo de la pluma. Cantos de vida y esperanza. Otros poemas*. México: Porrúa, 1987.

---. "¡Estas mujeres!" *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950. 549-52.

---. "Los raros." *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950. 245-517.

de las Carreras, Roberto. *Amor Libre. Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras* (Montevideo: 1902)

Ferguson, Christine. "Decadence as Scientific Fulfillment." *PMLA* 117 (2002): 465-78.

Fernbach, Amanda. *Fantasies of Fetishism. From Decadence to the Post-Human*. New Brunswick, Rutgers UP, 2002.

Freud, Sigmund. *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza, 1990.

Gilman, Richard. *Decadence: The Strange Life of an Epithet*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

Lasarte Valcárcel, Javier. "Pueblo y mujer: figuraciones dispares del intelectual modernista. (Martí y González Prada)." *Delmira Agustini y el modernismo: Nuevas propuestas de género*. Ed. Tina Escaja. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.

Mallarmé, Stéphane. *Correspondance de Stéphane Mallarmé*, vol. 1 (Paris: Gallimard, 1959).

----. "Hérodiade." Trans. Henry Weinfield. *Collected Poems*. Berkeley: UCP, 1994. 25-37.

Manso, Juana. *Álbum de señoritas*, 17 Feb. 1854. Citado en <<http://www.osplad.org.ar/mundodocente/clasicos/notas/notasfebrero/juanamanso.html>> 22/03/2005.

Molloy, Sylvia. "La política de la pose." *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Ed. Josefina Ludmer. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994. 128-138.

---. "Introduction. Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration." *Women Writing in Latin America. An Anthology*. Boulder: Westview Press, 1991. 105-124.

Nietzsche, Federico. *La Gaya Ciencia*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2001.

Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power* (New York: Vintage, 1967) 460. Citado por Bernheimer (23).

---. "La voluntad de dominio." *Obras completas*. Vol. IV. Buenos Aires: Aguilar, 1962. 15-393.

Nietzsche, Friedrich. *Nietzsches Werke*. Band II. Salzburg: Dar Bergland-Buch, 1952.

---. "Más allá del bien y del mal." *Obras Selectas*. Madrid: Edimat Libros, 2004. 247-439.

Ortega y Gasset, José. *Ideas y creencias*. Madrid: Alianza, 1986.

Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Viking, 1990.

Weinfield, Henry. "Commentary." Stéphane Mallarmé. *Collected Poems*. Berkeley: UCP, 1994. 149-275.

Zamudio, Adela. "El Capricho del Canónico." *Novelas Cortas*. La Paz: Librería Editorial Juventud, 1973. 117-134.



## **"In Your Name this Death is Holy":**

### **Federico García Lorca in the Works of Modern Arab Poets**

[Yair Huri](#)

*Ben Gurion University*

#### **1. Lorca and the Arab-Andalusian Heritage**

The purpose of this article is to explore the image of the renowned Spanish poet Federico García Lorca (1898-1936) as reflected in the writings of several prominent modern Arab poets. This article will attempt to demonstrate how Lorca's images and writings exercised a towering influence on Arab poets primarily during the 1950's and 1960's, and continues to influence contemporary modernist Arab poets in various ways.

More than one reason can be given to explain how Lorca became a prominent figure in modern Arabic poetry. The first reason is connected to the fact that the Arab poets, who employed his images in their works, were eagerly aware of the fact that Lorca considered himself an Andalusian poet par excellence, whose poetry bears strong affinities to classic Andalusian Arabic poetry. In a lecture delivered in Granada on February 19, 1922, Lorca acknowledged these affinities to his audience. The lecture, entitled "Historical and Artistic Importance of the Primitive Andalusian Song Called Cante Jondo," discussed his poems written during that year (and later published in a book titled *Poema del cante jondo*, "Poem of the deep song", 1931). In the following lines, Lorca lucidly expresses the way he perceives his poetical and spiritual sources:

Just as in the *siguiriya* [the prototypical song form of the *cante jondo*...] and in its daughter genres, are to be found the most ancient oriental elements, so in many poems of *cante jondo* there is an affinity to the oldest oriental verse. When our songs reach the extremes of pain and love they come very close in expression to the magnificent verses of Arab and Persian poets. The truth is that the lines and features of far Arabia still remain in the air of Cordoba and Granada. (*al-Ahrām Weekly*, 1)

Furthermore, in one of his most famous lectures called *The Duende: Theory and Divertissement*, Lorca acknowledged that the *Duende*, the unique inner zeal and the poetic inspiration which characterizes Spanish poetry and Spanish poets, derives exclusively from the cultural heritage that emerged in the Arab peninsula and from the ecstatic prayers of the mystical Muslims:

In all Arabian music, in the dances, songs, elegies of Arabia, the coming of the Duende is greeted by fervent outcries of Allah! Allah! God! God!, so close to the Olé! Olé! of our bull ring that who is to say they are not actually the same, and in all the songs of southern Spain the appearance of the Duende is followed by heartfelt exclamations of God alive!- profound, human tender, the cry of communication with God through the medium of the five senses and the grace of the Duende...

In the lines that follow this explanation, Lorca maintains that the poetry written by Andalusian Arab poets in the Middle Ages (like the poetry of Ibn Sa' id al-Maghribī, 1214-1286), who assembled an anthology of Andalusian poetry which was translated into Spanish), bears striking resemblance to the *cante jondo*, the traditional Andalusian song. These songs combined intensely emotional yet stylistically spare poetry on themes of sacrifice, pain, suffering, love and death with a primitive musical form that bears traces of the poems written by Arab poets during the Moorish occupation of Spain (714-1492). During this period of time, Moorish influence had been assimilated into every facet of Andalusian life (Harrison Londré, 15). Lorca's acknowledgement of the Arabic culture of Spain as one of the essential components of his poetic world has blossomed into fruition in one of his last poem collection, *Diván del Tamarit* ("Diván of the Tamarit", 1934). The book, a cycle of poems written in tribute to Granada's old legacy, explicitly derives from the poetic heritage of the Arab-Andalusian poets of ancient Granada (whom he had read in translation) and from the Islamic tradition developed in Granada over a period of approximately 800 years.

Granada, the city of his upbringing, also played an essential role in forming his keenest sensibility to Arabic culture. In a study of Lorca's life and poetry, Felicia Hardison Londré indicates that Lorca was enchanted with Granada because of its refined stamp of Arabic culture left from the Moorish occupation: flowing water in innumerable public fountains, narrow streets creating shady respites from the glaring Andalusian sun, private patios heavily perfumed by lush vegetation, and, above all, the delicately filigreed arches of the fourteenth-century Alhambra Palace on a hill near the heart of the city. Granada is the subject of Lorca's most lyrical prose and poetry as well as the settings of one of his last and best plays, *Doña Rosita la soltera* ("Doña Rosita the Spinster"). Londré asserts that Lorca stalwartly believed that the sensuous and mystical Arab ethos represented in the flowering of Spanish culture, was unfortunately repressed by the puritanical strictures of triumphant Catholicism.(Harrison Londré, 4)

Another factor that contributed to Lorca's status as a heroic figure in modern Arabic poetry is undoubtedly related to his social awareness, which is reflected both in his poetic and discursive works, an awareness which perhaps led to his assassination by the infamous fascist "black squads". We would argue that Lorca's death possessed a fantastic aura about it in the eyes of leftist Arab poets during the 1950's and the 1960's, because of the fact that he was perceived as a true revolutionary poet, who did not side with any political party or establishment, and was willing to make the ultimate personal sacrifice for his socialist and liberal views. (Harrison Londré, 36)

Indeed, as Londré points out, there is no doubt that Lorca was antifascist. His last works indicate increasing willingness to treat social issues in art. However, it remains clear

that Lorca never aligned himself with any political group or party. A month before his death Lorca told a friend:

I will never be political. I am a revolutionary because there are no true poets that are not revolutionaries. Don't you agree? But political, I will never, never be [...] I am on the side of the poor. (36)

During this period, when asked about the reasons that have driven him to leave Madrid and return to Granada, he answered:

I'm going because they keep mixing me up with politics, which I don't understand, nor do I want to know anything [...]. I am everybody's friend, and all I want is for everybody to be able to eat and work. (36)

In two different interviews Lorca expressed a similar view regarding the role of the intellectuals in Spain vis-à-vis the poverty in Spain:

I will always be on the side of those who have nothing, of those to whom even the peace of nothingness is denied. We- and by we I mean those of us who are intellectuals, educated in well-off middle-class families- are being called to make a sacrifice. Let's accept the challenge. (Gibson, 34)

The day when hunger is eradicated there is going to be the greatest spiritual explosion the world has ever seen. We will never be able to picture the joy that will erupt when the Great Revolution comes. I'm talking like a real Socialist, aren't I? (54)

Lorca further elucidated his view regarding the role of art in the last interview published before his death. In this interview, Lorca ardently attacks the artists who believe in the notion of 'art for the art's sake':

The idea of art for art's sake is something that would be cruel if it weren't, fortunately, so ridiculous. No decent person believes any longer in all that nonsense about pure art, art for art's sake. At this dramatic point in time, the artist should laugh and cry with the people. We must put down the bunch of lilies and bury ourselves up to the waist in mud to help those who are looking for lilies. For myself, I have a genuine need to communicate with others. This is why I knocked at the doors of the theatre and why I now devote all my talents to it. (Gibson, 55)

Londré indicates that in an interview on February 9, 1936, Lorca made a direct link between his admiration for Arab culture and his opposition to the ruling regime in Spain and expressed an attitude that was probably as much responsible for any hostility toward him in Granada as any political label that may have been pinned to him. In that interview, Lorca straightforwardly stated his view regarding the fall of Moorish Granada to Catholic Ferdinand and Isabella in 1492:

It was disastrous event, although they teach the contrary in schools. An admirable brand of civilization, of poetry, of architecture, and delicacy unique in the world- all were lost, to be replaced by a poor, craven town, a 'wasteland' now dominated by the worst bourgeoisie in Spain. (37)

Another significant factor in forming the myth of Lorca as an "Arab" poet, is the Fuente Grande ("The Great Fountain") near Granada, the place where he was taken to be buried. In an outstanding research on Lorca's assassination, Ian Gibson points out, that the Fuente Grande has an intriguing history. The Arabs, noting the water-bubbles which rise continually from the depths of the spring, called it Ainadamar (the Spanish pronunciation of the Arabic name 'Ayn al-Dam', "The Fountain of Tears"), a name by which the pool is still known in the present day. Ainadamar was apparently more vigorous in the past than it is now. The water is abundant and excellent to drink and the Arabs, always skilled in matters of irrigation, decided to construct a canal to carry it to Granada. (Gibson, 163)

The Arabs admired the loveliness of the spring's surroundings, and a sizeable colony appeared near the pool. No vestiges of the villas remain above ground, but several compositions by Arab poets in praise of Ainadamar's beauty have survived, most notably one by Abū al-Barakāt al-Balafīqī (d. 1372). Al-Balafīqī was an Andalusian judge, historian and a poet born in Almería. He also was one of the literary men who adorned the Granadine court at the zenith of its splendour in the fourteenth century. In the poem, al-Balafīqī refers to Ishāq al-Mawsilī (d. 850), the most famous of all Arab musicians, while expressing his longing to the landscapes surrounding Ainadamar:

Is it my separation from Ainadamar, stopping the pulsation of my  
Blood, which has dried up the flow of tears from the well of my eyes?  
Its water moans in sadness like the moaning of one who,  
Enslaved by love, has lost his heart.  
Beside it the birds sing melodies comparable to those of  
The Mausilit, reminding me the now distant past into which  
I entered in my youth; and the moons of that place, beautiful as  
Joseph, would make every Moslem abandon his faith for that of love. (163-164)

Gibson maintains that it seems appropriate that the Fuente Grande, praised in the past by the Islamic poets of Granada, should continue six hundreds years later to bubble up its clear waters only a few hundreds yards from the unacknowledged resting place of Granada's greatest poet. (164) Few Arab poets, as we will see, refer to this fact in their works to further portray the image of Lorca as an "Arab" poet who was killed on the very ground which Arab Andalusian poets used to pray.

## **2. Lorca and Committed Arabic Poetry.**

The Arab defeat in 1948 war and the fierce struggle of Arab peoples against Western colonialism during the fifties became a turning point for modern Arabic poetry. The despair and demoralization caused by the political events profoundly affected the collective Arab consciousness and drove the majority of the Arab poets during this

period to bring about a new vision regarding the role of art in general and the role of poetry in particular. (Hourani, 396-397)

The Arab poets who aligned themselves to the leftist circles in the Arab world felt that their poetry should be dedicated to the national struggle, played an active role in revitalizing Arab society, and help construct a new Arab nation. These poets ardently rejected, often with decisive aversion, the poetics of their predecessors, be it the poetics of the neoclassicists who aligned themselves with the ruling regime, the ivory tower position of the symbolists, or the introverted and often over sentimentalized vision of the Romantics. Early enough, almost every prominent Arab poet during this period employed his poetry for the benefit of the national struggle. From this time forth, and for almost two decades to come, the Arabic word *iltizām* ("commitment", a translation of the French term *engagement*, which was coined by Jean Paul Sartre) became one of the most significant terms in the Arab critic's vocabulary. (Badawi, Short History 8) Moreover, in the eyes of these Arab poets, the ultimate proof for the artist's commitment was his willingness to die during the national struggle for freedom and independence.

The new revolutionary tendency unavoidably drove the Arab poets to seek out poetic inspiration outside their own poetry and to derive some benefit from the experience of Western revolutionary poets acquired during the last centuries. They most commonly referred to the poetry of the Russians Vladimir Mayakovsky and Boris Pasternak, of the French Louis Aragon and Paul Eluard, of the Turkish Nāzım Hikmet, of the Chilean Pablo Neruda, and even the poetry of Germans, like Friedrich Schiller and Wolfgang von Goethe (especially the poetry that was written during the revolutionary "Sturm und Drang" period). Their poetry was held in utter admiration by the leftist Arab poets who considered it the definitive role model for their poetic work. (Badawi, A Critical Introduction 204-223)

Above all these figures stood the figure of Federico García Lorca. Admiring his extraordinary biography and poetry, many of the leftist Arab poets fell under his influence and regarded him as the ultimate symbol of personal sacrifice. The renowned Iraqi poet Badr Shākir al-Sayyāb (1926-1964), one of the prominent leftist Arab poets during this period, dedicated to the Spanish poet a poem entitled "Garcia Lorca." This poem is included in the volume called *Unshūdat al-Matar* ("Hymn to Rain", 1960). The poem begins in these lines, in which al-Sayyāb refers to specific motifs in Lorca's poetry:

There is a glow in his heart  
The fire in him feeds the hungry people  
From his hell, the water is boiling:  
His flood purifies the earth from its evil... (333-334) (1)

In order to place emphasis on Lorca's socialist views and praise his humanistic fervor, al-Sayyab refers to the image of the poet portrayed in Lorca's poems. The first poem is one of Lorca's best-known poems in which he elucidates the way he perceives the ideal poet. In one of his most famous statements, included in his introduction to his poem collection called *Libro de poemas*, Lorca defines the poet as a person full of vivacity

and natural inner vim, who can purify the corrupted society from its evil using merely his poetic talent: "Yo tengo el fuego en mis manos," "I hold fire in my hands." (Libro de poemas, 4)

As to the second metaphor, the glowing heart of the poet which spreads light wherever he roams, we discover that al-Sayyab again refers to Lorca's early poetry and specifically to his famous poem entitled "Balada de la placeta" ("Ballad of the Little Square"), which is also included in Libro de poemas ("Book of Poems", 1919). The poem consists of a dialogue between the "poet" and the "children," which takes place in the town square. In this dialogue, the poet is asked to describe himself and the way he wanders the earth to spreads his "prophecy" to his people:

The children:  
Who showed you the road there  
the road of the poets?  
Myself:  
The fount and the stream of  
the song of the ages  
The children:  
Do you go far from  
the earth and the ocean?  
Myself:  
It's filled with light, is  
my heart of silk, and  
with bells that are lost,  
with bees and with lilies,  
and I will go far off,  
behind those hills there,  
close to the starlight...

The ideal revolutionary poet in the eyes of al-Sayyab enthusiastically contributes to the people's political and social struggle by writing committed poetry. The poet, according to the notion expressed by al-Sayyab, cannot remain in an ivory tower, physically isolating himself from the masses that suffer from poverty and hunger. This becomes even more noticeable when we discover that al-Sayyab refers again to another poem entitled Santiago, Balada ingenua ("Santiago, Innocent Ballad") also included in Libro de poemas. The poem portrays the image of Santiago, the legendary poet-prophet, who wanders the earth accompanied by a battalion of nocturnal knights. His role is one: to feed the hungry and the poor amongst his people:

.....

- "When Santiago passed my door  
my two doves spread their wings...  
indeed, he was pleasant, an angel of God".
- "Tell us, good woman, tell us more  
where did the magnificent wanderer go?"
- "He disappeared behind these mountains,



with my white doves and my dog.  
 But he left me the house  
 Filled with jasmine and roses  
 The unripe bunches in the vineyard  
 have ripened and in the next day  
 I found the barn filled with all good things.  
 These are all the deeds of the Apostle. (Libro, 65)

It seems that what best captures the spirit of al-Sayyab's notion regarding the role of the artist is his introduction to his poetry collection *Asātīr* ("Legends", 1950). In the introduction, al-Sayyāb soundly expresses his view regarding the role of the poet in times of national and social struggle and obliquely attacks the notion of "art for art's sake". It is almost impossible not to detect their striking resemblance to Lorca's view regarding the role of the poet: "I am among those who believe that the artist has a debt to pay to the poor society in which he lives [...] If the poet truthfully wishes to sincerely express all aspects of life, he has to express society's pains and hopes without being driven to do so by anyone"(101-102).

Another Iraqi poet captivated by the myth of Lorca is Abd al-Wahhāb al-Bayātī (1926-1999). As Muhammad Badawi points out, al-Bayyati was clearly influenced by the poetry of all left Western poets mentioned above. However, Lorca's death became a theme that haunted him in at least two volumes written during the sixties: *Alladhī Ya'tī wa la Ya'tī* ("What will Come and will not Come", 1966) and even more clearly in *al-Mawt fī'l Hayāt* ("Death in Life", 1968). (Badawi, Introduction 210) The latter includes a cycle of six consecutive poems dedicated to Lorca and the city of Granada entitled *Marāthī Lorca*, ("Elegies for Lorca"). In addition to these poems, al-Bayātī dedicates an attention-grabbing poem to the Granadine poet entitled *al-Mawt fī Gharnāta* ("Death in Granada"). In the following lines, al-Bayyati gives a clear expression to the way he perceives Lorca's death:

The children's teacher  
 screamed in Granada:  
 "Lorca is dying, he died.  
 the Fascists executed him by night at the Euphrates,  
 tore his body apart and uprooted his eyes"  
 Lorca, now without hands, is telling his secret to the  
 Phoenix...  
 "In your name, this death is holy"...  
 Here I am, Dying.  
 Inside the coffin's darkness  
 The fox in the graveyard is eating my flesh  
 and the daggers are stabbing me...  
 Here I am. Finished.  
 "In your name, this death is holy" (27-31)

In these lines, al-Bayyati lucidly expresses two important notions, which appear in all those poems dedicated to the Spanish poet. The first notion is that the poet's death, horrendous as it may be, is perceived as a holy death in the eyes of his people,

especially if it occurred amidst his struggle to achieve his cause. Furthermore, because of the fact that Lorca died in such a horrific manner, he is unavoidably transformed into a mythical and timeless figure, like the Phoenix, whose poetry becomes eternal and inspires future generations.

The second and more interesting motif is the identification of Lorca as an "Arab" poet. In these lines, the banks of the Euphrates, al-Bayyati birthplace, replace the banks of Ainadamar, Lorca's final resting place, which was praised by the Arab poets in the past. Al-Bayyati wholly identifies himself with the Spanish poet and perceives him as an Iraqi poet par excellence --like al-Bayyati himself-- who died while struggling for a propitious future for his nation.

In his poetry collection called *Ahlām al-Fāris al-Qadīm* ("Dreams of the Ancient Knight", 1964), the Egyptian poet Salāh 'Abd al-Sabūr (1931-1981) dedicated a poem to the Spanish poet also entitled "Lorca". Similar to al-Sayyāb, 'Abd al-Sabūr refers in his poem to Lorca's poems mentioned above, in which he portrays the image of the poet as a heart-glowing mythical figure, who wanders the earth and feeds the hungry and the poor children amongst his people. These poor children live near the fountain in the town square, and intermittently appear as a dominant theme in Lorca's poetry (Londré, pp. 2, 60, 73, 129, 143).

Lorca...  
 A fountain in the town's square  
 A shadow and a place to rest for the poor children  
 Lorca is Gypsy songs  
 Lorca is a golden sun...  
 Lorca is a heart filled with glowing light...  
 In a summer night with no wind  
 the poet became a legend  
 The loathsome guards have killed him...  
 As to the sweet and bitter words,  
 they flowed like the fountain  
 that flows in the same place were you died,  
 the same place the earth bit your mouth  
 So he could sleep in the bosom of the furious God  
 and implore him to forgive those stupid guards  
 who killed the last Son of God. (228-230)

Similar to al-Bayyati, 'Abd al-Sabūr focuses on two main motifs in his poem. The first is the notion that the death of the poet who struggles for his people resembles the death of a prophet. The death of Lorca, "The last son of God," is obliquely compared in this poem to the crucifixion of Jesus Christ, who suffered a horrific death because of his desire to widely spread his prophecy to his people. In the eyes of 'Abd al-Sabūr, Lorca's "words", like all true prophecies, is timeless, unequivocal, and absolute for all those who strive for freedom and a better future. The second motif emphasized by 'Abd al-Sabūr is Lorca's death place. The "words" of Lorca, according to the speaker in 'Abd al-Sabūr's poem, now "flow like the fountain" near the place where he was killed. Ainadamar, the "Arab" fountain, is now the source from which Lorca's poetry gushes

and the place that transforms the Granadine poet into the ultimate and definitive role model for the Arab poet.

Another Arab poet deeply influenced by the image of Lorca and his poetry is the Bahraini poet Qāsim Haddād (b. 1948). We can detect Lorca's influence in a long poem entitled *al-Hajjāj Yuqaddim Awrāq 'I'timādihi* ("al-Hajjaj Submits His Credentials"), included in his poetry collection called *Khurūj Ra's al-Husayn Min al-Mudun al-Khā'ina* ("The Departure of al-Husayn's Head From the Treacherous Cities", 1972). In this poem, Haddād tells the story of Tufūl, an Omani girl who was killed amidst Oman's national struggle (specifically during the revolts which occurred in the area of Dhofar), and thus became one of the most famous martyrs in the Arabian Gulf:

ufūl, a drop of blood in the eyes of the Gulf,  
 Became a martyr.  
 Farewell O beautiful girl, O  
 Scented rose. You  
 Will go towards love and I will go toward death. (Lorca)  
 ...  
 Tell us! Is there a bird behind this dry tree?  
 Is there a grave praying? ...  
 When a little girl slept in Lorca's blood  
 and the wild rose has waken up inside of us ...  
 she became a joyful wound  
 O Lorca,  
 your songs are now warming  
 the soil of love in Granada or in the Gulf ...  
 Open a window to the wind. Lorca is a child who desires  
 to die  
 on top of the eyes of the poor, love-sick people,  
 In Granada or in the Gulf ...  
 O Lorca,  
 Here, the fascists murder the poems' necks  
 Your blood, which has not yet been avenged, warms the  
 hearts of the poets...  
 The language of your warmth is a blade from which  
 poetry gushes  
 We will fight  
 The earth will scamper in Granada or in the Gulf. (2)

Haddad begins his poem by referring in its motto to the end of Lorca's poem *Balada de un día de Julio* ("A Ballad on a Day in July") included in *Libro de poemas*. In the poem Lorca's speaker approaches a young woman, whose husband was killed in a battle, and tries to "console" her by both glorifying the very idea of death and informing her that he will join her husband soon enough:

Farewell O beautiful girl, O  
 scented rose. You  
 will go towards love and I will go toward death...

The blood in my heart flourishes  
 like an open spring. (Libro, 34)

The unfulfilled love and the embracement of death, two of the most dominant motifs which Lorca's poetry is consumed with, are employed in Haddad's elegy for the purpose of setting Lorca as a role model for the poets involved in the national struggle. In Haddad's eyes, Tufūl and Lorca are now one. Tufūl, the dead little Omani girl is now sleeping "in Lorca's blood" and becomes the quintessence of the heroic zeal (Duende, as Lorca defines it) expressed in his poetry. Death, according to Haddād's- and Lorca's- view, is not something that should be feared any longer. The lethal wound of Tufūl is now a "joyful wound" that propels the revolutionary poets to resist tyranny: The "wild rose," Lorca's symbol of death in many of his poems, "has waken up inside of us," as Haddad's speaker put it. In other words, the desire to die valiantly is now the ultimate goal of the Arab revolutionary poet. Throughout the poem, Haddad's speaker repeats the phrase "in Granada or in the Gulf" to indicate that death in the Gulf is perceived by him in the manner that Lorca perceived death in Spain. In one of his most famous lectures, in which he describes the Duende, the heroic zeal and the inspiration of the Spanish poet, Lorca regards death in Spain as a desirable event, which glorifies the life of those who died:

In every country death comes as finality. It comes and the curtain comes down. But not in Spain! In Spain the curtain goes up. Many people live out their lives between walls until the day they die and are brought out into the sun. In Spain, the dead are more alive than the dead of any other country of the world: their profile wounds like the edge of a barber's razor. The quip about death and the silent contemplation of it are familiar to the Spanish. (3)

Furthermore, Haddad perceives Lorca's death as a death of an Arab person whose blood has not yet been avenged and must ultimately be avenged. In this long elegy (and also in other poems in the mentioned volume), Haddad refers to numerous renowned figures from Arabic history and literature like 'Imru' al-Qays, al-Khansā', al-Jāhiz, al-Hajjāj, 'Asmā' Bint Abī Bakr and her son 'Abdallah Ibn al-Zubayr, and even to a literary figure like Shahrazād. Notwithstanding this fact, it seems rather obvious that throughout this elegy, Lorca, a non-Arab figure, captures most of Haddad's attention as he seeks to present him as a figure fully assimilated into Arabic classical heritage.

Lorca's glorious myth did not pass over Palestinian poetry written during this period and even decades later. Two of the most renowned Palestinian poets, Mahmūd Darwīsh (b.1942) and Samīh al-Qāsim (b.1939), made use of Lorca's image and biography in order to call attention to the revolutionary aspects in their earlier poetry. Darwīsh admitted, on more than one occasion, that Lorca's poetry has exercised a towering influence upon him. Lorca's lyric intensity, startling metaphors and elegiac poignancy captivated Darwīsh's imagination when he first started to write poetry. The Palestinian poet also asserted that his poetry in his earlier stages cannot be comprehended unless the reader bears in mind the strength of the influence of the Spanish poet upon him. In his poetry collection entitled *Awraq al-Zaytūn* ("Leaves of the Olive Tree", 1964)

Darwīsh dedicates a poem to the Spanish poet called "Lorca" that begins in the following way:

O blood rose, I beg your forgiveness. O Lorca, the sun is  
in your hands,

a cross wearing the poem's fire!

The most beautiful nocturnal knights make a pilgrimage  
to you

and bring you their martyrs, men and women (136-138)

.....  
.....

Like other revolutionary poets during the period the poem was written, Darwīsh lays emphasis on Lorca's view of poetry in times of national struggles. Throughout the poem, Darwīsh recurrently refers to Lorca's celebrated statement cited above, which compares the poetry written by the committed poet to a "fire" annihilating tyranny and oppression. In the eyes of the Palestinian poet during this period, the revolutionary poet who dies in this kind of struggle unavoidably becomes a martyr, similar to the crucified Jesus Christ, "A cross wearing the poem's fire," in the words of the poem. Inspired by Lorca's life story, Darwīsh expresses an entrenched belief in the power of the poet's words to change reality for the better. The poet, according to the Palestinian poet, can become an "earthquake," a "water storm," or "blowing winds" if only he dedicates his poetry to the right political cause. Like al-Sayyāb, Darwīsh lays emphasis on both Lorca's benevolent personality and compassion towards the poor in his country by referring to the image of Santiago, the poet-troubadour portrayed in Lorca's poems, who wanders the earth and feeds the poor and the hungry.

In these lines, we discover yet again that Darwīsh, the Palestinian poet, seeks to portray both Lorca as the most "suitable" role model for his own national struggle and to Spain as his own motherland. Darwīsh forms a direct linkage between the landscapes of the Palestinian lands and those of Granada by using the olive tree as a metonym to these landscapes. The olive tree, one of the ultimate symbols of Palestinian national ethos, is now also a symbol of Spain whose struggle for freedom during the 1930's is associated with the Palestinian national struggle. Darwīsh has further emphasized the identification he made between Andalusia and Palestine in the last line from his poem *Fī al-Masā' al-'Akhīr* 'Alā Hādha al-'Ar ("In the Last Evening on This Earth", 1992):

In the end we will ask ourselves: was Andalusia  
here or there, on earth, or inside the poem? (10)

Hence, as expected, Lorca is once again portrayed as a poet who lived and struggled on "Arab" lands, a fact which makes him worthy of embodying the definitive role model for the revolutionary Arab poet.

### 3. Death, Poetic Inspiration and the Influence of Lorca on Later Arabic poetry.

Almost thirty years later, in his poetry collection entitled 'Ahada 'Ashara Kawkaban ("Eleven Stars", 1992) and especially in his poem *Lī Khalf al-Smā' Smā'* ("I have a Sky Behind the Sky") Darwīsh returns to tackle the myth of Lorca and the fall of Moorish Granada. However, now it seems rather clear that the Palestinian poet refers to the image of the Granadine poet in a different manner. The heroic zeal and the fervent tone that characterized the young Palestinian poet's works in the sixties now disappear to give way to a much more submissive and subdued tone. In the eyes of the middle-aged revolutionary poet, death now seems almost desirable and enviable. The death that Darwīsh describes in this poem is not the heroic and valiant death described in his earlier poems. Death now is the death of a poet exhausted by decades of struggle and fight, a poet who came to terms with the fact that not every battle can be won. Now, the poet straightforwardly declares that if he is to die or to be killed, he simply wishes to die in his bedroom while looking at the moon and embracing the image and poetry of Lorca:

I know that time  
 cannot ally with me twice...  
 I will shed my skin and my language  
 some of my love words will fall into  
 The Poetry of Lorca who will reside in my bedroom  
 and see what I have seen of the Bedouin moon...  
 So slowly drive me out  
 and slowly kill me  
 under my Olive Tree  
 with Lorca... (13-14)

The image of the poet portrayed in these lines, a poet whose last wish is to die in his bedroom while leaving the window open so he can gaze at the moon directly derives from the poetry of the Spanish poet. Similarly, the image of the moon as a symbol for death and the image of the olive tree as a symbol of the Spanish/Palestinian lands are all drawn from three of Lorca's most celebrated poems. The first poem is *Despedida* ("Farewell") the second is *Danza da lúa en Santiago* ("Dance of the Moon in Santiago") and the third is *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* ("A Lament for Ignacio Sánchez Mejías"). The speaker in Darwīsh's poem "corresponds" on an intertextual level with these three poems to form the image of the dying poet.

In the first poem, included in his poetry collection *Canciones 1921-1924* ("Songs 1921-1924") Lorca presents his "will" and asks his readers to let him die peacefully in his bedroom leaving the balcony open so he will have a last glimpse of his land's view. (Collected Poems 517) Lorca's second poem which Darwīsh refers to is included in his poetry collection *Seis Poemas Galegos* ("Six Galician Poems", 1935). The poem portrays the full moon as a symbol of death, a sign which immediately appears whenever death surrounds the people on earth. In this poem, Lorca's speaker again asks everyone who surrounds him to let him die calmly in his bedroom. (Collected Poems, 809-810)



The olive tree, the most desirable death place for the poet in Darwīsh's poem is also the death place of the poet (and matador) Ignacio Sınchez Mejķas whom Lorca laments when standing on his grave inside the olive grove. In these last four lines Lorca ends his famous lament for his Andalusian friend:

There will not be born for a long time, if ever,  
an Andalusian so open, so bold in adventure.  
I sing of his elegance in words that moan,  
and I remember a sad breeze through the olive grove. (CP  
827)

Now, the "older" Darwīsh, no longer refers only to Lorca's revolutionary and heroic aura, which characterized his image right after his death. Lorca is now the embodiment of the "philosophical" view stressing the cruelty and inevitability of death, a view which is such a feature in Lorca's poems and plays. (Londré, pp.39-41, 79-80, 152-153.) Despite its cruelty, the speaker in Darwīsh's poem now lovingly embraces his imminent death and all he wishes for is the opportunity to die alongside his favorite poet.

But death is not only a desirable event in the eyes of Darwīsh. It is much more than that. Darwīsh's speaker, who seeks poetic inspiration from the Spanish poet and wishes that some of his words "will fall into the poetry of Lorca", is aware of the fact that Lorca perceives death (and the constant fear of death) an essential precondition to poetry writing. Lorca argued that in order for the Duende to appear inside the poet's soul, death must always encircle him. The presence of death, according to this notion, is the instigating force that lies behind true poetry.

An echo to this notion can also be found in a poem by the Palestinian poet Samī-al-Qāsım (b.1939). In a poem titled Laylan 'Alā Bāb Fidirīkū ("Nighttime at Federico's Door") included in his poetry collection entitled *Persona non grata* (1986), the speaker reaches Lorca's home at the town square after being chased by the notorious "black squads".

The speaker in these lines realizes that he does not have the option to fight the "black squads" and he does not wish to die heroically anymore. Instead, he is facing two options: he can either surrender himself, suffer a horrendous execution and die in an utterly disgraceful manner by the militia soldiers (who already killed Lorca and now he is inside his house "burning in death", in the words of the poem), or he can enter Lorca's house and hope to peacefully die alongside the Spanish poet's spirit, similar to the speaker of Darwīsh's poem. He finally chooses to keep knocking on Lorca's door in order to ultimately die in his favorite poet's house in Spain. It seems that Lorca's notion on death, and death in Spain in particular, influenced al-Qasım to "place" the poem's events in Spain. In his above-mentioned lecture, Lorca regards death in Spain as a desirable event, which glorifies the life of those who died and again accentuates the notion that death is a necessity for poetic inspiration in Spain:

In every country death comes as finality. It comes and the curtain comes down. But not in Spain! In Spain the curtain goes up. Many people live out their lives between walls until the day they die and are brought out into the sun. In Spain,

the dead are more alive than the dead of any other country of the world: their profile wounds like the edge of a barber's razor. The quip about dead and the silent contemplation of it are familiar to the Spanish [...] Spain is the only country where death is the national spectacle, where death blows long fanfares at the coming of each Spring, and its art is always governed by a shrewd Duende that has given it its distinctive character and its quality of invention.

Loneliness, grief, and frustration of the human predicament, themes which pervade throughout all of Lorca's works, are referred to in Adunis' exceptional poem entitled *Qabr Min Ajl New York* ("A Grave for New York", 1971). In this poem, Adūnīs gives a long description of his personal impression from his journey to New York, a city which, in his eyes, symbolizes the horror of a totally mechanized and dehumanized lifestyle. In these following lines, Adunis bluntly expresses his feelings of fear, revulsion, oppression and death, which surround him while strolling through the streets of the American metropolis:

**New York**

A civilization with four legs; each direction is murder  
 and a path to murder,  
 and in the distance  
 the moaning of those drowning.

.....  
 .....

**Whitman**

The clock announces the hour, and I  
 see what you saw not and know what you knew not.

I move in a vast expanse of cans  
 crowding like yellow crabs  
 in an ocean made up of millions of islands-  
 persons; each is a column with two  
 hands, two feet and a broken head. And you. (4)

Adūnīs's gloomy depiction of the huge American metropolis as a symbol of death and even some of his specific poetic images derive directly from Lorca's poetry collection *Poeta en Nueva York* ("Poet in New York", published posthumously in 1940). This unique poetic work was inspired by Lorca's nightmarish experiences from his trip to the American metropolis during 1929-1930. In this work, Lorca's horror at what he saw as the death in life of the modern and mechanized civilization is conveyed by the surrealistic juxtaposing of brutal, tortured images. Reading this cycle of poems, we can detect the poetic source with which Adunis identifies when describing the feelings of both angst and death which lie in the city. In his commentary on "Poet in New-York", Christopher Maurer asserts that in this exceptional work, Lorca condemns all what modern world seems to entail: an anthropocentric point of view; the degradation of nature and the indifference to suffer; the materialistic corruption of love and religion and the alienation of social groups, particularly the blacks. Maurer further points out

that Lorca's speaker, who takes a dark lyrical journey through New York, predicts the apocalyptic destruction of urban society. The pain and emptiness mentioned so insistently by the protagonist of this book affect not only him- poet severed from the world of his childhood and stripped of his identity- but also mankind in general, a "world alone in a lonely sky". (24)

Beside the nearly identical tenebrous atmosphere, which permeates the works of both Lorca and Adunis, the Arab poet also derives his poetic imagery from Lorca's work and sometimes uses direct quotations, most notably the depiction of all the objects in the city as "things of weariness", following Lorca's "bone-tired things". Adunis further derives from Lorca's work the image of the city covered with ashes, the oppression of the blacks, the ominous sun, the image of the Hudson river as a filthy "sponge", surrounded by death and disturbing melancholy. Even when he wishes to emphasize the contradiction between nature and the cold, dehumanized city, Adunis follows Lorca and pays tribute to the image of the American nature poet Walt Whitman, and sets him as the complete opposite to the materialistic metropolis.

In her above-mentioned study, Londré asserts that in "Poet in New York", Whitman is eulogized by Lorca for the virility and dignity behind his pure sensory appreciation of beauty. Adunis, being aware of Lorca's keen admiration of Whitman, accentuates the deep contrast between the nature-loving poet and capitalist New York using a word play with Whitman's most celebrated poetic work *Leaves of Grass* (1835), a collection which is primarily distinguished by an appeal to the readers to abandon all what is materialistic and urges them to be large and generous in spirit:

Brooklyn Bridge! But it's the bridge linking Whitman  
to Wall Street, the leaf of grass to the Dollar leaf... (722)

Throughout the years, critics and scholars harshly attacked both Lorca and Adunis for these unique poetic works. Lorca's poems provoked some reactions of wounded patriotism from American hostile critics when they were initially published, and as for Adunis, some scholars defined his poem as "violently Anti-American" and further suggested that Walt Whitman's explicit appearance in section nine of the poem elicits a sympathy that is ultimately subsumed by his invective on the American city. (5) I would like to argue that, both Lorca and Adunis did not specifically intend to attack New York or the American way of life. The American metropolis in these works is merely a powerful poetic symbol used by the two poets to call attention to the fear of death and the profound alienation of the human race in the modern era.

However, despite this gloomy perception of the metropolis, both poets attitude toward it is ambivalent. For Lorca, and especially for Adunis, the city is a place in which the poet discovers a different source of poetic creativity. In her commentary on Adunis' poetry, scholar Ferial Ghazoul points out that the poet celebrates the dissonance of the city, and its assault on the univocal. He puts up with the metropolis, suffocating as it may be, distant from the "first sky" as it may be, because it allows paradox and contradiction, thus triggering creativity. In the case of both Adunis and Lorca, uprooting a poet whether from his village or from his world is putting him face to face with otherness. It

is precisely this challenge to his comfortable and static identity that moves the poet to create. (1-2)

It seems that out of all the figures of Western revolutionary poets whose poetry was looked upon in utter admiration by the leftist Arab poets in the fifties and the sixties, Lorca remained the last poet whom Arab poets continued to refer to in their poetic writings during the seventies, eighties and even the nineties. After the disappearance of the revolutionary trend from the center of the poetic arena in the Arab world, prominent Arab poets continued to refer to Lorca's image and works, though in a completely different manner.

Those poets no longer admire Lorca only for his heroic and daring tendencies but rather for his extraordinary views regarding death and the human condition in general. Lorca, who affirms in his works the necessity of death in order to appreciate life's joys and delights, is now an exemplary role model for those Arab poets who continuously seek comfort and consolation in their works. For them, Lorca became the poet who best expresses the existential dimensions of human condition and one of the important figures among Western poets they can genuinely relate to.

It seems appropriate to end this article in the words of the Saudi author 'Abd al-Rahmān Munīf, which best capture, in our view, the influence of Lorca's philosophical view of death as perceived by Arab poets and writers. Commenting on Lorca's *Romancero Gitano* ("Gypsy Ballad Book", 1928), Munīf writes:

As in 'Llanto por la muerte de Ignacio Sanchez Mejias', *Romancero Gitano* is replete with striking epiphanic images that powerfully give voice to the life/death duality. One of life's greatest ironies is that life- with the wealth, variety, pleasure and beauty it offers and of which humans must drink to the lees- cannot be discovered except through its opposite, its inseparable paramour, death. Latent in life, lying in wait for all creatures, particularly humans who are possessed of awareness and memory, is death. Even if tragic, even when denied, death has the logic of the inevitable... the last station of this journey, which is not without cruelty and absurdity. (6)

### Notes

- (1). The English translation of the Arabic poems is my own, unless specified otherwise.
- (2). See also Yair Huri, "The Queen who Serves the Slaves: From Politics to Metapoetics in the Poetry of Qāsim Haddād," in *Journal of Arabic Literature* 34/3 (2003), pp. 252-279.
- (3). The translation is taken from [www.musicpsyche.org/Lorca-Duende.htm](http://www.musicpsyche.org/Lorca-Duende.htm)
- (4). The translation is taken from: <[www.jehat.com/english/adonis-bio-3b.htm](http://www.jehat.com/english/adonis-bio-3b.htm)>
- (5). See for instance: Asselineau, Roger, and Folsom Ed, "Whitman and Lebanon's Adonis." *Walt Whitman Quarterly Review* 15 (Spring 1998), pp. 180-184.

(6). Cited in al-Ahrām Weekly, No. 381, p.2.

### Bibliography

Abd al-Wahhāb al-Bayyātī, *al-Mawt fī'l Hayāt*. Beirut, 1968.

al-Ahrām Weekly, 11-17/6/1998. Issue No. 381. Culture Section, p.1.

Asselineau, Roger, and Folsom Ed, "Whitman and Lebanon's Adonis." *Walt Whitman Quarterly Review* 15 (Spring 1998), pp. 180-184.

Badawi, M.M. *A Short History of Modern Arabic Literature*. New York: Oxford University Press, 1993.

----. *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*. Cambridge University Press, 1975.

Badr Shākīr al-Sayyāb, *Asā'ir*, "Muqqadimat Dīwān Asā'ir" in *Na<sup>1/2</sup> ariyyat al-Sh'ar*: Marhalat Majjalat Shi'r Vo.2. Dammascus, 1996: 735-740.

----. *Dīwān Badr Shākīr al-Sayyāb*. Beirut: 1971.

----. *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*. Cambridge University Press, 1975.

Ferial Ghazoul, "Poetisation of the Metropolis", *Al-Ahrām Weekly*, Issue No. 512, pp. 1-2.

Felicia Hardison Londré, *Federico García Lorca*. New York: Ungar Publishing, 1984.

Huri, Yair. "The Queen who Serves the Slaves: From Politics to Metapoetics in the Poetry of Qāsim Haddād," in *Journal of Arabic Literature* 34/3, 2003.

Salah Abd al-Sabūr, *Dīwān Salah Abd al-Sabūr*. Beirut, 1971.

Salma Khadra Jayyusi, *Modern Arabic Poetry: An Anthology*. Columbia University Press, 1987.

Lorca, Federico García. "Balada de la placeta".

<http://www.tonykline.free-online.co.uk/Lorca.htm>

----. *Collected Poems*. Christopher Maurer (ed.). New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

----. "The Duende: Theory and Divertissement". [www.musicpsyche.org/Lorca-Duende.htm](http://www.musicpsyche.org/Lorca-Duende.htm)

----, Libro de poemas. Buenos Aires: Losada, 1968.

Gibson, The Assassination of Federico García Lorca. London: Penguin Books, 1983.

Hourani, Albert. The History of the Arab Peoples. New York: Oxford University Press, 1990.

Mahmūd Darwīsh, A ada 'Ashara Kawkaban. Beirut, 1992.

----, "al-Shi'r Kal-Jins la Yu'ānad. Mukābadatuhu wa Qasriyatuhu Taurāni Bihi ", al-Itijāh al-'Ākhar, Vo. 54, 3.3.2002.

Samīh al-Qāsim, Persona non grata. Akko, 1986.

Qāsim Haddād, Al-'A'māl al-Shi'riyya. Beirut, 2000.



**Rodríguez Juliá:**

**la formación nacional y las mentiras de la historia**

[Carmen Muñoz Fernández](#)

*Tulane University*

"los hombres prefieren vivir más  
desde la mentira que desde la verdad"

(Prólogo de *La noche oscura del Niño Avilés*)

La formación nacional sostiene una constante relación con el devenir de la historia, una historia que no solamente recopila el poder de un pueblo sino también sus fracasos y debilidades. La aduana de estas dos fuerzas nacionales e históricas podría llegar a ser la escritura, la cual logra manipular y encaminar la historia hacia un proceso nacional controlado e impuesto, sobre todo en sociedades donde predomina la tradición oral y donde el documento escrito prevalece. Esta técnica de ficcionalización histórica ha sido empleada por diversas comunidades e imperios a lo largo de los siglos, como por ejemplo por el emperador Mexica Itzcoatl (1426-1440) en el Imperio Azteca. Itzcoatl fue el promotor y el instaurador de un proceso de glorificación de los Mexica elaborado a través del poder de la escritura, es de esta forma como consiguió la base de la expansión del Imperio Azteca a través de la asociación económico-militar de Tenochtitlan, Textoco y Tlacopan en 1428. Esta unión nombrada la Triple Alianza, se convertiría en el mayor imperio nunca forjado en la antigua Mesoamérica. (1) Para esta comunidad indígena los libros poseían la base del conocimiento, por esa razón, Itzcoatl decidió deshacerse de los procesos bochornosos de la historia quemando una gran cantidad de libros históricos escritos en épocas anteriores, logrando así suprimir las "mentiras de la historia." De esta forma se comprometió a crear unos anales que sirviesen como una nueva base para el desarrollo del Imperio Azteca (Mexica). Para Itzcoatl el testimonio anteriormente escrito podría resultar perjudicial para su cultura histórica, así decidió reformarlo por medio de una nueva realidad histórica ficticia, imaginaria, escrita en forma de crónicas. Esta reescritura deformada, hace que el proceso de restauración de la historia azteca se convierta en una ardua tarea de investigación más que de aceptación. Itzcoatl borró la historia de la memoria colectiva del pueblo, y suplantó la versión oral de los acontecimientos por la versión escrita. Este suceso volvería a ser imitado años después, cuando los colonizadores españoles se consagraron a la tarea de recopilación escrita de los acontecimientos históricos de la colonización a través de las crónicas. Al hacer uso del poder de la escritura, crónicas como las de Bernal Díaz del Castillo (1496-1584), (2) Bernardino de Sahagún (1499-?), (3) Fray Diego

Durán (1537-?), (4) etc., llegaron a manipular el proceso histórico de la Conquista, mezclando la realidad con la ficción y en algunos casos convirtiendo el trabajo "periodístico" de las crónicas en una producción literaria.

Edgardo Rodríguez Juliá en *La noche oscura del Niño Avilés* logra plasmar de forma escrita un proceso similar, al captar una nueva visión de Puerto Rico y de su cultura histórica, donde la realidad se confunde con la ficción, y donde la identidad nacional se enfrenta a "las ficciones de la historia." Rodríguez Juliá a través de una historia apócrifa logra establecer un encadenamiento entre el pasado y el presente nacional de Puerto Rico a través de ciudades utópicas, de memorias olvidadas y de realidades ficticias, un mosaico que de alguna forma ve simbolizado el laberinto del Puerto Rico de hoy.

### **La historia oficial versus la historia apócrifa**

*La noche oscura del niño Avilés* comienza con un "Prólogo" aclaratorio en la que un historiador ficticio, Alejandro Cadalso – el responsable de que se haga pública la historia desconocida – indica el hallazgo de una colección de documentos descubierta años antes, en 1913, por un archivero llamado Don José Pedreira Murillo. La colección está compuesta por unas crónicas escritas y fechadas a finales del s.XVIII. Junto a estos manuscritos también se encontraron un retablo de pinturas en miniatura: un tríptico pintado por Silvestre Andino (el sobrino del pintor puertorriqueño José Campeche) El tríptico narra "sirviéndose de oscuras visiones simbólicas y paisajes realistas del más minucioso detallismo, la historia del singular poblado y su fundador, el niño Avilés" (*La noche* 10). Este poblado es la ciudad lacustre llamada Nueva Venecia cuyo arquitecto (el llamado Niño Avilés) fundó para negros, cimarrones y para todos aquellos que huían de la opresión española. Así Nueva Venecia se define como una ciudad libre, desaparecida y borrada con el tiempo, cuya existencia ha sido debatida y negada por los historiadores desde su reaparición. Estos documentos son los únicos que testimonian su existencia y por eso fueron considerados apócrifos. De esta manera se indica en el prólogo: "Algunos historiadores no le conceden valor histórico alguno a los documentos de la colección Pedreira. Se trata, según ellos, de una "historia apócrifa" compuesta en torno a los paisajes visionarios del genial pintor" (*La noche* 10). Con este hallazgo y a través de una imagen visual y una imagen escrita, se completa la supuesta historia inédita de la isla de Puerto Rico.

A pesar de lo señalado en este prólogo aclaratorio, el lector se percata de que este anuncio no es consistente con lo narrado posteriormente en el texto, estos sucesos no son los que se desarrollan seguidamente. La novela no está fundamentada en Nueva Venecia sino, como bien resume Rubén González, en tres escenas principales anteriores a ese suceso: "1. en el nacimiento del Niño Avilés; 2. en el levantamiento de negros que se proponen fundar una ciudad en la Plaza de San Juan, acto que desata dos guerras por el control de la Plaza, una de ellas entre los mismos negros ya apoderados de la ciudad; y 3. el proyecto visionario, comienzo de la ciudad lacustre" (González 68). Esta incongruencia sería debida a que *La noche oscura del Niño Avilés* es el primer libro de una trilogía llamada *Crónica de*

*Nueva Venecia*, la cual Rodríguez Juliá nunca llegó a completar. Quizás este prólogo se propone como una introducción a toda la trilogía y no solamente como presentación a estas crónicas. Las crónicas son presentadas como si fueran verdaderas, como si formaran parte del entramado de la historia, para ello Rodríguez Juliá hace uso de ciertos recursos literarios para darle veracidad al texto. Estos recursos han sido altamente manejados por grandes autores de la literatura hispana, como por ejemplo por José Cadalso en las *Cartas Marruecas* o por Miguel de Cervantes en *Don Quijote de la Mancha*. Las técnicas que aplica Juliá en este caso en particular son: el hallazgo de unos documentos inéditos; el testimonio del autor del prólogo, el historiador Alejandro Cadalso, y la cita por parte de Cadalso de documentos críticos sobre las crónicas, supuestamente escritos por otros historiadores. Un ejemplo sería cuando Rodríguez Juliá cita: "Para ellos [los historiadores] Nueva Venecia es -y cito al principal de estos escépticos, Don Tomás Castelló Pérez Moris- " (*La noche* 10). Otro recurso es el uso de una cronología histórica específica, con una indicación de fechas concretas, por ejemplo: 1797 cuando el Niño Avilés funda la ciudad, el 10 de diciembre de 1772, cuando se desencadenan los acontecimientos de la historia, el hallazgo de los manuscritos en 1913... Por último recurso: la utilización en el prólogo de notas a pie de página conteniendo bibliografía aclaratoria con la intención de ayudar al lector en su búsqueda de información. Un ejemplo de esto sería: "José Pedreira Murillo. *Historia de un descubrimiento*. Editorial Antillana, San Juan, 1915, Pág. 5" (10). Con estos recursos, el autor consigue que el lector se sumerja en la vida y hechos de la sociedad de Puerto Rico del siglo XVIII, (desde 1772 hasta 1797), en su historia apócrifa.

Parece significativo que Edgardo Rodríguez Juliá haya elegido ubicar estas crónicas a finales del siglo XVIII, ya que a esta época se le ha llegado a atribuir la historia "oficial" de la isla de Puerto Rico, originando así su identidad histórica. Hasta 1765 la isla había permanecido en más de trescientos años de estabilidad soporífera, únicamente interrumpida por los saqueos de los piratas Francis Drake en 1595 y Cumberland en 1598 (Abbad y Lasierra 85). En 1765 la isla abre sus puertas al resto del Caribe con la *Real Orden de Tratado de Libre Comercio* con el resto de las Antillas. Es a partir de entonces que comienza lo que una cierta tradición ensayística define como el proceso de "puertorriqueñidad" (Rubén González 72). Los siguientes hechos descritos por Erik Camayd-Freixas muestran el florecimiento de esa identidad histórica a través de una serie de sucesos importantes y pioneros en su historia, tales como: "Its first administrative code (Muesas's Directorio General, 1770); its first official painter (José Campeche, 1772); its first official survey (Miyares, 1779); its first official history (Fray Iñigo Abbad y Lasierra, 1782); [and the] consolidation of Church power (Trespacios, 1784-89)" (Camayd 179). Además durante esta época también se produjo una expansión de fortificaciones a lo largo de El Morro desde 1766 a 1795, el cual se menciona varias veces a lo largo de la novela como el castillo del negro Obatal. En 1798 a la ciudad se le da el título real de "La más Noble y Leal Ciudad de San Juan Bautista de Puerto Rico." No sólo el siglo XVIII es un siglo trascendente para Puerto Rico, sino también para el mundo en general, es la época en que se produce la Revolución Francesa, la Revolución de las trece colonias americanas y la Rebelión

de los negros esclavos en Haití. Es el Siglo de las Luces en Europa y el "siglo de la luz identitaria" en Latinoamérica, de la definición de su nacionalidad.

Gran parte de estos acontecimientos descritos anteriormente están recopilados en la *Historia geográfica civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*, escrito por Fray Agustín Iñigo Abbad y Lasierra, eclesiástico español que había viajado a Puerto Rico en 1771 en calidad de secretario del obispo Fray Manuel Jiménez Pérez. La obra consta de la recopilación de sucesos históricos acaecidos en la isla entre 1493 y 1776. Para el crítico y escritor antillano Antonio Benítez Rojo éste sería "un texto imprescindible para cualquier reflexión de peso sobre los orígenes puertorriqueños" (288). Benítez Rojo establece una estrecha relación entre *La noche oscura del Niño Avilés* y el texto de Abbad y Lasierra. Él afirma que la novela experimenta una atracción por el libro de historia y que este texto historiográfico dejó su marca en la novela, sobre todo en las descripciones del carácter de los puertorriqueños de la época, las cuales poseen una gran similitud (Benítez Rojo 288). Quizás las mayores semejanzas se encuentran en la segunda parte del libro de Abbad y Lasierra, el cual está dedicado, en forma de crónica, a recopilar las condiciones de vida de Puerto Rico durante la octava década del siglo, haciendo hincapié en la topografía, la historia natural, la demografía, la agricultura, el comercio y las costumbres propias de Puerto Rico, mostrándonos un cuadro completo de la sociedad de la isla. Lo que Benítez Rojo no menciona en su análisis comparativo, es la similitud en el formato entre los textos de Rodríguez Juliá y los de Abbad y Lasierra. Ambas descripciones están filtradas o vistas a través de los ojos de un cronista (en el caso de Juliá son dos cronistas), el cual no es natural de la isla, sino que pertenece a la cultura colonial española. Fr. Iñigo Abbad y Lasierra como se indica en sus crónicas, proviene de "ilustre familia aragonesa, cuya nobleza de sangre fue enriquecida con las ejecutorias de nuestro biografiado y de su hermano D. Manuel" (Abbad y Lasierra XX). No solamente era letrado, sino que posía sangre noble, característica que inmediatamente le elevaría al rango de los privilegiados. En el caso de los cronistas Gracián y el Renegado que aparecen en *La noche oscura del Niño Avilés*, no sabemos exactamente su trayectoria anterior ni su genealogía, pero podemos afirmar que su posición en estos acontecimientos podría ser calificada de desigual debido a su origen español y criollo. No forman parte de tales eventos o descripciones sino que observan desde la altura, desde un lugar en el que no pueden ser alcanzados, pero desde el que poseen la mejor vista. Existe un distanciamiento entre el cronista y los hechos lo cual provoca una distorsión automática y natural de sus narraciones. El siguiente elemento a tener en cuenta sería la intención que se esconde detrás de la recopilación de estos documentos. Abbad y Lasierra en una carta escrita el 16 de septiembre de 1782 a Don Carlos, príncipe de Asturias, explica sus intenciones al escribir estas crónicas de Puerto Rico: "Este cotejo y observaciones me hicieron ver la necesidad de una obra que nos diese una relación fiel del estado de aquellos países, y la serie de los sucesos ocurridos desde su descubrimiento por los españoles hasta el presente" (CXIX). Su posición es la de un filósofo de la ilustración que quiere corregir todos los errores cometidos por los cronistas anteriores para poder dar fe de la real situación de Puerto Rico en aquel presente, pero al final de la carta nos damos cuenta de que lo que realmente desea es que su

libro se inserte en un Diccionario General de la América para que todo el mundo pueda conocer al detalle las posesiones de España. Este hecho prueba que por muy fidedigno que quiera ser, ya está automáticamente favoreciendo la causa española, y por lo tanto hay una posibilidad de manipulación de esta historia. En el caso de los cronistas que se encuentran en *La noche oscura del Niño Avilés*, se podría afirmar que son dos cronistas de estilo, percepciones y posiciones diferentes. El primer cronista es Gracián, el secretario del Obispo Don Felipe José de Trespalacios y Verdeja (muy parecido al caso de Fr. Abbad y Lasierra, también secretario del obispo Fr. Manuel Jiménez Pérez), quien se dedica a recopilar las hazañas y batallas de tal obispo y de él mismo. El segundo cronista es Julián Flores, el Renegado, el cual se convertiría en capitán para el líder de la revuelta de los negros: el gran Obatal.

El concepto de cronista utilizado por Rodríguez Juliá, es un concepto particular que llega a ser explicado en la misma novela. Un ejemplo es el del cronista Severino Pedrosa, primer cronista del Cabildo que acudió al rescate del Niño Avilés después de que encallase el barco donde estaba. Estos datos fueron recopilados en su crónica *Noticia verdadera del muy famoso rescate del Niño Avilés*:

[Habla Severino] Algunos vociferaban que yo no le había metido el pecho al socorro, como si el cronista fuera protagonista de la historia, y no su principal testigo. Difícil hubiera sido explicarle a semejante gentuza que para ver más el cronista nunca debe estar metido en el ajo de los sucesos, sino a dos o tres pasos atrás de donde los hombres se juegan su grandeza o miseria (*La noche* 20).

Otro ejemplo del cronista de Juliá se puede ver en el siguiente pasaje donde el cronista Gracián describe la procesión que organiza el obispo Trespalacios para ir en busca del árbol en el que el negro Mitume había colgado al niño Avilés durante la batalla. La peregrinación se produce por la noche y parece que los peregrinos estaban buscando al mismísimo diablo: "Me mantuve periférico, tres pasos atrás, como corresponde a los cronistas salerosos... Quise estar tan ajeno a las cosas del diablo, que me entretuve por acá, en la comparsita de los guasones" (*La noche* 246). Parece que Rodríguez Juliá otorga al cronista la posición de testigo ocular de los sucesos con la máxima de que no se viera envuelto en ellos. Esta característica reaparece en otras crónicas contemporáneas del mismo autor donde el cronista es el mismo Rodríguez Juliá quien posee el lugar de testigo periodístico de los hechos como, por ejemplo, el mostrado en *El entierro de Cortijo* (1983).

Ana María Sotomayor en su artículo "Escribir la mirada" establece un estudio de los elementos que caracterizan al cronista que aparece en las obras de Rodríguez Juliá. Para esta crítica el primer elemento es la pretendida objetividad basada justamente en ese distanciamiento entre el cronista y lo comentado (Sotomayor 131). Sin embargo, no se trata de un distanciamiento real, sino irónico. El cronista está fascinado por los hechos y por tanto no se distancia completamente. En el caso del Renegado se sumerge totalmente llegando a ser capitán del grupo liderado por Obatal, y espía del grupo enemigo, todo debido a su evidente fascinación. El



segundo elemento según Sotomayor es "el humor con el que se aborda esa pretendida neutralidad el cual engendra una ambivalencia que acopla sentimientos tan encontrados como lo trágico y lo autodespectivo" (Sotomayor 131). El humor une al lector con el cronista y le hace penetrar en el entramado de la historia relatada. Con el humor se pueden contar historias las cuales no podrían ser narradas de otra forma. El humor no posee censura, especialmente en esta obra, y puede revelar la otra cara de los acontecimientos, ese semblante jocoso de la guerra, de la muerte, de la desgracia... Rodríguez Juliá es conocido por manejar este recurso como pieza indispensable de su narrativa. Especial mención merece su crónica *El entierro de Cortijo* donde el autor retrata el otro perfil de la muerte, el perfil divertido, alegre, la multitud estrambótica y chistosa que acude al entierro del célebre plenero mayor Rafael Cortijo. El tercer elemento que describe Sotomayor es "el lugar marginal ocupado por el testigo; la desubicación, la conciencia de la otredad" (Sotomayor 133). La conciencia del lugar ocupado por "el otro." Pero esa marginalidad descrita por Sotomayor ¿desde qué punto de vista se describe?, ¿desde la del cronista o la del "otro"? ¿Quién es el marginal en este caso? Creo que los dos pueden ser vistos como marginales desde el ojo ajeno. Pongamos que el otro es uno de los negros enfrascado en la batalla contra el obispo Trespacios y el uno es el cronista Gracián. Desde el punto de vista del guerrero, Gracián es el marginal, ya que no está involucrado en la guerra y su única labor es acompañar al obispo; sin embargo, desde la perspectiva de Gracián, el guerrero es el marginal y definitivamente es "el otro," el conejillo de indias sobre el cual escribe sus crónicas. Es un efecto de reflejo simétrico en el espejo.

El cronista es el elemento conector del pasado con el presente, el que se asegura que nada se pierda en la historia, el proveedor de la memoria colectiva, el regulador del pasado. En su tesis III "Sobre el concepto de historia," Walter Benjamin establece una definición de la figura del cronista que dice:

El cronista que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia. Por cierto, sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado. Quiere decir esto: sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos. Cada uno de sus instantes vividos se convierte en una *citación á l'ordre du jour*: día que precisamente es el del Juicio Final (III).

El pasado para Walter Benjamin tiene una condición de "pendiente." Lo que pasó posee algo que reclama, posee unas voces enmudecidas. La historia no es una acumulación de tesoros culturales y definitivamente no es causalista lineal. El cronista no debe ser conformista, debe prestar atención a los grandes y pequeños acontecimientos, no debe ser arrastrado por la corriente de la historia, sino que debe fijarse en todos los detalles que la conforman. No se debe justificar la barbarie del pasado con el pretexto de que estamos acumulando cultura. Solo la humanidad redimida puede citar su pasado, pero con esta citación se produce el Apocalipsis, el completo equilibrio del pasado. Sin embargo, ¿existe una



humanidad completamente redimida que pueda citar su pasado de esta forma, que haya llegado al Apocalipsis? Muy posiblemente no. La humanidad siempre va a poseer algo de lo que redimirse. El cronista que aparece en Rodríguez Juliá se caracteriza por la recopilación tanto de acontecimientos pequeños como grandes. En algunos casos demasiado de los "pequeños" como afirma cierta crítica. El cronista se fija en algunos hechos controversiales, normalmente no incluidos en las crónicas oficiales, tales como actividades sexuales de todo tipo, prostitución, drogas, defecaciones, pedos, sectas satánicas, etc. Es la historia decadente, vulgar, del pueblo llano, percibida desde el punto de vista de la clase alta, mezclada con la historia de los acontecimientos de la historia "apócrifa" de Puerto Rico.

Durante la narración de *La noche oscura del Niño Avilés*, Rodríguez Juliá consigue crear un cóctel de hechos y personajes reales y ficticios, de anacronismos e incongruencias históricas para formar la "otra" historia, la historia apócrifa; o como lo llama el crítico Aníbal González: "la alegoría de la cultura puertorriqueña" (585). Los personajes de la historia real que aparecen en la obra según los enumera Erik Camayd-Freixas son: "the painters José Campeche [1751-1809] and Luis Paret y Alcázar (1746-1799), Admiral Nelson (1758-1805), Bishop Trespalacios (d. 1799), Governor Ramón de Castro (as of 1795), and Child Avilés himself (b. 1806)" (Camayd-Freixas 173). El pintor José Campeche fue llamado por José Luís González "el primer artista puertorriqueño de importancia", en su artículo "El país de cuatro pisos" sobre la cultura puertorriqueña (pág. 22). Este pintor era mulato hijo de esclavo "coartado" (es decir, esclavo que iba comprando su libertad a plazos). En 1808 se le ordenó retratar a un niño llamado Pantaléon Avilés que había nacido sin las extremidades del cuerpo. José Campeche logró retratar los sentimientos del niño y desde entonces este retrato se ha convertido en la metáfora del sufrimiento del pueblo puertorriqueño. Es irónico cómo Rodríguez Juliá ha concedido el puesto de protagonista de su trilogía a este niño, el cual aparece descrito como un monstruo satánico en *La noche oscura del Niño Avilés*, dotado de poderes sobrenaturales y de unos chillidos ensordecedores. El niño que sufre en la pintura de Campeche se convierte en la obra de Juliá en el niño que hace sufrir. El autor no sólo incluye en la novela personajes reales, sino que también incluye jerga callejera puertorriqueña procedente del siglo XX como: "echar el bofe," "galán," "darse un pase" etc. (Aníbal González 585). Y también la presencia anacrónica de todos los objetos, jerga y sustancias relacionadas con la drogadicción. Uno de los pasajes más entretenidos y cómo no, también anacrónico es el que describe una relación sexual y el uso de los condones: "Don José ordenó colocar, frente a la casa de los placeres, unas muy grandes bandejas atiborradas de condones (...) eran de tripa de cordero, los más resistentes a la furia del loco amor" (*La noche* 164).

Con todos estos datos *La noche oscura del Niño Avilés* consigue aproximar el pasado real y el pasado ficticio hacia el presente. Su lectura y su trama se hacen más accesibles. Para poder jugar con este recurso, con estos anacronismos y acercamientos es imprescindible que Juliá haya elegido el género literario de la novela. Esta elección vuelve a ser simbólica ya que otra de las características del siglo XVIII es la dominación de la novela como género literario. Como indica Bajtín

en su libro *The Dialogic Imagination*, la novela es dinámica y abierta. Esta apertura hace que pueda parodiar otros géneros e incluso introducirlos dentro de ella: "[the novel] exposes the conventionality of their forms and their language; it squeezes out some genres and incorporate others into its own peculiar structure" ("The Epic and the Novel" 5). Esto es lo que hace justamente Rodríguez Juliá con *La noche oscura del Niño Avilés*. La novela abre una nueva zona según Bajtín "the zone of maximal contact with the present (with contemporary reality) in all its openness" (Bajtín 7). La novelización de otros géneros como en este caso las crónicas hace que éstas se conviertan en algo mucho más flexible, según Bajtín: "they become dialogued, permeated with laughter, irony, humor, elements of self-parody and (...) the novel inserts into these other genres a certain semantic openendedness, a loving contact with unfinished, still evolving, contemporary reality (the openended present)" (Bajtín 7). La novela hace que todo alrededor tenga un carácter abierto, un final abierto que en el caso de *La noche oscura del Niño Avilés* puede ser conectado con la realidad contemporánea a través de los recursos mencionados.

Rodríguez Juliá con *La noche oscura del Niño Avilés* logra que el lector se enfrente a su pasado histórico. Elige una época de máxima importancia para los ideales nacionalistas de Puerto Rico y la manipula de tal forma que nos hace reflexionar sobre la realidad del presente. Al introducir el lenguaje, las canciones, objetos, usos y costumbres del presente provoca que las dos realidades temporales se asemejen y como indica Homi Bhabha, que esa temporalidad perturbe el presente nacional: "There is, always the distracting presence of another temporality that disturbs the contemporaneity of the national present" (Bhabha 143). Aunque obviamente las crónicas de Juliá son ficticias, jocosas y burlescas, al mismo tiempo también poseen un elemento crítico de todo aquello que no fue narrado en la historia "oficial." La realidad del pueblo negro que lucha (incluso entre ellos mismos) para mejorar su situación, que pugna por el poder al igual que lo hicieron los blancos en la misma época, el colonizador que está fascinado por lo que ve, pero que realmente no interviene en los acontecimientos (solamente para agravar la situación), la imagen de la Iglesia corrupta que se preocupa más por su glotonería que por la lucha en la que está ensartada, etc. Todo esto forma parte de la llamada historia "apócrifa" que de alguna forma se burla de la obsesión con la historicidad del pueblo puertorriqueño. En el presente puertorriqueño existe la necesidad de identificar el país, de buscar una identidad que defina al país políticamente. El mismo Rodríguez Juliá comenta esta situación: "Nuestra tradición siempre ha vivido obcecada con la imagen de nosotros mismos, con eso que un tanto defensivamente se ha llamado el problema de la identidad; el esfuerzo de nuestra literatura ha sido fundar la imagen de nuestro pueblo" (5) (R. González 71). En esta tradición literaria puertorriqueña varios son los autores que dedican a reformular lo histórico o que tratan este tema en sus obras como José Luís González con *La llegada* (1980) (que trata el tema de la invasión norteamericana de 1898); Luís López Nieves con el cuento "Seva" (1983), que también narra una historia apócrifa de la primera invasión norteamericana a Puerto Rico; la escritora Rosario Ferré en *Maldito Amor* (1986), etc. Pero aunque todos estos escritores se centran en la otra imagen del pueblo puertorriqueño, Rodríguez Juliá consigue centrarse en una duplicidad de imagen del pueblo que quizás no sea tan agradable de ver. Por una parte

tenemos la imagen valiente, guerrera, deseosa de formar una comunidad nacional, estable con derechos y en armonía y por otra parte, la de un pueblo decadente cuyas mayores preocupaciones son beber, fornicar y fumar. La percepción que nos llega de la historia de Puerto Rico es la de un mosaico, una mezcla de tejidos, de texturas, de razas completamente distintas que constituyen un todo consistente cuyo nombre es Puerto Rico.

### **El fracaso de la utopía**

La aparición del Nuevo Orbe despertó en Europa una fascinación por un nuevo "topos," un lugar ideal acogedor de los antiguos valores de una vida superior, justa y libre para todos: el "no lugar" de la utopía. Este topos fue reflejado en obras como: *Utopía* de Thomas More (1516), *La ciudad del sol* (*Civitas solis, idea reipublicae Platonicae*) de Tomasso Campanella (1623), *New Atlantis* de Francis Bacon, etc. En los siglos XX y XXI esa concepción todavía prevalece de alguna forma. Como indica Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite*: "En el Caribe o se oscila hacia una utopía o hacia un paraíso perdido" (298). Sin embargo, una vez que nos adentramos en su realidad y descubrimos su vulnerabilidad y sus defectos, la utopía fracasa.

En la obra de Rodríguez Juliá existen varios conceptos de utopía en proyectos visionarios, en ciudades utópicas. La principal ciudad utópica es Nueva Venecia (como así la llama Alejandro Cadalso en el prólogo (*La noche* 11), de la cual realmente no sabemos demasiado ya que su existencia será desarrollada en los posteriores volúmenes de la trilogía. Sólo tenemos dos versiones de esta ciudad lacustre, la de Alejandro Cadalso quien la define como una utopía libertaria, la ciudad en la que el Avilés intentó fundar la libertad; y la versión de la historia de los criollos burgueses, quienes la definen como una utopía decadente, "la ciudad de la prostitución y los extraños cultos dionisiacos, el Pandemónium de las herejías y exaltaciones demoníacas, zahúrda donde florecían ensueños y delirios, mercado de yerbas alucinógenas y comunidades imposibles" (11). Otra utopía presente en la obra es la Torre de Babel creada por el negro Obatal, el proyecto visionario de la Ciudad de Dios creada por el obispo Trespalacios, las ciudades aéreas descritas por un narrador anónimo en los capítulos XXIII-XXXVI y la arcadia criolla representada por Pepe Díaz. Para el crítico Aníbal González cada uno de estos proyectos utópicos condensan diferentes concepciones de cómo debería ser la realidad puertorriqueña: "la laberíntica Torre de Babel de Obatal (...) es una utopía de corte neoafricano; la Ciudad de Dios de Trespalacios es una utopía hispanizante y neomedieval, mientras que el modo de vida representado por Pepe Díaz es una utopía hecha a la medida de los criollos blancos de la isla" (Aníbal González 586-7). Al igual que Aníbal González habría que estar de acuerdo en que hay que establecer una relación entre esas utopías y el presente, pero esa la conexión podría ser completamente la opuesta. Quizás estas concepciones no se concentren tanto en "cómo debería ser la realidad puertorriqueña," sino en las diferentes percepciones de la realidad puertorriqueña, es decir, en los diversos puntos de vista no manifestados en forma de utopía, sino en el modo que les hubiera gustado que aconteciese la historia tanto del pasado como del futuro. Como indica Benítez

Rojo, "el presente de todo caribeño, por lo general, es un presente pendular, un presente que implica el deseo del futuro y del pasado a la vez" (298). Siempre hay grupos que intentan recuperar o destacar lo africano, lo criollo o lo europeo, y otros que intentan establecer una síntesis de los tres de ahí que con estas prácticas el concepto de utopía siga presente en nuestros días y esté presente en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá.

Pero esta utopía mostrada en la obra no consigue una culminación plena. La Torre de Babel, el mito de la construcción a imagen y semejanza del universo, fue destruido "entre un campo cubierto de cañones rotos, mosquetes a medio disparar(...), hombres perseguidos por el estruendo, muertos aún sorprendidos por el vacío" (*La noche* 243). La toma de la Plaza de San Juan por parte de los negros, la lucha entre el obispo Trespacios y el negro Mitume, se convierte en una masacre con la pérdida de los últimos. La caída de la Torre provoca la destrucción de la utopía "[Habla el cronista Gracián] la destrucción de Babel es profecía cifrada en el tejido del tiempo" (*La noche* 243). Esta caída está profetizada, debe ocurrir porque como indica Rubén González "si el poder negro prevaleciera, las estructuras sociales cambiarían, constaría otro valor humano del espacio" (74). El intento por crear una ciudad libre, donde por primera vez los negros se unen para luchar por sus derechos, fracasa. La novela propone un pasado que al final no llega a crear un cambio en los órdenes establecidos en la historia, puesto que el reino negro pasa a ser simplemente un manuscrito apócrifo de la historia y la ciudad lacustre, Nueva Venecia será borrada de la memoria de la historia. La utopía fracasa.

### **El ángel de la memoria**

*La noche oscura del Niño Avilés* está repleta de juegos de palabras y usos del concepto de la memoria. Desde el comienzo de la novela, Alejandro Cadalso nos introduce unos manuscritos cuya tarea es penetrar en la memoria colectiva del pueblo y rescatar una historia apócrifa borrada de los anales de la humanidad con el deseo de su destrucción, de que no perturbe las aguas de la nación. Nueva Venecia, como se indica en el prólogo, fue desaparecida de la historia por decisión de las autoridades coloniales de la época. Cadalso entiende por qué los colonizadores intentan deshacerse de su existencia, pero no comprende cómo el pueblo puede limpiar su memoria de esa forma: "La presencia de aquella ciudad libertaria y utópica en la memoria colectiva, debió resultar inquietante para un régimen español amenazado por el esfuerzo libertador de Bolívar. Pero lo que resulta verdaderamente extraño es que el pueblo haya olvidado aquel recinto donde el Avilés pretendió fundar la libertad" ("Prólogo" 11). Nueva Venecia forma parte del reverso de la historia que fue suprimida por uno de los grandes manipuladores de la historia: el miedo. El miedo tanto del colono como del colonizado, el miedo al peligro de la dominación (el del colono de pasar de colonizador a colonizado, y el del colonizado de volverlo a ser). La esperanza de los esclavos, cimarrones, jornaleros y libertos, pasaría a una no-presencia, a la ciudad del olvido, o como indica la etimología de la palabra utopía como "un no lugar." El recuerdo del pasado se puede convertir también en una utopía de la memoria, sin

embargo, también puede pasar a ser otra manipulación de la condición del hombre. Según el crítico Rubén Ríos Ávila, *La noche oscura del Niño Avilés* sería "el intento de recuperar esa memoria perdida mediante la invocación de una memoria trascendental, mítica y ritual, que logre devolverle al pueblo el contacto con sus orígenes perdidos" (Ríos Ávila 48). Pero es difícil basarse en la memoria cuando la base del problema es el olvido. Según Homi Bhabha, para poder construir la nación es importante olvidar. El deseo nacional de formar un número unitario obliga a cambiar la condición del pasado: "the identity of part and whole, past and present, is cut across by the 'obligation to forget,' or forgetting to remember. The anteriority of the nation, signified in the will to forget, entirely changes our understanding of the pastness of the past, and the synchronous present of the will to nationhood" (Bhabha 160). Pero parece ser que Rodríguez Juliá con *La noche oscura del Niño Avilés* está intentando crear lo contrario a los comentarios de Bhabha. La "obligación de olvidar" de Bhabha se convierte en la novela de Juliá en un derecho a recordar, una obligación a tener presente las incongruencias del pasado para poder entender las incongruencias del presente. En este sentido Juliá nos trae a la mente la descripción de Walter Benjamin del ángel de la historia:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él está representado un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que mira atónitamente. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, abierta su boca, las alas tendidas. El ángel de la historia ha de tener este aspecto. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que *a nosotros* nos parece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. (...) una tempestad sopla desde el Paraíso (...) esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Esta tempestad es lo que llamamos progreso. (IX)

El progreso nos empuja hacia el futuro, hacia el olvido del pasado, pero no hay que dejar que esa tempestad se lleve con ella los restos del pasado, que nos traiga la pérdida de la memoria y la culminación del olvido, sino que hay que tener presente y volver los ojos al pasado porque el pasado siempre tiene una condición de "pendiente," un algo que reclama. El olvido no debe refugiarse en la corriente de la historia, la memoria del pasado debe permanecer para no volver a caer en los mismos errores. Somos lo que somos porque poseemos un pasado. Quizás el "ángel de la historia" de Walter Benjamin pueda convertirse en el "ángel de la memoria" de Rodríguez Juliá.

### **La nación dentro de la nación**

La novela es un género que al poseer un carácter abierto y flexible (como indica Bajtín) permite no sólo fusionarse con otros géneros como el ensayo o la crónica, sino que también puede representar, manipular o burlarse del proceso de formación nacional. Jean Franco en su artículo "The Nation as Imagined Community," identifica la importancia de la novela en este proceso: "not only the novel but also the essay and the "great poem" have been implicated in the process



of national formation and its attendant problems of national and cultural identity" (Franco 204). Novelas tales como *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo o *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, pueden llegar a ser reflejos distorsionados de un significante mayor reconocido en la nación, pero de la cual adquieren ciertos acontecimientos históricos y culturales y consiguen que todos se sobrepongan. Al plasmar estas relaciones entre culturas e historias lo que hacen es resaltar de alguna manera los problemas, huecos o vacíos de la nación del presente: "What they enact [these types of novels] is the unfinished and impossible project of the modernizing state" (Franco 205). *La noche oscura del Niño Avilés* al entrar dentro de este tipo de novelas consigue reflejar una nación ficticia la cual consigue insertarse dentro de la nación actual, la del Puerto Rico del presente.

Sin embargo, ¿se puede calificar a las comunidades representadas en la novela como parte de una nación? ¿Qué momento de la formación nacional nos presenta la novela? Benedict Anderson sitúa el comienzo del concepto de nacionalismo a finales del siglo XVIII con la llegada de la modernización (Anderson11). Como sabemos ésta es la fecha de ubicación de *La noche oscura del Niño Avilés*. Según Anderson éste surge en un momento en el que tres concepciones culturales están decayendo: la comunidad religiosa, la dinastía real y la concepción temporal en la que la cosmología y la historia eran indistinguibles. (6) Esta decadencia lleva a buscar una nueva forma de unir la fraternidad, el poder y el tiempo: la nación. Al analizar la novela de Rodríguez Juliá nos damos cuenta de que hay una gran relación entre la teoría de Anderson y la situación presentada por Juliá. La comunidad religiosa personificada en el obispo Trespalacios está definitivamente decayendo, todavía posee el poder que la Corona le ha concedido, pero es un poder amenazado por el pueblo negro, un poder en declive. El tiempo de la novela es un tiempo vacío que se desplaza suavemente en la historia. Por lo tanto, el momento representado en la novela es un instante de pre-nación, un período de lucha por un espacio geográfico (la plaza de San Juan), una lucha por una identidad nacional, un momento de inestabilidad religiosa que muestra un estado medio entre la "cultura religiosa" y "cultura nacional." Es en ese momento cuando Rodríguez Juliá consigue unir en una geografía puertorriqueña varias "comunidades imaginarias:" la comunidad negra (simbolizada por Obatala), la comunidad española (representada por el obispo Trespalacios), la Arcadia criolla (representada por Pepe Díaz) y la comunidad indígena (¿quizás taína?) que aparece como una comunidad presente pero sin voz. Este tipo de comunidades no llegan a conocer a la mayoría de sus miembros, pero como se refleja muy bien en la novela, todos ellos poseen una imagen mental de su comunidad y de su pertenencia a esa comunidad.

Se podría establecer un paralelo entre estas sociedades que aparecen en *La noche oscura del Niño Avilés* y la comunidad puertorriqueña del presente. Jose Luis González en "El país de cuatro pisos," establece dos tipos de comunidades principales en Puerto Rico: la dominante (la de los opresores) y la dominada (la de los oprimidos). La cultura nacional por lo general es la cultura dominante, la creada por la clase de los hacendados y los profesionales, lo que crea dos subculturas: la cultura de élite y la cultura popular. A pesar de esto, José Luís



González defiende la cultura popular negra como la base del edificio nacional puertorriqueño. Para González los primeros puertorriqueños fueron los procedentes de África, hecho que para el autor, es una parte indispensable de los elementos identitarios de Puerto Rico, como por ejemplo la cocina nacional, el traje regional, el pintor más importante, etc. Ellos son los primeros porque consiguieron ser unidos al sistema productivo del país, es decir, al capitalismo. Como indica Benedict Anderson, el capitalismo (sistema de relaciones de producción), junto con una tecnología de comunicaciones y la diversidad lingüística forman la conciencia nacional. Por lo tanto, aunque la cultura nacional predominante ha sido la de los opresores, la que ha permanecido a lo largo de la historia es la de los oprimidos. Esto es justamente lo que indica Juan Flores en su artículo "The Puerto Rico that Jose Luis González Built:"

Puerto Rican popular culture, and thus Puerto Rican national culture per se, is essentially and fundamentally African culture in its Caribbean transmutation. Beneath the layers of imposed European traditions and subsequent historical developments reside the creative and existential expression of slavery and its legacy, the productive foundations of Puerto Rican nationality (175)

Este nacionalismo de tipo culturalista es el que se ve manifestado en *La noche oscura del Niño Avilés*. José Luís González consigue crear un imaginario nacional basado justamente en la cultura popular, específicamente en la cultura popular negra que es la que predomina a lo largo de la obra. La cultura elitista, la española, se presenta como una cultura decadente, preocupada más por lo culinario que por el poder. La comunidad fuerte, la que mueve la lucha por una unidad nacional es la negra. Rodríguez Juliá a través de esta novela consigue mostrar el principio de una nación puertorriqueña, un concepto que se formará debido a la lucha de la comunidad negra, a través de una revolución por la recuperación geográfica de la isla, por una identidad libre y nacionalista. Esta pre-nación que se muestra dentro de la llamada nación puertorriqueña consigue captar esa mezcla de culturas, de costumbres, de folklore esa inestabilidad que se encuentra vigente en el Puerto Rico nacional de hoy.

### **A modo de conclusión**

La realidad histórica está directamente ligada al proceso nacional. La cultura histórica de un pueblo no puede ser evitada, pero puede ser omitida, trastocada, manipulada a través del poder de la escritura. Esta forma en cuerpo de novela es la que ha adoptado Rodríguez Juliá para crear una identidad nacional basada en la historia completa, la oficial y la apócrifa, el deseo utópico de una realidad mejor y la construcción de una nación con el aliado del olvido y de la memoria. Rodríguez Juliá, al igual que el emperador Mexica Itzcoatl, construye un imperio nacional con una base cultural a través de la reescritura de la historia, de la manipulación del legado nacional. El resultado de Itzcoatl es la nación azteca, unida por incongruencias y realidades ficticias. Rodríguez Juliá en su obra, consigue entremezclar lo popular con la historia (tanto oficial como apócrifa) para revelar el

verdadero Puerto Rico de hoy. El pasado histórico nacional plasmado en *La noche oscura del Niño Avilés* es un pasado que traza una proyección con el presente desestabilizado de hoy. La lucha novelesca de Juliá por la construcción de una nación se convierte en una realidad de un Puerto Rico actual, un cóctel de utopía, de lucha, de jerarquías, razas y culturas que constituyen la nación de Puerto Rico.

### Notas

(1) Para más información sobre la expansión de Izcoatl: Michael E. Smith. *The Aztecs*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc, 1996; y Elizabeth Hill Boone. *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*. Austin: University of Texas Press, 2000.

(2) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Selección, actualización de texto y presentación por José Antonio Barbón. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.

(3) *Florentine Codex: General History of the things of New Spain*. Trans. and ed. by Charles E. Dibble and Arthur J. O. Anderson. Santa Fe: School of American Research and the University of Utah, 1959.

(4) *The History of the Indies of New Spain*. Trans. and ed. by Doris Heyden. Norman: University of Oklahoma Press, 1994.

(5) Edgardo Rodríguez Julia, "Tradición y utopía en el barroco caribeño" *Caribán* 1.2 (1985)

(6) Benedict Anderson, capítulo dos: "Cultural Roots." *Imagined communities*. London: Verso, 2002.

### Obras citadas

Abbad y Lasierra, Fray Agustín Iñigo. *Historia geográfica civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. Ed. Isabel Gutiérrez del Arroyo. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1979.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 2002

Bakhtin, M.M. "Epic and Novel. Towards a Methodology for the Study of the Novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press. 1981.

Bhabha, Homi. "Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation." *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Benjamin, Walter. "Sobre el concepto de historia." *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: Arcis, 1995.

Benítez Rojo, Antonio. "Niño Avilés o la libido de la historia." *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.

Camayd-Freixan, Erik. "Penetrating Texts: Testimonial Pseudo-Chronicle in *La noche oscura del Niño Avilés* by Edgardo Rodríguez Juliá Seen from Sigüenza y Góngora's Infortunios de Alonso Ramírez." *A Twice Told Tale. Reinventing the Encounter in Iberian / Iberian American Literature and Film*. Newark: University of Delaware Press, 2001.

Flores, Juan. "The Puerto Rico that José Luis González Built: Comments on Cultural History." *Latin American Perspectives* 11.3 (Summer 1984): 173-184.

Franco, Jean. "The Nation as Imagined Community." *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989.

González Aníbal. "Una alegoría de la cultura puertorriqueña: *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá." *Revista Iberoamericana* 52 (Abril-Sept. 1986): 587.

González, José Luís. "El país de cuatro pisos." *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1989.

González, Rubén. *La historia puertorriqueña de Rodríguez Juliá*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

Ríos Ávila, Rubén. "La invención de un autor: Escritura y poder en Edgardo Rodríguez Juliá." *Las tribulaciones de Juliá*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.

Rodríguez Juliá, Edgardo. *La noche oscura del Niño Avilés*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984.

- - -. *El entierro de Cortijo*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985.

Sotomayor, Aurea María. "Escribir la mirada." *Las tribulaciones de Juliá*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.

***Redoble por Rancas* y la conceptualización del (neo) indigenismo:  
una tendencia a la homogeneidad**

[Natalio Ohanna](#)

*McGill University*

En 1980 Rodríguez-Luis pregonó el fin de la novela indigenista, enmarcándola como un proyecto cuya insuficiencia, desde *Aves sin nido* hasta *Yawar fiesta*, habría resultado de una ineptitud para representar fielmente la realidad indígena (51). Desde entonces, en parte debido a posturas revisionistas que aportaban nuevos criterios para interpretar el género, en parte por el surgimiento de obras que lo prolongaban con una intensificación de recursos formales, estilísticos y técnicos, en consonancia con las narrativas del llamado Boom latinoamericano, la crítica se enfrentó con la dificultad de explicar y categorizar una corriente que parecía resurgir de su tradición adoptando nuevas directrices. Mucho de esa dificultad derivó del afán de proclamar una ruptura donde en realidad no había más que la acentuación de ciertos rasgos ya presentes y la atenuación de otros. Pero si hubo una deficiencia principal por parte de la crítica, ésta radicó en no haber sabido reconocer que el nuevo giro del indigenismo acarrearía un abandono de la preocupación por la heterogeneidad, es decir, una renuncia del proyecto de lograr una literatura en consonancia con el complejo universo sociocultural de los países de gran población nativa. Con el fin de mostrar esto último, en el presente trabajo exploro las contradicciones a que condujeron los diversos intentos de categorizar el indigenismo, comparo posiciones críticas diversas y analizo los elementos por los que la novela *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza, constituye una obra representativa de una de las nuevas tendencias.

En *Hermenéutica y praxis del indigenismo*, Julio Rodríguez-Luis sostuvo que "La representación del indio auténtico [...] debería haber sido el foco natural de la novela indigenista, pues la creación de aquél como objeto artístico sostendría mejor que ningún otro elemento de la obra, el propósito político" (51). Interpretando de manera tan estrecha este proyecto, es decir, como una literatura que debió haber literaturizado al indio para dar cuenta de su opresión social, Rodríguez-Luis atinó a sentenciar nada menos que su fracaso: "la novela indigenista no logró, sin embargo, dar vida literaria al indio; lo cual explica que nos deje insatisfechos tanto el proyecto representado por la primera novela de Matto como su perfecta concreción en la primera de José María Arguedas" (51).

La idea de dar vida literaria al indio, de representarlo en la lucha por su reivindicación, proviene en realidad de una lectura de José Carlos Mariátegui, quien fue el primero en plantear el problema del indio en términos socioeconómicos. Mariátegui había equiparado las narrativas indigenistas con el mujikismo de la literatura rusa prerrevolucionaria, y había entendido aquéllas en un estadio de gestación, previo a lo que felizmente prosperaría como la literatura del indio: "Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indígenas estén en grado de producirla" (221). Es esta aseveración la que Rodríguez-Luis cogió por criterio para determinar el origen y el ocaso del género, pasando por alto que en realidad se trataba de un proyecto mucho más complejo e inconstante, el cual contenía pero superaba la protesta social contra la situación del poblador americano. No por nada había excluido del corpus en el que basa su estudio una obra como *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, inconexa para su análisis.

Apenas algunos años después de la publicación del libro de Rodríguez-Luis, críticos como Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar operaron una ampliación de la problemática. Ambos comenzaron a dar cuenta de que el género no constituía tan sólo una miscelánea de obras más o menos comprometidas, cuyo común denominador radicaba en una toma de lugar en la lucha por la reivindicación del indio. Semejante reducción, que no hacía más que equiparar el indigenismo con el realismo socialista, ahora se dejaba a un lado, dando lugar a interpretaciones que llevaban al foco de la materia un examen sobre la realidad cultural latinoamericana. En 1982, Ángel Rama utilizó el concepto de transculturación para referirse a la narrativa de José María Arguedas, destacando cómo este autor se distanciaba de los indigenistas que sólo podían valorar al indio contemporáneo en razón de los elementos originarios que le vieran conservar (186). Poco más tarde y en esta misma dirección, Antonio Cornejo Polar explicaría el indigenismo desde su teoría de la heterogeneidad:

Esta perspectiva permite ver lo que es esencial en el indigenismo: su heterogeneidad conflictiva, que es el resultado inevitable de una operación literaria que pone en relación asimétrica dos universos socioculturales distintos y opuestos, uno de los cuales es el indígena (al que corresponde la instancia referencial), mientras que el otro (del que dependen las instancias productivas, textuales y de recepción) está situado en el sector más moderno y occidentalizado de la sociedad peruana. Esta contradicción interna reproduce la contradicción básica de los países andinos. (550)

El indigenismo comenzaba así a entenderse como un proyecto para resolver el problema de cómo conciliar elementos occidentales y amerindios en una misma expresión. Es decir, el problema de "cómo revelar el mundo indígena (aunque ahora lo indígena aparezca fuertemente mestizado) con los atributos de otra cultura y desde una inserción social distinta" (Cornejo Polar 550).

La estrechez de la definición de Rodríguez-Luis parecía quedar superada, aunque no por ello dejó de ejercer una decisiva influencia entre los críticos posteriores.

Esto acarreó una complicación aparentemente terminológica. Según Teresa Smotherman, la necesidad de categorizar aquellas obras que caían fuera de la descripción impuesta por Rodríguez-Luis dio lugar al empleo del término 'neoindigenismo' por críticos como Antonio Cornejo Polar (146). De manera que, habiendo obras indigenistas de función predominantemente política, otras, también indigenistas, se diferenciarían por presentar una perspectiva más heterogénea o transculturada. En realidad, el primero en utilizar el calificativo 'neoindigenista' fue Mario Castro Arenas, ya en 1966, con el objeto de diferenciar la narrativa de Arguedas:

su sentido animista, su orbe de mitos secretos, su profundo panteísmo enmascarado de piadoso pero superficial catolicismo, en fin, nos revela el novelista-etnólogo que la organización comunitaria ha servido de parapeto y defensa para el mundo mental indígena [...] Consideramos por esto, a Arguedas, como un neo-indigenista. (qtd. Puente-Baldoceda 164)

Sea como fuere, más allá de quién y cuándo inauguró el término, ciertamente éste responde a una necesidad de categorizar algunas obras que quedarían destacadas dada en ellas la presencia de rasgos innovadores. Reconocer este género o subgénero, sin embargo, entraña un problema conceptual no menos complejo que el de definir el mismo indigenismo, por dos factores principales. Por un lado, la innovación que supone el prefijo 'neo' no implica, necesariamente, una separación diáfana entre dos instancias temporales de la producción. En su tesis doctoral de 1971, Tomás Escajadillo sostuvo que el neoindigenismo operaba una transformación orgánica sobre la tradición anterior, más que su cancelación (qtd. Cornejo Polar 208). Pero el factor principal por el que se dificulta el uso del término 'neoindigenismo' resulta de una falta de consenso crítico a la hora de determinar cuáles son los rasgos privativos o siquiera predominantes de este subgénero y cuáles las obras que lo integran.

Según Antonio Urrello, la característica esencial del neoindigenismo es "la presentación de las vetas espirituales del mundo indio desde una posición nuclear, opuesta a la de la literatura que antecede a Arguedas" (24). Es decir que mientras otros indigenistas se acercaron a la misma problemática proyectando sobre el indio una mirada externa y alienante, impregnada por preconcepciones e ideas más bien europeas, Arguedas, separándose de aquéllos, aportaría por primera vez una representación del indio y de su mundo desde la experiencia auténtica de su realidad:

El mundo andino de José María está visto a través de los ojos de un narrador capaz de ver el orbe indio y su personaje en su totalidad. El narrador testigo, obedeciendo a su papel de guía, nos lleva de la mano hacia una creación en que al indio no se le concibe solamente como a un ente al servicio de los designios de un credo político o los gustos inmediatos de la escuela literaria imperante, sino como un ser múltiple e íntegro. (24)



Indudablemente, la representación del indio como un ser completo e inmerso en su propio universo espiritual es un logro señalado de la narrativa de José María Arguedas, y en efecto legítimo para establecer una diferencia respecto de autores previos, aun contemporáneos y posteriores. Pero tomando por criterio esa posición nuclear que privilegia la narrativa de Arguedas, quizás Antonio Urrello corra el riesgo de establecer un género demasiado excluyente, por extraordinario. El neoindigenismo quedaría limitado así a unas pocas obras —ni siquiera a todas— de un solo autor, por ser éste el único a quien su misma experiencia vital le habría proporcionado los recursos indispensables para representar al verdadero indio.

Por otra parte, un aspecto contradictorio de este neoindigenismo reside en que, al plantearlo en tales términos, de alguna manera se estaría retornando a las preceptivas con que Mariátegui concebía el género en su totalidad. Dicho retorno se vislumbra en que, según Urrello, la novedad presupuesta en el prefijo 'neo' no quedaría signada sino por el pasaje a un estadio más avanzado en la evolución de esta literatura, mucho más próximo al feliz acogimiento de la 'literatura indígena.' En palabras de Urrello: "Arguedas es capaz de entregarnos esta valiosa contribución debido a que espiritualmente es un indio" (23). Aun más valiosa que la de un indio espiritual sería ya, desde estas razones, la contribución de un indio total.

Blas Puentes-Baldoceda propone un contraste entre el neoindigenismo y ciertas narrativas urbanas que le son contemporáneas. Según este crítico, mientras la caracterización de los personajes andinos realizada por autores urbanos adolece de las deficiencias de las fases indianista e indigenista, presentando una perspectiva externa, paternalista, estereotipada y caricaturesca, por su parte, "los auténticos escritores neoindigenistas proponen una visión interna de las formas y los valores de la cultura andina y logran legitimarlas a través del arte verbal, y de esta manera preservan sus rasgos intrínsecos" (157). Luego Puentes-Baldoceda ajusta su definición, aclarando que tal reinmersión en las fuentes primigenias con los instrumentos de la modernidad "se concreta en la creación de innovaciones formales al nivel de la estructura del relato y al nivel lingüístico y estilístico, los cuales (sic) vendrían a constituir los rasgos privativos de la narrativa neoindigenista" (158).

Semejante posición permite suponer un criterio menos excluyente que el de Antonio Urrello, por fundarse en elementos narrativos y no biográficos. Esto no impide que la narrativa de Arguedas constituya, de todos modos, el modelo neoindigenista por excelencia. No obstante, superando lo insólito de la complicación, Puentes-Baldoceda ubica un período de la narrativa arguediana entre las obras del indigenismo clásico u ortodoxo, por notar en aquél una cierta impostación verista. Tal defecto se manifestaría en la primera fase de la escritura de Arguedas, "cuando engarza el léxico español con la sintaxis quechua —o sea, crea una lengua artificial formada por una matriz sintáctica quechua y realizada léxicamente en español— para lograr una representación verbal más auténtica del mundo andino" (159).

Nuevamente es notable la influencia de Rodríguez-Luis. Además está aclarar que si bien existe una evolución en la narrativa arguediana (Rama 239), la preocupación verbal recorre su totalidad y la fusión de elementos lingüísticos del quechua y del castellano se encuentra tanto en "Diamantes y pedernales" como en *Los ríos profundos* y hasta en su inacabada *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Para mostrarlo bastaría evocar la segunda versión de la carta que el personaje de Ernesto redacta por encargo de su compañero el Markask'a, o el lenguaje deteriorado —al extremo de no ser ya ni quechua ni español— con que se refleja el caos babilónico de la ciudad industrial. Lo cierto es que, al menos en el caso de la obra de José María Arguedas, la distorsión lingüística no responde a la búsqueda de una representación verbal más auténtica del mundo andino —lo cual recuerda mucho la idea de dar vida literaria al indio—, sino más bien a esa preocupación que críticos como Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar identificaron en el centro del proyecto indigenista: el problema de cómo hacer literatura en países indígenas.

Otra posición que tampoco deja de caer bajo la influencia de Rodríguez-Luis pertenece a Teresa Smotherman. Esta crítica sugiere que hay otro modo de establecer la categorización, el cual permitiría "colocar todas estas novelas bajo una misma denominación que incluiría además la novela de la mujer, del negro, del pobre, etcétera: son todas novelas de los marginados" (147). Desde *Cumandá* hasta las novelas más recientes del neindigenismo —señala Smotherman— todas versan sobre el indio como un ser marginado, ya sea "por su exotismo, por su esclavitud, por su vida aislada del campo o por su posición de subhumano a los ojos de compatriotas" (147). Y en este punto tiene razón. Pero su perspectiva resulta sobremanera ingenua a la hora de explicar con ella un corpus y delimitarlo como más o menos independiente. Definir el subgénero, como propone Smotherman, por su correspondencia con la filosofía de la liberación según la formulan Paulo Freire, Gustavo Gutiérrez y Leopoldo Zea, conlleva nada menos que a una inversión de la problemática. Siguiéndola, deberíamos entonces incluir dentro del neindigenismo no sólo el mismo indigenismo: también toda obra que trate de 'dar voz' o 'vida literaria' a cualquier sector marginado de cualquier sociedad. De ser así, en verdad no cabría asegurar si el neindigenismo se inicia con la *Brevísima* del padre Las Casas o con los Evangelios. Evidentemente, Smotherman pasa por alto, una vez más, que los objetivos del proyecto no se confinan en la defensa de los marginados.

El intento más coherente y cabal de definir el neindigenismo fue postulado por Tomás Escajadillo, en su tesis doctoral titulada *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*. Cornejo Polar recoge los caracteres principales con que Escajadillo delimitó el subgénero y los esquematiza de la siguiente manera:

- a. El empleo de la perspectiva del realismo mágico, que permite revelar las dimensiones míticas del universo indígena sin aislarlas de la realidad, con lo que obtiene imágenes más profundas y certeras de ese universo.
- b. La intensificación del lirismo como categoría integrada al relato.

- c. La ampliación, complejización y perfeccionamiento del arsenal técnico de la narrativa mediante un proceso de experimentación que supera los logros alcanzados en este aspecto por el indigenismo ortodoxo.
- d. El crecimiento del espacio de la representación narrativa en consonancia con las transformaciones reales de la problemática indígena, cada vez menos independiente de lo que sucede a la sociedad nacional como conjunto. (205)

Presentadas así estas características, cabría sospechar si Escajadillo no está tomando por criterio, no ya el abandono de la visión alienada que adapta al indio a ideas occidentales, con lo que se alcanzaría una expresión más transculturada o heterogénea, sino, contrariamente, su grado de aproximación a la nueva narrativa hispanoamericana. Mientras Castro Arenas, Antonio Urrello y Blas Puentes-Baldoceda celebran la narrativa de José María Arguedas como exponente máximo del neindigenismo, dada su lograda presentación de las vetas espirituales del mundo indio desde una posición nuclear —esto es, interna, capaz de integrar las cosmovisiones indígenas en una escritura propiamente occidental—, la fórmula de Escajadillo parece más bien reducir este factor al empleo de la perspectiva del realismo mágico. Y de hecho esta primera característica bien podría ubicarse, junto con la segunda y la tercera, en el orden de lo puramente estético. Es decir que de acuerdo a sus categorías, habría en el neindigenismo una disminución, si no un abandono, de la preocupación por lograr una literatura heterogénea, en beneficio de una complejización formal quizás sellada por la influencia de novelas del Boom latinoamericano, tales como *La muerte de Artemio Cruz*, *Rayuela* o *Cien años de soledad*, entre muchas otras.

Cornejo Polar afirma que la categorización de Escajadillo es correcta (208), y sin embargo insiste en su teoría de la heterogeneidad para explicar el neindigenismo, tomando por modelo de éste el ciclo narrativo de Manuel Scorza titulado *La guerra silenciosa*:

el ciclo de Scorza reproduce [...] la constitución actual de la heterogeneidad andina. En otras palabras: si se inserta en la modernidad más puntual y se refiere al arcaísmo de la sociedad indígena, es porque esa modernidad y ese arcaísmo siguen coexistiendo, contradictoriamente, dentro de un mismo espacio nacional. (216)

Cabe aquí dejar a un lado la necesaria corrección del peyorativo 'arcaísmo.' Siguiendo el planteamiento de Cornejo Polar, más grave resulta, en cambio, pasar por alto el punto más paradójico de sus conclusiones. En efecto, si la narrativa de Manuel Scorza presentara los rasgos con que Escajadillo define el neindigenismo, entonces con razón debería advertirse en ella justamente lo opuesto a lo entendido por Cornejo Polar, es decir, un desequilibrio de la heterogeneidad. Para esclarecer cómo dicho desequilibrio se produce y deja en primer plano aspectos formales, en menoscabo de lo heterogéneo, indispensable es analizar de cerca cada una de las categorías propuestas por Escajadillo.

La primera de ellas es el empleo de la perspectiva del realismo mágico. En *Redoble por Rancas* (1970), obra con que Manuel Scorza inaugura el ciclo de cinco novelas que denominó *La guerra silenciosa*, la influencia del realismo mágico es clara. Luego del capítulo inicial con que se caracteriza el terror impuesto por un terrateniente local, la obra toma un curso distinto para describir una universal huída de aves en la pampa de Junín: "Alguien les avisaría. Gavilanes, cernícalos, chingolos, tordos, gorriones, picaflores se entreveraron en un mismo pánico; olvidando enemistades, los cernícalos volaban en pareja con los gorriones. El azul se plagó de alas aterradas" (159). Semejante reacción responde a un acontecimiento del que nos enteramos mucho más avanzada la narración: la llegada inminente de las tropas de asalto con el fin de reprimir a la comunidad de Rancas. Si en el nivel narrativo la prolepsis anticipa al lector uno de los finales de la obra, el uso de la perspectiva del realismo mágico se observa en el hecho de que las aves también anticipan la represión militar, como si se tratara del advenimiento de un desastre natural. La gravedad de dicho desastre es descrita más avanzado el relato: "el agua de Yanamate se cribaba de agujeros. En Junín una vaca parió un chanco de nueve patas. En Villa de Pasco, al abrir un carnero, saltó un ratón" (218).

La perspectiva del realismo mágico también forma parte en la caracterización de personajes. Por ejemplo el protagonista, Héctor Chacón, puede ver en la oscuridad. El Abigeo, compañero de aquél, es capaz de hablar con los animales: "A los siete años conversaba con los potrillos; a los ocho, ningún animal se le resistía" (210). Este personaje, por otra parte, está "investido de los poderes del sueño" (211). En *Redoble por Rancas* los sueños tienen siempre un sentido premonitorio por el que pueden asociarse con ciertos oráculos descritos en ella, tales como la consulta del maíz y de las hojas de coca: "Mama coca, usted sabe todo. Usted conoce los caminos. El bien y el mal, el peligro y el riesgo usted los conoce, Chacón quiere disfrazarse de mujer para matar a un abusivo. ¿Hay peligro?" (365).

De entre todos los elementos del realismo mágico, el más evidente se pone de manifiesto al final de la novela, cuando Fortunato y otros comuneros asesinados en la represalia militar llevan a cabo una conversación de ultratumba. Anna-Marie Aldaz sugiere que podría tratarse de una reflexión sobre una creencia quechua, según la cual las personas permanecen con vida durante cinco días luego de su aparente muerte (54). De cualquier modo, la referencia más inmediata es Pedro Páramo. Consuelo Hernández, por su parte, sostiene que Scorza asume "el papel de incorporar contenidos y formas indígenas en la construcción de ficciones transculturadas" (143). No obstante, todos esos elementos que indudablemente corresponden a la perspectiva del realismo mágico pueden no involucrar una mejor revelación de las cosmovisiones andinas. En el caso particular de esta novela cabe decir que ocurre más bien lo opuesto, es decir, una manipulación de aquéllas, su generalización y ficcionalización al servicio de un plan estético en consonancia con el paradero de la narrativa latinoamericana de repercusión internacional. El mismo Cornejo Polar aclara que el universo mágico desplegado en la obra de Manuel Scorza no representa la expresión de contenidos míticos efectivamente vividos por el pueblo quechua del centro, sino "construcciones libres elaboradas

por el narrador" (215). Esto acredita que lejos de haber aquí una preocupación por integrar en la novela materiales provenientes de cosmovisiones indígenas, hay un debilitamiento de tal preocupación. (1)

Dunia Gras afirma que Manuel Scorza utilizaba elementos del realismo mágico de manera irónica, con el fin de aligerar el contenido político de su novela y hacerlo más asequible a un determinado público: "El revestimiento de cierto realismo mágico equivaldría a un intento de endulzar la píldora del mensaje revolucionario que implica su narrativa" (115). Es decir que en la obra de este autor, todo lo referente al mundo andino, introducido mediante la perspectiva del realismo mágico, no ocuparía sino una función auxiliar, aligeradora o decorativa, al servicio de un contenido político. Sea como fuere, lo que resulta evidente es el abandono de la preocupación por conseguir una expresión que armonice la dualidad conflictiva de los países latinoamericanos. Dado que la visión de lo andino deja así de ser nuclear y se exterioriza para relegarse a un plano estético, como resultado, comparando *Redoble por Rancas* con obras anteriores de corte indigenista, podríamos concebir un proceso de homogeneización.

El segundo rasgo destacado por Tomás Escajadillo para definir el corpus neoindigenista es la intensificación del lirismo como categoría integrada al relato. En *Redoble por Rancas*, la presencia de esta característica puede comprobarse mediante un análisis del uso recurrente de figuras retóricas. Las más obvias son la prosopopeya y la sinécdoque, visibles ya desde la primera frase de la novela: "Por la misma esquina de la plaza de Yanahuanca por donde, andando los tiempos, emergería la Guardia de Asalto para fundar el segundo cementerio de Chinche, un húmedo setiembre, el atardecer exhaló un traje negro (153, el énfasis es mío). Poco más avanzado el capítulo nos enteramos de que ese traje negro es Francisco Montenegro, Juez de Primera Instancia y gamonal abusivo que Héctor Chacón intentará asesinar. Resulta de interés que el segundo antagonista de la novela sea también caracterizado mediante la prosopopeya y la sinécdoque: la Cerro de Pasco Corporation —en cuyo favor se confiscan tierras indígenas y se lleva a cabo una masacre— se representa en forma de un cerco que adquiere los atributos de un monstruo. Dicho monstruo, que nace como un "gusano de alambre" (205), se desarrolla en la medida en que va alimentándose de la naturaleza andina: "Ni desde las lomas se avizoraba el fin del alambrado. Avanzaba y avanzaba. Cerros, pastos, puquios, cuevas, lagunas, todo lo engullía. El lunes, a las cuatro, devoró el cerro Chuco. La pampa quedó dividida" (193).

Ciertamente, como percibe Tomás Escajadillo, se trata de un lirismo integrado al relato, al que podríamos atribuirle la función de caricaturizar y exhibir con ironía la malevolencia de los personajes antagónicos. No obstante, difícil resulta aseverar que dicho lirismo participa en la búsqueda de una expresión heterogénea. No tenemos aquí, como en el caso de la narrativa arguediana, un uso de elementos pertenecientes a la tradición andina, sino figuras retóricas que provienen del canon más occidental. De nuevo, a diferencia de lo que observa Cornejo Polar, la presencia de estos recursos apoya la tesis de que se trata de una literatura más homogénea y despreocupada de las cosmovisiones indígenas.



Ya para concluir con esta característica, cabe aclarar que la intensificación del lirismo es mucho menos que un rasgo privativo de las obras de Scorza. De hecho, de ser un criterio crucial, quizás deberíamos considerar como neindigenista por excelencia una novela como *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias. En dicho caso quizás sí se podría establecer una conexión entre el lirismo y el pensamiento indígena, dada la vastedad de mitos y leyendas que impregnan la novela. Pero incluso en *Los ríos profundos* el énfasis puesto sobre la lírica es más pronunciado que en *Redoble por Rancas*. En la novela de Arguedas, "Cada piedra habla" (146); el muro del palacio de Huayna Capac hierve por todas sus líneas (144); "La roca devuelve profundamente el grito de los patos o la voz humana" (149); "hay campanas que tocan a medianoche. A su canto triste salen del agua toros de fuego, o de oro" (155-56); un coro de hombres reza con "voz de moscardones" (165); "La voz del río aumenta, no ensordece, exalta" (171-72); el canto de los wak'rapucus sube a las cumbres "como un coro de toros encelados e iracundos" (185). Toda esta riqueza metafórica que ciertamente hace sonar la novela de Arguedas se articula en armonía con formas líricas y musicales de las tradiciones andinas. A diferencia de lo que observábamos en *Redoble por Rancas*, el resultado de semejante experimentación es una narrativa que se esfuerza por conciliar elementos andinos y occidentales en una misma expresión. Es decir, una narrativa heterogénea.

En cuanto a la complejización y perfeccionamiento del arsenal técnico, tercera característica señalada por Tomás Escajadillo, es indudable que en *Redoble por Rancas*, obra que desde su primer capítulo hace alarde de literariedad, se trata de un rasgo fehaciente. Lo vemos incluso en aspectos estructurales, ya que en realidad se trata de una novela en la que se articulan dos tramas diferentes como si se enroscaran, apenas tocándose, en forma de hélice. Una que tiene por protagonista a Héctor Chacón, el Nictálope, quien emprende una lucha contra los abusos del terrateniente local. La otra, protagonizada por el cerco, tematiza una confiscación de tierras y una masacre en favor de una compañía multinacional. Semejante juego discursivo suscita un efecto de opacidad, el cual por momentos suspende la ilusión mimética para exigir la detención del lector en el plano de la escritura. Dicho efecto es sobremanera ornamental, por lo que dudoso sería fundarse en él para apoyar la tesis de las narrativas heterogéneas. Por el contrario, como el empleo de la perspectiva del realismo mágico y la intensificación del lirismo, en esta novela lo que el arsenal técnico suscita es un desequilibrio —si no una ruptura— de la heterogeneidad, en beneficio de una preocupación esteticista. (2)

Otro aspecto a destacar en esta misma dirección es el empleo de la focalización hiperrealista, la cual consiste en alterar el orden jerárquico con que es percibida la realidad. Sólo para ofrecer un ejemplo, cabe observar un momento del capítulo primero, en el que la descripción de Montenegro se aletarga sobre detalles minúsculos que aparentemente carecen de motivación: "Mientras el pie izquierdo se demoraba en el aire y el derecho oprimía el segundo de los tres escalones que unen la plaza al sardinel, una moneda de bronce se deslizó del bolsillo izquierdo del pantalón, rodó tintineando y se detuvo en la primera grada" (154). El efecto es cinematográfico: logra capturar la escena desde la perspectiva retardada de una



cámara lenta, desplazando así a un registro irónico el dramatismo del momento. Demás estaría aclarar que la dilación del relato mediante semejante recurso poco tiene que ver con el logro de una narrativa heterogénea. Se trata de otro elemento que exterioriza y deforma la caracterización del mundo andino, ahora desde un punto de vista en extremo artificial.

Todavía en el plano de la complejización cabe agregar dos aspectos interdependientes: la intertextualidad y la parodia. Ambas se advierten en la inclusión de epígrafes descriptivos con los que se imita un rasgo de las narrativas del Siglo de Oro. Algunos de éstos remiten nada menos que al Quijote, dada su apelación directa al "desocupado lector" (169). Parodia de parodia, también mediante este recurso la obra de Manuel Scorza reclama su artificialidad, ya que esa referencia intertextual tan evidente no hace otra cosa que subrayar que este texto es literatura.

Además de la estructura en hélice, el hiperrealismo, la parodia y la intertextualidad, cabría destacar aspectos concernientes ya al nivel narratológico, tales como el uso de analepsis y prolepsis o la presencia de múltiples voces narrativas. Pero basta con lo hasta aquí analizado para mostrar que se trata de recursos ajenos a las cosmovisiones indígenas, los cuales desproporcionadamente acentúan aquello que el indigenismo ya tiene y no puede prescindir del mundo occidental. Tornando más homogénea la literatura resultante, dichos recursos recaen sobre el plano escritural.

La última característica destacada por Tomás Escajadillo es ya de otro orden. En *Redoble por Rancas*, la tendencia a dilatar el espacio representado no es menos evidente que las tres características anteriores. Si bien la lucha protagonizada por Héctor Chacón es contra un gamonal y se resuelve en una región muy específica de los Andes, hay también otra lucha, correspondiente a la segunda trama de esta doble novela, emprendida contra una compañía multinacional. Desde el paratexto advertimos un inusual esfuerzo por dar cuenta de la veracidad de este referente. Sobre las siglas 'M.S.' se afirma que "Este libro es una crónica exasperantemente real" (149) y que "Más que un novelista, el autor es un testigo" (149). También se alude a grabaciones magnetofónicas y fotografías y finalmente, a modo de epígrafe, se cita un recorte periodístico presentando los ingresos anuales de la Cerro de Pasco Corporation:

Nueva York, 3 (UPI). Las ganancias de la 'Cerro de Pasco Corporation' en los nueve primeros meses de este año aumentaron notablemente. No obstante los altos costos de producción y una huelga de ocho semanas en una compañía subsidiaria de Estados Unidos, según anunció el presidente de esa organización, Robert P. Koenig, las utilidades netas en esos nueve meses alcanzaron a 31.173.912 dólares, o sea, 5,32 dólares por acción. (151)

Es cierto que hay aquí una intención de romper la visión insular de la vida indígena como si no tuviese conexiones más o menos orgánicas con el conjunto de la

realidad nacional (Cornejo Polar 212). De cualquier modo, la ampliación del espacio puede ser otra nota distorsionante de las transformaciones reales de la problemática indígena, y así mismo caer fuera de la búsqueda de una expresión acorde al entreverado universo sociocultural de los países de población nativa. En efecto, el tema de la lucha contra la Cerro de Pasco Corporation introduce un conflicto cuyas dimensiones sobrepasan el ámbito de lo andino —e incluso de lo indígena—, por el cual la novela termina desviándose hacia una denuncia ecuménica, o bien, supranacional, contra los abusos del imperialismo capitalista. Es así cómo la amplitud del espacio representado acarrea también una atenuación de la heterogeneidad, desplazando a un primer plano aquello que Rodríguez-Luis interpretaba como el elemento aglutinante de las narrativas de este género. En síntesis: hay aquí un paso retrógrado hacia el aspecto de la denuncia política, ahora incluso más alienante, más dicotómico y maniqueo, que no tiende sino homogeneizar la problemática indígena dentro de un conflicto universal.

Dejando aparte la controversia terminológica, podemos ya aseverar que la novela de Manuel Scorza presenta en efecto los rasgos de una de las direcciones en que derivó el indigenismo. En la toma de tal dirección, el impulso crucial lo dio la enorme influencia de las narrativas latinoamericanas de repercusión internacional. Quizás esto no se debió sino a las aspiraciones de acceder a un público lector más masivo, ya familiarizado con las innovaciones implementadas por tales narrativas. El uso de la perspectiva del realismo mágico, la intensificación del lirismo, la complejización técnica y la ampliación del espacio representado; todas estas características prueban que hubo un intento de adecuar la cuestión indigenista a los nuevos códigos del relato impuestos por las obras del Boom de los años 60 y 70. Como efecto resultante del ajuste aparentemente formal, tuvo lugar un desequilibrio de la heterogeneidad que en su momento la crítica advirtió como el componente nuclear del proyecto indigenista. Ha sido el propósito de éste trabajo mostrar una de las tendencias hacia las que se extendió una corriente literaria. Otra tendencia, quizás formalmente aun más alejada de los primeros modelos, giró en cambio hacia el género testimonio: el colapso de la categoría de autor y su reemplazo por la de un editor cuyo control no supera al del informante (3) permitieron en cambio, en esta segunda dirección, conservar la heterogeneidad.

### Notas

(1). Basándose en la caracterización de algunos personajes, en los signos premonitorios y en el tipo de percepción que los protagonistas tienen de la realidad, José Correa Camiroaga sostiene que la novela de Scorza hubiera podido constituir una narrativa auténticamente americana, lo cual no es cierto: "Esta perspectiva [...] es quebrada por el narrador ante su impotencia para entregar la totalidad de la obra dentro de ella, lo que le obliga a echar mano a los recursos literarios que su tradición cultural le ofrece, en los que se destacan elementos caballerescos, tono cervantino, las técnicas formales de la novela contemporánea y, sobre todo, una ironía narrativa que es la característica principal de la novela"

(514). De cualquier modo, de haberse limitado el novelista al empleo de la perspectiva del realismo mágico, tampoco habría conseguido distanciarse del ya instalado Boom latinoamericano. Evidentemente las intenciones de aquél fueron opuestas.

(2). Señala Tamayo Vargas que "Los nuevos instrumentos de la técnica narrativa le han dado armas a Scorza para concebir este nuevo tipo de novela fuera de la línea de otros novelistas experimentales, pero también distinto en su indigenismo a los señalados ilustres nombres de una fase del novelar peruano" (693). Tal novedad, sin embargo, no resulta sino de la aproximación a unos modelos que, cuando Scorza comienza *La guerra silenciosa*, ya son los más hegemónicos dentro de la narrativa hispanoamericana, y de mayor repercusión internacional.

(3). Este aspecto es destacado por George Yúdice, para quien el elemento principal del género testimonio es su ruptura con el rol tradicional del intelectual en Latinoamérica. A diferencia del escritor del Boom, cuya voz pretendía abarcar verdades universales, el testimonio apela a una verdad muy concreta e inmediata que concierne a una comunidad específica. Por tal razón Yúdice insiste en definir el testimonio como práctica directa —y no como representación— de sectores populares a fin de acceder a la esfera pública en su lucha por la subsistencia: "it is not so much a representation of a referent [...] but a practice involved in the construction of such an entity. That is, testimonial writing is first and foremost an act, a tactic by means of which people engage in the process of self-constitution and survival" (46).

### Obras citadas

Aldaz, Anna-Marie. *The Past of the Future. The Novelistic Cycle of Manuel Scorza*. New York: Peter Lang, 1990.

Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Ed. Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra, 1998.

Cornejo Polar, Antonio. *La novela peruana*. Lima: Horizonte, 1989.

Correa Camiroaga, José. "Redoble por Rancas ¿epopeya latinoamericana?" *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. Budapest: Akad. Kiado, 1978. 509-15.

Gras, Dunia. "Introduction." *Redoble por Rancas*. Madrid: Cátedra, 2002. 13-143.

Hernandez, Consuelo J. "Crónica, historiografía e imaginación en las novelas de Scorza." *Beyond Indigenous Voices*. Ed. Mary H. Preuss. Lancaster: Labyrinthos, 1996. 143-49.

Mariátegui, José Carlos. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Eds. Aníbal Quijano y Elizabeth Garrels. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

Puente-Baldoceda, Blas. "La narrativa neindigenista en el Perú." *Beyond Indigenous Voices*. Ed. Mary H. Preuss. Lancaster: Labyrinthos, 1996. 157-66.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

Rodríguez-Luis, Julio. *Hermenéutica y praxis del indigenismo. La novela indigenista, de Clorinda Matto a José María Arguedas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Smotherman, Teresa. "La filosofía de la liberación en la nueva novela indigenista." *Cuadernos Americanos* 6.5.35 (1992): 145-57.

Scorza, Manuel. *Redoble por Rancas*. Ed. Dunia Gras. Madrid: Cátedra, 2002.

Tamayo Vargas, Augusto. "Manuel Scorza y un neindigenismo." *Cuadernos Hispanoamericanos* 300 (1975): 689-93.

Urrello, Antonio. "Antecedentes del neindigenismo." *Cuadernos Hispanoamericanos* 268 (1972): 5-25.

Yúdice, George. "Testimonio and Postmodernism." *The Real Thing*. Ed. Georg M. Gugelberger. Durham & London: Duke U.P., 1996, 42-57.

**Del voyeur a las prácticas espaciales:  
Montevideo y la escritura de la ciudad**

[Elizabeth Rivero](#)

*University of Maryland, College Park*

Yo estoy convencido que el lugar donde nacés te determina para siempre. Que hay lugares que te condenan. Si nacés en Uruguay ya estás cagado. Y si nacés en el barrio es mucho peor, nunca vas a levantarte. Nacés acostado.  
(Estokolmo 69)

Líber Falco llamó a Montenegro en uno de sus versos "madre cruel".  
Es una hermosa ciudad, una ciudad terrible Montenegro, una mierda.  
Me gusta Líber Falco.

Ciertos poetas ayudan a soportar el peso de la ciudad. El peso de los recuerdos.  
La poesía sirve para  
(Caras extrañas 160)

En un congreso sobre literatura y espacio urbano realizado en Alicante en 1993, Mario Benedetti recordaba las palabras de Ezequiel Martínez Estrada quien, frente a la gran cantidad de población que se concentraba en la principal ciudad argentina, definía a Buenos Aires como "la cabeza de Goliat". Benedetti se preguntaba entonces cómo habría que catalogar a Montevideo y su "cabezona capitalidad" que, además de tener el mérito de ser la capital más austral del mundo, reunía en su espacio al 42% de la totalidad de la población del país. Esta ciudad, situada "De espaldas a América, y de hecho, también de espaldas al resto del país", hizo un ingreso tardío a la literatura nacional, y tanto es así que aún en 1971, según palabras de Carlos Martínez Moreno, "el escritor uruguayo sospecha[ba] que a su capital le falta[ba] tradición literaria, verosimilitud novelesca, condición de soporte creíble para la aventura literaria...". De este modo, los autores continuaban escribiendo sobre el campo, aun cuando su experiencia personal estuviera asociada al mundo urbano, hasta que en 1939 se produce un quiebre con la publicación de *El pozo* de Juan Carlos Onetti, novela eminentemente montevideana ("Montevideo como reflexión literaria" 23-24).

La geografía urbana será el locus (para nada "amoenus", como señalaré posteriormente) donde se desarrolle la trama de las novelas que analizo en este ensayo. Tanto *Trampa para ángeles de barro* (Renzo Rossello, 1992) como *Estokolmo* (Gustavo Escanlar, 1998) se ubican explícitamente en

Montevideo, mientras que *Caras extrañas* (Rafael Courtoisie, 2002) se sitúa en Montenegro y Salvo, suerte de "alter egos" ficcionales de Montevideo y su ciudad satélite, Pando. Empleando las técnicas de la novela negra, *Trampa para ángeles de barro* narra la historia del Navaja, un delincuente juvenil nacido en un barrio marginal capitalino, que culmina con su asesinato por parte de la propia policía, para que su muerte oficie como cortina de humo frente a la fuga de un distribuidor de drogas vinculado a sus altos mandos. *Estokolmo* se interna en el mundo de la neo-picaresca para dar cuenta de las andanzas de Marcelo, un joven de clase media, estudiante de Medicina y militante de izquierda, que con el retorno a la democracia decide abandonarlo todo y dedicarse a la droga y al robo, junto con sus amigos Chole y Seba. Posteriormente, al grupo se unirá voluntariamente Demonio, una chica adinerada que raptan en una fiesta del barrio de Carrasco, donde acuden a robar. Finalmente, a través de una hábil mezcla de thriller, comedia y sátira, la obra de Rafael Courtoisie recrea la toma de la ciudad de Salvo por parte de los revolucionarios Tapurí, recogiendo así los ecos de uno de los episodios más sonados de la historia uruguaya de los años sesenta: el copamiento de la ciudad de Pando realizado por el Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros (1969) y la guerrilla urbana que precediera a la dictadura militar (1973-1985). De este modo, es mi objetivo en este ensayo explorar cuáles son los imaginarios urbanos concretados en estas obras que, desde una óptica juvenil y desde la perspectiva del retorno a la democracia, se internan en las fibras sociales montevidéanas, oficiando como "sismógrafos estéticos" (Hugo Achugar) del devenir comunitario.

Unos bajo la influencia de la droga, otros de sus creencias ideológicas y otros huyendo de la ley, los protagonistas de las tres obras se desplazan febrilmente por el espacio urbano. En un primer momento, estos recorridos y relevamientos del ámbito metropolitano parecen asimilarse a aquellos del *flâneur* baudeleriano analizado por Walter Benjamin. Sin embargo, su percepción de la ciudad no es ni puede ser la misma. El *flâneur* es un intelectual burgués que cuenta con el tiempo de ocio para deambular por la ciudad y devenir en *voyeur* que absorbe con la mirada el espectáculo moderno que se presenta ante sí, con sus luces y sus sombras, su atractivo y repulsión. Desfilan ante sus ojos las multitudes que se desplazan a nuevos ritmos cotidianos y, entre ellas, aquellos seres residuales que representan la cara no tan feliz de los procesos de industrialización y desarrollo capitalista. El *flâneur* es un espectador, no una parte del espectáculo y puede distanciarse del objeto observado. Sin embargo, los personajes de las novelas estudiadas no son voyeurs sino partícipes activos del pulso de la ciudad y buena parte de ellos pertenece a aquella franja social en nada favorecida por la globalización y el neoliberalismo posmodernos. El Navaja, el menor delincuente protagonista de *Trampa para ángeles de barro* y el Largo Viñas, agente de dudosa reputación encargado de eliminarlo y que a la postre pierde su vida al negarse a hacerlo; Marcelo, el joven de clase media que un buen día decide dejar de ser izquierdista y dedicarse al robo, y sus amigos Chole y Seba, todos ellos personajes de *Estokolmo*; y, finalmente, los revolucionarios Tapurí y el ejército que los reprime en *Caras extrañas*, recorren y actualizan una ciudad que nada tiene que ver con la ciudad oficial, ordenada y racional que aparece en los mapas. La ciudad



geométrica y dispuesta en dameros, con su plaza central, iglesia, comisaría y cabildo a sus lados, estalla en múltiples dislocaciones y discontinuidades, dispuestas por los traslados de estos personajes. Así como Michel de Certeau habla de una "retórica del caminar (mi traducción)" (100), pensando en estas novelas es posible referirse a una "retórica del desplazamiento", con las mismas características. Si bien el *voyeur* baudelairiano podía "leer" la ciudad en su calidad de observador, el caminante, en cambio, asume un rol activo, una práctica del espacio ciudadano que lo habilita a "escribir" el texto urbano (93). De este modo, una ciudad "migratoria" o "metafórica" suplanta a la ciudad como texto planificado y de fácil lectura (93). Las prácticas espaciales y su particular re-apropiación de la ciudad ponen de manifiesto todos aquellos aspectos urbanos que las visiones oficiales, de carácter panóptico y disciplinario, pretenden ocultar. Las rutas marcadas por los caminantes (o, en el caso de las novelas que analizo, los desplazamientos, en cuanto los personajes de las mismas se trasladan a pie, en autos destartalados, en coches fúnebres, en camiones militares, en autos policiales, etc.) devienen en auténticos "actos de habla" que enuncian la ciudad (97). En ese sentido, los desplazamientos se manifiestan a través de "tropos retóricos" (100), fundamentalmente la sinécdoque (en la que una parte representa al todo y, en ese sentido, una manifestación socio-urbana particular integra y simboliza una macrorealidad ciudadana) y el asíndeton (en el que se eliminan las palabras de ligazón, como las conjunciones y los adverbios, lo que trasladado al espacio implicaría la apertura de vacíos en su continuum) (101). En definitiva, estos tropos implican que, en el proceso de construcción del tejido urbano, ciertos espacios recorridos emergen como símbolo de una realidad mucho mayor a la que representan y, por otra parte, implican su selección y privilegio frente a otras zonas evitadas y descartadas.

Me interesa ahora analizar cómo opera la escritura de la ciudad en las tres novelas estudiadas y cuál es la vinculación entre este texto urbano y una determinada manera de percibir la comunidad. Una característica que une a todas las obras es la presentación de una ciudad "disgregada" (*Imaginarios urbanos* 87) de la que (coincidiendo con los resultados de una investigación realizada en la ciudad de México por Néstor García Canclini, en base a un muestreo fotográfico) es imposible generar una visión de conjunto, ya que sólo habrá visiones limitadas, acotadas al propio barrio, sector o grupo social al cual uno pertenece y a las instituciones con las cuales cada uno se vincula (97). En este sentido, afirma Canclini que la ciudad es a la vez un lugar para ser habitado e imaginado y que, consecuentemente, la "urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas (109)". De este modo, es posible plantear una analogía entre el proceso de recorte y encuadre que implica la fotografía y el conjunto de experiencias desarticuladas propias de la megaciudad (112). Específicamente, la fotografía se vincula con las percepciones aisladas y acumulativas de los habitantes de grandes ciudades que, desconociendo la ciudad en su conjunto, descreen en la posibilidad de acceder a ella, se establecen en micrópolis y recorren fragmentos de las micrópolis ajenas (113). Según Canclini, "No se trata de elaborar un mapa objetivo de los [diferentes] imaginarios, sino confrontar las cartas de navegación imaginarias, las narraciones que diversos

sectores hacen de sus itinerarios por la ciudad, con los mapas de los planificadores y los sociólogos urbanos" (135).

Si se piensa en el mapa activo que el Navaja va dibujando con sus desplazamientos en *Trampa para ángeles de barro*, se puede advertir que, en un principio, se privilegian ciertos motivos espaciales como son "la cuadra" y el "barrio", tratándose este último de la zona de rancheríos de Casavalle, vecindario marginal ubicado al norte de la ciudad, donde el niño vivía con su madre y su nuevo compañero y su hermano pequeño. Un sentido de pertenencia lo unirá a estos ámbitos, hecho que se traducirá en sus enfrentamientos con "los gurises de las otras cuadras" (17). Una vez que su madre se vaya a Buenos Aires, el Navaja pasará a vivir en La Teja, un barrio trabajador fuertemente afectado por las coyunturas socio-económicas y ubicado al suroeste de la capital. Es así que el joven se trasladará por la "Avenida Carlos María Ramírez", emblemática del mencionado barrio, como lo serán la "Avenida Agraciada" y el "Club Liverpool" del cercano vecindario Belvedere. Del mismo modo, en su primera fuga del establecimiento para menores en el que ha sido recluido por las rapiñas a taximetristas realizadas en compañía del Bujía, se internará en el barrio del Cerro (también un vecindario obrero marcado por la crisis, situado al suroeste), donde vive su novia, Sandra. La palabra "baldío" cobrará una especial significación en la descripción del lugar, ya que se trata de zonas del extra-radio montevideano donde los márgenes de la ciudad se tocan con los avances rurales, en una suerte de conmixtión de la civilización y la barbarie: "Había unos pocos ranchos diseminados por la zona. (...) Las paredes estaban hechas de bloques y el techo era de chapas acanaladas, apretadas en algunos puntos por trozos de ladrillos. Al fondo un tejido roto de alambre limitaba con la extensión de baldío salvaje" (48). Imagen similar provocará la descripción del área donde vive "el Serrucho", a quien el Navaja acude en su segunda fuga para conseguir un arma: "El rancho del Serrucho quedaba por Battle Berres, casi al borde del mapa de la ciudad. La calle perdía su estatus de tal para convertirse en una ruta de entronque con el interior. La misma geografía del lugar se iba volviendo más rural y los caballos y los carros alternaban con coches, camiones y ómnibus sobre la cinta de asfalto" (95). De igual forma, mientras el Navaja continúa huyendo en compañía de Riverita, "llegaron a los baldíos que rodeaban los accesos de la ciudad" donde "El nudo de puentes y cintas de asfalto carretero parecían una blanca implantación quirúrgica entre el verdor de un lugar poblado de ranchos humildes y carros tirados por caballos o personas, indistintamente" (105). Nuevamente, la zona aparece consignada como un área fronteriza donde entran en contacto lo urbano y lo rural, lo civilizado y lo bárbaro, al punto que los seres humanos apenas pueden distinguirse de las bestias. Finalmente, el Navaja terminará sus días en un depósito abandonado de la rambla Brum, no sin antes efectuar una huida propia de un "western" (género que trata específicamente el tema civilización/barbarie), en la que escapan a caballo entre baldíos, ranchos y caseríos.

La ciudad descrita por el Navaja dista mucho de la Montevideo descrita en las guías turísticas. Es más, es tan sólo una versión amputada de la misma, donde las ausencias son tan significativas como las presencias. El orbe enunciado por el

joven es apenas el extremo norte y el suroeste, la angosta franja marginal acotada entre el mar y el campo, más pre-moderna que posmoderna. Pero no se trata del mar de los baños, de las playas de arena dorada sobre la rambla. El extremo costero sureste de Montevideo, con sus modernos edificios de apartamentos, sus bares y restaurantes, sus shopping centers, es tan sólo un silencio, un vacío, como lo es también el centro de la ciudad, con su avenida 18 de julio, sus tiendas, sus plazas, sus librerías y sus cafés. A pesar de su deambular constante, el Navaja jamás puede atravesar la gran frontera del "barrio", como él mismo lo dice: "No pudimos salir del barrio (...). Nunca vamos a salir del barrio, no está para nosotros" (142); "Nacimos para quedarnos enterrados acá, esa es toda nuestra historia" (143). En ese sentido, si la frontera que liga el área marginal con los avances rurales se presenta como una membrana porosa que trasiega los restos de un mundo pre-moderno, aquella que la confronta con el resto del orbe capitalino se revela como una compuerta implacable que contiene cualquier desborde. Por otra parte, la presencia de una multiplicidad de micrópolis bajo la piel de la ciudad se evidencia de forma reiterada en el texto a través de la expresión (también, significativamente, de connotación espacial) "estar del otro lado". La ciudad a la que pertenecen los jóvenes marginales es diferente de (léase, está en una parte diferente de) aquella a la que pertenecen los funcionarios del establecimiento para menores y, fundamentalmente, de los profesionales, como es el caso de María, la psicóloga que intenta ayudar al Navaja: "Es como todos los demás. Por más que se apirole, cuando llega la hora de la verdad, ella se queda del otro lado" (142); "Las fronteras entre un mundo y otro, el de los muchachos y el de los funcionarios, eran generalmente respetadas por una especie de pacto tácito" (40). Ahora bien, será a partir del entramado textual que se sugiera apenas la posibilidad de una tenue flexibilización de estas estrictas fronteras y el ingreso de una bocanada de aire fresco, a través de las trayectorias desviadas del Largo Viñas y de quien será en última instancia su colaborador, el comisario retirado "Pardo" Garini. En efecto, los pasos rebeldes de Viñas lo conducirán a las zonas periféricas ocupadas por el Navaja, no para asesinarlo como le han propuesto los mandos policiales corruptos, sino para intentar evitar una muerte injusta. Idéntico objetivo tendrá el desplazamiento de Garini por el área marginal quien, por otra parte, cerrará la novela con su llegada a la oficina del Ministro, dispuesto a denunciar los asesinatos de Navaja y Viñas por orden de las autoridades policiales involucradas en la distribución de drogas. En definitiva, *Trampa para ángeles de barro* rescata la carga híbrida de una Montevideo en la que coexisten tres ciudades/temporalidades: una pre-moderna, otra moderna y una tercera posmoderna (*Culturas híbridas*) y, además, una miríada de cartografías personales que recortan sesgadamente la ciudad en base a sus experiencias vitales singulares, marcadas por la clase socio-económica, el género, la edad, el nivel educativo, etc. Por otra parte, desde el espacio literario se contempla tímida y brevemente la posibilidad de un cruce que permita flexibilizar la rígida compartimentalización espacial, augurando futuros intercambios sociales.

La trayectoria trazada por Marcelo, personaje de *Estokolmo*, guarda ciertos puntos de contacto con el itinerario del Navaja, al tiempo que lo distancian de él fuertes diferencias. En primer lugar, la figura del "barrio" tiene, al igual que en la novela de

Rosselló, una pronunciada carga simbólica y funciona como ideologema de pertenencia y exclusión. Las calles "Salto", "Lauro Müller", "Yaro", "Isla de Flores", "la Rambla", "Barrios Amorím", etc. cumplen una función icónica y marcan los desplazamientos del joven por el "Barrio Sur", vecindario de variado nivel socio-económico en el que se habría criado. Como en *Estokolmo*, el barrio al que se pertenece es presentado como un ámbito que condiciona el futuro, oficiando como promisión o estigma: "Yo estoy convencido que el lugar donde nacés te determina para siempre. Que hay lugares que te condenan. Si nacés en Uruguay ya estás cagado. Y si nacés en el barrio es mucho peor, nunca vas a levantarte. Nacés acostado" (69); "Pero está condenado: la suerte, o la desgracia, lo hizo nacer en el barrio sur (69)". El rechazo hacia otros barrios, asociado con la clase social y económica de las personas que viven allí, no impedirá (a diferencia de lo que ocurre en *Trampa para ángeles de barro*) que Marcelo y sus amigos se internen en ellos, para acudir al bar Michigan, en el caso de Malvín, y para robar en la fiesta, en el caso de Carrasco: "Siempre odié Malvín. Típico barrio de tipos chetos y minas franelas, de Levi's 501 y bucitos Lindsay, de esos de lana finita y peinada" (27). Sin embargo, la flexibilidad de estas fronteras resulta engañosa ya que, si bien habilita una cierta fluidez territorial, ésta no viene acompañada de la integración subjetiva o cultural. La escisión entre las personas que viven en zonas adineradas y en vecindarios más modestos se traducirá en la expresión "dos mundos" diferentes, y esta percepción será confirmada por la visión que Demonio tiene del Barrio Sur. Habituada a Carrasco, la joven realizará una descripción muy pintoresca del barrio, con sus grupos de gente conversando y gritando, las barras en las esquinas, los almacenes con frutas en la vereda, detalle este último que la llevará a expresar: "Yo pensé que no había más almacenes en Montevideo, que solamente había shoppings y supermercados.. Es raro pero lindo, como un pueblito del interior..." (87).

Sin embargo, más allá de las vivencias colectivas de la delincuencia y la droga, las experiencias vitales que convoca la palabra "barrio" en las novelas de Rosselló y Escanlar son disímiles. Los "superhéroes" del barrio de *Estokolmo* han integrado, de niños, un club de baby fútbol y han leído las revistas *Anteojito* y *Billiken*, sus padres o abuelos son dueños de talleres de reparación de calzado, florerías o pensiones y, en ese sentido, el suyo es lo que he dado en llamar un barrio tradicional o histórico. Pero además, estos jóvenes comen en Mc. Donald's, dominan términos en inglés, como "delivery boy" y "public relations", miran videos musicales en MTV y programas deportivos en ESPN, van al "shopping", están informados sobre Perón y el movimiento MRTA, leen a Kafka, Cortázar y Rubem Fonseca, conocen a Marx, Gramsci y Foucault, han visto películas de Buñuel y Bergman, toman café en el centro, sus familiares trabajan en agencias de publicidad y tienen casa en la Costa de Oro. En el caso concreto de Marcelo, se trata de un joven de clase media que pierde la fe en las ideologías por considerarlas rutinarias, conservadoras y falsas y que entonces decide hacer "tábula rasa", dedicándose al robo y la droga:

Lo que pasó fue que, en determinado momento de mi vida clase media, me di cuenta que todo era mentira. Me había pasado horas estudiando, horas

en asambleas discutiendo si a la feuu había que reivindicarla o legalizarla, horas en los boliches hablando de la dictadura del proletariado, de Gramsci y de Foucault. (...) He visto a las mejores mentes de mi generación destruidas por la rutina, por la militancia política, por la vejez prematura, por la seriedad estúpida. (...) (51).

(...) Los tipos que conservan, los que vegetan (...), esos no sirven para nada (53).

La postura de Marcelo se vincula con una particular manera de sentir y expresarse de un sector de la juventud uruguaya de la posdictadura (del que precisamente formará parte Gustavo Escanlar, autor de la novela), a la que algunos sociólogos denominaron generación-democracia, generación-rock o generación-dionisiaca y que, fundamentalmente entre 1985 y 1989, se manifestara a través del rock nacional, las revistas "under" (como *G.A.S*, *La Oreja Cortada*, *Suicidio Colectivo*, *Kamuflage*, *Kable a Tierra*, *Ratas i Rateros*, etc.), los graffitis, las performances y los videos. A diferencia de los jóvenes del 68, se caracterizarán por la apatía frente al futuro y el progreso y, por ende, su objetivo no será hacer la revolución ni cambiar la sociedad sino concentrarse en el "aquí y ahora", en las reivindicaciones inmediatas como el cambio de la calidad de la vida cotidiana, la aceptación de la heterogeneidad y la tolerancia. Por otra parte, el individualismo de esta generación la lleva a rechazar todo tipo de alianza de clase social, incluida la clase obrera, y a declararse apartidaria. Renegarán tanto de la derecha como de la izquierda, de "la primera vertiente por dogmática y autoritaria", de "la segunda, por intolerante, por insistir en la militancia disciplinada y por hacerles sacrificar el presente en vistas de un futuro inexistente" (Alpini). A este respecto, son interesantes las declaraciones de Lalo Barrubia (seudónimo de la poeta y performer María del Rosario González, 1967), quien en un artículo publicado en *La Oreja Cortada*, titulado "Jóvenes eran los de antes", señala:

(...) sabemos que -si es que las soluciones colectivas existen- no pasan por las estructuras políticas, al menos no en este país. Porque todo está previsto, la derecha vive gracias a la izquierda y la izquierda gracias a la derecha y cada quien cuida su chacra con esmero. Los conflictos sindicales están convenidos con el gobierno y los movimientos estudiantiles se esfuerzan en pasar vergüenza. Ya nadie cree en nada pero todos hacen lo que les corresponde.

(...) Por eso estamos al margen. Por eso el esforzado discurso del Partido Colorado no ha logrado seducir demasiado a las nuevas generaciones, ni el de Marx disfrazado de jeans, ni el del centro, ni ningún otro. Porque la seducción es la clave del placer, y éste no ha resultado un país muy gozable. Un país que se ha quedado viejo ya no seduce a nadie (*Polaroid* 291-292).

Esta sensibilidad específica a la que responde la novela marca ciertas distancias con *Trampa para ángeles de barro*. Así como en esta última, en base a los desvíos en las trayectorias de Viñas y Garini, se esboza la posibilidad de un cierto quiebre



de las segmentaciones sociales que auspicia futuros diálogos comunitarios, el viaje circular de Marcelo cancela todo proceso de cruce e intercambio social. En efecto, las escenas finales de *Estokolmo* muestran a un Marcelo que, una vez encarcelados sus amigos, decide quedarse con todo el dinero del rescate pagado por el padre de Demonio y asesinar a ésta de tres tiros en la cabeza, a pesar de la relación afectiva que los uniera en los últimos tiempos. De hecho, una vez consumado el crimen, reflexionará: "Chau, nena. Hasta que la muerte nos separe. Yo soy hijo único. No soporto los hermanos. Mucho menos los gemelos" (135). Por otra parte, al subir al ómnibus luego de hacerse con el dinero, comenzará a flirtear con una chica, final abierto que rematará la novela, dejando en el lector la sospecha de que Marcelo se interna en un camino ya transitado, sin salida posible.

En definitiva, la experiencia urbana que en *Trampa para ángeles de barro* remitía a un mundo pre-moderno, surcado de baldíos, gallinas, carros tirados por caballos, ranchos de lata y bloques, fideos descoloridos cocinados en ollas tiznadas, en *Estokolmo* entronca con un mundo posmoderno, a través de procesos globalizadores que internacionalizan la información y las manifestaciones culturales e imponen ciertas reglas de mercado y consumición y una forma particular de la sensibilidad, fundamentalmente juvenil. Gilles Lipovetsky ha identificado esta nueva forma de percibir la realidad como "una mutación histórica" y "una nueva fase en la historia del individualismo occidental" (5), y la ha dado en llamar la "era del vacío". Para Lipovetsky, ésta se caracteriza, fundamentalmente, por el abandono de la "escatología revolucionaria", el deterioro de las identidades sociales, la renuncia ideológica y política (*La era del vacío* 5). Precisamente, esta particular forma de sentir se cuela en las fibras del entramado textual, imponiendo la apatía o el descreimiento en la posibilidad de subsanar los desgarramientos sociales.

En *Caras extrañas*, el desplazamiento de los guerrilleros aparece consignado como "toma" de la ciudad de Salvo y, en ese sentido, se establece desde un principio una querrela por la posesión geográfica que en definitiva trasunta una disputa por el poder. Tal como aclara el narrador, si bien la pequeña ciudad no tiene mayor relevancia desde el punto de vista militar, su proximidad a la capital, Montenegro, y el hecho de que allí tengan sede bancos y empresas de importancia, hace que su copamiento represente un gran golpe de efecto. Por otra parte, los tres focos donde se concentra el accionar de los guerrilleros: la comisaría, el banco y la cárcel, confirman tal enfrentamiento por el poder. Ahora bien, tal como reza en la contratapa de *Caras extrañas*, "Cualquier semejanza con la historia reciente en Latinoamérica es mucho más que coincidencia. Los nombres han sido cambiados pero no protegen a los inocentes... ni a los culpables. Los inocentes, por lo general, están muertos o desaparecidos. Los culpables quizá no se hayan enterado...". Es así que este hecho ficticio (?) recreado por Courtoisie en su novela recoge ecos de uno de los episodios más significativos de la historia uruguaya en la época de los sesenta: la toma de la ciudad de Pando por parte del Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros, en 1969. En medio de una grave crisis económica y social, marcada por la inflación y la pérdida del poder adquisitivo, así como también por una escalada de represión violenta por parte del Estado frente a los reclamos de



los trabajadores, se desata a mediados de los sesenta la guerrilla urbana. Hacia 1965 se crea el MLN, a través de la confluencia de ciertos grupos vinculados a partidos de izquierda y la organización de los cañeros de Bella Unión, liderados por el dirigente socialista Raúl Sendic. Las posturas adoptadas por el movimiento tienen su origen en el desencanto frente a la actividad político-partidaria del país, el interés suscitado por el "camino directo" emprendido por la Revolución Cubana y sus ideólogos, como el "Che Guevara", y la convicción en la necesidad de llevar adelante una lucha de "liberación" que traspasara el país y se extendiera a todo el continente (*Manual de historia del Uruguay* 272). La toma de la ciudad de Pando por parte de los guerrilleros debía cumplir con un doble objetivo: por un lado, homenajear al Che Guevara, asesinado en Bolivia, y, por otro, recaudar fondos para la organización (Gilio 126), de allí que los blancos fundamentales del copamiento fueran el Banco República, el Banco Pan de Azúcar y el Banco de Pando, además de la comisaría, el cuartelillo de bomberos y la central telefónica. Courtoisie ha sabido reconocer certeramente el potencial estético del suceso y su ubicación en una zona de penumbra donde se matizan los límites entre la realidad y la ficción. El recurso del cortejo funerario recogido en la novela, verdadera carnavalización de la muerte en el mejor estilo bajtiniano, fue efectivamente utilizado por los revolucionarios tupamaros para acceder a la ciudad de Pando sin despertar mayores sospechas. El día 8 de octubre, los supuestos deudos se presentaron en la funeraria Martinelli (será la "Faltrinelli" de la novela), acompañando los restos de un familiar fallecido en Buenos Aires, con el propósito, ya convenido de antemano, de que el difunto fuera trasladado al cementerio de Soca (Gilio 102-103). Además de los remises de la empresa, el resto de los guerrilleros habría de ir llegando en autos particulares, ómnibus y trenes. Si bien el procedimiento resultó exitoso en un principio, ciertas fallas en el repliegue condujeron a su fracaso militar. Como saldo, quedan varios muertos y heridos y se producen detenciones en la dirigencia tupamara. Al reflexionar sobre el movimiento, el historiador Benjamín Nahum señala que, en un principio, la población se sorprendió por un tipo de acciones sin precedentes en el país, y no vio con malos ojos que, inclusive por esos medios, se pusieran al descubierto negociados y delitos económicos perpetrados por bancos y empresas en apariencia respetables. Sin embargo, cuando la violencia en los enfrentamientos con la policía fue in crescendo y se registraron las primeras víctimas, "se fue produciendo un retraimiento de la población que culminó en el aislamiento del movimiento tupamaro. Los valores de la convivencia pacífica estaban demasiado arraigados en la ciudadanía como para avalar esas acciones, y no lo hizo" (273).

En todo caso, el enfrentamiento de la guerrilla y el gobierno, desde sus diferentes posicionamientos territoriales, refleja una extrema polarización social que opone, por un lado, al pueblo afectado en su calidad de vida y cuyos derechos y libertades civiles se ven cercenados y, por otro, a un gobierno que, respaldado por las fuerzas policiales y militares, no duda en recurrir a la represión más violenta para acallar sus demandas. Esta idea de la escisión del cuerpo social, sin precedentes en la historia del país, será recogida por Courtoisie en su novela como una constante que se hará extensiva hasta el presente de la narración, en cuanto herida incapaz de suturar. La imposibilidad del diálogo entre ambos polos será el rasgo más

destacado, a través de una serie de metáforas no exentas de humor e ironía. Para la guerrilla, el gobierno será "un payaso idiota", mientras que, para el gobierno, la guerrilla será "una cucaracha" y en ese sentido, surgirán los interrogantes : "¿Cómo se pueden entender el payaso y las cucarachas? (...) Cuando las ve en el suelo, el payaso intenta pisotear, aplastar a las cucarachas. Las cucarachas pueden hacerle la vida imposible al payaso. (...) Así, es imposible entenderse" (147-148). Las divisiones afectarán también al cuerpo militar, que se debate en dos bandos: por un lado, los militares que reprimieron, torturaron y mataron ("los que tocaron la mierda" (115), según reza en la novela) y, por otro, los inocentes: "Me pongo en los zapatos de un militar honrado, sobre sus suelas clavadas y pienso: "No soy malo". ¿Por qué me echan la culpa a mí?" (173). Las relaciones entre los descendientes de los involucrados en los hechos serán también conflictivas y el narrador se interrogará acerca de su concreción. Cuando Ana Saldías, hija del coronel torturador Pedro Saldías, y Luis Antonio Aldao, hijo de un guerrillero muerto durante la toma de Salvo, tengan un romance, éste se cuestionará: "¿Pueden besarse las piedras? ¿Acaso se besa el movimiento del agua? ¿Se besan las paredes de las casas? ¿Puede besarse el hierro de los clavos? Quién sabe" (110). En todo caso, la simple existencia de la duda o las interrogantes abre una pequeña brecha en la estricta dislocación social, permitiendo contemplar la posibilidad de futuras interacciones.

La idea de la fragmentación del tejido social se trasladará en la literatura de los jóvenes escritores de la posdictadura en la insistencia en los tajos y mutilaciones provocados en el cuerpo. El propio Courtoisie recrea estas imágenes en *Cadáveres exquisitos* y en su obra titulada, precisamente, *Tajos* (1999). Lo mismo sucederá en *Derretimiento* (1998) de Daniel Mella, *Zack. Estaciones* (1994) de Ana Solari y el texto "La oreja, el camino y la mano" de Ricardo Henry (1971), entre otros. Carina Blixen reflexionará sobre esta característica de la literatura posdictatorial señalando que el conjunto de estas imágenes puede entenderse como una interpretación de una situación histórica en la que se percibe un "país dividido por múltiples exilios interiores y exteriores" (*La cara oculta de la luna* 18). Pero quizá, la escisión mayor que se vea consignada en *Caras extrañas* sea de tipo lingüístico. A lo largo de la novela se evidencia el divorcio existente entre las palabras y la acepción que de ellas brinda el diccionario, y el uso o interpretación que se ha hecho de ellas, advirtiendo sobre los peligros de las fricciones entre "langue" y "parole", la lengua y su actualización. Más destructivo y ominoso que la fuerza de las armas resulta el poder de las palabras y los signos, "Y con los signos, con las letras, con las palabras hay que tener cuidado (74)". En ese sentido al escoger el cortejo fúnebre como forma de acceder a la toma de la ciudad, los guerrilleros optaron por "un símbolo emparentado con la muerte. Ese ataúd nos decía a todos. Cuidado. (...) Adentro iba un ataúd vacío (ya se iba a llenar) y un largo carnaval funerario, cinéreo, espeluznante" (73). Del mismo modo, la difícil tarea de llegar a comprender el verdadero significado de palabras como "revolución", "gobierno", "sedición", "libertad", etc., resulta crucial. Cuando los revolucionarios tomaron la ciudad de Salvo "creían ser la mano del pueblo (...). El arma de la conciencia" y sin embargo fueron "llamas separadas de la hoguera, frutas sin el árbol que las

sustenta (...) La clave está en entender lo que significa la palabra "revolución" (152).

Para recapitular, es posible señalar que la "retórica del desplazamiento" impuesta por los personajes de las tres novelas analizadas, deconstruye la imagen de una ciudad homogénea y unificada, dando paso a la heterogeneidad y la disgregación. En ese sentido, no corresponde hablar de una ciudad de Montevideo, sino de una multiplicidad de núcleos urbanos que coexisten sin interactuar entre sí. Las diferentes experiencias vitales de los protagonistas los conducirán por distintos senderos que irán configurando micro-espacios autosuficientes. De este modo, existirán simultáneamente el barrio marginal, el barrio típico o histórico y el barrio residencial. Por otra parte, se darán cita en el casco urbano diferentes temporalidades, al reconocerse en el mismo una ciudad pre-moderna, una moderna y otra posmoderna. Pero así como la clase, el estatus económico, la cultura y el acceso a los beneficios de las nuevas tecnologías y servicios segmentan a la ciudad, los diferentes posicionamientos ideológicos acerca del proyecto de país deseado y la interpretación de la memoria histórica y del presente comunitario, marcan incisiones o "tajos" en la epidermis ciudadana, aún sin suturar.

En la convocatoria firmada por el Arq. Salvador Schelotto al Sexto Seminario Montevideo, realizado del 7 al 20 de marzo del 2004 y titulado "Accesibilidad: centro/s y periferia/s en el Montevideo Metropolitano", se señalaba como uno de los objetivos del mismo analizar, desde una perspectiva interdisciplinaria, la problemática de los efectos de la fragmentación social en la ciudad, enfocada desde la óptica de las centralidades y los espacios periféricos. Como motivación y justificación de la temática propuesta, se indicaba que la ciudad de Montevideo y el conjunto del área metropolitana atravesaban marcados procesos de transformación que se manifestaban, entre otras características, a través de la fragmentación social y la segregación espacial. Se afirmaba además que la accesibilidad a las centralidades urbanas es una pieza clave de una estructura democrática de la ciudad y que, sin embargo, la misma estaba en cuestión. Históricamente, la ciudad de Montevideo ha contado con un centro urbano principal y una serie de centralidades zonales complementarias. A partir de los noventa y acorde con las nuevas dinámicas sociales, económicas y culturales, así como también con un crecimiento de la economía con distribución regresiva, comenzaron a surgir "nuevas centralidades", especialmente en la zona sureste de la capital y en el borde costero (Pocitos, Punta Carretas, Carrasco). Estos cambios tienen que ver con la construcción de shopping centers y otras transformaciones sociourbanas. Al mismo tiempo, se agudiza el proceso de "metropolitanización" que se había originado en la época de los sesenta y brotan, de este modo, nuevas centralidades fuera de los límites territoriales del departamento; es el caso de la ciudad de Las Piedras, sobre el eje de la Ruta 5, la ciudad de Pando, sobre el eje de la Ruta 8, y la Ciudad de la Costa, sobre Av. Gianattasio. Estas centralidades son una referencia simbólica que integra el imaginario colectivo y están signadas por una compleja funcionalidad, ya que en ellas se concentran actividades comerciales, recreativas, educativas, deportivas, servicios, etc. A pesar de esto, el acceso a las mismas desde ámbitos periféricos y, por ende, el usufructo democrático de los

espacios urbanos, está en tela de juicio y se presenta como una aspiración y un desafío. Por otra parte, y paralelamente a los procesos de centralización, en estas áreas periféricas se han incrementado los asentamientos precarios y han aparecido "ghettos" de pobreza urbana concentrada.

Precisamente, Henri Lefebvre considera que cada sociedad y, en ese sentido, cada modo de producción, determina también la producción de un espacio que le es propio (31). Es así que esta sociedad montevideana del fin de siglo e inicios del siglo XXI, signada por los efectos del capitalismo avanzado, los procesos de globalización y el neoliberalismo, y fragmentada en sí misma, ha generado un nuevo modelo de espacio urbano caracterizado por su extrema polarización y "ghettoificación". El decaimiento del clásico centro de la ciudad, extendido a lo largo de la calle 18 de julio y contenido entre el Parque Battle y la Ciudad Vieja, con el consiguiente deterioro y cierre de sus tradicionales galerías, vino acompañado, como bien señalaba Schelotto, por la aparición de nuevas centralidades ubicadas sobre o muy cerca de la Rambla y surgidas en torno a los "shoppings" situados en zonas residenciales. Este proceso, que Beatriz Sarlo denomina "Los Angelización" (9), pone de manifiesto la retirada del Estado, con su labor de planificación, asistencia y contralor, y su sustitución por el mercado. Sin embargo, como también observa Sarlo, los pobres viven en suburbios de los que el Estado también se ha retirado y donde la pobreza imposibilita que el mercado tome su lugar. Ellos soportan el peso de la crisis de los vecindarios locales, el deterioro de las solidaridades comunitarias y la violencia cotidiana, mientras que los "shoppings" encarnan una versión condensada y exagerada del otro lado de la moneda de esos rasgos de pobreza urbana (15). La aparición de auténticos "ghettos" ubicados en las zonas del extrarradio capitalino será la manifestación más extrema de la pauperización urbana. Si bien originalmente el término "ghetto" se usó para referirse a las zonas judías segregadas en Europa, y en Estados Unidos se empleó para aludir a cualquier enclave de tipo racial o étnico, independiente de las características socio-económicas, en la actualidad se le relaciona con áreas de gran concentración de pobreza y deterioro edilicio (Lynn y McGeary 18-19). En su análisis acerca de los causales de tal marginalización social en los Estados Unidos, William Julius Wilson insiste fundamentalmente en las transformaciones estructurales de la economía (*The Truly Disadvantaged* 18), razón que podría vincularse así mismo con el caso uruguayo. Precisamente, al estudiar los cambios económicos acarreados por las tendencias neoliberales en los países latinoamericanos, García Canclini señala un doble juego de sustitución y cambio: el "estado protector" será suplantado por "estado de exclusión", mientras que la economía de la productividad se verá relevada por una "cultura de la especulación y el espectáculo" (*Culturas híbridas* 248). Igualmente, el análisis de Wilson acerca de los efectos devastadores del desempleo en los barrios marginales (criminalidad, disolución de la familia, bajos niveles de organización social, etc.) puede también hacerse extensivo ("Jobless Poverty" 135). Ambos argumentos ayudarían a desbaratar la idea de la existencia de una "cultura de la pobreza", tal como fuera concebida por Oscar Lewis y posteriormente elaborada por otros pensadores conservadores, y que implicaría el desarrollo de una serie de patrones culturales,

trasmitidos de generación en generación, incompatibles con el avance socio-económico (*American Apartheid*5).

Ahora bien, paralelamente a estos ghettos "reales", geográficamente definidos y localizables (Cerro Norte, Casavalle, Borro, etc.) y precisamente en las zonas residenciales del sureste de la capital, se ha producido una "extraña mutación" que Zygmunt Bauman ha dado en llamar el "gueto voluntario" (137). En efecto, los habitantes de confortables mansiones de Carrasco o Punta Gorda, o de modernos edificios de Pocitos, se han parapetado detrás de altos muros, porteros eléctricos con cámara de video y alarmas electrónicas, y han contratado guardias de seguridad privados que patrullan la zona. Como casos específicos se pueden citar las Torres Náuticas, situadas en Pocitos, próximas al Montevideo Shopping Centre, y el lujoso barrio privado "Lomas de Carrasco". Este tipo de ghetto, que comparte con el auténtico la idea de la homogeneidad de quienes pertenecen a él, más que prohibir la salida de sus residentes está destinado a impedir que ingresen elementos ajenos y, evidentemente, está motivado por una sensación de inseguridad. Tal como afirma Bauman, la seguridad en un mundo tan individualizado y privatizado entra en la esfera del "hágalo Ud. mismo" y, en ese sentido, la "defensa del lugar" debe ser una tarea del vecindario, una "cuestión comunal". Dirá además que: "Allí donde ha fracasado el estado, quizá la (...) comunidad encarnada en un *territorio* habitado por sus miembros y por nadie más (...), provea el sentimiento de 'seguridad' que el mundo en sentido amplio evidentemente conspira para destruir" (133).

A este respecto, se pueden consignar las palabras de Fernando Reati quien, al reflexionar sobre una reorganización urbana similar en la Argentina, indicaba que, al tiempo que los afortunados beneficiarios del modelo económico neoliberal se refugian en paraísos artificiales resguardados tras los altos muros de complejos habitacionales y country-clubs privados, otros grupos sociales marginados de los beneficios del modelo,

se recluyen en ghettos internos creados recientemente (4). Señala además que, en este proceso de reconfiguración del tejido social, la pobreza y la riqueza pueden adscribirse a zonas de concentración geográfica perfectamente identificables, separadas por nuevas fronteras internas que generan dos mundos coexistentes pero cada vez con menos vasos comunicantes (5). Por otra parte, recupera expresiones de Juan Martini quien, en un artículo publicado en el *Diario Clarín*, sostenía:

Los cercenados, los excéntricos, los periféricos, los carecientes, los inadaptados por falta de recursos, o por lo que sea, a la hegemonía brutal de la época en que vivimos han quedado- se dice- en el pasado. En rigor, conviven, en este mismo presente, con la opulencia, pero nadie lo quiere saber. Allá, más allá del telón dorado de los shoppings, del hechizo de las sociedades virtuales que se tejen en el ciberespacio, de la soberanía implacable de las formas juveniles, de la cultura light y de la política farandulesca, hay otros mundos, y no están en éste (16).



Esta misma situación constatada en Uruguay y Argentina no será privativa de estos países del Cono Sur sino que se hará extensiva al conjunto de América Latina. En ese sentido, afirmará Canclini que: "Los grupos populares salen poco de sus espacios, periféricos o céntricos; los sectores medios y altos multiplican las rejas en las ventanas, cierran y privatizan calles del barrio" (*Culturas híbridas* 266).

Las tres novelas que analizo en este trabajo inciden en la conformación geográfica de micro-urbes de existencia paralela y desvinculada. *Trampa para ángeles de barro* recoge la experiencia periférica de la marginalización social y económica extrema, asociada con los cantegriles y los asentamientos precarios del extrarradio montevideano y la zona oeste del departamento, en cuanto compartimentos estancos cuya frontera es imposible de franquear. La "zona del deseo" localizada "saliendo" de ese entorno suburbial, y a la que sus personajes no tienen acceso, es recuperada en *Estokolmo* bajo la forma de dos micro-mundos contrapuestos. Por un lado, se re-crea el imaginario del barrio típico de Montevideo, habitado por gente de clase media y trabajadora, que aún conserva ciertos rasgos originales como la vinculación social de los vecinos, el almacén de la esquina, el taller del zapatero, etc., pero que al mismo tiempo está aquejado por los nuevos malestares sociales. Estas dislocaciones de la sociedad afectarán fundamentalmente al sector juvenil, y se manifestarán a través de la falta de empleo, la criminalidad, la droga y, lo que es más importante, una apatía generalizada que llevará a descreer y desestimar todo esfuerzo por construir un futuro "otro". Además, el barrio tradicional sintetizará las tensiones de la época ya que, al tiempo que reivindica lo local, se abre a la instalación de McDonald's, al idioma inglés y a los videos musicales de MTV, etc. Por otro lado, *Estokolmo* recupera los enclaves privilegiados, ubicados en zonas exclusivas del sureste de la ciudad, próximas a la costa y a los "shoppings". En ellos, en casas que no parecen "de verdad" sino "alquilada[s] para salir en la revista *Caras*" (32), sus dueños contratan "segurolas privados" (32) que recorren la zona evitando los merodeadores, es decir, toda persona ajena al circuito interno del enclave. De este modo "la Biblia" y "el calefón" que simbolizan al barrio marginal, al barrio histórico reformulado y al barrio residencial, entre otra pléyade de formaciones urbanas recientes, convergen en esta Montevideo finisecular y de principios del siglo XXI, compartiendo el mismo escaparate, pero separados en sendos anaqueles.

Por su parte, *Caras extrañas* da cuenta también de las transformaciones sociourbanas ocurridas en Montenegro/Montevideo en las últimas cuatro décadas. En primer lugar, la elección de la ciudad de Salvo/Pando como objetivo del ataque guerrillero evidencia el fortalecimiento de ciudades ubicadas en el cinturón capitalino y su elevación al status de ciudades satélites de la metrópoli, en las que se conjugan múltiples actividades económicas, culturales y sociales. En segundo lugar, las fricciones entre el microcosmos integrado por los guerrilleros que toman la ciudad y el microcosmos que reúne los esfuerzos del gobierno y el ejército para defender los bastiones económicos y panópticos, traducen las tensiones ideológicas que desgarran al orden social, tanto en el momento de los hechos como a posteriori. Y en tercer lugar, la adopción de los versos de Líber Falco acerca de Montevideo, en los que la consignaba como "madre cruel", expresa las diferentes



facetas simultáneas que puede adoptar la ciudad, a la que el narrador, a través del mismo juego oximorónico, define como "una hermosa ciudad, una ciudad terrible Montenegro, una mierda" (160).

Precisamente, al analizar la novela latinoamericana de los 80 (y se podría hacer extensiva esta reflexión a las décadas posteriores), María Eugenia Mudrovic señalaba que buena parte de la misma habla de ghettos, entendiendo a éstos como "espacios sociales y culturales discontinuos y cerrados", y citando como ejemplos al indígena, el negro, el judío, el homosexual, el exiliado, el macró y la prostituta. Por otra parte, indicaba que este hecho era "otra forma de negar poder de simbolización a los mitos de 'pasaje' e integración social" (461). Para Mudrovic, los textos estudiados tienden a resistir tres formas típicas de los ritos de pasaje: "la asimilación cultural (que involucra el cambio de subjetividad, la integración social (o cambio de clase) y el cruce geográfico (o cambio de territorialidad)" (462). Si se piensan las afirmaciones de Mudrovic en función de las tres novelas analizadas en este ensayo, es posible percibir una vuelta más de tuerca en esta categorización de lo ghettos creados en la novelística uruguaya de las dos últimas décadas y que tiene que ver con el aspecto territorial. En efecto, además de la dimensión social y cultural de estos enclaves, es preciso indicar su adscripción a un espacio geográfico determinado, difícil de abandonar, sino imposible. Este aspecto se vincula directamente con la imposibilidad de uno de los ritos de pasaje señalados por la crítica y que tiene que ver con el salto geográfico. Como ya he señalado, los personajes de las tres novelas que forman el corpus no pueden acceder a un movimiento de desterritorialización y posterior reterritorialización, quedando localizados de forma permanente en su espacio de origen. Es el caso del Navajasy sus amigos en *Trampa para ángeles de barro*, de Marcelo y los demás integrantes de la banda en la obra de Escanlar y de los revolucionarios, por un lado, y el gobierno y el ejército, por otro, en *Caras extrañas*. En los dos primeros casos, es evidente además la imposibilidad de la concreción del cambio de clase social, como lo expresa claramente el Seba en *Estokolmo*, al referirse a Marcelo:

Estás acá porque te hacés la ilusión de que, un día, vas a pegarla y vas a poder tener todo. Porque te diste cuenta que si seguías estudiando no ibas a ser lo que te vendieron, un profesional culto y con guita, un burgués de mierda. Vos no sos del barrio. Vos sos un comemierda de los ricos. Querés tener todo pero naciste acá y estás condenado a no tener nunca nada... (90-91).

En el caso de *Caras extrañas*, la integración cultural o el cambio de subjetividad del que habla Mudrovic se expresa a través de la brecha ideológica insalvable que separa a quienes intentan defender los intereses populares de quienes no dudan en recurrir a la represión, la tortura y la muerte en la defensa de un Estado que ya no vela por la salvaguarda y bienestar de sus ciudadanos. Esta fragmentación implicará también al resto de la sociedad, que se debate en el terreno nebuloso auspiciado por la falta de esclarecimiento de los hechos con el consiguiente restablecimiento del orden.

En suma, es posible indicar que las obras analizadas apuntan a la "ghettoificación" de la ciudad, que se repliega en bolsones inconexos en los que no hay lugar para el cruce geográfico, social e ideológico. Los variados efectos de los procesos de globalización y reafirmación de las economías neoliberales, marcan su impronta en el entramado de la sociedad. Es así que surgen, por un lado, los beneficiarios de estas transformaciones, afincados en "ghettos voluntarios" ubicados en zonas residenciales signadas por la presencia de los "paraísos artificiales" que representan los shopping centers. Por otro, en las zonas marginales localizadas en el cinturón de la ciudad, con sus baldíos, rancheríos y miseria extrema, surgen los excluidos de estos beneficios, el "lado oscuro" de estos cambios finiseculares y de comienzos del nuevo milenio. Del mismo modo, los distintos posicionamientos frente a la historia reciente del país (la guerrilla urbana, la dictadura, la ley de caducidad, etc), con sus consiguientes efectos para el presente y las perspectivas de futuro, alentarán también el desgarramiento del tejido social. La literatura, entonces, no permanece ajena a estos "movimientos sísmicos" de la sociedad y, no conforme con consignarlos, rescata también en su espacio las diferentes (léase complementarias y/o contradictorias) sensibilidades comunitarias que los acompañan. Si, apática o incrédula, *Estokolmo* cifra los malestares urbanos, *Trampa para ángeles de barro* y *Caras extrañas* optan por la estética de la "caja de Pandora", poniendo al desnudo los males de la segregación social pero reservando, en el fondo, la esperanza de la sutura.

### Obras citadas

"Accesibilidad, ciudad metropolitana, periferias, centralidades democráticas y el espacio de lo público". *Convocatoria al Sexto Seminario Montevideo*. 7 al 20 de marzo del 2004. <http://www.seminariomontevideo.edu.uy/smvd6/marco.html>

Alpini, Alfredo. "Una generación sin dioses". *Relaciones* 150 (Noviembre 1996).

<http://fp.chasque.net:8081/relacion/anteriores/9611/xx-50.htm>

Barrubia, Lalo. "Jóvenes eran los de antes". *Polaroid. Crítica de la cabeza uruguaya*. Héctor Bardanca, ed. Montevideo: Yoea, 1994.

Bauman, Zygmunt. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A, 2003.

Benedetti, Mario. "Montevideo como reflexión literaria". *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y Espacio Urbano"*. Alicante: Fundación Cultural CAM, 1994.

- Benjamin, Walter. "On Some Motifs in Baudelaire". *Illuminations. Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 1988.
- Blixen, Carina, prol. *La cara oculta de la luna. Narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario & Antología*. Alvaro J. Risso, selec. y ed. Montevideo: Linardi y Risso, 1996.
- Courtoisie, Rafael. *Caras extrañas*. Toledo: Lengua de Trapo, 2001.
- De Certau, Michel. "Walking in the City". *The Practice of Everyday Life*. London: University of California Press, 1984.
- Escanlar, Gustavo. *Estokolmo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.
- García Canclini, Néstor. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA, 1997.
- *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1995.
- Gilio, Maria Esther. *The Tupamaro Guerrillas*. New York: Saturday Review Press, 1972.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Cambridge USA: Blackwell, 1991.
- Lipovestky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Lynn, Laurence E. (Jr) y Michael G. H. McGeary, Eds. *Inner-City Poverty in the United States*. National Research Council. Washington, D.C: National Academy Press, 1990.
- Massey, Douglass S. & Nancy A. Denton. *American Apartheid. Segregation and the Making of the Underclass*. Cambridge & London: Harvard University Press, 1993.
- Mudrovic, María Eugenia. "En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80". *Revista Iberoamericana* 164-165(1993): 445-468.
- Nahum, Benjamin. *Manual de historia del Uruguay Tomo II. 1903-2000*. Montevideo: Banda Oriental, 2004.
- Reati, Fernando. "Fronteras y ghettos del 'futuro' en la política ficción argentina". *Hispanérica* 79 (1998): 3-17.
- Rosselló, Renzo. *Trampa para ángeles de barro*. Montevideo: Graffiti, 1992.

Sarlo, Beatriz. *Scenes from Postmodern Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Wilson, William Julius. *The Truly Disadvantaged. The Inner City, the Underclass, and Public Policy*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

--- "Jobless Poverty: A New Form of Social Dislocation in the Inner-City Ghetto". *A Nation Divided. Diversity, Inequality, and Community in American Society*. Phyllis Moen, Donna Dempster-McClain y Henry A. Walker, eds. Ithaca and London: Cornell University Press, 1999.

## Workings of the Posthumous in Cortázar

[Gisle Selnes](#)

*University of Bergen*

*En el fondo sabía que no se puede ir más allá, porque no lo hay.*  
Julio Cortázar

Carlos Alonso suggested two decades ago that "somehow Cortázar's death inaugurated the *illusory* possibility of a re-reading of his oeuvre" ("Death" 66). Yet one is still hard pressed to find studies of Cortázar's work *qua* affected by this posthumous condition. Even though his oeuvre has been modified, and perhaps even transformed, through a long list of posthumous publications, as far as I can tell such a task has been systematically postponed. Only quite recently—with critical anthologies such as María Elena Legaz's *Un tal Julio (Cortázar, otras lecturas)* (1998), Carlos Alonso's *Julio Cortázar: New Readings* (1999), and Joaquín Manzi's *Cortázar, de tous les côtés* (2002)—has there been some effort to assess Cortázar's work by addressing the question of its belated fulfillment. Although these contributions have added substantially to our understanding of Cortázar's vast and extremely complex work, they do not attempt to analyze the *effects* of the posthumous on Cortázar's work. To be sure, some of the analytic and metanarrative categories established by previous Cortázar criticism have no doubt been rendered obsolete by the posthumous material. But, more importantly, there also seems to be a more profound vein in Cortázar's posthumousness which threatens to disrupt the integrity of his oeuvre. How does posthumousness affect the status and the structure of his oeuvre? This is the main question to be addressed throughout the following discussion.

### I.

It is not fortuitous that the bulk of the posthumously published texts by Cortázar belongs to the years around his exile from Argentina: Cortázar's voluntary yet definitive exile functions as a first allowance of the essential "workings" of posthumousness to enter into his oeuvre. Yet it is a legitimate question whether there has ever been such a phenomenon as the "totality" of Cortázar's oeuvre—that is, if there ever were a homeland or an origin from which exile might be regarded as a deviation. Diana Goodrich speaks of "exilic marginality" and "the impossibility of belonging" as essential qualities of Cortázar's work ("Diaspora" 366). Also, in a most general theoretical sense, the very idea of a total and integrated structure (a "work") has long since become obsolete. Posthumousness always already haunts the organism, preventing it from coinciding entirely with

itself. As Derrida implies, even the supposedly singular work enters into a non-contemporary relation with itself and thus projects a posthumous shadow. Writes Derrida:

I'm wondering whether (...) any structure in general, but especially the structure of language or a work of art, a literary work, (...) doesn't imply that it's intrinsically non-contemporary with itself first of all, and with contiguation then, if the posthumousness is not part of the structure. What I'm saying here (...) [concerns] every effort to build a synchrony in terms of paradigms, *epistèmes*, contiguation, a totality in which we assume that the time is not out of joint. And time *is* out of joint, time is out of joint. That is, finally there is no contemporaneity, and the posthumous is already here. In that case, we would have to (...) take into account the fact that from the very beginning, posthumousness inhabits the work (Derrida 18-19).

These fundamental paradoxes mark Cortázar's oeuvre through and through. Is it not possible to grasp his relentless quest for the autonomy of writing as originating from a situation in which it had become impossible to coincide with himself and with his contemporaries, as well as with his own work? Hence the imperative to write as if one were dead and encapsulated in an impossible beyond, to write as if every work were a foreign body destined to flourish only at the cost of its author's demise. As the story goes, by assuming such an essential solitude, by willing it and working through it, Cortázar came to see himself differently, as a writer inscribed in his own historical context. He gained a new position and a new perspective, we are often told, at the price of exiling himself from his own past. However, underneath this "enabling fiction" of community, the posthumous is also at work in a more somber, dismal way—as an inhuman principle of dispersion, governing the relations between writer, work, and the world in which they are inscribed. As Aníbal González suggests, Cortázar's work seems to be caught in an impasse between two mutually exclusive visions of writing, opposing an implicit view of literature as essentially violent to his officially stated view of literature as "ludic, childlike, and therefore innocent" (González "Clippings" 252-253).

This duplicity is not unrelated to the question of genres. Ricardo Piglia has observed that whereas Cortázar's short stories function in accordance with "el sentido común literario," his novelistic works represent "una poética del riesgo, una poética de la ruptura" ("Homenaje" 98). Indeed, it would be possible to consider Cortázar's oeuvre as a double scene, including both the "organon" of refined "art stories," on the one hand, and the transgressive "energeia" of a writing that refuses to be put to rest in any formally fixed structure, primarily but not exclusively associated with the novels, on the other.

In a much-quoted passage from "Del cuento breve y sus alrededores," Cortázar seeks to grasp the essential nature of his stories as follows: "Son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran" (*Último* 42). (Remember that "posthumous" originally referred to a child born after the death of its father.) One may wonder whether the sum of these living and breathing beings



constitutes a superior organism or family on a higher level, or whether it amounts to a more complex and heterogeneous structure, like an anthill, a menagerie, or even a monster. Cortázar provided a possible answer to this question when he said to González Bermejo in 1978: "Tengo la impresión de no haber avanzado un solo centímetro en materia de cuentos" (*Conversaciones* 30); elsewhere he unmodestly intimates that he believes that his own stories, in their totality as an oeuvre rather than as individual pieces, are the most important to have ever been written in Spanish... It is tempting to situate such a work in the tradition of modern aestheticism, a tradition for which the ultimate aim of literature was precisely the construction of The Total Work of Art—self-enclosed, organic, detached, autonomous.

Moreover, "work-like" qualities such as totality, integrity, and community are issues frequently raised in the texts that integrate the short story vein of Cortázar's oeuvre. His stories very often thematize the gathering of beings into some kind of rudimentary community. These communities represent a fragile totality, however, achieved only through the influence of external pressure, and always on the verge of disintegration. Over and over again a small world or community is constituted through some kind of uncanny or violent encounter between incommunicable worlds. Thus, the incestuous couple of "Casa tomada" is expelled from their family house, ending up embraced on the streets; the two young bus passengers in "Omnibus" barely escape their hostile fellow passengers, an experience from which they gain a kind of tacit communion; the narrator of "Carta a una señora en París" establishes a colony of "unborn" bunnies, whose disorder he escapes through the act of suicide. In "Las puertas del cielo," a *criollo* lawyer strives to convince himself that he is having a real friendship with two of his lower-class clients, an Italian immigrant and his "monstrous" wife; but he is only able to experience one brief moment of spiritual association, under very special circumstances, after his friend's wife has died. Cortázar virtually seals off these allegories of (inoperable) communities with a text that returns to the scene of his earliest narratives—"Diario para un cuento"—in which he adopts an exiled and as it were posthumous perspective on the narrated events, locating them in "un país que es hoy mi fantasma o yo el suyo, en un tiempo que hoy es como la ceniza de estos Gitanes" (*Cuentos* 1081).

At the same time, however, Cortázar was perfectly aware that the book as an aesthetic form (a genre of genres) had long since entered a state of crisis—and that there was going on a rebellion against this major medium of literary expression. In his novels, as well as in many of his collections of miscellaneous texts, Cortázar explicitly confronts the problem of the delimiting, oppressive power of the book. Especially during the last decades of his life, Cortázar is engaged in a continuous effort to break out of every generic and institutional constriction. Not only does he experiment in an ever more uncompromising way with all the conventions of "literature," seeking to contravene the laws imposed on the writer by his medium—he also publishes in an increasingly uncontrolled and "centrifugal" fashion. Adolfo Bioy Casares once referred to a critical comment he believed Borges would have directed against Cortázar's miscellaneous "almanac books" —

such as *Vuelta al día en ochenta mundos* (1967) and *Último Round* (1969)—if he had been able to read them, namely that they seem to be the work of an author who has decided to publish his posthumous works before his own death (*Palabra* 151f). Regardless of the negative assessment which Bioy thus attributes to Borges, the apocryphal apophtegm actually represents a plausible and "neutral" interpretation of Cortázar's miscellaneous books—as the work of a writer who is starting to compose (or rather, *collect*) his books as if he were some kind of specter haunting his own work: a *revenant* busy at work deconstructing his own oeuvre. Cortázar draws virtually everything he comes across into the heterogeneous space of his anachronous "almanacs." His writing thus seems to grow in an untimely, monstrous way, as though the workings of the posthumous were already infringing on the limits of his oeuvre.

Thus it should be clear that the "totality" of Cortázar's work is an extremely precarious concept, also for reasons that reach beyond a general sense of structural indeterminacy. But what occurs when this already precarious totality is supplemented, posthumously, by new, and somewhat anomalous, "organisms"? Do they reintegrate the dispersed totality; or do they further enhance the work's uncenteredness? Or else, do they remain at or beyond its margins, allowing us at most to recognize the manoeuvres through which Cortázar constructed his oeuvre—precisely by not accepting these foreign organisms to inhabit it—in the first place? One of the more consequential possibilities that will be outlined below is that of a *projected* posthumous destabilization of the entire corpus through a series of deferred publications preparing for a more consequential sense of posthumousness.

## II.

In 1970, when the virtually unread mythological drama *Los Reyes* (1949) was republished by Sudamericana, an early instance of the posthumous affected Cortázar's work. The considerable amount of critical attention which has been paid to this all but consummate text suggests that it represents a significant *event* in the unfolding of Cortázar's oeuvre. Perhaps the most lucid of its critics, Roberto González Echeverría, has shown how *Los Reyes* raises the issue of the totality Cortázar's work in an idiosyncratic way, as a mythology of writing. González Echeverría locates the empty labyrinth—which was left behind after Theseus had slain the Minotaur—to the very origin of Cortázar's writing: a symbolic field which is destined to emerge in its totality through every single part of his work ("Mythology" 71). In a most fundamental sense, this empty space is also the "Nachlass" of Cortázar's writing—a volume or surface that must always be inscribed with new, posthumous signs. On a thematic level, at the very end of *Los Reyes*, the dying Minotaur prophesies a future in which the labyrinth shall arise in the heart of every man (*Reyes* 66). Such a poetic/utopian project pertains to another vein of the posthumous in Cortázar, one that has to do with the ethico-political heritage of his work, primarily related to the efforts to create a new horizon for the oppressed societies of Latin America, free from the impact of imperialist barbarism. This doubleness also bears witness to the fundamental

discrepancy between violence and innocence in Cortázar's work, referred to above (González "Clippings").

The workings of the posthumous in Cortázar enter a new "epoch" during the last decade or so of his oeuvre, with an increasing experimentation with such crucial categories as authorship and work. First, there is the series of "counterpoint," inter-aesthetic publications which, unlike the almanac books referred to above, are normally located to the rim zone of Cortázar's work. I am thinking of books such as *Silvalandia*, *Territorios*, and *Alto el Perú*, in which Cortázar stages a kind of dialogue between writing, on the one hand, and the painting, drawings, photographs, etc., of his co-author(s), on the other, as in an attempt to refigure the very idea of the book (cf. Lourdes Dávila *Desembarcos*). Secondly, in *Los astronautas de la cosmopista* (1983), the posthumous works in a much more dismal and ironic way. This notoriously unclassifiable book—a poetical, parodic, picaresque travel guide?—was cowritten with Carol Dunlop, who died, unexpectedly, before the final revision had been accomplished. Thus, when Cortázar sat down to conclude their common project, he was already paying a posthumous debt to his beloved co-author—as if he were constructing one of his famous "passages" or "bridges" between "this side" and "the other"—while at the same time dissolving and dispersing the trail of his own writing with other voices, other writings, and with death and silence.

With *Salvo el crepúsculo* (1984), Cortázar's first literally posthumous publication ("born after the death of its father"), these tendencies only gain momentum. As a matter of fact, this book was the last in a series of collections of Cortázar's poetic texts, such as *De este lado*, *Presencia*, *Razón de la cólera*, *Pameos y meopas*, etc., some of which had only circulated in private, mimographic editions. As Daniel Mesa Gancedo has pointed out, the totality of Cortázar's poetic work is not integrated by the sum of these books, "sino en la unión de todos ellos con otros muchos textos que desde el comienzo han circulado fuera de estos libros" (*Apertura* 16). Still, *Salvo el crepúsculo* is the most "complete" and representative avatar of this "body poetic." The different poems that integrate the volume belong to at least four different decades of Cortázar's work. Moreover, by dramatizing the process of inclusion and exclusion of poems, by distributing dates and signatures in a seemingly haphazard manner, by alternately remembering and forgetting the circumstances of their conception, and by insisting on a conflicting interplay between poems and prose passages, *Salvo el crepúsculo* is also the version that is most truthful to the polymorphic nature of Cortázar's poetic writing.

CORTAR/AZAR: Cutting out his poems from the most diverse substances (notebooks, napkins, checks, etc.), putting them together in a new, transient constellation, always ready to obey the demands of chance: Cortázar ended his life as a writer with an insistently un-definite gathering of his dispersed poems, admittedly a marginal genres in his published work. Remember Persio's words from *Los premios*: "No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del caleidoscopio" (51). A similar, kaleidoscopic poetics seems to underlie Cortázar's somewhat chaotic handling of his own

writings, which is also turned into a quasi-narrative argument of the very same "effort" to construct a more or less coherent "work" out of these dispersed fragments. In this way, *Salvo el crepúsculo* could be thought of as a kind of passage, or sluiceway, between the two "sides" of Cortázar's work, or as an anticipation of the more large-scale posthumous rearrangements that were to follow.

In the above mentioned texts and books, the posthumous could be said to *work* on different levels—through the poet's looking back on the past; rearranging and "disseminating" his writings; carrying out a work that is ironically circular, infinite, and inevitably extending beyond his own death. Perhaps these workings of the posthumous are related to Cortázar's Orphic leanings, which have been studied by Daniel Mesa Gancedo in *La apertura órfica* (1999). As is well known, Orpheus ended his days as the most consummate posthumous poet ever to have lived. His dismembered body being left behind, his head and lyre were thrown into the river Hebrus, where they continued their mournful song and music, replied by the river's banks. Perhaps we should add to the parallelism Orpheus's opposite disposition, namely that of gathering, poetically, around himself flocks of living creatures, and even inanimate ones, which is reflected in Cortázar's poetic gathering, in writing, of people and texts around the abiding figure of the poet.

### III.

In his will, Cortázar had appointed Saúl Yurkiévich and Gladis Anchieri as executors of his unpublished works, making it quite clear that they were totally free to decide on what to conserve, what to destroy, and what to publish. Needless to say, nothing was destroyed: "Habría que ser Dios para hacer una cosa así," Yurkiévich says in an interview ("Albacea" n.p.). Rather, the literary executors seem to have taken Cortázar's permissiveness as an invitation to continue the author's own "work in progress" of modifying his oeuvre. At the face of it, such a manoeuvre could seem somewhat unfair to Cortázar, who frequently emphasized the patient postponement of his literary debut—the pseudonymous *Presencia* being a premature exception, "felizmente olvidado"—and who even reacted with fury when some of his earliest short stories occasionally turned up in print. One could venture the hypothesis that Cortázar felt confident that the judgement of his executors would coincide (roughly) with his own and thus prevent the publication of the truly expendable part of his "Nachlass." Yet it is equally possible that he saw in the instance of his own death an event that would change radically the status of his withheld, unpublished works, thus opening up to another "epoch" in the unfolding of his posthumous poetics.

On account of what has been said above about the dual/heterogeneous nature of Cortázar's oeuvre, it should come as no big shock that the most momentous effects of the "Nachlass" concern writings in other genres than the short story. Indeed, the early collection of stories titled *La otra orilla* (1945), first published in 1995 as part of Alfaguara's edition of Cortázar's complete short stories, contains rather few surprises. Perhaps the most striking phenomenon is precisely the difference between this cycle and the next, collected in *Bestiario* (1951), which started with

the appearance of "Casa tomada" in 1946. There are actually very few things in *La otra orilla* that prefigure the qualities of Cortázar's later works in this genre. In no way "Bruja"—which for some time was a candidate to be included in *Bestiario*—is anywhere near to the standards achieved by Cortázar in his debut. Perhaps the most interesting text from this posthumous book turns out to be the brief prologue dated "Mendoza, 1945." It is worth quoting in its entirety:

Forzando su espaciada ejecución –1937/1945– reúno hoy estas historias un poco por ver si ilustran, con sus frágiles estructuras, el apólogo del haz de mimbres. Toda vez que las hallé en cuadernos sueltos tuve certeza de que se necesitaban entre sí, que su soledad las perdía. Acaso merezcan estar juntas porque del desencanto de cada uno creció la voluntad de la siguiente. / Las doy en libro a fin de cerrar un ciclo y quedarme solo frente a otro menos impuro. Un libro más es un libro menos; un acercarse al último que espera en el ápice, ya perfecto (*Cuentos* 73).

Evidently, at the time when he wrote this prologue Cortázar was already perfectly aware of the shortcomings of his own stories: he actually claims that their "fragility" had been a basic motivation for collecting them—in order to move on to the next and less "impure" cycle of stories. It is also worth noting that the concept of the "book" as a significant form is already present at this early stage, before the real beginning of Cortázar's *obra cuentística*. The book is actually depicted as a natural receptacle for the author's creative outbursts; it is also, significantly enough, inscribed in a chain projected towards a distant and perfect apex. This latter metaphor probably rings with a certain note of irony. Still, taken together with the critical testimonies referred to above, it nevertheless confirms the impression that Cortázar's short stories somehow stand apart from the rest of his writings.

Whereas Cortázar lamented that his preliminary work in the short story genre had not been irrevocably destroyed, he had kept—and even prepared for the publication of—several manuscripts for books in other genres. According to Saúl Yurkiévich, the two novels *Divertimento* and *El examen*—written in 1947 and 1950, respectively—"[e]staban en sus cajones casi listas para ser publicadas" ("Albacea" n.p.). Cortázar had also written a prefatory "Nota" to *El examen*, where he explains the motives for a belated publication of the book: "Publico hoy este viejo relato porque irremediabilmente me gusta su libre lenguaje, su fábula sin moraleja, su melancolía porteña, y también porque la pesadilla de donde nació sigue despierta y anda por las calles" (*Examen* 5). Moreover, Yurkiévich reports that Cortázar had actually wanted the book to appear after his death. "Cuando me muera," he shall have confessed to Aurora Bernárdez, "estoy seguro de que este libro resultará interesante para mis lectores" (7). A third novel, *Diario de Andrés Fava*, is intimately related to *El examen*, insofar as it is presented as the notebook of one of its characters. Again a prefatory note—unsigned this time, yet evidently not from the author's hand—bears witness to Cortázar's preoccupations with the posthumous: "El *Diario* quedó excluido del corpus de la novela [*El examen*], pero



Cortázar lo conservó cuidadosamente, como todos los textos que consideraba 'acabados' y dignos de ser publicados en algún momento" (*Diario* 7).

The appearance of these novels, at or even beyond what was formerly seen as the "beginning" of Cortázar's work, threatens the consistency of the critical metanarrative regarding the development of his literary career—and hence also of the "totality" and "integrity" of his writing—which had been established at the time of his death. According to its canonized version, Cortázar arrived at the novelistic genre after having worked his way through a series of intermediate stages. He had started out writing poems, but soon recognized that he was a mediocre poet. He had also "failed" as a dramatist before realizing that he had a remarkable talent as a storyteller. After producing three collections of short stories, Cortázar's writing virtually overflowed the frontiers of the traditional story format and gathered into that of the novel—a genre which, as has already been noted, represents a much more experimental/disruptive mode in Cortázar's oeuvre (and thus as it were an "acquired taste"). Cortázar's novelistic work is also related to an increasing interest in existential and political issues, one of the ideas being that a more "serious" investigation of the (post) modern *condition humaine* necessitates a less well-defined and aesthetically fixed form than that of the short story. In the final phases of his work, the space of literature was reduced to a minimum—in favour of political activism and circumstantial, documentary texts—as though the next step would be to assume fully the "responsibility" of non-literary engagement.

According to Joaquin Manzi, the posthumous publications have revealed "autres continents littéraires" (*Cotés* 4), and I am here arguing that these newfound landscapes complicate the metanarrative scheme outlined above. Already with the publication of *Salvo el crepúsculo*, the poetic continent appeared as much vaster and indeed more fertile than had formerly been assumed: Cortázar wrote a considerable amount of poems throughout his career. And although, as a totality, his poetry does not match the high standards of his short stories and his novels, it contains several poems worthy of prolonged attention. An even more secret archipelago of *dramatic* texts has also turned up, posthumously. It contains pieces written over more than four decades, thus modifying the singularity often granted to *Los Reyes*. To these regions must be added an essayistic climate located mainly to the initial phases of Cortázar's oeuvre, and including such major writings as *Teoría del túnel* (1947) and *Imagen de John Keats* (1952), which were also found ready for publication in the "Nachlass." Furthermore, the voluminous tomes of letters also contribute to an alternative mapping of Cortázar's literary universe.

Yet, as has already been suggested, it was probably the appearance of the three novels—*Divertimiento*, *El examen*, and *Diario de Andrés Fava*—that represented the most unsettling posthumous event, and for several reasons. First, on beforehand Cortázar's novelistic work contained only four titles, and thus the three posthumous novels represent a substantial supplement. Moreover, all of them belong to the same period when Cortázar wrote the stories which were to integrate *Bestiario*; but they have very little in common with the textual strategies



and narrative poetics that characterize Cortázar's stories. It is even arguable that their playful, surrealistic style is closer to the last three of Cortázar's novels than to his novelistic debut with *Los premios* (1960), which makes the structure of Cortázar's oeuvre even less "contemporaneous" with itself than one had previously assumed. Taken together, the three posthumous titles constitute a multifaceted subsystem in Cortázar's oeuvre. Whereas the loosely strung plots and rather esoteric intellectual ambience of *Divertimiento* and *El examen* clearly prefigure *Rayuela* and *Libro de Manuel*, *Diario de Andrés Fava* is more of a Phoenix in this flock. Presented as the diary/notebook of Andrés Fava, the character who commits suicide towards the end of *El examen*, this novel evinces a fragmented, aphoristic, reflexive, paradoxical style which anticipates the most experimental collections of *texts*—most notably, perhaps, the miscellaneous "almanac books." The fact that *Diario* actually figures as a posthumous work also on an internal, fictional level only adds emphasis to its unsettling potentiality.

However, this does not mean that Cortázar had intended, from the very moment of their writing, to put off the issuing of these books till after his own death—quite obviously, since several of the novels were refused by Argentine publishers. Saúl Yurkiévich suggests that perhaps Cortázar "las consideró como obra menor. Sucede que años después aparece con *Rayuela* y él entró en una dinámica de avance con un movimiento editorial descomunal. Ese momento le impedía ir para atrás, razón por la cual las novelas quedaron sin publicar" ("Albacea" s.p.). This might well be true, but it does not foreclose the possibility of interpreting these works as part of an idiosyncratic poetics of posthumousness, *après coup*, through a gradual recognition on behalf of the author of what could be effected by such a manoeuvre. According to such a reading, the belated novels, plays, and essays represent a necessary supplement—repeating on a higher level the way in which *Salvo el crepúsculo* interlaces texts and voices from different zones of Cortázar's work—destined to surface posthumously precisely in order to enact a belated metacritique of the entire corpus of his writings.

The destabilizing effect of the posthumous novels reverberates in the long essay *Teoría del túnel* (1947), published as the first tome of Cortázar's *Obra crítica* (1994). Being contemporaneous with *Divertimiento*, this book suggests that Cortázar's early work as a novelist was actually based on an elaborate poetics of the novel. *Teoría* presents a sustained reflection on Romantic and post-Romantic aesthetics which catches up with recent intellectual and artistic tendencies, such as Surrealism and Existentialism. Its most salient characteristic is its insistence on the crisis of "el culto al libro," understood as the ultimate expression of the delimiting notion of genre. The contemporary novel is seen as part of a more widespread rebellion against literary manners and grammatical language—in a quest for liberty involving much more than what is commonly associated with these linguistic phenomena. It represents not only an infringement of generic boundaries but also of the frontiers between "life" and "literature." What is implied by the title's enigmatic expression (tunneling theory, theory of the tunnel) is a project which is both a violent and, at the same time, a *creative* act, insofar as the tunnel

produces—precisely through its destructive work—new connections, new encounters, other directions.

It is not only Cortázar's posthumous novels that should be read against the background of Cortázar's "tunneling" poetics. Also, the monumental and/or monstrous *Imagen de John Keats* (1952/1996) engages in a "creative" destruction of the limits that separate literature from its "outside." Arguably, the most suggestive chapters are those that deal with John Keats' notion of "negative capability," which amounts to a veritable poetics of radical identification with the non-self. As Cortázar renders it, this capability recuperates the pre-scientific principle of analogy—which corresponds to poetry's master tropes, metaphor and equivalence—and hence venture into a lost world of myth and magic. Yet the interest of *Imagen de John Keats* as a work exceeds these poetological reflections, which Cortázar also elaborated in other texts. In all its heterogeneous complexity, *Imagen de John Keats* hovers between several genres, such a biography, novel, theory, poetry, as if it were part of the project to write a book that cannot possibly occupy a proper place in the literary system. Moreover, the book constantly crosses the limits between the writing subject and the "object" of its study—Keats and his poems—which is why it could be said to enact the theory of camaleonism, or "negative capability," whose principles it exposes. Successful or not in its overall intent, *Imagen de John Keats* does not fail to reveal the impetus of Cortázar's writing—its excessive, almost inhuman tendency towards expansion and transgression.

#### IV.

One of the posthumous poems of *Salvo el crepúsculo*, "Las tejedoras," illustrates the textual monstrosity of Cortázar's posthumous works in an exemplary manner. The poem conjures up an uncanny world in which everything is produced, incessantly, by the hands and feet of anonymous weavers/knitters. The city is overflowed with "lanas como vómitos verdes y violetas" (67). Death is a colorless cloth weaved by a loving spider. In the end, what could have been a homely scene of leisure knitting turns into an uncanny scenario: "Ya están aquí, ya se levantan sin hablar, / solamente las manos donde agujas brillantes van y vienen, / y tienen manos en la cara, en cada seno tienen manos, son / ciempiés son cienmanos tejiendo en un silencio insoportable / de tangos y discursos" (67). These extravagant metaphors of an inhuman weaving/knitting suggest a possible poetics for Cortázar's posthumous writing, akin to Roland Barthes' theorizing of the unruly phenomenon of *textuality*.

As is well known, for Barthes an essential posthumousness, or "Death of the Author," accompanies the historical and methodological shift from "Oeuvre" to "Text." According to a most schematic application of the contrast outlined in "De l'Oeuvre au Texte," it should also be possible to read the "history" of Cortázar's writings as a doubly signifying structure. The chronological—book by book/genre by genre/epoch by epoch—arrangement of his writings corresponds to the Barthesian Oeuvre; whereas the posthumous, multifaceted web interspersed with

loose ends (like the anonymous textual production implied by "Las tejedoras") comes close to Barthes's notion of Text. Thus a movement from the familiar towards the uncanny—from the contemporaneous to the posthumous—can be traced in the changing value of the "totality" of Cortázar's writing. Arguably, the workings of the posthumous in Cortázar occurs as an intertwining of texts from different "places" (with a considerable amount of superfluous texts originating from an unlocalizable "beyond") which challenges the very logic of narrative and history much in the same way that *Rayuela* undermines the metaphysical preconceptions on which its own readability depends.

A famous Buenos Aires graffiti reads: "Volvé, Cortázar. Total, ¿qué te cuesta?" Perhaps one could say that Cortázar's literary testament has actually turned him into a specter that haunts the body of his writings, preventing it from being (like Eliot's Prufrock) "formulated, sprawling on a pin" (15). It is worth considering how different these posthumous manoeuvres are from *Borges's* ulterior composition of a canonical version of his own complete works— first, in the thoroughly revised Emecé edition and, secondly, in Gallimard's prestigious "Bibliothèque Pléiade," the first tome of which Borges provided with an author's preface shortly before he died. To be sure, the subsequent issuing of condemned books and collections of captive/recovered texts, which occurred in spite of these efforts, has had a limited effect on Borges's literary afterlife. The workings of the posthumous in Cortázar, on the other hand, is unique in that it appears as an "integrated" part of the totality of his literary project, the postponement of some of these publications assuring the non-contemporaneousness, transgressive impact of his posthumously completed works.

If this is so, then we should welcome the Opera Mundi edition of Cortázar's *Obras completas*—in progress under the aegis of Cortázar's executors—with some respectful reservations. It would be naïve to think that the juxtaposition of all of these uprooted writings with the already canonized texts—into an elegant edition that bears all the marks of completeness—does not make (or perhaps better, *efface*) a difference. To return to the parallelism between posthumousness and exile, traced at the opening of this article, it would almost be as if one were to present an exilic oeuvre—written in a distant continent, adopting a marginal, exterior perspective—as if it were actually composed in the native country and published, scrupulously, by national editors. Book history has taught us to take such a "material expressiveness" into critical consideration, and we should bear this lesson in mind whenever we consult the both impressive and practical volumes of Opera Mundi's "Cortázar." In his essay on exile and literature, Cortázar proposes that exile may have a positive impact on the creative capacity of every writer that is honest to herself, precisely because "el desarraigo conduce a [una] re-visión de sí mismo" ("Exilio" 170), and thus to the subversive capacity of the exile's position. The main point of this article has been to argue that a similar dialectics of "desarraigo," revision, and subversion is implied by the workings of the posthumous in Cortázar.

### Works Cited

- Alonso, Carlos J. "Julio Cortázar: The Death of the Author." *Revista de estudios hispánicos* 21 (1987); 61-71.
- Alonso, Carlos J. (ed.) *Julio Cortázar: New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Barthes, Roland. "De l'Oeuvre au Texte." *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984; 69-77.
- Bioy Casares, Adolfo. *Palabra de Bioy: Conversaciones con Sergio López*. Buenos Aires : Emecé Editores, 2000.
- Cortázar, Julio. *Los Reyes*. Poema dramático. Buenos Aires: Gulab y Aldabahor, 1949.
- . *Los premios*. Buenos Aires: Sudamericana, 1960.
- . *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967
- . *Último Round*. México: Siglo XXI, 1969.
- . *Territorios*. México: Siglo XXI, 1978.
- . *Los astronautas de la cosmopista*. Cowritten with Carol Dunlop. Barcelona: Muchnik, 1983.
- . *Divertimento*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- . *El examen*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- . "Teoría del túnel." *Obra crítica, vol. 1*. Ed. by Saúl Yurkievich. Madrid: Alfaguara, 1994.
- . *Salvo el crepúsculo* [1984]. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1994.
- . *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- . *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- . "América Latina: exilio y literatura." *Obra Crítica, vol. 3*. Ed. by Saúl Yurkiévich. Madrid: Alfaguara, 1994; 161-180.
- . *Cuentos. Obras completas, vol. 1*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003.

----. *Obras completas*. Opera Mundi. Planned in nine volumes. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003-.

Dávila, María de Lourdes. *Desembarcos de papel: la imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

Derrida, Jacques. "Intervention." *Ernst Behler's "The Contemporary and the Posthumous"* Roundtable Discussion. *Surfaces* 4 (1994).  
(<http://pum12.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol6/behler.html>)

Eliot, T.S. *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber and Faber, 1986.

González, Aníbal. "'Press Clippings' and Cortázar's Ethics of Writing." *Julio Cortázar: New Readings*. Ed. by Carlos Alonso; 237-257.

González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, EDHASA, 1978.

González Echeverría, Roberto. "Los Reyes: Cortázar's Mythology of Writing." Ivan Ivask & Jaime Alazraki (eds.). *The Final Island: The Fiction of Julio Cortázar*. Norman: University of Oklahoma Press, 1978; 63-72.

Goodrich Sorensen, Diana. "From Diaspora to Agora." *MLN* 114.2 (1999); 357-388  
(<http://muse.jhu.edu/journals/mln/v114/114.2sorensen.html>)

Legaz, María Elena (ed.). *Un tal Julio (Cortázar, otras lecturas)*. Córdoba, Argentina: Alción Editora, 2000.

Manzi, Joaquín (ed.). *Cortázar, de tous les côtés*. Poitiers: UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des sciences de l'homme et de la société, 2002.

Mesa Gancedo, Daniel. *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*. Bern: Editorial Científica Europea, 1999.

Piglia, Ricardo. "Homenaje a Julio Cortázar." *Casa de las Américas* 1995; 97-102.

Yurkiévich, Saúl. "Entrevista a Saúl Yurkiévich, el albacea de Julio Cortázar." [Por Marcos Rosenzvaig, desde París.] *Página/12*, July 25, 1999.  
(<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/jazz.htm>)

## **Images of Melancholy and Mourning in the Works of Remedios Varo and Alejandra Pizarnik**

[Elizabeth Zeiss-Banks](#)

*University of South Carolina at Aiken*

Despite the fact that the Spanish painter Remedios Varo (1908-63) and the Argentinean poet Alejandra Pizarnik (1936-72) are from distinct eras, countries, and practiced different art forms, the textual and visual manifestation of images of melancholy and mourning in their art adhere to a similar psychological mechanism stemming from suffering and loss. (1) Moreover, in each woman's work critics have noted surrealistic aspects, a dreamlike atmosphere, and a tendency to depend more on the imagination than on reality to produce their creations. (2) As a consequence of this intense elaboration of the imaginary and interior sides of life, an elucidation so typical of Surrealism, images symptomatic of the psychic phenomena of melancholy and mourning appear frequently in the works of each artist. This is so because, when each artist became "the observer of herself", to paraphrase the words of the estranged surrealist and practitioner of the *Theatre of Cruelty*, Antonin Artaud, she saw and described, in painting or in poetry, and in minute detail, the psychological mechanisms of mourning and melancholy (Artaud 81).

The relationships among melancholy, mourning, and artistic production, central to Varo and Pizarnik's works, are examined by Julia Kristeva, in her book *Black Sun* (1987). Kristeva analyzes some specific psychic mechanisms of melancholy or depression in *Black Sun*, and also elaborates upon typical images produced by people suffering from melancholy. She takes her observations both from clinical sessions with her clients, as well as from works of art produced by sufferers of depression such as Gérard de Nerval and Philip Holbein. Kristeva's inquiries into these subjects illuminate certain aspects of Varo and Pizarnik's art.

Varo was born in Gerona, Spain, in 1908, 28 years before the birth of Pizarnik. Despite this difference in their dates of birth, the majority of the artistic production of each woman was actualized in the '50s and '60s. Notwithstanding this temporal coincidence in creative output, the difference in their ages means for Varo a more direct contact with Surrealism. She arrived in Barcelona in 1932, interacting there with the vanguard movements. (3) In 1934 she moved to Paris, accompanied by Benjamin Péret, a great friend of André Breton. Because of her relationship with Péret, Varo became part of the inner circle of surrealists, and one of her paintings



was reproduced in a surrealist magazine (Kaplan, *Viajes* 55-57). Moreover, Varo's connection to Surrealism is noticeable upon examination of her early production, which, according to Janet Kaplan, is characterized by an experimental spirit of apprenticeship that led her to imitate various surrealist painters such as Wolfgang Paalen, Victor Brauner, Salvador Dalí, Max Ernst and René Magritte (*Viajes* 57). She also experimented with such surrealist techniques as *fumage* and *decalcomanía*, which she continued to employ in her later works (Kaplan, *Viajes* 61-61). (4)

Unlike Varo, Pizarnik did not experience this direct and intense contact with Surrealism. Nonetheless, her poetry's dreamlike images seem to have more in common with the "more real" world of Surrealism than with everyday reality. Pizarnik's relationship to Surrealism has been analyzed by Francisco Lasarte, who classifies her work as "Más allá del surrealismo", 'beyond Surrealism,' noting that the Surrealists strove to question language and to replace it with another, more valid and rejuvenating language (867). In contrast, while Pizarnik questions language, she ultimately doubts, in Lasarte's opinion, that words can give validity to the poetic enterprise, a skepticism that becomes a central theme of her poetry (867). Susana Haydu traces the evolution of Pizarnik's poetic language, and in particular sees her book *Los trabajos y las noches* (1965) as having a surrealist vein (69), while two other books, *Extracción de la piedra de locura* (1968), and *El infierno musical* "could be defined as the overflowing of grief" '...podrían definirse como desborde de la angustia' (70). In addition, she notes that poems in *Extracción* "reveal a crushing melancholy" / "...son reveladores de una melancolía abrumadora", with its last three poems possibly being amongst "the most despairing poetry that has ever been written" '...la poesía más desesperada que se haya escrito jamás' (my trans.) (70). Many of the examples used here to show melancholy are taken from these books.

I follow María Negroni in employing the term "witness" to characterize the poetic voice of Pizarnik, especially in *Extracción*. She writes that if Pizarnik's work is 'a constant drilling into the inside, a being alone with the bones... in order to formulate from that place the poetic discourse,...' / "un taladrar constante en el adentro, un quedarse a solas con los huesos... para formular desde allí el discurso poético,..." then '*Extracción de la piedra de locura* can be read as a variation of that drilling' / "*Extracción de la piedra de locura* puede ser leído como una variación de ese taladrar" (my translation) (203).

Varo's paintings of melancholy figures, Kristeva's descriptions of similar subjects, and the despairing poetic voice of Pizarnik's poetry resonate with each other, as shown by the examples below from Varo's painting, Kristeva's *Black Sun*, and Pizarnik's poetry.(5)



[Beyond the grave, Proserpina survives as a blind shade. Her body is already elsewhere, absent, a living corpse.] (Kristeva 74).

Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz. (Pizarnik 133).

[Return to the memory of the body, I must return to my bones in mourning, I must understand what my voice says.] (my trans.)

Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. (Pizarnik 133)

[I got up from my cadaver, I went in search of who I am.] (my trans.)

... Through her fuzzy, tearmisted gaze that sees neither you nor herself, she savors the bitter sweetness of being forsaken by so many absent ones (Kristeva 74).



... when she leaves her graveyard bed – like an extraterrestrial, the inaccessible citizen of the magnificent land of Death, of which no one could ever deprive her (Kristeva 74).

¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? (Pizarnik 110)

[Is there not a soul alive in this city? Because you all are dead. And what type of waiting can turn into hope if everyone is dead?] (my trans.)

Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba (Pizarnik 134).

[There I, inebriated from a thousand deaths, I speak of myself with myself only to find out if it is true that I am underneath the grass.] (my trans.)

Pizarnik's poetic subject, like many figures in Varo's paintings and also the melancholic subject that Kristeva describes, inhabit desolate landscapes representative of death. They exist as "shades", people who have already died and inhabit "the magnificent Land of Death." The shared images between the poet, the

painter, and the clinical psychiatrist include tombs, ruins, absences, cadavers, and the color gray. These images of misery and decay reflect the emotional state of the speaking subject, marked by fear, sadness, and despair.

For example, in *Niño y mariposa* (1961) we see a solitary figure with slumped shoulders, a physical posture typical of the melancholic people that appear in Varo's work, walking down a street of an abandoned city. The colors are dark; the gray of the sky and the black of the walls overwhelm the composition. A frowning butterfly flies over the boy, shadowing him. The butterfly's face is a miniature replica of the boy's. We know from Kaplan's biography of Varo that the artist was afraid of butterflies; the butterfly then is an incarnation of the boy's fear (Kaplan, *Viajes* 114). The boy walks in an abandoned city, represented by the empty windows. Such images of absence often surround the melancholic subject. Kristeva's subject is "forsaken by so many absent ones (Kristeva 74) and Pizarnik's is "inebriated from a thousand deaths" (Pizarnik 134). Related images, those of the tomb and the cemetery appear in *Niño*. Like a tomb, the walls of the city enclose the boy, who appears to be trapped both beneath and inside of them. His predicament is shared by Kristeva's melancholic, "the inaccessible citizen of the magnificent land of Death," (Kristeva 74) and Pizarnik's speaking subject, who asks, "Is there not a soul alive in this city? Because you are all dead" (Pizarnik 110).

Another element of *Niño*, the crumpled papers floating in the air, has special significance in regards to the melancholic atmosphere of the work. Kristeva's ideas clarify this relationship:

"...an abyss of sorrow, a noncommunicable grief that at times, and often on a long-term basis, lays claims upon us to the extent of having us lose all interest in words, actions, and even life itself...Within depression, if my existence is on the verge of collapsing, its lack of meaning is not tragic..." (Kristeva 3). Here Kristeva asserts that in melancholy, the lack of meaning that beleaguers the subject ultimately leads him or her to death because "for the speaking being life is a meaningful life; Hence if the meaning of life is lost, life can easily be lost" (Kristeva 6). For the melancholic subject the sadness he or she feels cannot be translated into words, and consequently words become useless. Pizarnik's melancholic poetic voice often speaks of the futility of words, for example, "That's why we are unable, I and the poem, in the useless attempt to transcribe burning relationships." "Por eso no podemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes" (Pizarnik 152). In Varo's work, the futility of words for the depressed subject is shown by the papers floating purposelessly in the air in *Niño*. Death is the ultimate consequence of this lack of meaning, and for this reason images of death such as the image of the tomb also present in *Niño*, accompany those of melancholy in Pizarnik and Varo's work.

Images of a subject accompanied by a double and those of a figure melding into its surroundings appear frequently in both artists' works. The concept of *La Chose* in Kristeva's theories expedites further analysis of these types of representations.

Briefly, *La Chose* is the maternal body, also called the object, which the normal subject loses and recuperates through signs (language). In contrast to the normal subject, the melancholy person does not completely lose the maternal body. Due to this refusal to separate from *La Chose*, the borders that normally are established for the subject do not exist for the melancholic person.

Gabriel Guibelalde distinguishes two phenomena related to this lack of boundaries: fusion and projection. According to Guibelalde, the subject, and Pizarnik in particular, "attributes to the world, at all times, forms that are only found in her and that she adds to the world" / '[atribuye] al mundo, a todo momento, formas que sólo [están] en ella y que ella [agrega] al mundo' (my trans.) (36). He cites as an example the lines, "...sorprender/ la verdad de esta vieja pared; / y sus fisuras, desgarraduras, / formando rostros, esfinges, manos, clepsidras" / '...surprise / the truth of this old wall; / and its fissures, rents/ forming faces, sphinxes, hands, hour-clocks' from "Cuarto solo" in *Los trabajos y las noches* (1965) (my trans.) (Pizarnik 107). About this poem he says, 'It's that those faces, those sphinxes,..., don't exist by themselves, they are only able to exist as the fruit of an immense projection of ours onto the world' / "Es que esos rostros, esas esfinges, ... , no existen en sí, sólo pueden existir como fruto de una inmensa proyección nuestra sobre el mundo" (37).

We also see projection at work in Varo's *Encuentro* (1959), where yet another melancholic female figure sits slumped at a table, upon which rests a box. Several similar boxes are on a shelf at the back of an otherwise barren room. The figure looks into the box, and a duplicate of her own face, peering out of it, returns her gaze. The identification between the two is emphasized by the fact that the seated figure wears a blue raglike garment that wends around her body down to her legs, then rises to enter the box and wraps around the head of her double. This projection of the self's attributes onto the rest of the world is due to the continued union with *La Chose*. The nonexistence of established borders between herself and the exterior world causes the subject to experience her subjectivity as enveloping everything and therefore renders the subject unable to escape from herself. Also note that many of Varo's figures' faces bear a striking resemblance to her own.

Projection also leads to the image of the double in Pizarnik's poetry. Like Varo's figure in *Encuentro*, who sees her own face when she looks in the box, Pizarnik's poetic subject only sees her own face in the bottom of a well, in section XVI "Caminos":

Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me  
 aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra  
 cosa que a mí misma (Pizarnik 133).

[My fall without end to my fall without end in which  
 nobody waited for me well upon looking at who was  
 waiting for me I saw no other thing but myself.]

The words of Pizarnik's poetic subject, "I saw no other thing but myself," could easily be used as a caption for Varo's *Encuentro*. The same notion of a frustrated desire to meet someone, suggested by the Varo's title *Encounter* and Pizarnik's words "upon looking at who was waiting for me" shows the difficulty the melancholic people portrayed in both their works have in making a connection to someone outside themselves.

Another aspect of union with *La Chose* that both artists portray is fusion, which Guibelalde explains as being 'the game of identifying oneself with the things of the world, of melding oneself with things, of making oneself one with them' / "el juego de identificarse con las cosas del mundo, de fundirse con las cosas, de hacerse una con ellas, ..." (my trans.) (36).



Varo's *Mimetismo* (1969), in which the figure literally takes on the shape of her surroundings, represents visually the psychic state of fusion.<sup>(6)</sup> Varo describes her painting in this way:

...That woman remained pensive and immobile so long that she is transforming into an armchair, her flesh has become the same as the armchair's fabric and her hands and feet are now made of shaped wood, the furniture is bored and the armchair bites the table...

[... Esa señora quedó tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón, la carne se le ha puesto igual que la tela del sillón y las manos y los pies ya son de madera torneada, los muebles se aburren y el sillón le muerde a la mesa...]  
 (Kaplan *Viajes* 159)

As the subject fuses with *La Chose*, she leaves herself open for loss of self, loss of meaning, and eventually death. Indeed, the immobility and coloring of this woman make her resemble a corpse. This loss of vitality is underlined by the contrast



between her inanimate state and the liveliness of the furniture. The painting depicts the consequences of inhabiting the region of melancholy, where death is always present.

The melancholic figures in Varo's paintings, if they could speak, would probably say the same words as the depressed poetic voice that dominates the later books of Pizarnik's poetry. Guibelalde points out numerous examples of fusion in Pizarnik's poetry. For example, in section XVII of "Caminos del espejo": Algo caía en el silencio. Mi última palabra fui yo pero me refería al alba luminosa (Pizarnik 133). / Something was falling in the silence. My last word was I but I was referring to the luminous dawn. (my trans.)

The subject cannot tell the difference between herself and the dawn, indicating the lack of boundaries between her self and the rest of the world as well as her inability to effectively use language. For her the words "I" and "dawn" have come to mean the same thing and have lost the quality of difference that allows language to create meaning. Guibelalde cites another poem, also from *Los trabajos*:

Una flor  
 no lejos de la noche  
 mi cuerpo mudo  
 se abre  
 a la delicada urgencia del rocío (93)

A flower/ not far from the night/ my dumb body/ opens itself / to the delicate urgency of the dew (my trans.) Guibelalde sees in this poem "the fusion with the world, copulation, full bodied, with things" / 'La fusión con el mundo, la copulación, a cuerpo entero, con las cosas' (38). The flower seamlessly transforms into the poetic voice's body, just as the woman in *Mimetismo* transforms into the furniture. Neither is able to set up boundaries between her self and the rest of the world. It is the fusion with *La Chose* that makes construction of boundaries impossible, either causing the subject to expand to encompass everything through projection or bringing about her fusion with her surroundings by identifying so much with them that she becomes them.

Another image that arises in Varo and Pizarnik's compositions is that of a hostile object or person inhabiting the subject, a situation, which, as we will see below, is symptomatic of melancholy. In Pizarnik's poetry the poetic voice speaks of "esta melodía en los huesos" 'this melody in my bones' in "La palabra del deseo" (157) or "...Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración '...Against the wind with talons that makes its home in my breath' in "Ojos primitivos" (my trans.) (Pizarnik 154, 157). These objects, (the melody, the wind), physically invade the subject's body. The most dramatic example of this phenomenon appears in "Piedra fundamental," where the poetic voice says:

y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es  
 yo, que espera que me calle para tomar posesión de mí



y drenar y barrenar los cimientos, los fundamentos,....  
(Pizarnik 152-154)

[and I have known where that one so other that is I  
takes lodging, that waits for me to become quiet in  
order to take possession of me and drain and blast the  
groundwork, the foundation,...] (my trans.)

The hated object, denominated "aquello", 'that one' is seen as a manifestation of alterity, "tan otro" 'so other', and, at the same time, as part of the subject's own being, "que es yo", 'that is I', revealing the presence of a mechanism that Kristeva calls introjection.

In her theories, Kristeva names this object the "introjected maternal object." In introjection, the melancholy person has an ambivalent attitude toward the maternal object, the not totally lost mother's body. On one hand, the melancholic subject loves it, and, in order not to lose it completely, imagines it as if it were inside herself. On the other hand, she hates it. But because the object is now inside her, she consequently has trouble distinguishing between herself and it. As a result of this confusion, she directs the hatred of the introjected object towards herself.



I was surprised to encounter images of tiny heads inside the main figure in many of Varo's paintings, and it was precisely these images that made me think of a relationship between Varo's compositions and Pizarnik's poetry. For example, *Encuentro* (1962) depicts an introjected maternal object, in the form of a head, in the belly of a figure. In this painting a female figure dressed in a blue gray cloak has emerged from the background of a brown forest and has come to a door. A strange figure, supposedly male, with the face of an owl, wearing tights and a

feathered vest, has opened the door half way. The late night rendezvous may be spoiled by the head that is peeking out of the folds of the woman's cloak, seeming to be embedded in her belly. The woman, the primary figure, covers the mouth of the introjected one, perhaps believing that it will ruin the "encounter" with the owl that is about to take place. (7) This painting visually brings to life the problem of the melancholic person, who cannot make contact with the outside world, here represented by the owl, because of her refusal to lose the mother's body, *La Chose*, and enter fully into language, the tool by which relations with others are realized.

The visual and textual representations of melancholy elaborated upon above appear alongside images of birth and/or awakening, sometimes accompanied by music, images that indicate the mourning process in both Pizarnik and Varo's work. If in melancholy the union with *La Chose* implies the inefficacy of the Symbolic order, and thus of art, then against melancholy art would function as the rebirth of the artist in signs (Lechte 185-186). This rebirth in signs is associated in theory with the act of mourning, be it by means of psychoanalysis or by creative production. Mourning is the process that rejoins the linguistic signs with the emotions (the semiotic). Images of rebirth appear in Varo's paintings and Pizarnik's writing.

*La llamada* (1961) shows the rebirth of a woman once trapped, like her companions, inside gray walls. She frees herself by stepping out of a dark, tomblike, alcove. (8) Her unleashed hair, contrasting with the encased hair of her entombed associates, blazes orange, the color of her clothes, skin, and the faint halo surrounding her body, and slithers up to the sky, wrapping around a spherical celestial object. In contrast, her companions are enclosed in the folds of brownish gray walls, inside of openings reminiscent of vaginal folds (Kaplan *Viajes* 167). The central figures' eyes are open, while her companions' are shut. The mortar grinder that she wears at her neck signals the act of searching, a task central to alchemy (Kaplan *Viajes* 168). This visual representation of an awakening or rebirth, in which images of death are also present, illustrates the process of mourning, in which the mastery of signs, represented by the mortar and the celestial object, conquers the state of melancholy, symbolized by the sleeping or dead immured attendants. Varo's staging of this awakening parallels Pizarnik's previously cited poem about a subject who gets up from her cadaver and goes in search of herself in "Caminos" (Pizarnik 133). (9)

Closely related to the act of rebirth is the image of the traveler. Haydu sees the first part of Pizarnik's *Los trabajos y las noches* as showing hope, a still optimistic searching for the right word, writing that, "Here, passion, love – be it for the lover or the poem or both – convert her into 'the fascinated traveler, in an incessant fire'" "Aquí, la pasión, el amor –ya sea el amante o el poema, o ambos – la convierten en "la viajera fascinada, en un fuego incesante" (my trans.) (64-65). This fascinated traveler, in an incessant fire, describes exactly Varo's reborn woman, cloaked in an orange flame, from *La llamada*.

While the aforementioned painting depicts an escape from the land of death through rebirth, *El flautista* (1955) stages the act of mourning through a musical act of creation. A man playing a flute leans against a black boulder. Before him stands a half-completed tower constructed of fossil-like stones, each imprinted with a symbol, such as a shell, a fish skeleton, a dragonfly, or leaves. An architectural line drawing hovers in the air, indicating the way the tower will look when completed. From the man's flute a thin white line wraps itself around several of the fossils and carries them through the air towards their assigned place in the tower. The dominant color used in this painting is gray, a color that is also central to Pizarnik's poetry. The musician must use his music to install each piece into its proper place in the diagram and, in that manner, to complete the construction.



Looking at this painting in terms of mourning images, one notes that the musician's back melds into the boulder behind him, which represents *La Chose*. Nonetheless, through music, whose rhythms may be interpreted as representing those of the body, he learns to reunite the semiotic pulsings of the body with the Symbolic world of signs. The tower and the outline of the tower represent the Symbolic order, where meaning resides. Note that music binds the stones in place, suggesting the dual nature of meaningful signs, the Symbolic and the semiotic. The clarity and organization of the tower contrast with the amorphous boulder with which the musician is united. The completion of the tower will free him from the misery of fusion with *La Chose*. This hope is suggested by his luminescent face; Varo used mother of pearl to effect its glow.

Almost every image discussed above - images of rebirth, death, music, fusion, and introjection plays a role in a very elaborate and complex poem, "El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos" (1964), found in the last section of *Extracción*. In a nocturnal and nightmarish scene, the poetic subject listens to death's call. Death appears as a woman dressed in red alternately sitting at the bottom or on the shore of a river, singing and playing a lute. In this hallucinatory setting, described as a 'subterranean world of creatures of unfinished forms, a place of gestation, a nursery of arms, of trunks, of faces....' / "Un mundo subterráneo de formas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de

troncos, de caras..." (my trans.) (141). As the woman in *La llamada* is called and awakened, the poetic subject is also called and awakened, here by death: 'all night I listen to the voice of death that calls me' / "...toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama" (140). The scene, although nightmarish, is described by the subject as "the place of love": 'and it is true that I have awoken in the place of love' / "y es verdad que he despertado en el lugar del amor" (my trans.) (140). The mention of love indicates the still alive hope that an "encounter" between herself and another, be it a lover, a child, or a poem, may come about. As would be expected in a scene in which someone gives birth, an image of introjection appears 'but from within: the object without a name that is being born' / "más desde adentro: el objeto sin nombre que nace" (140). Later, she imagines that she gives birth to herself:

...y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. ... Quiero ver el fondo del río, quiero ver si aquello se abre, se irrumpe y florece del lado de aquí y vendrá o no vendrá pero siento que está forcejeando, y quizás y tal vez sea solamente la muerte (Pizarnik 141).

[... and my head, suddenly, seems to want to come out now through my uterus as if the poetic bodies were straining to erupt into reality, be born to it, and there is someone in my throat, someone that was gestating in solitude, and I, unfinished, burning to be born, open myself up, it opens me up, it is going to come, I am going to come. ...I want to see the bottom of the river, I want to see that which is opening up, is erupting and flowering from this side and will come or will not come but I feel that it is straining, and perhaps and maybe it is only death.] (my trans.)

This scene depicts the attempt of the "poetic body" to be born, which one could interpret as the ability to enter into the Symbolic order and thus to exercise power over language to the extent of creating poetry. On the other hand, the subject is still unable to escape her own self – she is mother and daughter at the same time, unable to establish a relationship with something other than herself. Whether or not anything will be born becomes doubtful, because at the end of the scene nothing has yet been born and she suspects that instead of a poetic body or herself being born, she will give birth to death. The images of death accompany that of rebirth, as in Varo's *La llamada*. Negroni alludes to the poetic subject's failure to completely master words when she writes, "The poetic voice is born, is born within herself, she is able to be/to make the body of the poem with her body (as

the surrealists wanted) but the fissure is not erased; something remains unspeakable, incurable" (my trans.) (224) This staging of mourning is a failure of Lechte's idea of the rebirth of the artist in signs.

This type of representation of an act of incomplete creation, and thus of an ineffective act of mourning, predominates in Pizarnik's poetry. In her later works this inefficacy of language is explored further by playing with it and deforming it in such works as *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa* written between 1970-1971. In contrast, Varo's art includes many paintings that depict acts of creation, birth or discovery that represent the conquering of melancholy through rebirth in signs.

The two artists portray images of melancholy and stage scenes of mourning in their works. These depictions include images of fusion, the merging of the self with the surrounding world and of projection, such as the image of the double. Visual representations of the "land of death" abound in the two artists' works, such as the desolate gray spaces and cities in ruins the subjects traverse, and the presence of tombs and cadavers. These images also convey the sense of meaninglessness that coexist with melancholy. Not only do we observe visual representations of melancholy, but also those of mourning. Both Varo and Pizarnik depict acts of rebirth or awakening, often accompanied by music. The similarities between the imagery of the two creators can be ascribed to each artist's careful observation of her own thoughts and emotions, a practice encouraged by Surrealism. By following Artaud's practice of being an observer of himself, both Varo and Pizarnik created universal images of melancholy and mourning.

### Notes

(1). In reality, Varo also wrote while Pizarnik both painted and drew. For more information about Varo's writing, see Isabel Castells' *Remedios Varo: Cartas, sueños y otros textos* (México, D.F.: Era, 1997).

(2). Among these critics are Francisco Lasarte, and Suzanne Chávez Silverman, regarding Pizarnik, and Castells and Janet Kaplan, referring to Varo.

(3). Varo participated in the famous vanguard exposition *Exposición Logicofobista* in 1936, two months before the Spanish Civil War started. She made various exquisite cadavers with Óscar Domínguez and Marcel Jean and also met Paul Éluard when he came to Barcelona (Huici 13-31).

(4). *Decalcomanía* is a technique that involves spreading paint between two pieces of paper, separating them, and later creating a random pattern by blotting the paint onto the canvas. See the moss on the ground in *Roulette* for an example of this technique (Kaplan *Viajes* 122). *Fumage*, invented by the surrealist Walter Paalen, involves passing a flame over a canvas spread with oil paint and using the resulting patterns created randomly in the paint as a starting point for the



composition. For an example of fumage see *Las almas de los montes*, 1938, by Varo (Kaplan *Viajes* 61).

(5). The majority of the excerpts from Pizarnik come from the third part of *Extracción de la piedra de locura* (written between 1962-66), entitled "Los caminos del espejo" (Pizarnik 131-133).

(6). Also, in *Ciencia inútil* (1955) a lone figure with a gray face sits slumped over. The checkerboard floor has come up around him, and he holds it around himself as if it were a blanket. In this way he appears to be part of the floor.

(7). In *Personaje* (1961), *Personaje* (1959) and *Mujer saliendo del psicoanalista* (1961) we find other instances of introjection with one person shown inside another. In a more subtle way *Hacia Acuarrio* (1961) depicts the introjected maternal object. In this painting, a boy sits within his mother's cape, producing the effect of him being engulfed by her body. A similar effect with clothing giving the impression of being somebody's body appears in *El Esquiador* (1960).

(8). A similar painting, title more explicitly *Nacer de nuevo* (To Be Reborn) shows a woman coming out of a vaginal-like opening head first. *Armonía* (1956) also shows figures emerging from similar openings accompanied by a figure in the act of musical creation.

(9). Also, *Personaje* (1961) shows a figure that has accomplished mourning. He is exploding with life, master of words, a fact confirmed by the book that he holds. He experiences a subtle but palpable happiness, indicated by the playfulness of his feather-like garb and the many wheels of his 'bicycle'. While this painting does not show the process of mourning, the awakening from the land of death, as clearly as *La llamada*, it does illustrate the end result, mastery of signs and the reuniting of affect with language (his happiness and his ownership of a book). Furthermore, the motion afforded to the figure by his bicycle contrasts with the immobility of the melancholic figures in *Mimesis* and *La llamada*, to name a few. In addition, both *Armonía*(1956) and *La creación de las aves* (1957) show the creative artistic process as something that brings sense to life and happiness to the creator.

### Works Cited

Artaud, Antonin. Antonin Artaud: Selected Writings. Trans. Helen Weaver. Ed. Susan Sontag. Berkeley: U of California P, 1988.

Avelar, Idelber. The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning. Post-Contemporary Interventions. Ed. Stanley Fish and Fredric Jameson. Durham: Duke UP, 1999.

Castells, Isabel, ed. Remedios Varo: Cartas, sueños y otros textos. México, D.F.: Era, 1997.



Chavez-Silverman, Suzanne. "The Discourse of Madness in the Poetry of Alejandra Pizarnik." *Monographic Review* 6 (1990): 274-81.

Goldberg, Florinda F. *Alejandra Pizarnik: "Este espacio que somos"*. Gaithersburg, MD: Hispamerica, 1994.

Guibelalde, Gabriel. *Aportes para la extracción de la piedra de locura: vida y obra de Alejandra Pizarnik*. Córdoba, Argentina: Editorial Dimas, 1997.

Haydu, Susan. *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético*. Washington, DC: Interamer, 1996.

Huici, Fernando. Introduction. "Fuera de orden." *Fuera de orden : mujeres de la vanguardia española : María Blanchard, Norah Borges, Marujia Mallo, Olga Sacharoff, Angeles Santos, Remedios Varo* : Madrid, 10 de febrero - 18 de abril de 1999. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999. 13-31.

Kaplan, Janet. *Unexpected Journeys: the Art and Life of Remedios Varo*. London: Virago, 1988.

Kaplan, Janet. *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*. 1988. Trans. Amalia Martín-Gamero. 4th ed. Madrid: Fundación Banco Exterior, 2001.

Kristeva, Julia. *Black Sun*. 1987. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1989.

Lasarte, Francisco. "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik." *Revista Iberoamericana* 49.125 (1983): 867-77.

Lechte, John. *Julia Kristeva*. London: Routledge, 1990.

Negroni, María. *El testigo lúcido. Estudio sobre los textos en prosa de Alejandra Pizarnik*. Diss. 1994.

Ovalle, Ricard, ed. *Remedios Varo: Catálogo razonado=catalogue raisonné*. Mexico, D.F.: Ediciones Era, 1994.

Pizarnik, Alejandra. *Obras completas, poesía completa y prosa selecta*. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1998.

Pizarnik, Alejandra. *Obras completas, poesía completa y prosa selecta*. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1998.

## NOTAS/NOTES

## Yurkievich in Translation: A Review Essay

[Roberto González Echevarría](#)

*Yale University*

Poetic translation is an economy of gains and losses. Fluctuations are for the most part due to the translator's ability and diligence, but sometimes reflect the relative strengths of the languages involved. This is the case in Cola Franzen's excellent translations of the no less admirable poems by Saúl Yurkievich. In a poetry so dependent on the deep music of language, some of the poems improve because of the greater sound range of English vowels and the rhythmic combinations that can be achieved with the savage directness of short, Anglo-Saxon words. The plainness of Spanish vowels and long Latinate words, with their monotonous syllabic cadences, pose a great challenge. For instance, in the first, unnamed poem of *Background Noise. Ruido de fondo*, the lines:

(serenamente  
posas tu mano  
y su tocar se aleja)  
despegue: despliegue (p. 18)

fine in themselves, sound even better in English:

(serenely  
you place your hand  
and its touch moves away)  
upcurl: unfurl (p. 19)

The bisyllabic pair "upcurl: unfurl" is a quicker close and smoother transition than the cumbersome "despegue: despliegue," in which Spanish is so close to Latin that the line sounds like a class exercise. The beautiful English adverb, "serenely," with its brief and euphonious "ly" ending compares favorably with the clanking "serenamente." (Adverbs ending in "mente" are the bane of poets who write in Spanish, as Borges has remarked, and a careful prose writer like García Márquez simply avoids them altogether). These are not Yurkievich's shortcomings and most everywhere his original is better than the translation, as it should be. On occasion this too is due to quirks in the languages, instances in which Spanish seems to outdo English. When Yurkievich writes "tu intimidad: tiempo del otro," rendered by Franzen as "your inner self: time of the other" (pp. 18-19) the translation sounds too philosophical, whereas "intimidad" does not. Broken up, the word yields a nice miniature suite of "in," "ti" and "mí," --one's self as a play of pronominal variants.

Such is the music of Yurkievich's poetry: subtle, effective, full of pleasing surprises. It is a music that, as announced in the book's title, aspires to remain in the background, barely above noise in its secret harmonies. The best analogy is jazz, because the lines are often playful in their curls and warps: "no soy lo que soy/soy lo que no soy/no soy lo que no soy: vertigo. (p. 24). Franzen Englishes thus: "I am not what I am/I am what I am not/I am not what I am not: vertigo" (p. 25). The music is sometimes made by recourse to common rhetorical devices, such as this near polyptoton: "lo vacante invoca/portavoz de la convocatoria" (p. 16, "the vacant invokes/carrier of the convoking," p. 17). This figure involves repeating a word in different cases, or a verb in various tenses, like a musical motif played in more than one key, or repeated with minor variations: a complex scale halfway to a musical exercise. Here "invoca," "portavoz," and "convocatoria" share the Latin root *vox*, voice, and "vacante" adds resonance to what is also an alliteration.

Yurkievich transforms time into space with the poems' layouts on the page. The reader's eye darts up and down instead of linearly following the flow of syntax, language's rigid time-space dyad. Enjambments produce unusual effects as they wrap lines around a longer than expected surface, only to lead to shorter ones, making for uncommon optical rhythms, a grammar whose medium is white space not silence. While unorthodox typographical patterns are as old as Mallarmé, Yurkievich's are unusually linked to the music of the poems, as is everything else in his work.

His conceits are ingenious but not pretentious, mildly philosophical without being pedantic. "Celada" ("Snare") describes a spider web with the spider dead within it. Like a classical animal fable, the poem goes on to tell how the web remains cocked, ready to capture unwary bugs in spite of its maker's demise. There is no pathos in this death of the artist; the spider is already "crumpled/curled up/and dry" (p. 27). Beyond intention and agency, creation survives, as the poem lives beyond the poet's personal reach to ensnare the reader. But was the spider not also caught in its own trap? An allegory? Perhaps, but as delicately conceived as the spider web itself.

*In the Image and Likeness* is a collection of prose pieces of indeterminate genre. The first half is a version of ecphrasis, painting with words, but with a romantic twist. These are texts about and "by" great painters --Velázquez, Goya, Picasso, Kurt Schwitters-- musing on the making of their masterpieces. In his monologue, Velázquez' muses about creation and self-creation in "Las Meninas," disclosing the will-to-power that led him to paint himself in the act of painting. Goya tells the lusty story behind the work on his naked and dressed *majas*. Schwitters, that master of collage and the *objet trouvé*, appears as a chaplinesque figure collecting garbage and kitsch on the way to his *Construction for Noble Ladies*, inspired by his love for Ana Bloom. Desire is the motive and motion behind these artists' creative impulse, an oblique reflection by Yurkievich on his own. Schwitters is the one with whom he most obviously identifies. Like him Yurkievich is a collector of the given, of a language already freighted with meanings, figures, idioms, poetic fragments; human speech as the lava of time. Unlike God, who makes the universe out of the

void, artists create out of the human, all that has been there since the beginning of time, our time. Self-reflexiveness, as in "Las Meninas," means being caught up in a work of art that is the product of a man's mind and desire, with no outside support or divine construct, a poise at once humble and arrogant.

Yurkievich, an Argentine, was for thirty-five years professor of Latin American literature in Paris, a distinguished critic of modern Latin American poetry and his fellow Argentine and Parisian, the late Julio Cortázar. I am surprised by the quality of his creative work and pleased that it does not read like the kind literature professors produce when they try to become one with their objects of study --the results are usually like paintings done by numbers or pastiches of their literary heroes. This is not so with Yurkievich. There are echoes of Octavio Paz in some of his more self-reflexive poems, to be sure. I feel too the presence of the unjustly forgotten Oliverio Girondo when Yurkievich uses portmanteau words, and one can hear a bit of Cortázar here and there. But Yurkievich is not slavish in dealing with these masters. With a much updated musical repertoire, his heaviest debt is to the Nicaraguan Rubén Darío, founder of Spanish language poetry at the turn of the nineteenth to the twentieth centuries. Yurkievich would probably be the first to acknowledge it.

## Antes y después, Ofelia

[María Lucía Puppo](#)

*Universidad Católica Argentina*

### Mujeres del agua

Hermosas ninfas, que en el río metidas  
contentas habitáis en las moradas  
de relucientes piedras fabricadas  
y en columnas de vidrio sostenidas

Es sabido que el Soneto XI de Garcilaso de la Vega, en el que el poeta acude a las rubias deidades para que lo consuelen, tiene como fuentes las *Geórgicas* de Virgilio y la *Arcadia* de Sannazaro. En los textos clásicos, las Ninfas son también llamadas Nereidas, Náyades u Oceánidas, y su función principal es la de engendrar y criar a los héroes. Las Sirenas, en cambio, son monstruos marinos con cabeza y pecho de mujer, y el resto del cuerpo de pájaro o de pez, según las leyendas de origen nórdico. Seducen a los navegantes por la belleza de su cara y por la melodía de sus cantos, pero luego los arrastran a la muerte. En las mitologías germánicas y escandinavas son frecuentes las Ondinas, hadas de las aguas generalmente malhechoras, que se ofrecen a conducir a los viajeros a través de brumas, pantanos y bosques, pero luego los extravían y los ahogan (Chevalier, 1999).

Todas estas figuras mitológicas asocian a la mujer con el agua, en su doble significación de regeneración y destrucción. El simbolismo primigenio del agua alude al origen de la vida, a la creación, pero el elemento acuoso también representa lo inconmensurable, las aguas turbias del inconsciente.

Las diferentes tradiciones convergen metafóricamente en Ofelia, el personaje del *Hamlet* de William Shakespeare. En III, 1, el Príncipe ve a la joven por primera vez en escena, y la interpela del siguiente modo:

**-Nymph**, in thy orison  
Be all my sins remember'd. (89-90)



La ironía trágica consumará finalmente la identificación de Ofelia con el agua en el relato que hace la Reina de su muerte (IV, 7). Ofelia cayó al arroyo mientras recogía flores y cantaba en su desvarío. Entonces

*Her clothes spread wide,  
And **mermaid**-like a while they bore her up: (76-77)*

En una confusa situación que hace pensar tanto en un accidente como en el suicidio, la joven se ahogó cantando, "*like a creature native and indued / Unto that element*" (80-81).

En las fuentes de la tragedia shakespereana, el personaje femenino era una figura menor, un "instrumento" en manos de su padre y del rey y la reina para probar la locura de Hamlet. (1) En el dramaturgo inglés está el origen de este personaje singular, delineado a partir de pocos pero eficaces trazos: las bellas palabras y canciones de Ofelia, la conflictiva relación que la unía a Hamlet, la escena de su locura y finalmente, las descripciones de su muerte y su funeral.

Dado que el auténtico reino de los personajes de ficción es el de la intertextualidad, poco a poco Ofelia se fue independizando de Shakespeare, de su contexto literario inmediato e incluso de su contexto histórico. Frente a un vastísimo panorama de opciones, en este trabajo focalizaré el análisis en algunas de las pinturas y de los textos literarios que tienen como figura central a la novia de Hamlet. El objetivo es dar cuenta de la evolución de Ofelia en tanto referente literario y pictórico en los siglos XIX y XX, hasta arribar a la producción poética de dos autoras contemporáneas, la cubana Dulce María Loynaz (1902-1997) y la argentina Amelia Biagioni (1918 - 2000).

### **Ofelia en el siglo XIX: del virtuosismo a la incorruptibilidad**

En la tragedia de Shakespeare Ofelia suele ser designada con un epíteto que se adjunta a su nombre. Mientras que Hamlet parece privilegiar su belleza (*the fair Ophelia*, III,1 y V,I), otros personajes subrayan asimismo su dulzura y su desgraciado destino (*pretty Ophelia, sweet Ophelia, poor Ophelia*, IV, 5). La alabanza de su castidad corresponde mayormente a su hermano Laertes (V, 1):

*And from her fair and unpolluted flesh  
May violets spring! (234-35)*

Recordemos que frente a las reticencias del cura que no quiere darle cristiana sepultura a la muchacha, el hermano le asegura que ella será "un

ángel" cuando él se encuentre "aullando". (2) Pero fueron sin duda los poetas y artistas románticos quienes, dos siglos después, elevaron a Ofelia a la altura de una mártir del amor. En una conferencia dictada en 1818, Samuel Coleridge reconocía en ella la perfecta "conjunción" de dos sentimientos que nunca existieron por separado, "el amor por Hamlet y su amor filial". Por su parte Víctor Hugo amaba la crudeza y el desparpajo que supo incluir Shakespeare, y las litografías de Delacroix ponen de manifiesto ese mismo espíritu de época. Una de ellas dio origen a su famosa pintura "La Mort d'Ophélie" (1844), que representa a la joven viva, semidesnuda, tomada de la rama de un árbol que no parece ser el "sauce" al que hacía mención el bardo inglés.

Posteriormente el círculo de los Prerrafaelistas continuó el fervor por Ofelia. Dante Gabriel Rossetti pintó dos, que se inscriben en una serie de cuadros que muestran a mujeres como víctimas. En sus últimos años realizó "The Madness of Ophelia" (1864), en donde el rostro enajenado de la muchacha es el de Lizzie Siddall, su mujer, quien años antes se había quitado la vida. De 1851 es la monumental "Ophelia" de Millais:

Pese a estar muerta, la joven tiene las manos abiertas, como si estuviera recibiendo flores. Estas se entremezclan con su ropa, y Ofelia es ella misma un gran nenúfar que reposa sobre un lecho de agua verde. Cómo no sospechar que el poderoso simbolismo de esta imagen resuena en el poema "Ophélie", escrito hacia 1870 por Arthur Rimbaud (3):

I  
Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles  
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,  
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...  
-On entend dans les bois lointains des hallalis.  
Voici plus de mille ans que la triste Ophélie  
Passe, fantome blanc, sur le long fleuve noir  
Voici plus de mille ans que sa douce folie

Murmure sa romance à la brise du soir.

... ..

En las tres partes del poema la amada de Hamlet gana nuevos epítetos (*la blanche / la triste / la pale Ophélie*) y su nombre alterna la escritura con -a o -e final (*Ophélia / Ophélie*). Lo que llama inmediatamente la atención es el tiempo presente del texto y, a continuación, el carácter de levedad e imperturbabilidad que ha adquirido Ofelia. *Hace ya más de mil años....*: Ofelia no es una mujer de carne y hueso, sino un "fantasma blanco" que todas las noches viene a recoger las mismas flores.

Con el poema de Rimbaud asistimos a la cristalización moderna del referente. Ya estamos, en palabras de Mallarmé, frente a "una Ofelia nunca ahogada", una "joya intacta bajo el desastre". Ofelia se ha deslindado de su primera dimensión corporal e histórica, puesto que su belleza no ha experimentado corrupción, y ha comenzado a pertenecer a todas las épocas. En torno a su figura puede reunirse la tragedia pero también la ironía, como sucede en las *Moralités légendaires* (1887) de Jules Laforgue.

## 1. Ofelias del siglo XX

En su clásico estudio *El agua y los sueños* (1942), Gaston Bachelard afirmaba que muchas veces la imagen de Ofelia aparece como sinécdoque. En el caso de Odilon Redon, solamente las flores de colores y una cabellera flotante configuran a su "Ophélie" (1905-1908). La falta de espacialidad remite a un mundo onírico y abstracto, cercano al de las vanguardias:

Ya instalados en el siglo XX, nuestro recorrido de la mano de Ofelia nos obliga nuevamente a cambiar de idioma, para abordar un texto de la cubana Dulce María Loynaz, la primera y única mujer latinoamericana que recibió

el Premio Cervantes (1992). En *Juegos de Agua*, su segundo libro, publicado en 1947, Loynaz incluyó el siguiente poema:

MAL PENSAMIENTO

¡Qué honda serenidad  
el agua tiene esta noche...!  
Ni siquiera brilla:  
Tersa,  
obscura, aterciopelada,  
está a mis pies extendida  
como un lecho...  
No hay estrellas.  
Estoy sola y he sentido  
en el rostro la frescura  
de los cabellos mojados  
de Ofelia...

Si no fuera por el anticipo que constituye el título del poema, podríamos decir que el texto es una especie de *trompe l'oeil* lingüístico, un truco para engañar al lector. Desde el comienzo la armonía sonora y el ritmo cadencioso de los versos parecen acompañar la serenidad del agua, "extendida / como un lecho". Pero en lugar de encontrar una bella ninfa dormida, como esperaríamos en un poema renacentista, a continuación viene el quiebre: "No hay estrellas", y en la soledad del Yo poético el agua se ofrece como atractivo receptáculo... de la muerte.

Sólo en el verso final, más breve que los otros, se nombra al referente Ofelia. Venimos entonces a enterarnos de que su conocimiento era necesario para comprender el sentido total del texto, que ha dado un giro de 180° respecto del comienzo. La última oración ("Estoy sola y he sentido...") culmina con puntos suspensivos que, lejos de fijar un significado, subrayan el poder sugestivo de la imagen sensorial.

Como en el cuadro de Redon, Ofelia es evocada a través de una sinécdoque (agua, cabellera) y su figura connota la atracción ejercida por la muerte, ese "mal pensamiento" que seduce a la voz poética. En una gradual progresión semántica la quietud del agua lleva al sujeto a desear *no ser* en lugar de *ser*, ese anhelo oscuro que también animaba el soliloquio de Hamlet.

Ofelia como un coqueteo ambiguo, Ofelia como una tentación del Yo poético. Consideremos ahora "Al rey sin fin", un texto que pertenece al poemario de 1995 *Región de fugas*, de Amelia Biagioni, y comienza así:

No me diste a beber mi agua aleteante mi nombre en  
fuente  
y me obligaste a usar su doble su fantasma sediento

... ..

Por eso si alguien me llamara me buscara  
preguntaría por "una niña de mil años".

En el texto de la autora argentina, la voz poética parte de la negación y desde el principio marca su filiación con el agua. Como la Ofelia de Rimbaud, ella considera que tiene "mil años". El "rey sin fin" a quien se dirige posee rasgos de una divinidad y de una presencia paternal, en cuyo "castillo sin puente sin puerta sin bordes", entrará, finalmente, su "mano, la que escribe". Más adelante el monólogo continúa:

Voy saltando muriendo volando feliz  
en el viaje que me deshoja.  
Persigo a un colibrí de la hermosura,

... ..

lo persigo por el cuento maravilloso del tiempo  
inmortal  
los espejos y laberintos y cuchillos de Borges  
el extraviado canto de Ofelia  
el fiscal sin juez el patíbulo que no cesa  
y el pánico de perder mi sonido en tu ausencia  
fulgurante.

Al igual que el universo de un cuento de hadas o de un relato borgiano, el "canto de Ofelia" es una zona que atraviesa en su viaje la voz poética. Ella avanza titubeando, cae y se levanta, de pronto vuela. De Ofelia selecciona el extravío, esa locura que también es la suya. Asegura que dejará su cuerpo "en asombrados cementerios de otros mundos" para entregarse entera a su "drama".

En una fuga musical el compositor gira sobre un tema y su contrapunto, los acerca y los aleja, los repite en diferentes tonos. La "región de fugas" de Biagioni favorece el encuentro de muchas voces de múltiple origen –la niña que pregunta, la odisea homérica, el cementerio marino de Paul Valéry-, pero, cómo negarlo, entre ellas es Ofelia la que establece el tono y pronuncia cada verso de "balada en desvarío terminal".

### **Conclusión**

Javier del Prado Biezma ha señalado la existencia de ciertas "construcciones mentales que no pretenden una relación referencial con la realidad, si bien aspiran a significarla desde una dimensión ficcional, fija o dinámica" (1993, 85). Se trata de las creaciones imaginarias, propias del mundo de la ficción mítica, narrativa o dramática que, para seguir siendo funcionales, deben incorporar a sus constantes formales "los conflictos sucesivos de la historia". En este caso hemos comprobado que unos pocos rasgos invariables (la belleza, las flores y canciones, la locura y la muerte en el agua de Ofelia) han ido sumando diversas variantes a lo largo de dos

siglos. Debemos concluir que según las prioridades o las inquietudes de cada época, o incluso de cada autor, el referente sirve como punto de partida, como una matriz de sentido sobre la que se teje el nuevo texto lingüístico o icónico.

La deriva referencial que se produce en Ofelia supone detrás, lo hemos visto, una polivalencia semántica que ya existía en el texto fundante de Shakespeare. De todas maneras, el proceso no se reduce a acentuar un matiz ya presente o a brindar una interpretación propia. Requiere asimismo el aporte inédito de cada artista y, en este sentido, el hipertexto es más potente que el metatexto, en tanto comentario o "crítica en acto" (Genette, 1989, 493).

Ofelia inocente y clara como las bañistas bajo el sol, en un *locus amoenus*. Y también Ofelia delirante, en un imaginario submarino y nocturno. Ofelia víctima, Ofelia libre, Ofelia fantasma y estado del alma. Siempre cercana e imposible, en la ópera de Ambroise Thomas, en los compases de Liszt, Brahms, Strauss o Bob Dylan. Ofelia que cautiva y repele al *Hamlet* de Laurence Olivier, Richard Burton, Zeffirelli y Kenneth Branagh. Ofelia que cambia su nombre y se ahoga en la piel de tantas otras mujeres de ficción, como la imprevisible Maga de *Rayuela*, de quien se sugiere terminó sus días en el fondo del río.<sup>(4)</sup> La tragedia fascina detrás del colchón de agua, y todos los textos permiten sospechar que estas mujeres representan la **otredad inabarcable** para el sujeto masculino: "...la Maga olía a algas frescas, arrancadas al último vaivén del mar. A la ola misma" (1992:447). La figura de Ofelia posibilita el tránsito fluido, y para decirlo con el narrador cortazariano, mediante su femineidad autodestructiva se desata "la caída en esa sombra, the primeval darkness, el cubo de la rueda de los orígenes".

### Notas

(1). Así ocurre en la *Historia Dánica* escrita en el siglo XII por Saxo Grammaticus, y en las *Histoires Tragiques* (1582) de Belleforest. Se desconoce el texto del *Hamlet* perdido, una obra que varias fuentes indican que circulaba en la escena inglesa en 1589, unos años antes del estreno del *Hamlet* de Shakespeare, hacia 1600.

(2). Existe un interesantísimo debate en torno a la supuesta castidad de Ofelia (Madariaga, 1978, 71 y ss.). Desde Shakespeare a nuestros días ha habido tanto críticos como directores que han demostrado o bien refutado la existencia de una intimidad física entre Hamlet y Ofelia. Las groseras imprecaciones en boca del Príncipe y los juegos de palabras que aluden a la sexualidad en III, 1 contribuyen sin duda a alimentar la primera de las hipótesis.

(3). Así también lo sugiere Pierre Brunel en su edición de las obras de Rimbaud (1999).

(4). Ana María Hernández (1973) señaló la recurrencia de las "mujeres ahogadas" en la narrativa de Cortázar. A la figura emblemática de la Maga de *Rayuela* se suma



la protagonista del breve relato "El río" y también Nicole, el personaje que hacia el final de *62 Modelo para armar* quiere quitarse la vida arrojándose al agua.

### Bibliografía

Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, México: FCE, 1993.

Biagioni, Amelia, *Región de fugas*, Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Brunel, Pierre (introd. y notas), *Rimbaud. OEuvres complètes*, París: Le Livre de Poche, 1999.

Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder, 1999.

Coleridge, Samuel Taylor, *Lectures on Shakespeare*, London: J. M. Dent and Sons Ltd., 1937.

Cortázar, Julio. *Rayuela*, (ed. Crítica a cargo de J. Ortega y S. Yurkievich), Buenos Aires: FCE, 1992.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Levin, Richard, "Feminist Thematics and Shakespearean Tragedy", en *PMLA*, volumen 103, Número 2, marzo de 1988.

Loynaz, Dulce María, *Poesía completa*, La Habana: Letras Cubanas, 1993.

Madariaga, Salvador de(ensayo de interpr., trad. y notas), *El Hamlet de Shakespeare*, Buenos Aires: Sudamericana, 1978.

Prado, F. Javier del, *Teoría y práctica de la función poética: poesía siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1993.

Rusche, Harry, *Shakespeare Illustrated*, Atlanta: Emory University, 2000.

Sonstroem, David, *Rossetti and the Fair Lady*, Middletown: Wesleyan University Press, 1970

## Felisberto Hernández o la máscara de lo cotidiano

[Ricardo Rey Beckford](#)

"La grandeza del verdadero arte- escribe Proust- en contraste con aquel que Monsieur Norpois hubiera llamado juego de aficionados, consistía en encontrar de nuevo, en captar otra vez, en hacernos conocer esa realidad lejos de la cual vivimos, de la cual nos apartamos cada vez más a medida que se hace más espeso e impermeable el conocimiento convencional con que la sustituimos, esa realidad que estamos en grave peligro de no llegar a conocer antes de nuestra muerte y que es sencillamente nuestra vida, la verdadera vida por fin descubierta e iluminada, la única vida, por consiguiente realmente vivida, esa vida que, en cierto sentido, habita a cada instante en todos los hombres lo mismo que en el artista" (*El Mundo de Guermantes*)

Estas palabras con que Proust intenta definir "la grandeza del verdadero arte" van mucho más allá de su obra y no son- como él mismo nos advierte- una aspiración exclusiva del artista. Pero la obra de Proust describe como ninguna otra los esfuerzos que son necesarios para llegar a conquistar, a través de la memoria, una imagen no falsificada de sí mismo y de la propia experiencia. El famoso episodio de la *madelaine*, el bizcocho cuyo sabor le permitió recuperar una época de su vida que había intentado durante años recordar, lo lleva a descubrir lo que denomina *memoria involuntaria*. Proust había debido contentarse hasta entonces con los recuerdos que le proporcionaba la memoria voluntaria. Pero lo característico de esta memoria voluntaria es "que los datos que ella da respecto al pasado no conservan de él nada".

El hecho de que la memoria que nos permite apoderarnos de la verdadera experiencia sea involuntaria, hace que el pasado quede "fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca" (*Por el camino de Swann*)

Esta dependencia del azar, esta dificultad para "encontrar nuestra vida, la verdadera vida por fin descubierta e iluminada", tiene que ver- como ha señalado Benjamin, entre otros- con nuestra época y forma parte de las experiencias que todo creador debe necesariamente enfrentar.

No pretendo, por supuesto, equiparar los relatos del uruguayo Felisberto Hernández con esa obra de insuperable belleza que Proust llevó a cabo. Sólo digo que esos relatos manifiestan parecidas aspiraciones.

Hernández se aleja de los planteos convencionales del realismo literario. Rara vez, sin embargo, su mundo narrativo difiere demasiado del mundo cotidiano. A cada paso empero, tras las apariencias más inocentes, se percibe el rastro de algo que empaña la brillante superficie de las cosas.

"Y si podía sobreponerme- escribe- a ese ruido que cierta crítica hace en algún lugar del pensamiento y que no deja sentir o no deja formarse otras ideas menos fáciles de concretar; si podía evitar el entregarme fácilmente a la comodidad de apoyarme en ciertas síntesis, de esas que se hacen sin tener previamente gran contenido, entonces me encontraba con un misterio que me provocaba otra calidad de interés por las cosas que me ocurrían". (Hernández. *Por los tiempos de Clemente Colling*)

Esta actitud, constante en su obra, aparece sin embargo claramente controvertida por otra, no menos firme, que en muy contadas oportunidades le permite perder de vista el contorno de la realidad inmediata. Rara vez deja Hernández de señalar la presencia de algo anómalo en el orden aparente de las cosas. El lector intuye que ese orden es apenas una máscara, una coartada del misterio, pero advierte, al mismo tiempo, que el relato no se decide a abandonar del todo la zona de seguridad. La melancolía y el humor determinan los límites últimos de esa zona y salvan los riegos de la aventura.

El descubrimiento de la verdadera experiencia, de la verdadera realidad, de esa que se oculta bajo la máscara de lo cotidiano, implica para el arte lo que se conoce como la experiencia del aura. La obra de Hernández está marcada por la búsqueda de esa experiencia.

El aura es la experiencia de la armonía revelada, de la armonía esencial del mundo. Ella nos concede la verdadera mirada, la mirada que merece la respuesta de los seres y de las cosas. "Advertir el aura de una cosa- observa Benjamin- significa dotarla de la capacidad de mirar." (Benjamin)

El papel fundamental que cumplen los objetos para la memoria, hace que la posibilidad del aura esté indisolublemente ligada a la recuperación del pasado y a la percepción de una experiencia no adulterada. El hecho de que todo ello se encuentre sepultado, enmascarado, por una falsa imagen del mundo, ha convertido a la experiencia del aura en una contingencia azarosa.

Y si bien es cierto que esa imagen petrificada, inerte, que la fotografía y las otras técnicas de reproducción mecánica imponen, tiene mucho que ver con esas dificultades, no es ajeno a esta situación el utilitarismo que domina la vida moderna. La función utilitaria del objeto oculta al objeto. Los ojos velados del uso y la rutina ni siquiera llegan a percibirlo. El método científico, por su parte, lo

desdeña. Para Adorno y Horkheimer este extrañamiento del hombre con respecto a las cosas es consecuencia directa de su mirada patronal. "El hombre de ciencia-sostienen- conoce las cosas en la medida en que puede hacerlas. De tal suerte el *en-sí* de éstas se convierte en *para-él*. En la transformación la esencia de las cosas se revela cada vez como la misma: como fundamento de su dominio". (M. Horkheimer y T. Adorno )

No siempre los relatos de Hernández alcanzan la experiencia del aura. Descubren en cambio, a cada instante, las dificultades y perplejidades a que la búsqueda de esa experiencia conduce.

"De esto- escribe Hernández- hace más de veinte años. Ahora, mientras respiro sobre aquellos recuerdos, estoy sentado en un banquito rojo, echado sobre una mesita azul, rodeado de reflejos verdosos y dorados que hace el sol en las plantas; y todo esto en un galpón abierto de piso de tierra, de una casa que a esta hora siempre está sola. En este tiempo presente en que ahora vivo aquellos recuerdos, todas las mañanas son imprevisibles en su manera de ser distintas. Sin embargo, lo que es más distinto, el ánimo con que las vivo, la especial manera de sentir la vida de cada mañana, la luz diferente con que el sol da sobre las cosas, las formas diferentes de las nubes que pasan o se quedan, todo eso se me olvida. Únicamente quedan los objetos que me rodean y que sé que son los mismos. Todas las noches, antes de dormirme, tengo no sólo curiosidad por saber cómo será la mañana siguiente, sino cómo veré o cómo serán los recuerdos de aquellos tiempos. A veces me concentro tanto en ellos, que de pronto me sorprende este presente. Y no precisamente la mañana de hoy- en que todo fue tan agradable, en que tuve placer de vivir y en que me siento aislado, robando ratos a ciertas penas- sino que se me hacen incomprensibles los tiempos en que ahora vivo. He renunciado a la difícil conquista de saber cómo era yo en aquellos tiempos y cómo soy ahora, en qué cosas era yo mejor o peor antes que ahora. A veces pienso en lo larga y tolerante que es la vida, después de haberla malgastado tanto tiempo. Otras, cuando pienso en los amigos que se me murieron y en que yo sigo viviendo, me parece que este tiempo es robado y que lo tengo que vivir a escondidas. Otras veces pienso que si me ha dado por escribir los recuerdos, es porque alguien que está en mí y que sabe más que yo quiere que escriba los recuerdos porque pronto me iré a morir, de no sé qué enfermedad. Y hasta siento como viven los de mi familia un poco después de mi muerte y me recuerdan con cariño. ¿Y nada más? Pero no, yo me echo vorazmente sobre el pasado pensando en el futuro, en cómo será la forma de estos recuerdos. Por eso los veo todos los días tan distintos. Y eso será lo único distinto o diferente que me quede del sentimiento de todos los días. El esfuerzo que haga por tomar los recuerdos y lanzarlos al futuro, será como algo que me mantenga en el aire mientras la muerte pasa por la tierra". (Hernández. Op. cit.)

Este esfuerzo "por tomar los recuerdos y lanzarlos al futuro" no es otro que el esfuerzo por la experiencia verdadera, por no tener que sentir "lo larga y tolerante que es la vida después de haberla malgastado tanto tiempo".

Que la hostilidad del presente ponga en peligro la plenitud de la experiencia y vuelva azarosa la posibilidad del recuerdo, ensombrece la vida. El hombre necesita que el tiempo no pase sin dejarle nada, necesita que algo verdadero se deposite en su espíritu como experiencia. Si esto no sucede, la enemistad y el vacío del tiempo se traducen en recelo, en angustiada sospecha vuelta hacia las cosas.

En ese mundo incierto, que es el mundo de Hernández, la naturaleza de los objetos se revela inestable, proteica, imprevisible. A veces sólo son "formas del silencio"; otras, poseen un alma adquirida a través de su trato con los hombres. Siempre son capaces de provocar las más insospechadas resonancias.

Al extravagante amigo de "Menos Julia" el simple contacto con objetos desconocidos, en la oscuridad del túnel, basta para trasladarlo a un ámbito de singulares correspondencias. "Cuando estoy allí- confiesa- siento que me rozan ideas que van a otra parte". La oscuridad- sin duda una de las obsesiones de Hernández- hace patentes en los seres y en las cosas *lo otro*, lo que la luz daña o ciega de un modo irreparable. En las tinieblas del túnel se cumple además un proceso que, en distinta medida, se repite en otras historias: la transformación de los seres humanos en simples objetos. La inmovilidad y el silencio que deben observar las muchachas mientras esperan dispersas en la oscuridad las reduce a esa situación. Y ni siquiera el creador de ese mundo tenebroso- como advierte Hernández- escapa al proceso. El es, sin duda, el principal objeto del túnel, el más extraño e inquietante.

El camino inverso es todavía más frecuente. Rara vez Hernández repara en algún objeto sin descubrirle capacidades o virtudes propias de los seres animados. Estas cualidades se hacen más ostensibles cuando los objetos son sometidos a un trato que no los tiene en cuenta. En las manitos torpes de la enana de "El Balcón" las piezas de la vajilla pierden su dignidad y el dueño de casa tiene "una manera apresurada y humillante de agarrar el botellón por el pescuezo y doblarlo". Cuando los objetos son portadores de la intimidad de las personas, las maneras vulgares ponen de manifiesto su naturaleza sacrílega. En "El comedor oscuro" escribe Hernández: "Aquella casa tenía algo de tumba sagrada que había sido abandonada apresuradamente. Después se habían metido en ella aquellas mujeres y profanaban los recuerdos. Encima del trinchante había un paquete de yerba empezado y dentro de una cristalera para hacer entrar una botella de vino ordinario, habían empujado, una encima de otras, las copas de cristal."

Pero sólo en "Las Hortensias" los objetos ocupan el centro de gravedad de la historia. Aquí ya no se trata de referencias incidentales más o menos importantes o significativas. Ni siquiera se trata de objetos comunes. Todo el cuento gira alrededor de las Hortensias, unas muñecas "un poco más altas que las mujeres". Su condición de muñecas- el hecho de que representen algo que no son- al rozar la naturaleza humana, les otorga una peligrosa ambigüedad que introduce, en más de un sentido, un principio de contaminación entre dos órdenes esencialmente distintos.

Al comienzo, el mundo de las muñecas- con la sola excepción de Hortensia- aparece cuidadosamente preservado del exterior por las paredes de cristal de unas enormes vitrinas. La vez que Horacio se decide a entrar en una de ellas, siente que está "violando algo tan serio como la muerte". Y en verdad, de un modo simbólico, su irrupción en ese mundo inerte configura un verdadero pecado contra el orden, casi un intento de alterar el cosmos.

Pero la violencia ejercida sobre los objetos no quedará esta vez impune. Y será Hortensia, la muñeca que Horacio y María no han tenido la precaución de confinar entre sus hermanas, quien se encargará de ello. Ambos, sin mayores miramientos, han forzado a Hortensia mucho más allá de su simple condición de objeto inanimado. La han sometido a sus caprichos sin advertir que, dejándolos hacer simplemente, Hortensia comenzaba a gravitar cada día más en sus vidas. Primero, a través de las premoniciones y de los presagios funestos de Horacio; más adelante, completando con su imagen la imagen de María. "Hortensia era no sólo una manera de ser de María- acota Hernández- sino que era su rasgo más encantador; y él se preguntaba cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia".

El día en que Horacio descubre su pasión por la muñeca no vacila en convertirla en su amante. Cuando María advierte la traición acuchilla a Hortensia hasta hacerla pedazos. Pero la destrucción de Hortensia resulta un acto inútil. Otras muñecas ocupan su lugar y sin la presencia de María, que lo ha abandonado, la situación de Horacio se torna cada vez más comprometida. Sus manías, su terror a los espejos- porque "el color oscuro de su cara le hacía pensar en unos muñecos de cera que había visto en un museo"- su soledad entre las muñecas y los objetos familiares, van precipitando el desenlace.

Ante la inminencia del derrumbe, María regresa dispuesta a recuperar el lugar que las muñecas le han arrebatado. Pero sólo atina a espiar a Horacio, a suplantar a sus nuevas amantes y a agravar de un modo irreparable su creciente delirio.

En la escena final, Horacio camina como un autómatas "en dirección al ruido de las máquinas" que ha servido de fondo permanente a esta sórdida historia de muñecas.

En los relatos de Hernández el mundo no ofrece la imagen habitual a que nuestra indiferencia parece haberlo condenado. Estos cuentos restituyen el misterio. Un misterio que nadie puede profanar sin extraviarse, pero que el narrador no podrá eludir si aspira, como el verdadero arte, a revelarnos la vida, "la verdadera vida por fin descubierta e iluminada".



### Obras citadas

Hernández, Felisberto. *Por los tiempos de Clemente Colling*. Montevideo: Editorial Arca, 1966.

Horkheimer, M. y Adorno, T. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1969.

Proust, Marcel. *El Mundo de Guermantes*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

----- . *Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza Editorial, 1969

Benjamin, Walter. *Ensayos Escogidos*, Buenos Aires: Editorial Sur, 1967.

## Who's Pulling the St(r)ing? Gender and Class in Armonía Somers's "Muerte por alacrán"

[Margaret L. Snook](#)

*Bridgewater State College*

Armonía Somers began to publish her novels and short stories in the 1950s and, in the years that followed, received several literary awards from Uruguayan compatriots. Despite their artistic merit, however, her narratives have not received the same international attention as those of Latin American contemporaries, perhaps because of their iconoclastic feminism and dark, cruel humor. A few in-depth critical studies of her works have demonstrated that they challenge patriarchal institutions and traditional representations of masculinity and femininity. According to Potvin, Somers's works "deconstruct all established institutions (art, knowledge, church, law, sexuality, science, psychoanalysis, family, motherhood, etc.) that constitute the pillars of Latin American socio-political foundations" (227). In his study of *Tríptico Darwiniano* (1982), Arbeleche addresses Somers's negation of *lo humano* as the culmination of the evolutionary process and her "destrucción absoluta de la plataforma tradicional donde se asienta nuestra civilización" (151).

The story "Muerte por alacrán", first published in the collection *La calle del viento norte y otros cuentos* (1963), offers a good example of the author's early subversive tendencies and typical narrative strategies that she employed throughout her career. Like many of her works, this tale unfolds in a realistic but unusual situation that is transfigured or filtered by the complex and disturbed internal reality of the primary character whose perspective or voice informs the narration of events. (Visca, 12-13). This narrative strategy explains the presence of both crude reality and antirealist symbolism or allegory in the same text. In "Muerte por alacrán," the author deconstructs the benevolent, idealized image of the patriarchal nuclear family, exposing its hypocrisy and showing that none of its members leads a happy, productive, ethical, or moral life. Against it, she juxtaposes unbridled nature to consider men's conflictive definitions of masculinity and femininity and the ways they are expressed in society. In this allegory, unrepressed male nature, represented by the scorpion of the title, attacks patriarchy, represented by the Günter family, momentarily dissolving its civilized veneer. The family's German surname, the daughter's proper name, Therese, and the family's observance of the British custom of high tea attest to the presence of northern European cultural ties and influences among the power elite. The collapse of institutionalized culture, the text suggests, is rooted in the social class system, and power relationships that try

to deny male sexual aggression ultimately impede an unassailable masculine hegemony.

The plot is as follows: in providing firewood to a wealthy family, the truck drivers do not tell the servant who receives it about a scorpion hidden among the logs until the firewood is stowed in the house because the servant's manner strikes them as effete and superior. The servant uses his search for the deadly insect as a pretext to rifle through his masters' bedrooms, revealing their desires and betrayals as well as his own. Ironically, after thus poisoning the household, the scorpion is found to be still in the truck, ready to strike one of the drivers.

The fear of hostile encroachment against the patriarchal home from *the lower orders* is immediately suggested as the delivery men drive up to the Günter summer mansion. Phallic as a caterpillar, they penetrate the two extensions of the denaturalized, domesticated lawn: "Puso el motor en segunda y empezó a subir la rampa de acceso al chalet, metiéndose como una oruga entre dos extensiones de césped tan rapado, tan sin sexo, parecía más bien el fondo de un afiche de turismo" (592). Later, the lawn is compared to a sophisticated tapestry that depicts a hunting scene. Both lawn and garden and tapestries and posters reflect man's attempt to control nature by transforming it into a civilized, ordered, non-threatening backdrop for his pleasures. The drivers then question the need for so much fuel during the summer, until they glimpse the huge chimneys, which resemble sentries on a fort: "Hasta que las chimeneas que emergían como tiesos soldados de guardia en las alturas de un fuerte, les vinieron a dar las explicaciones del caso" (592). Large mastiffs appear, marking their territory, also drawn in terms that suggest geopolitical conflict: "Justo cuando el segundo perro dejaba también su pequeño arroyo paralelo, que el sol y la tierra se disputaron como estados limítrofes, los hombres saltaron cada cual por su puerta, encaminándose a la parte posterior del vehículo" (593). Thus, the initial descriptions of the patriarchal home emphasize social antagonism through references to forts, sentinels, border disputes and the need to control the threat of nature. In aggrandizing the defensiveness of the home and the scale of the conflict, they suggest both allegory and an ironic humor. As in the author's story "El despojo," the main form of all interactions seems to be "attack and defense" (Biron, "Armonía", 19). The house stands as a bastion against transgressive external forces, both isolating and defending the patriarchy from perceived threat. Ironically, the threat comes from *inside*.

The unpleasant realities the family would keep at bay are represented by the scorpion that has sneaked into the firewood. The drivers warn the servant Felipe, who receives the wood, only as they speed away: "¡Eh, don, convendría decirles a los señores cuando vuelvan que pongan con cuidado el traste en los sillones! Hay algo de contrabando en la casa, un alacrán así de grande que se vino entre las astillas" (594). Their potentially deadly indifference and derision of a fellow worker underscore the lack of universal masculine cohesion. They feel no solidarity with either the very rich master or the stiff, elegant servant, who gives directions like an orchestra leader: "...surgió el sirviente, seco, elegante, y duro, con

expresión hermética de candado, pero de los hechos a cincel para un arcón de estilo. —Por aquí—dijo señalando como lo haría un director de orquesta hacía los violines" (593). From the drivers' perspective, the servant may look stylish, but he's only hardware and a socket, rather than a prong, at that. Moreover, these tough drivers are not to be confused with delicate stringed instruments. Implicit in the nod and glances they exchange is an imputation of effeminacy to Felipe. The term *don*, a title of respect that would not be used to address someone from the servant class or without a proper noun or surname, is ironic. It reflects the drivers' perception of the servant as someone whose refined appearance and authoritative demeanor are pretentious, unmanly, and inappropriate for a worker who, like them, is marginalized from the center of power. The fact that the drivers are unnamed indicates that they are identified only in terms of the service they provide. The two servants, Felipe and Marta, the cook, lack surnames, again indicating that their identities are shaped by their service to the family and that they have no public life outside the mansion. The lack of markers of individualization clearly denotes their lower status in the patriarchal power paradigm, but the story is mainly narrated from the perspective of the lower echelon, marginalized men. It begins and ends with the drivers' criticism of the rich owners and the stuffed-shirt servant. In their final statements, they gloat over having destroyed the latter and opine that the ostentatiously rich inhabitants of the mansion deserve to die (600). In his study of Somers's works, Perera San Martín alludes to the author's displacement of focalization from the center, for which he coined a term: *focalización al sesgo* (33-34). Focalization in this story, however, not only reflects a stylistic choice but an ideological position by expressing perspectives from the powerless periphery.

Language defines social class as much as wealth, privilege, and position in power relations. Not only can it be used to mock; it also exposes levels of education that mark a difference, for example, between the drivers and Felipe. They hold in contempt the refined and therefore somewhat effeminate servant of the mansion who addresses them with confidence and authority. Subaltern groups develop codes or signifiers to identify and to communicate with each other and to exclude the rest. On the trip to the mansion, the drivers use vulgar expressions and terms that are like a truckers' code: "Tanto viaje compartido había acabado por quitarles el tema, aunque no las sensaciones comunes que los hacían de cuando en cuando vomitar alguna palabrota en código de tipo al volante y recibir la que se venía de la otra dirección como un lenguaje de banderas" (591-92). They express their masculinity not only through their coarse speech but in their delight in disregarding all traffic laws established by masculine authority (592). Their willingness to face death on the road or in the form of the scorpion speaks to their bravado or their brutish attempt to control fear.

In any case, their language and actions *invite* the reader to ponder how men define masculinity and what it means to them to be male in a male hegemony. Biological attributes are not enough; being masculine also entails a set of prescribed attitudes and behaviors, which, according to Biron, include authoritativeness, aggressiveness, self-assurance, courage, and rejection or repudiation of all

attributes that might be considered feminine (10-11). The inconsistencies or dichotomies apparent in the drivers' behavior support Biron's observations on the conflictive and contradictory nature of masculinity in patriarchal society. She claims that the patriarchal system validates the manliness of aggressive behavior that violates or transgresses even its own laws. Moreover, the same behaviors and attitudes valued in the power elite's public displays are sometimes viewed as transgressive when performed by men who are marginalized politically, socially, economically, or sexually; hence, the drivers' derision of Felipe's conceit (11). Being biologically male does not insure loyalty to patriarchal structures nor participation or privilege within them nor bonding with other marginalized male groups.

When the patriarchal realm is breeched, in fact, the patriarch and his nuclear family are temporarily absent, leaving its defense in the hands of the servant. Socio-political allegory is suggested by terms drawn from the political arena to depict state relationships. One recalls, for example, that the ground marked by the dogs' urine is a zone disputed by two bordering states. The drivers refer to the scorpion as contraband; Felipe refers to it as "un embajador de alta potencia sin haber presentado sus credenciales" (594) and "un intruso" (596). Surveying the vast area to be searched, the servant concludes that "el campo de maniobras de un huésped como aquel era inmenso" (595). He cannot think of a viable excuse to postpone it until the family returns at 5:00 P.M. for tea, and the crisis is likened to an epidemic that must be addressed, even if the Minister of Health is away on a trip (595). The agonizing difficulty entailed in maintaining order is reflected in Felipe's view of the home's interior as a jungle, a monster: "Siempre aquel interior había sido para él la jungla de los objetos, un mundo completamente estático pero que, aun sin moverse, está de continuo exigiendo, devorando al que no lo asiste. Es un monstruo lleno de bocas, erizado de patas, hinchado de aserrín y crines, con esqueleto elástico y ondulado por jibas de molduras" (594). His words suggest the latent, savage cruelty implicit in civilization's demands for a prescribed order. Moreover, the unchanging system, his world, is like a great mouth or other elastic, swollen, undulating organ, requiring eternal service; these images are charged with sexual anxiety.

The search for the scorpion motivates Felipe to enter the bedrooms of each family member: the adolescent daughter Therese, the master, the wife. Since the story consistently privileges the view from below, his "quest" fittingly begins in the subterranean area of the mansion – the bowels – where the cook and downstairs maid Marta preside. When he looks at her through a glass of juice she has given him, he finds that she appeals to his "appetite". His position of power down here makes *him* the devouring mouth: "él la miró a través del líquido del vaso. Buena, pensó, parecida an ese tipo de pan caliente con que uno quisiera mejorar la dieta en el invierno. Aunque le falte un poco de sal y al que lo hizo se le haya ido la mano en la levadura... Ya iba a imaginar todo lo demás, algo que vislumbrado a través de un vaso de jugo de frutas toma una coloración especial, cuando el pensamiento que lo había arrojado escaleras abajo empezó a pincharle todo el cuerpo..." (595). Moments later, however, as he rakes through the firewood, and dust and dirt fill

the air, he glances again at Marta and sees her in a different way: "Luego miró la cara de asombro de la cocinera. A través del aire lleno de partículas, ya no era la misma que en la transparencia del jugo de frutas. Pero eso, la suciedad de la propia visión es algo con lo que nunca se cuenta, pensó, en el momento en que las cosas dejan de gustarnos" (595). Although Felipe refers to her as the only "elemento humano de aquella soledad", he compares her face, intelligence, and disposition to a cow and feels she is "tan sin alcance comunicativo" that he cannot ask her for aid. She interprets his glance at the floor as an inspection and quickly gets a broom to sweep the pieces of bark "con humildad de inferior jerárquico" (597). While she recognizes the male's superior rank, her servility possibly also suggests his own, and she affords him little comfort.

Transformed into something very different from the elegant butler, he paws through the firewood like a dog in search of a bone. These terms underscore his loss in value due to his failure to protect the home from invasion, his failure to successfully assume the role of the benevolent custodian traditionally assigned to the Patriarch: "Así fue cómo empezó a perder su dignidad de tipo vestido de negro. El polvo de la madera mezclado con el sudor que iba ensuciando el pañuelo, lo transformaron de pronto en algo sin importancia, un maniquí de esos que se olvidaron de subastar en la tienda venida a menos" (595). In the absence of the repressive social authorities, the servant regresses, as represented by the soiling of the starched, white shirtfront with which he was identified by the drivers. The image also dehumanizes Felipe by transforming him into a mannequin, which like the marionette, is a only an inanimate object whose movement from place to place is controlled from without. Felipe, in turn, dehumanizes the maid whom he compares to a cow and bread. According to Picón Garfield, Somers typically uses this type of imagery to emphasize the helplessness, the abandonment or the misfortune of Humanity. (44). Through a complex chain of association, even the image of warm bread is transformed into a mocking, cruel derision of the hapless servant. (44). In the absence of the power that validates Felipe's masculinity and punishes any regressive behavior, Felipe also declines into a state of instinctual sexuality. In each of the bedrooms he subsequently visits, his transgressive thoughts about the transgressive behavior of their owners leap to the foreground.

Felipe knows that pubescent Therese has no fireplace and therefore no firewood, but he starts in her bedroom. He thinks of her pear-like breasts that have just appeared this summer, as he violently tears the sheets from the bed. He lunges at an imagined intruder among her lingerie "con el asco que produce la profanación" (596). His disgust may be a reaction to the scorpion's violation or his own; since he has watched the girl grow each summer since the day of her birth, there are incestuous overtones. He lays the blame at the door of the ancient madame, nature: "Aquella oportunidad de conmoverse sin que nadie lo supiera era una licencia que la misma naturaleza le había estado reservando por pura vocación de alcahueta centenaria que prepara chiquillas inocentes y nos las arroja en los brazos" (596). He may see nature as scheming female facilitator in league with women to rationalize his behavior, but the phallic scorpion is the direct cause of his penetration. Although disturbed by these feelings, he continues to violate



Therese's space by reading her diary, a small, dark book that he improbably mistakes for the scorpion. He reads a passage from the day of her arrival, where she notes that she felt strong sensations all through her body when she hugged him. He drops the diary to the floor as though stung; it remains open, and his mind's eye transforms it into the female vulva: "El hombre dejó caer la pequeña agenda color alacrán sobre el suelo. Justamente volvió a quedar abierta en la página de la letra menuda. La miró desde arriba como a un sexo, con esa perspectiva pensó con que habrían de tenerlos ante sí los médicos tocólogos, tan distinta a la de los demás mortales" (597). His examination of the diary/ sexo reveals the girl's loss of innocence, if not her virginity, in her laments at leaving behind the guys, the dancing, and nine-ingredient cocktails, named for their group of nine. Equally disturbing to Felipe is Therese's noted desire to repeat the sensation of sexual arousal, or the *marea*, she experienced while hugging him by recalling it at night, in bed, listening to a particular record. He tries to distance himself clinically from his almost incestuous desire for the thirteen-year-old daughter of the family patriarch, yet he has invaded the girl's privacy exactly like the scorpion invades the sanctity of the patriarchal home. By placing himself in the space of a gynecologist, he pretends to the privileged power position and disinterested distance of a physician over the girl who is using him for her sexual gratification. However, the gynecologist's power also rests on knowledge of the female body; Felipe's lack of knowledge as well as his forbidden lust for a child is aptly expressed by his barely audible questions: "¿Cómo sería, cómo será en una niña? —masculló sordamente—" (597).

Moving on to the father's bedroom, Felipe ransacks a safe, the combination to which he has been entrusted, again proving himself disloyal to his employer and the patriarchy. He finds documents from Günter's brokerage firm that prove that the master has committed fraud and stolen from his clients. He also manipulated his wife's lover into bankruptcy and suicide. The patriarch's god-like authority rests mainly on his economic power, which he wields to his personal advantage without scruple or solidarity with other men.

The desire for the socially forbidden object culminates in his visit to the bedroom of *la gran Teresa*, the mother. She is far from the pure, passive, self-sacrificing mother of patriarchal tradition. Her room reeks of sensuality, and Felipe reels as he penetrates it, recalling her red hair, her perfumes, and, once, her legs entwined with her lover's beneath the dining room table. By now, his search is frankly destructive. Chaos, he realizes, is the true state of things, not the unnatural, illusory order imposed by patriarchal society. He associates *la gran Teresa* with a delicious natural disorder, symbolized by her unmade bed, that nevertheless threatens to infect: "En realidad, eso de deshacer y no volver nada a su antiguo orden era mantener las cosas en su verdadero estado, murmuró olfateando como un perro de caza el dulce ambiente de cama revuelta que había siempre diluido en aquella habitación, aunque todo estuviera en su sitio. La mujer lo llevaba encima; era una portadora de alcoba deshecha como otros son de la tifoidea" (599). The search reveals that repressed emotions and instincts lurk everywhere, ready to pierce the surface and sting, like the scorpion in the summer mansion.

Felipe's feelings of attraction and repulsion toward the forbidden objects of desire and his disruption of the mansion's order by playing master or dog challenge the patriarchal system from all sides. One of Felipe's last acts, then, is to spread on Teresa's bed the documents from her husband's safe, which are compared to needles and infectious microbes from a sneeze. The conjugal bed is once again linked with infection, as he seeks to sting the marriage. His thoughts echo those of Cristina Peri Rossi's narrator, who laments that his lover will one day marry and become a mother: "she will contract marriage like one contracts an illness, a social disease" ("To Love or to Ingest," 6). Matrimony, as narrowly prescribed by Judeo-Christian Patriarchy, is viewed as deleterious to the social body.

In addition to fluctuating between victim and victimizer, Felipe fluctuates between a civilized human and a beast or insect. During the search, he refers to himself as a dog seeking a bone and a hunting dog sniffing Teresa's scent. He imagines the sensations of the scorpion walking along his lower extremities, leaving his brain and arms free to function normally. Toward the end of the story, exhausted and confused by a search in which no scorpion has materialized, he says that he will slither or crawl back to the woman-cow who is the only "baluarte de humanidad que quedaba en la casa" (599). The image blurs the border between animal and human and their hierarchal relation to each other. In the end, Felipe decides he can walk like a man, and that one scorpion or all the scorpions of the mansion together are not enough to deter him from returning to the kitchen and enlisting Marta's aid in searching his own body. The identification of the scorpion with the male member is now transparent. The author suggests that the poison that kills social order comes from within and that repression is as destructive as any material threat. That Felipe uses the wife's sexual betrayal of the master and the master's secret revenge to bring down the house shows that these conclusions apply at the highest social level as well.

Until the end, the third-person narrative describes people, places, and events from within the limited physical, social, and psychological perspective of these marginalized men. The opening and closing sentences report the drivers' dialog, while the rest reflects Felipe's visual, spatial, and psychological perspectives. In the last paragraph, however, a third, more encompassing perspective is presented that refocuses events from without. Imitating cinematographic effects, the view of events is suddenly shifted from close up to panorama. The story turns from sequential narration to an accumulation of events that occur simultaneously, involving the returning family, Felipe, the maid, the drivers, and the scorpion. The reader is told what each is doing or thinking at approximately the same time. From an aesthetic point of view, the presentation of events from the perspective of the potential victims struggling to contain the threat heightens the dramatic tension, as the reader identifies with their anxiety over the uncertain outcome. On the other hand, the view reflecting what is seen and known from above allows an ironic twist in the tale. At the very moment the drivers boast of victory over the stuffed shirt and death, the scorpion, described as a marionette on a string controlled who knows where, prepares to sting one of them. Their unawareness makes them helpless victims, but their previous cruelty makes the story a vengeful joke.

In addition to aesthetic motives, such as controlling reader response, creating tension, terror, or irony, the narrative strategies also reveal ideological concerns. Selection of what is presented or voiced in the text is determined by the weaker and lower members of the social hierarchy, until the intrusion of the invisible force from on high who decides when and if to pull the scorpion's string. The adolescent, also at the bottom of the power paradigm, is granted one line of recorded monolog, while the voices of the mother and father are never heard. In focusing events mainly from the margins instead of the center, traditional narrative privilege is challenged. The brief insertion of a different, third perspective that broadens knowledge but still does not access all truths suggests the need to transcend the limiting binary vision of patriarchy in favor of a more encompassing plurality. The need to gather and to synthesize information from multiple points of view is also suggested by the unsympathetic, confused, and uninformed characters, none of whose perspectives garner the reader's trust and sympathy.

In conclusion, "Muerte por alacran" belongs to a narrative trend that reflects upon patriarchal society's mediation in the construction of gender and power and questions analogies between man and woman and man and state and man and nature. It also questions the nature of narrative reliability and authority by juxtaposing the limited, temporal perspective of biased or uninformed characters with the all-encompassing, spatial perspective of an unseen force. This final voice intrudes a judgment that supports an ironic, allegorical reading of the whole.

This metaphorical account of the intrusion of raw masculine libido into the patriarchal social structure allows the reader to examine the conceptual frames within which masculinity and femininity are constructed. It reveals the contradictory tendency of maleness to express itself through disobedience and repudiation of male authority or laws. It also becomes apparent that class differences threaten universal male bonds and marginalize some men from the exercise of masculine privilege; it is the conflict between the classes that ultimately leads to the crisis in the patriarchal fortress rather than any material threat from without. Men and women must go beyond the binary vision that reduces all interactions to attack and defense. In the end, repression and oppression diminish humanity; the fortress, or "man's castle", limits its occupants and is not a model for individual or collective liberation.

### Works Cited

Arbeleche, Jorge. "Armonía Somers: una estética de la transgresión." In *Armonía Somers, papeles críticos*. 149-56. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1990.

Biron, Rebecca E. "Armonía Somers' "El despojo": Masculine Subjectivity and Fantasies of Domination." *Latin American Literary Review* 42 (1993):7-20.

— . *Murder and Masculinity: Violent Fictions of Twentieth-Century Latin America.*

Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.

Perera San Martín, Nicasio. "Armonía Somers: una trayectoria ejemplar." In *Armonía Somers, papeles críticos*. 17-37. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1990.

Peri Rossi, Cristina. "To Love or to Ingest," In *Violations: Stories of Love by Latin American Women*, ed. Psiche Hughes. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

Picón Garfield, Evelyn. "La metaforización de la soledad en los cuentos de Armonía Somers," In *Armonía Somers, papeles críticos*. 41-52. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1990.

Potvin, Claudine. "De-Scribing Postmodern Feminism." In *Latin American Postmodernisms*, ed. Richard A. Young, 221-37. Amsterdam: Rodopi, 1997.

Somers, Armonía. "Muerte por alacrán." In *Antología del cuento hispanoamericano*, ed. Fernando Burgos, 591-600. Mexico: Editorial Porrúa, 2000.

Visca, Arturo Sergio. "Un mundo narrativo fantasmagórico y real," In *Armonía Somers, papeles críticos*. 11-15. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1990.  
*Works Cited*

## **RESEÑAS/REVIEWS**

## Cuatro reseñas

[Pablo Pintado-Casas](#)

*Kean University*

**Aquí presento cuatro diferentes reseñas de libros que representan algunas de las nuevas propuestas literarias en lengua española en el actual panorama contemporáneo de la literatura hispánica.**

### *Palabra de América*

**(Roberto Bolaño, Jorge Franco, Rodrigo Fresán, etc.) Los Tres Mundos. Ensayo. Prólogo de Guillermo Cabrera Infante. Epílogo de Pére Gimferrer. Barcelona: Seix Barral, 2004. Primera edición Encuadernación en rústica, 240 páginas. ISBN: 84-322-0881-7**

¿Otra nueva generación literaria con personalidad propia que despierta interés y reflexión?

Sevilla, mes de junio de 2003. Primer encuentro de escritores latinoamericanos. Editorial Seix Barral, patrocinador y siempre oteador del horizonte.

*Homenaje al escritor chileno Roberto Bolaño.*

Al encontrar este libro por casualidad en uno de los estantes de la sección de español de un frecuentado Barnes & Noble la primera satisfacción fue la voz de alerta del título: Palabra de América, que -quizás- propuesto intencionadamente por los responsables de la editorial Seix Barral, intenta esta otra vez, de nuevo, como ya sucedió otras veces un singular encuentro de voces hispanas en busca de uniformidad -o fracasar intencionadamente en la búsqueda de dicha identidad de la escritura latinoamericana-, aunque, sin embargo, se muestre toda una diversidad de buenas voces literarias de muy diferentes intereses, estilos y concepciones literarias. El sonido de las palabras "Palabra de América" me hizo pensar de inmediato por un momento y sin hacer caso al significado de tales palabras en "Palabra de honor" o "Verdad de la Palabra" o "América tiene la palabra", cayendo por un instante en la solemnidad del propósito de encontrar en esta diversidad de autores una propuesta ideológica-literaria de nueva corte para los nuevos tiempos de la actual globalización. Entonces, al leer el prólogo de Guillermo Cabrera Infante me di cuenta que según sus palabras se trataba solamente de un "careo" bien organizado, vamos como una forma de reunir a unos amigos para dejarles simplemente hablar a su modo. El caso es que este libro casi "un neoboom" literario -ya se que no existe tal palabra- recoge en sus páginas el



resultado del primer encuentro de doce escritores -casi como doce apóstoles- predicando a diestro y siniestro la palabra de América, compleja suerte de reciente prosa latinoamericana en busca del tiempo quizás perdido o el que nos queda por perder. (Disculpenme si aquí intento jugar con las palabras y rendir homenaje a Cabrera Infante, maestro del humor y desenfado, es decir, el arte de vivir sin patria en la patria del lenguaje). Las palabras de Cabrera Infante sirven para abrir también la puerta del prólogo de toriles y entre timbales y clarines asistir a esta suerte de toreo que es el encuentro literario que posteriormente se convierte en la difícil suerte del ensayo o tratar de encayar el pensamiento por escrito. En la portada de este immaculado (blanco) libro todos los nombres -en color rojo (sangre de toro)- de los escritores participantes al acto sevillano, como si de la maestranza se tratara: Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953), Jorge Franco (Medellín, Colombia, 1962), Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963), Santiago Gamboa (Bogotá, Colombia, 1965), Gonzalo Garcés (Buenos Aires, 1974), Fernando Iwasaki (Lima, Perú, 1961), Mario Mendoza (Bogotá, Colombia, 1964), Ignacio Padilla (Mexico, D.F., 1968), Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, Bolivia, 1967), Cristina Rivera Garza (Matamoros, Mexico, 1964), Ivan Thays (Lima, Perú, 1968), y, por último, Jorge Volpi (Mexico, 1968). Al pasar rápidamente la página, en la solapa, por fin la foto de los presente, bien agrupados y reunidos, de izquierda a derecha, dando la cara al público, sentados y de pie en un complejo tablero de ajedrez de cuadros blancos y negros, como si acaso la literatura también se tratara de mover pieza de ajedrez y plantear una inquietante cantidad de posibilidades al lector. Palabra de América, con prólogo de Guillermo Cabrera Infante y epílogo de Pere Gimferrer. En este momento uno ya puede adivinar que la hazaña será realizada, la corrida taurina saldrá bien lucida, que merecerá la pena leer el libro o por lo menos haberlo comprado. "A la memoria de Roberto Bolaño": con acierto y reconocimiento la necesidad de homenajear a los caídos de la literatura antes de que les fuera reconocido su propio tiempo literario. En las primeras páginas Cabrera menciona el conocido Premio Biblioteca Breve, nos habla del auge del boom, de la definición de continente y Sudamérica, de avalanchas y cataclismos literarios, de mimetismos literarios o la escritura de Jorge Volpi, del atractivo título *En busca de Klingsor*, del libro *Amphitryon* del escritor Ignacio Padilla, de la extraordinaria primera novela de Gonzalo Garcés, otra vez las referencias a la ciudad y los perros de Vargas Llosa, del premio Rómulo Gallegos y Fernando Vallejo y, otra vez, Cabrera Infante dándole otra vuelta de tuerca al lenguaje y hablando de dedicatorias a los perros. "Sevilla: El encuentro de escritores latinoamericanos, promovido por la editorial Seix Barral y celebrado en la sede de la Fundación Lara, ...", "escritores del otro lado del charco" como le dicen vulgarmente al océano Atlántico quienes no han viajado más de una vez (o ninguna) al trayecto recorrido en líneas aéreas americanas, "one trip" o "round trip", según la plata o "el espanyolismo". En la contraportada, bien fragmentada la propuesta y estructurada palabra de América, en sus propias palabras, las de Adolfo García Ortega, director literario del sello en cuestión, indicando que la idea era motivar un "acercamiento" de quienes siempre están "con las espadas en alto", algo así como preparados por si acaso el "careo literario" llega a más, nunca a menos por supuesto. El cartel de la plaza sevillana: *Sevilla me mata* y *Los mitos de Cthulhu* de Roberto Bolaño, *Herencia, ruptura y desencanto* de Jorge

Franco, *Apuntes para una teoría (y algunas notas al pie) del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escrito sudamericano* de Rodrigo Fresán, *Opiniones de un lector* de Santiago Gamboa, *Dos modelos* por Gonzalo Garces, *No quiero que a mi me lean como a mis antepasados* por Fernando Iwasaki, *Fuerzas centrifugas y centrípeta* por Mario Mendoza, *McOndo y el Crack: dos experiencias grupales* por Ignacio Padilla, *La literatura latinoamericana en la era de la saturación mediática* por Edmundo Paz Soldán, *Blogsivela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogosfera* por Cristina Rivera Garza, *Andreas no duerme* por Ivan Thays, y, por fin el último de los títulos de estas ponencias latinoamericanas: *El fin de la narrativa latinoamericana* por Jorge Volpi. (Aquí por un breve momento debo confesar que se me fue el sentido de la cabeza y me sentí galáctico en América y pensé que la palabra de América era o demasiado inteligente o muy lucida y cínica, o simplemente tenía nostalgia del cantante de boleros. Pase al epílogo y la razón volvió a tomar sus cauces cervantinos del año 2005 que celebramos tan alegremente hoy día. Para rematar la faena, siempre, oportunamente, al final, Gimferrer concluye eruditamente en a penas tres páginas y media poniendo en perspectiva toda esta suerte de tirada de dados o partida de ajedrez "americana", abertura americana, esto es: "todos en grupo". Para Gimferrer -en su epílogo: *Para otra posible "Salutación del optimista"*-, la comunicación entre las literaturas hispánicas de ambos lados del Atlántico requiere mas precisión histórica para no confundir el inicio de esta idílica relación a partir de los años sesenta del siglo XX, o del Premio Biblioteca Breve o de la editorial Seix Barral. Para el poeta Gimferrer todo este complejo asunto comienza en las postrimerías del siglo XIX, cuando "el joven Rubén Darío desembarca en la Barcelona modernista", relatando esta experiencia en su volumen *España contemporánea*. Es entonces cuando aparecen citados los nombre de los escritores Vargas Vila y su diario, Rómulo Gallego y la redacción de su novela Canaima, Alejo Carpentier escribiendo desde Madrid, o las referencias a los años sesenta, llenos de nostalgia bajo la mirada de Vargas Llosa, García Márquez, Jorge Edwards, Sergio Pitol, Cabrera Infante, Rulfo, Cortazar, Manuel Puig, Octavio Paz, Sarduy, Sábato, Mújica Láinez, Uslar Pietri, Otero Silva, Mutis y Onetti (por supuesto, sin olvidar el poliédrico perfil de Jorge Luis Borges). Según Gimferrer la presencia de los escritores latinoamericanos "no solo comunicaban las literaturas de ambas orillas, sino que ejercían una función supletoria, revulsiva y aguijadora respecto la literatura producida en España" (página 227). "Muchos, en los sesenta, vimos -y, en buena parte, no nos faltó razón- el germen de una posible alianza de periféricos de ambas orillas ante una literatura estancada casi hasta la necrosis" (página 228). En esto, para terminar, sigo leyendo las páginas del libro que recomiendo: Palabra de América, sin dejar de llevarme por la música que escucho a la vez mientras escribo estas líneas, *El Barbero de Sevilla* de Rossini: "La ran la le ra... Largo factorum", "Ah, qual colpo inasperato", "Una voce poco fa", Figaro: por aquí... Bartolo, Basilio, Berta... y, ... Rosina: por allá! En definitiva, celebremos otra vez, de nuevo esta nueva *Palabra de América*, y a su vez el amor y la suerte de los siempre bienaventurados matrimonios trans-oceánicos. "Di si felice innesto". (Imagino que de esta unión habrá que guardar siempre una profunda memoria).

**Edmundo Paz Soldán. *Desencuentros*. Colección Alfaguara. Miami, Florida: Santillana USA Publishing Company, 2004, 259 paginas.**

**ISBN: 1-58986-890-0**

Aunque este libro haya salido recientemente publicado en el 2004 por la editorial Santillana en la conocida Colección de Alfaguara, las dos partes que componen el mismo ya habían sido publicadas por su autor previamente bajo los títulos: Las máscaras de la nada (1990) y Desapariciones (1994), siendo ambas publicaciones dos libros de cuentos. La gran calidad de la narrativa de Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, Bolivia, 1967) sigue despertando hoy en día un enorme interés y gran atención, siendo considerado por muchos "uno de los mejores escritores de la nueva generación" -en palabras de Mario Vargas Llosa, según así se indica en la contraportada de este libro-. Desde el año 1990 en el que aparece el citado libro: Las máscaras de la nada, Paz Soldán ha publicado Días de Papel (1992), Desapariciones (1994), Alrededor de la torre (1997), Amores Imperfectos (1998), Río fugitivo (1998), Simulacros (1999), Sueños digitales, 2000), La materia del deseo (2001), El delirio de Turing (2003), habiendo recibido varios premios como el *Erich Guttentag* en el año 1992 y el *V Premio Nacional de Novela* de Bolivia en el año 2003. Además el escritor Edmundo Paz Soldán ha sido coeditor de la antología Se habla español, publicada por Alfaguara en el 2000, que recogen a muchos de los escritores que están residiendo y publicando en español hoy en día en los Estados Unidos de Norte América. En este caso, Desencuentros, recoge agrupados en diferentes partes casi mas de una centena de cuentos, breves relatos, narraciones cortas, "comerciales literarios", "situaciones irreales", y/o "micro-cuentos" que rozan casi la esencia misma del aforismo, la historia breve contada oralmente y llena de humor negro. La palabra que uno adivina detrás de muchas de estas páginas es: perplejidad. Como bien se señala en la descripción del libro en su contraportada la narrativa de Paz Soldán usa un lenguaje preciso, claro, contundente para exponer de forma inmediata y rápida la tramas definitivamente repletas de suspenso, visión escéptica de la realidad, demasiada ternura y proximidad hacia situaciones de terror. Vease por caso la página 203 -Aprendizaje- que en a penas diez líneas nos habla de este insospechado niño Carlitos de singular carácter que al parecer nunca "aprendió la lección"; o este otro cuento titulado La familia que comienza con una metafórica sentencia como un disparo en la sien: "¡Soy inocente, yo no maté a mi padre!" y termina concluyendo: "sentí por primera vez el peso amargo del remordimiento". Otra vez, en regate corto, con la sabiduría del mejor escritor de cuentos nos hace saber en detalle la complejidad de una situación irresoluble de incalculables conflictos psicológicos. La historia acerca del cumpleaños de Pablo Andrés, Veintisiete de abril -página 25- sobrepasa los límites morales esperados en el cuento mediante este inesperado narrador de inquietante pragmatidad y resolución. En La fuga -página 24- simplemente a uno le queda un sabor amargo de incertidumbre y sin saber muy bien que esperar o como actuar: el titular de la noticia incita a la vez a la acción y a no hacer nada. En las páginas 21-22, Ellos, se empieza con la pétrea frase: "Cuando ellos nacieron, el país ya había sido fundado" ; después se habla de la herencia y su responsabilidad, finalmente, se termina con un "Ellos, que hoy son el futuro, mañana serán el presente". Otra vez,

de nuevo, el lector queda atrapado en una compleja tela de araña en la que no le queda sino esperar que le devore el tiempo. Igual que *Esperando a Verónica* que parece algo así como convertir a Godot en mujer y termina mostrando con espectacular cinismo que nunca llegará ni se pensó en la posibilidad de que la tal Verónica lo hiciese. *La Odisea* -páginas 222-225- es un claro y cariñoso homenaje a Borges y su pasión por la lectura y la precisión del contexto en el que se establece el texto. Uno de mis preferidos es el cuento titulado *El soneto en la era de la reproducción mecánica* que nos habla de Mónica y de máquinas fotocopadoras pero también entre líneas del famoso "Para que poetas en tiempos de miserias" o eso que decía Hoffmansthal sobre la moneda que ha perdido todo su troquel. *La ciudad de los mapas* alude por supuesto a *Las Ciudades invisibles* de Italo Calvino y entre guiños a la literatura fantástica y errores del azar nos presentan los límites de lo real y de las palabras y sus posibles enigmáticos sentidos: esta vez aquí el azar haciéndose cargo verdaderamente del destino. Quizás *Escritura en la pared* pueda parecer un brevisimo canto al amor en tiempos de desamor, aunque

-definitivamente- este concluye únicamente con un recuerdo de la sutil imagen de la belleza representada solamente "en los labios finos del hombre" desconocido que el narrador encuentra en el baño del café. En *Aniversario* se propone otra inteligente vuelta de tuerca de los límites del sentido, la propuesta narrativa y el complejo uso del sentido común aceptando por completo la premisa del inicio: "Hoy se cumplen 45 años del secuestro de mi madre. Mi padre debe estar en la iglesia, rezando por ella. No pierde las esperanzas." Finalmente y en conclusión, *Sorpresas de la noche* y *Una pareja* nos hacen también sentir exactamente como la fotografía que bien ilustra la portada de este libro: sorprendidos por el paso del tiempo, atrapados en el mecanismo de vivir sin sentir la propia vida, sin conocer mínimamente a la persona que permanece a nuestro lado junto a nosotros. Es decir -en resumen- ciertos "desencuentros" que quizás parecen necesarios y nos plantean justamente algunos de los límites más insospechados de la naturaleza humana.

***Voces hispanas siglo XXI. Entrevistas con autores en DVD. (Elvira Sánchez-Blake, María Nowakowska Stycos). Yale Language Series. New Haven & London: Yale University Press, 2005. ISBN: 0-300-10462-6***

*Voces hispanas siglo XXI* consta de trece capítulos dedicados cada uno por entero a un autor hispano contemporáneo. El libro además viene acompañado por un DVD en el que se reúnen diversas entrevistas realizadas a cada autor de los textos que aparecen en el mismo. La buena selección de los escritores hispanos es muy variada representando algunas de las muchas voces actuales de la escritura hispanoamericana. La lista completa de voces hispanas aquí propuesta es la siguiente, a saber: Silvia Castillejos, Carolina Rueda, Mayra Santos Febrés, Gioconda Belli, Manuel Rivas, Paloma Pedrero, Sergi Belbel, Carmen Boullousa, Laura Restrepo, Cristina Peri Rossi, Carlos Morton, Edmundo Paz Soldán, y Paloma Díaz-Mas. Esto es, se intenta agrupar y dar la palabra tanto a escritores españoles

como latinoamericanos, así como a otros que residen en la actualidad en los Estados Unidos de Norte América. El tipo de textos que han seleccionado las profesoras Elvira Sánchez-Blake y María Nowakowska Stycos, ambas de la universidad de Cornell, también es muy variada según géneros, estilos y contenidos abordados, siendo estos relatos cortos, poemas, capítulos o fragmentos de novelas o propuestas teatrales. El soporte "multimedia" que acompaña el libro propone acertadamente un breve encuentro con los autores de forma que los estudiantes de literatura hispana puedan abordar de igual modo tanto el texto a analizar como al autor del mismo, según su particular punto de vista en cuanto a la concepción e interpretación del texto en cuestión. Este formidable material en DVD acerca directamente a los estudiantes a los autores que explican de forma amena y con un singular tono interpretativo algunas de las claves de sus obras. Pensemos por ejemplo en la entrevista realizada al escritor Edmundo Paz Soldán en relación al texto *Dochera*, en la que explica como se propuso idear el texto en relación a su pasión por realizar crucigramas desde su mas temprana edad. También puede servirnos como segundo ejemplo la entrevista con Paloma Díaz Mas en cuanto al desarrollo de la trama y el origen del texto que propone: *El sueño de Venecia*, llena de intriga e interés. Por otra parte, cada capítulo del libro viene estructurado conforme una variadas actividades de prelectura, una introducción a cada autor, una bibliografía selecta, así como actividades de comprensión de los textos y del video. Además se proponen ejercicios de comentario del texto y otras de interpretación de las diferentes fragmentos. Finalmente, debemos mencionar el resto de los textos aquí reunidos: *Danos a la nación* de la mexicana Silvia Castillejos Peral, *El arte de la narración oral* de la colombiana Carolina Rueda, *Marina y su olor* de la puertorriqueña Mayra Santos Febres, *Poemas y Waslala* de la nicaragüense Gioconda Belli, *La Lengua de las Mariposas* del español Manuel Rivas, *Una estrella* de la dramaturga española Paloma Pedrero, un fragmento de *Después de la lluvia* del catalán Sergi Belbel, un fragmento de *Duerme* de la mexicana Carmen Boullosa, un fragmento de *La multitud errante* de la escritora colombiana Laura Restrepo, *La condena* de la uruguaya Cristina Peri Rossi, y *Jonny Tenorio* de Carlos Morton, este último nacido en los Estados Unidos. En mi opinión este libro resulta ser una buena oportunidad para práctica tanto la conversación en español como para iniciar al estudiantes de los cursos de composición en el conocimiento de la literatura hispánica más actual y de más reciente interés. Por esto -finalmente- nos queda felicitar a las profesoras Elvira Sánchez Blake y María Nowakowska por esta acertada compilación de voces hispanas de este nuevo siglo XXI que quizás con toda seguridad requiera intentar tender puentes a ambos lados del atlántico para mostrar de forma unitaria -aunque diversa- las nuevas voces de nuestra literatura en español, tan diversas y ricas como los países hispanoamericanos que lo representan. Para terminar el análisis y metafóricamente, en "términos médicos": un agrupamiento de muy variadas y enriquecidas voces de diferentes tonos y colores que muestran a su vez el buen estado de salud de la lengua española y sus múltiples propuestas literarias actuales.



***Cinema for Spanish Conversation.* (Mary Mc Very Gill, Deana Smalley, María-Paz Haro) Newburyport, MA: Focus Publishing, 2002.244 paginas. ISBN: 1-58510-047-1**

Cinema for Spanish Conversation es un fantástico recurso para enseñar tanto un curso de conversación en español como para aquellos otros profesores interesados en el uso del medio cinematográfico en las clases. Este texto aporta numerosas y creativas actividades en torno a dieciocho conocidas películas producidas en español con el propósito de fomentar la discusión y la conversación entre los estudiantes. La selección de todas estas películas -famosas y bien conocidas por el público en general-, resulta muy oportuna puesto que concentra un buen equilibrio entre las que fueron realizadas en España o Latinoamérica. La mayoría de estos filmes suelen ser utilizados por muchos profesores de español en distintos contextos para aproximar a los estudiantes a la cultura de nuestros países o a contextos determinados de la historia reciente de Hispanoamérica. Pensemos en "Belle Epoque" de Fernando Trueba, "Mujeres al borde de un ataque de nervios" de Pedro Almodovar. Cada capítulo del libro cubre por entero el análisis de una película e incluye contenidos de vocabulario o notas culturales que sirven adecuadamente de guía en el curso de la discusión de la clase. En todo momento además hay un especial interés en mostrar las técnicas más oportunas para desarrollar la capacidad de la expresión escrita y el pensamiento crítico entre los alumnos. Este reciente libro, publicado por la editorial Focus, provee al instructor de una formidable herramienta tanto para la adquisición del español como el acercamiento a la cultura, historia y sociedad de una buena representación de los países hispanoamericanos. La siguiente lista de títulos indica claramente la calidad del material tratado y propuesto para el siempre agradable comentario cinematográfico: "Hombres armados", "El Norte", "Como agua para chocolate", "Danzón", "Técnicas del duelo: Una cuestión de honor", "La ciudad y los perros", "Todos somos estrellas", "De eso no se habla", "La historia oficial", "Caballos salvajes", "Un lugar en el mundo", "Fresa y chocolate", "Nueva Yol", "Guantanamo", "Belle Epoque", "¡Ay, Carmela!", "Mujeres al borde de un ataque de nervios", "Todo sobre mi madre". Seguramente, muchos inmediatamente podrán pensar que falta esta o esa otra memorable secuencia cinematográfica que no pudimos olvidar al verla en el cine por vez primera. Quizás otros desearían también incluir alguna de las películas mucho más recientes, de ayer o incluso de hoy mismo, que muestran magistralmente una parte de la forma particular de entender el mundo en nuestros países. Con toda verdad estarán en lo cierto pero al menos este libro como otros parecidos que están apareciendo muy recientemente en la actualidad en el mercado editorial intentan apresar en sus páginas una buena cantidad de imágenes captadas por el talento de algunos de los mejores directores del cine español y latinoamericano. En conclusión, este libro nos plantearía un inmediato interrogante: podríamos decir que existe un único cine hispano homogéneo que representa a todos los países hispanoamericanos en el siglo XXI, o -por el contrario- sólo sería una inteligente manera de agrupar una gran variedad de formas y estilos con el único propósito de sobrevivir frente al cine norteamericano. Por si acaso la editorial Focus tiene en sus fondos otros tres libros sobre cine francés, italiano -o el titulado "German Culture through cinema"-, de



estructura similar e interesantísima selección de recientes películas en francés, italiano y alemán. No podemos dejar de pensar entonces en la gran cantidad de buenos directores cinematográficos españoles, italianos, franceses o alemanes de las pasadas décadas. Para terminar no nos preguntaremos aquí si existe el cine europeo. Solamente destacaremos la buena salud del medio cinematográfico en cualquiera de las lenguas romances que lo representen. Por ello imaginamos que los departamentos de Lenguas Romances en los Estados Unidos deberán estar muy al tanto de los tiempos que corren y convocar apropiadamente en las aulas tanto la imagen como la palabra -la imaginación y la creatividad de la escritura-, quizás, las dos únicas herramientas del pensamiento necesarias para fomentar la capacidad crítica que deseamos hoy en día ofrecer a nuestros estudiantes de español.

## **ENTREVISTAS/INTERVIEWS**

## Un diálogo con Josefina Ludmer

[Susana Haydu](#)

*Yale University*

Con motivo de su regreso a Buenos aires, entrevisté a Josefina Ludmer para conversar sobre temas que le importan, en especial aquellos que se ocupan de la situación actual de la crítica y de la literatura en Hispanoamérica. En esta conversación nos habla de la evolución de su enfoque y de la relación ambigua que tiene con la literatura. Hoy le interesan 'las nueva escrituras' que borran fronteras y borran así las divisiones entre géneros literarios. No hay para Ludmer literatura buena o mala, niveles altos o bajos. Le interesa tanto Isabel Allende como César Aira. Desde la argentina, nos propone un balance y una definición del campo intelectual de hoy.

Esta entrevista tuvo lugar en mayo del 2005.

*1. ¿ Cómo te definirías hoy y cómo ha cambiado tu percepción crítica a lo largo de tu carrera?*

Soy una extraterritorial: dejé la Argentina en 1992 para ir a Yale, y volví a la Argentina en 2005. Soy una fóbica en fuga perpetua...No soy ni estoy en ninguna parte y por lo tanto mi posición es de una exterioridad radical, siempre veo y pienso cada lugar desde el otro, cada libro desde otro y cada lengua desde la otra.

La vejez es una forma de locura. Con los años se me acentúan las fobias y también la paranoia. mi ambición actual es entender El Sistema: descubrir el funcionamiento de eso que nos envuelve y es destino. Y creo que no soy la única que está imaginando o queriendo entender el funcionamiento del sistema. en películas como "The Matrix" [la máquina de producción de realidad de un sistema] o "El señor de los anillos" [la máquina de producción de mitos de un sistema] se despliega un universo complejo y perfecto donde viven los seres humanos: uno está 'en futuro', y el otro en 'un pasado lejano'. En ese delirio sistemático estoy metida siempre, pero el deseo ahora no es entender o inventar el sistema de un texto o el sistema de un autor, y ni siquiera el de un género. Ahora es la ambición desmedida y final de poseer 'la verdad del sistema' en el

presente: de ver funcionar en 'tiempo presente' la máquina de producción de realidad.

Como ves, el sistema se me fue ampliando cada vez más, por eso mi percepción crítica ha cambiado y se ha dislocado. En los años 1970 partí de un campo predominantemente literario para intentar una forma de lo que entonces se llamaba 'análisis interno' [o 'textual']. Y también partí del análisis del universo narrativo de 'un autor'. Es decir, partí de las categorías puramente literarias de 'texto' y 'autor': de sus objetos de culto y sus principios metodológicos. Después pasé a configuraciones culturales más complejas, no dadas como un libro o un autor, sino construidas: redes, cadenas, corpuses. Me puse en un lugar trans o post o pre literario y ahora trabajo con superposiciones e interrelaciones múltiples. Con instrumentos de lectura [como el delito, el presente] que son nociones articuladoras abstractas y concretas a la vez, y atraviesan todos los campos [cultural, político, económico]. Y, sobre todo, trabajo hoy con métodos provisorios. También pasé de una posición de lectura fija en los primeros trabajos, a la movilidad de puntos de vista y a la proliferación de posiciones imaginarias de lectura.

En síntesis: ha cambiado mi idea de la literatura y de la crítica. Y aunque puedo leer con mucho placer ensayos o crítica 'puramente literaria' [de autor y/o texto], ya no practico esas formas. Por eso en este momento tengo una relación ambigua [para llamarla de algún modo] con la literatura. Trabajo y no trabajo con y en la literatura o con la lógica de 'la literatura'. Mi lugar de lectura o mi campo, lo que conozco mejor, de un modo más Sistemático [ese lugar donde fui formada y por lo tanto donde puedo ver cosas que no veo en los otros campos], sigue siendo la literatura argentina y latinoamericana. Trabajo con literatura y en Argentina y América latina pero no quiero leer 'literatura nacional', y tampoco, quizás, 'literatura'. La literatura me sirve para pensar el Sistema o el Mundo: desde allí puedo ver algo de la cultura, del derecho, de la economía, la política y hasta de la sexualidad.

Por eso para mí, hoy, no hay literatura buena o mala. La tomo como 'un medio'. Leo todo lo que 'me divierte' o 'entretiene', y considero "literatura" todo lo que se produce como tal, sin niveles altos ni bajos [me interesa tanto Isabel Allende como César Aira]. Porque creo que eso es lo que ocurre en el presente: la literatura pierde su unidad y su autonomía y, como las salas de cine, se pone en el shopping, se pluraliza, se fragmenta, se dispersa según diversos espectadores-lectores, y se fusiona, por así decirlo, con otras imágenes y prácticas. Las 'literaturas' formarían

parte de un campo mucho mayor, real-virtual, el de la imaginación pública: todo lo que se produce y circula, y nos penetra y es social y privado y público y 'real'; todo lo que vemos y recibimos y nos rodea y se hace destino: ideas, ficciones, imágenes, memoria, acontecimientos. Es allí, en el campo de la imaginación pública, donde puedo leer la literatura como fabricadora o productora de modos de imaginar, de decir y pensar, y sobre todo de significar, que producen presente.

*2. ¿Qué influencia ha tenido en tu trabajo crítico el hecho de haber vivido fuera de la Argentina durante los últimos años?*

La decisión de ir a enseñar a EU fue una aventura y una apuesta: quise ir a ver cuánto podía dar en condiciones óptimas para la investigación. ¿Cómo será pensar y escribir sin carencia, sin represión, sin obstáculos políticos y económicos? El resultado más visible de mis años en EEUU es *El cuerpo del delito*, que apareció en 1999. Es mi libro de Yale, una ficción crítica con y en la biblioteca de Yale: un trabajo pensado e investigado en condiciones de libertad y abundancia. Creo que uno de los elementos importantes de ese libro "norteamericano", por lo menos para mí, es el humor. La idea era poner humor en los estudios literarios, tan solemnes y pretenciosos: descontracturarlos. Ese humor crítico está influido por la cultura popular norteamericana y por su espíritu 'playful'. Hoy, ese ciclo de la universidad americana y la vida en una ciudad universitaria, se cierran para mí. Me retiré en 2005 y vuelvo a vivir y a enseñar en Buenos Aires. Ya siento una enorme nostalgia por esos años tan productivos, pero también estoy muy entusiasmada con la enseñanza y la diversión 'nacional'.

*3-¿En qué estás trabajando en este momento?*

Como te digo, el libro que estoy escribiendo [una serie de notas, o un libro hecho de notas, o un diario] versa sobre el presente, como noción y como categoría, y sobre la 'producción de presente'. Por ahora está dividido en 'Temporalidades del presente' y 'Territorios del presente'. En 2002 publiqué un artículo en *Márgenes/Margins* [una revista bilingüe, una colaboración entre Argentina y Brasil] sobre las temporalidades del presente. Parto de la premisa de que un presente es una acumulación-superposición de temporalidades públicas, y analizo las temporalidades [es decir, las configuraciones entre pasado, presente y futuro, las figuras que forman] de algunas de las ficciones que aparecieron en el año 2000 en Argentina. Ese corte en el año frontera 2000 [un año que fue postulado como el futuro por el pasado] me permite analizar, siempre en las ficciones, las diferentes temporalidades que constituyen, habitan y

producen "presente" y le dan forma: la temporalidad de la memoria y la de la historia de la nación [que son políticas y nacionales], la temporalidad de la utopía y la de la ciencia ficción [que son formales y se inscriben fuera de la nación]. Esas diferentes temporalidades están superpuestas, son simultáneas, están 'en sincro' y 'en fusión', y son uno de los modos de 'construir presente' o 'realidad'.

El de las temporalidades es un trabajo que sigo escribiendo. También sigo con la otra parte del libro, Territorios del presente: una versión inicial apareció en diciembre 2004 en la revista Confines de Buenos Aires. Se trata de otro tipo de corte, porque leo ficciones de casi toda América latina desde 1990 hasta hoy. En ese campo 'latinoamericano' trato de ver ciertos territorios que producen constantemente 'realidad' y 'sentido': "la Exposición Universal", la ciudad, y la isla urbana, que aparecen no solamente en la literatura sino en el cine, la TV y en casi todos los medios. Me interesan los regímenes territoriales de significación: las divisiones, los límites, las islas. Los lugares donde la imaginación pública pone cuerpos y comunidades.

*4.- Así que, en un sentido, este es un trabajo sobre 'nuevas escrituras'. Podrías caracterizarlas? ¿Hay algún rasgo específico que veas como central?*

Un rasgo que me parece importante es que algunas 'nuevas escrituras' borran fronteras, borran las divisiones entre géneros literarios, entre literatura urbana y rural, fantástica y realista, nacional y cosmopolita, "literatura pura" y "literatura social", y hasta borran la separación entre realidad y ficción. Pero una de las características del presente es que esas escrituras [esas prácticas desdiferenciantes o desdiferenciadoras] conviven, por así decirlo, con las anteriores", las que siguen las divisiones clásicas. Quiero decir que lo que me interesa de este presente es que, para decirlo de un modo gráfico, "el antes" está en "el ahora", en sincro y en fusión. Las nuevas escrituras pondrían un personaje de Rulfo en el DF.

*5- ¿Existe en el siglo XXI una división entre cultura de élite y cultura popular? ¿Cómo se manifiesta esto en la literatura?*

En El cuerpo del delito creí que el surgimiento de la cultura 'aristocrática' latinoamericana era obra de la coalición cultural del estado liberal de 1880. O sea que esa cultura de elite se funda junto con el establecimiento del estado moderno en Argentina. La cultura alta tendría, según mi hipótesis, una tradición o una marca constitutiva, que es cierta combinación de 'la enciclopedia universal' con un elemento 'criollo' : enciclopédica y montonera, como quería Borges. esa combinación, que



aparece claramente en las escrituras de la "generación del 80", sería un modo de definirse como una cultura auténticamente argentina y a la vez 'occidental' y 'europea'.

En Estados Unidos descubrí lo que me faltaba: que el 'deseo enciclopédico' de la literatura de élite argentina sería una marca de marginalidad. La de la Enciclopedia es una figura imperial [porque es un intento de unificación del saber] que traza márgenes internacionales, nacionales, sociales. A veces define culturas de provincia en relación con la cultura de la capital o metrópoli. El caso de Sarmiento, un provinciano en la Argentina poscolonial, lo muestra claramente. Las culturas marginales [o poscoloniales, o periféricas] se legitiman o adquieren autoridad por una exhibición "excesiva" de cultura libresca, de dominio de la cultura occidental [y a veces desde su origen, como el Ulises de Joyce, otro marginal de imperio]. Se definen con cantidades de citas y referencias universales que pueden llegar hasta la Enciclopedia misma, como ocurre en Borges. Es una exhibición de la cultura entendida como libro, biblioteca y dominio de lenguas extranjeras: esa era 'la alta cultura', aristocrática, argentina y una de las culturas latinoamericanas. Los márgenes culturales se esfuerzan por mostrar saber (y 'poder') en el campo cultural y lingüístico.

La combinación entre elemento criollo y enciclopedia fue, entonces, una de las marcas de lo que fue la alta cultura argentina, cuyo ciclo histórico se estrecha y desaparece, como todas las altas culturas hoy: las fronteras entre niveles culturales se van mezclando o borrando. Ya no diría entonces que esa marca define la alta cultura argentina actual porque eso ya no existe. Todavía hay una división entre best-sellers y lo que podría llamarse 'literatura seria' o 'cultura', pero la pluralización y disgregación del público tiende a borrar esos niveles culto o de elite, y popular. Pienso el acontecimiento de la entrada de Paulo Coelho a la Academia de Letras de Brasil como esa borradura 'en acción'.

*6- En Los libros dijiste una vez que el crítico argentino debe tomar conciencia de que en una sociedad dependiente del imperialismo la función del crítico es limitada. ¿A comienzos del siglo XXI es todavía válida esa aseveración y hasta qué punto? ¿Cómo afecta este hecho tu labor?*

Ya no hablaría hoy de "la función del crítico"; ya no creo en eso, si es que alguna vez creí. El problema actual sería para mí cómo hacer resistencia con y en una crítica que ya no sería solamente "literaria". La idea de resistencia es útil hoy porque no quedan espacios donde uno se podría

refugiar. el sistema [la globalización, las políticas liberales e imperiales, los estados nacionales reducidos a la administración de la pobreza] parece no tener "afueras" y no permitir escapes: esa es la idea de "pensamiento único". Estamos adentro, en un mundo sin zonas liberadas.

Por eso, creo que la definición de "resistencia" es una de las claves del presente. Foucault la puso frente al poder, como la práctica que, del otro lado, le corresponde. Es una práctica de larga duración, de sobrevivencia, que implica no confrontación, porque disputar el poder es imposible. Yo entiendo la resistencia como un juego semiótico, un juego de códigos, un juego con el sentido. Y también entiendo la resistencia como una práctica estratégica: la idea es que si podemos entender o conocer/captar el funcionamiento de El sistema del Presente, si podemos entender los regímenes de significación que constituyen la imaginación pública, podemos practicar su crítica más radical. Trabajo con la vieja idea de ambivalencia y no ya con la idea de indecidibilidad del sentido. Creo que el funcionamiento del sistema de producción de realidad es ambivalente y podría darse vuelta. Como dice Santiago López Petit: hay que orientar el proceso en otra dirección o en 'La otra dirección'.

## "La sinceridad puede ser demoledora"

### Conversaciones con Fernando Vallejo

[Francisco Villena Garrido](#)

*The Ohio State University*

A Fernando Vallejo se le considera uno de los escritores latinoamericanos más polémicos de la actualidad. Contrariamente a lo que se pudiera pensar, en persona, resulta un tipo calmo, locuaz y risueño. A fin de hacer trabajo de campo para mi tesis monográfica sobre su narrativa, viajé a la Ciudad de México y pudimos entablar a lo largo de una semana conversaciones muy fructíferas, en primer término, por mi investigación y, en segundo término, simplemente por escuchar a alguien con un recorrido artístico e intelectual envidiable. La serie de preguntas y respuestas que se transcriben a continuación forman parte de nuestra charla el 18 de septiembre de 2004, donde habla de la significación de la palabra, de la locura de su narrador, sus fobias y filias literarias, responde a comentarios sobre un hipotético proselitismo en su obra, habla del afecto, la violencia y el humor en sus libros, y defiende, nuevamente, su amor por los animales.

\*\*\*\*\*

*-¿Qué trascendencia le das a la palabra?*

-La palabra no tiene trascendencia ninguna. Sólo piensa que las palabras cambian de significado. Cambian en su sonido y se van transformando en otras. Ahora con mayor razón porque el cambio va más rápido. Los idiomas van cambiando a una velocidad alucinante y van desapareciendo casi todos y van quedando sólo unos pocos. Las palabras se las lleva el viento, como el ser humano, que se piensa imprescindible. No hay nada más deleznable que la palabra. El lenguaje común me parece muy interesante por sus cambios. El lenguaje literario es como otro idioma. Por otro lado, no hay nada más ruin que la palabra de los políticos o de los curas.

*-¿Tiene alguna mayor relevancia la palabra literaria? A este asunto te dedicaste en *Logoi*.*

-El libro de *Logoi* era un libro que hice para enseñarme a escribir. Creo que es un libro muy útil. Está basado en un descubrimiento de miles de años que ya había hecho Aristóteles. Se basa en pensar que el lenguaje literario está fundamentado en una lengua extranjera. Es decir, comparando el idioma de los retóricos, de los

oradores, que difiere del lenguaje hablado, común y corriente de la vida de entonces, de su tiempo. Yo hice lo mismo comparándolo al lenguaje corriente de Colombia o de México. Ese libro tiene lo que a mí me hubiera gustado que me enseñaran cuando entré a la Facultad de Filosofía y Letras. Al idioma literario nadie lo enseña por ignorancia. El idioma de la literatura difiere en vocabulario y en sintaxis del lenguaje de la calle. Es un idioma que aunque utilice colombianismos o mexicanismos no puede ser local. Además, el idioma nuestro, tiene veinte idiomas locales, pero el lenguaje escrito ha de ser supranacional. Aparte de eso, no hay nada más intrascendente que la literatura. Cuantos más escritores, más editoriales, menos vale la literatura o la palabra literaria.

*-Existe un narrador común en todos tus libros que van desde Los días azules a La rambla paralela. En Entre fantasmas, intentas deshacerte de él por primera vez. Luego sucede lo mismo en La virgen de los sicarios y, por último, en La rambla paralela. ¿Por qué deshacerse de él: desidia, cansancio, improductividad?*

*-Sí, lo estoy matando desde hace mucho, pero en La rambla paralela quedó definitivamente muerto. Escribí Mi hermano el alcalde después de La rambla paralela pero parece como si alguien lo hubiera escrito antes para poderlo enterrar. El viejo se estaba muriendo ya desde El desbarrancadero y en La rambla paralela lo terminé de matar. Y no he debido seguir de ahí porque eso es una traición.*

*-A lo largo de tus libros aparece soslayadamente un doctor psicoanalista al que el narrador le va contando su historia. ¿A qué obedece esta circunstancia?*

*-Es otra forma de burlarme –en este caso de la psiquiatría–, pero siempre tuve interés en ello, sobre todo por el tratamiento que le dan al homosexualismo, que sí es un comportamiento normal y si no es mayoritario, pues, casi. El psicoanálisis es de un puritanismo horrendo, de unas revisiones horribles, siniestras. Me doy cuenta de que siempre quise hacer un libro de psicoanalistas. Es un gran tema sobre todo porque ahora todo eso está en bancarrota. El psicoanálisis se acabó. En parte gracias a toda esta liberación sexual que acabó con todos ellos. Ellos, psiquiatras o psicoanalistas, nos ponían cadenas y traumas. Para ellos todo era eyacular en una vagina y sólo eso era normal. En fin, lo usé para burlarme de eso.*

*-En tus libros te burlas fundamentalmente de la iglesia, la familia y la nación. ¿Buscas provocar o disentir?*

*-Molestar a los tartufos. Aunque provocar tal vez no sea la palabra adecuada porque, muy a mi pesar, no era deliberado. La sinceridad puede ser demoledora. El humor puede ser demoledor. La iglesia es infame. No sólo ellos: el cristianismo, el judaísmo y el mahometanismo. La religión cristiana es miserable. Cristo era un loco. Cristo no puede ser paradigma de lo humano porque no entendió nada. Tuvo un alma muy pequeñita. No le dio para entender que los animales son nuestro prójimo ni tampoco para conmoverse de ellos. La familia tradicional no me*

interesa y la nación no puede legitimarse en la actualidad porque no es capaz de aguantar la historia que tiene detrás: una historia de violencia y dolor.

*-A veces han querido asociar tu literatura con cierta agenda homosexual. ¿Estás comprometido en este tema? ¿Ves a tus libros como proselitistas?*

-¿Proselitistas? No tengo nada a qué aferrarme. No hay ninguna verdad. Lo pude descubrir cuando entendí el fenómeno biológico, lo que es la miseria de la vida sobre el planeta... pues mejor que fuéramos piedras: no sentiríamos el dolor, la tragedia, el drama, la enfermedad terrible y la muerte de esta existencia. La vida no es otra cosa. Nadie puede perdurar. Nadie se puede quedar. Todo se acaba. Vivimos en una infamia creyéndonos inmortales, imponiéndoles la vida a otros que están tranquilos en la paz de la nada, jodiéndolos, trayéndolos a este horror.

Contestando a tu pregunta, tengo que decirte que mi causa en esta vida son los animales, no los mal llamados homosexuales. El homosexualismo o la homosexualidad, como concepto teórico –sea sociológico o cultural– surgió en el siglo XIX por aquella necesidad de poner nombre a todo. Sin embargo, ese comportamiento aparece a lo largo de toda la historia como una expresión natural en todos los lados del mundo. No hay nada que reivindicar cuando estamos hablando de la misma naturaleza humana. Simplemente es así. Eso sí, me parece muy bien que en España, Holanda, Canadá y algunos lugares de los Estados Unidos los llamados homosexuales tengan derechos al mismo nivel que los llamados heterosexuales y se puedan casar si quieren... aunque lo que hay que hacer es acabar con el matrimonio. ¿Para qué van a meter en camisa de fuerza a los que ya estaban libres y casarlos? ¿Por qué? ¿Y adoptar? Ellos, niños, inocentes de este pecado que es la vida. Está bien por el seguro social y porque puedan heredar. Está bien por todo lo que pasaron para poder ser libres. Total, la otra familia va a seguir procreando aunque ya no quepamos. De todas maneras, qué bueno.

Una cosa es lo que yo te digo y otra lo que dicen los libros. Mis novelas no están escritas para sostener tesis. Los ensayos son asunto distinto. Uno no tiene por qué sostener tesis en las novelas aunque esto tampoco es una regla. Como término amorfo, eso que llamamos novela, significa tantas cosas y abarca tantos libros. Finalmente, la novela terminó siendo el gran género de la literatura, como antes fue la epopeya o la tragedia. De todas maneras, lo que yo he ido sosteniendo en los libros míos ha sido, más a mi pesar, que el viejo piensa así, así y así, para burlarme de todo. Son libros terroristas porque, a fin de cuentas, como no tengo a nada que aferrarme tengo el derecho a burlarme de todo y no hay nada de lo que no me pueda burlar. Bueno, excepto de los animales porque esto no me provoca burla sino compasión.

*-¿Es tu vida materia literaria?*

-Resolví escribir en primera persona sobre lo que había vivido creando este personaje cuando tenía cuarenta años, el viejo, que recuerda su vida. A lo largo de mi vida he visto historias de la misma realidad y personajes de un mundo con el

que podía llenar mis libros. En primera persona porque el narrador en tercera persona es imposible. ¿No te parecen absurdos esos libros del siglo XIX en tercera persona? ¿O del XX? ¿O de toda la historia de la literatura? ¿Cómo va a saber un pobre hijo de vecino qué piensan los otros si ya no nos aclaramos con este lío que es la mente de uno? La novela burguesa francesa del XIX me parece especialmente horrenda.

*-Tal vez resulta paradójico que una de las grandes voces en tercera persona, como es Gabriel García Márquez, se apreste a experimentar con la primera persona en Vivir para contarla, un libro que se dice autobiográfico.*

-No he leído ese libro de él, aunque él no sabe por dónde va esta cosa. Él no tiene ni idea de por dónde va el asunto. Es un escritor sin originalidad, al contrario de lo que parece. Él ha escrito en tercera persona, en narrador omnisciente, es decir, el camino más trillado de la literatura. Tiene una prosa pobre de vocabulario, sintaxis, sonoridades. No es un novelista original, más bien pobre, sobre todo comparado con lo que otros han hecho, como Manuel Mujica Láinez, el gran prosista y el gran escritor del idioma. Ahora no sabemos para dónde tirar. La literatura tiene los caminos abiertos.

*-Las críticas a Octavio Paz son frecuentes en tus libros.*

-Mi narrador es un tipo muy extravagante y loco. Un personaje como ése puede tener manías contra alguien. Para él, Octavio Paz es un personaje muy antipático por mal escritor y por mal poeta. Se creía que era alguien y ahí no había nadie. Es un escritor muy menor.

*-En tus libros rescatas a dos figuras de la literatura colombiana, José Asunción Silva y Porfirio Barba Jacob. Además, publicaste biografías de ambos. En tus libros aparecen versos de "Los maderos de San Juan". A Jacob le dedicaste, en realidad, una biografía en dos versiones y también recopilaste sus cartas en un libro.*

-Eso no tiene ninguna importancia. Recopilé las cartas cuando investigaba para la biografía para que no se perdieran. No quería que se perdieran porque son el documento de un gran poeta del idioma. Además, es un personaje medio desconocido. Es un poeta que, tal vez, no tenga mucho interés fuera de Colombia. Me interesaba por su valor como poeta. Escribí la primera versión después de diez años de investigaciones. Llegué a saber sobre él todo lo que se podía saber. Llegué a todos los lugares y países donde él había estado. Entrevisté a todos los que vivían, que lo habían conocido, como treinta más o menos, para documentarme porque entiendo que el gran principio de la literatura tiene que ser el de la verdad y hay que decir las cosas con toda la fuerza: lo que es verdad es verdad y no hay para qué mentir ni hacer líos de personajes, ciudades, acciones como hace la novela de tercera persona. Lo que hice fue, a partir de un género menor de la literatura como es la biografía, tratar de hacer de un género menor un género mayor, cercano a la biografía novelada, partiendo de la estricta verdad. Lo hice, fue un intento, pero pensé que no había quedado bien. Lo volví a intentar y no quedó



bien, ni va a quedar bien nunca porque el género de la biografía es un género menor. La labor del biógrafo termina convirtiéndose como la de un portero, que deja entrar o no deja entrar. Es un trabajo miserable estar abriendo y cerrando comillas. Se pueden resumir cosas en discurso indirecto, pero a final de cuentas lo que estás haciendo es manejar documentos y el género no da para más de lo que ha dado, que es poco. A pesar de todo, las biografías que he escrito de Barba Jacob y Silva pueden ser novedosas. Creo que son buenas por los datos y por haber incorporado en ellas un enfoque cercano a la novela.

*-¿Qué importancia tiene la verdad en la literatura?*

-La única realidad que puede haber en esta vida me parece que es que estamos aislados en nosotros mismos, metidos en las islas que somos cada uno. Por eso la novela en tercera persona está mintiendo de entrada. El problema literario es que el lector no quiere que se le revele la mentira como tal. El desafío de la literatura es mentir sin que nos demos cuenta.

*-¿Entonces tu narrador, el viejo, no es parte de esa mentira?*

-Yo no sé cuánto hay de verdad o de mentira en mis libros. El gran principio de la literatura tiene que ser el de la verdad, como dije antes. La organización narrativa tiene, lógicamente, una serie de patrones ideológicos si quieres llamarlos así. En eso no miento. Sin embargo, si yo crecí entre Sabaneta y Envigado carece de importancia. El narrador que hice en los libros míos es un loco para muchos. Decidí hacerlo excesivo, exagerado, contradictorio. Hice de él una subjetividad rabiosa, contraria a la objetividad del resto. Habla con exabruptos y en un lenguaje que parece local. Tiene un toque de locura. A pesar de su disidencia, mi narrador es sincero. Yo nunca he pretendido ser ni políticamente correcto ni objetivo. Siempre he visto, dicho o escrito la realidad desde mi perspectiva. Aunque no suelo sostener mis ideas con mi personaje a veces sí lo hago.

*-¿Te molesta lo políticamente correcto?*

-Sólo si es sinónimo de hipocresía. La mayoría de la gente miente cuando habla en público. Hace tiempo decidí decir lo que pienso en público cuando se me pregunta. Por eso he defendido mi causa, la de los animales, y por eso mismo cambié mi discurso para recibir el Rómulo Gallegos. Entonces era el momento de hablar de los animales y explicar por qué iba a donar el dinero a una asociación de animales. Me pareció que no era el momento de criticar a Chávez, como originalmente había pensado, aunque no tuve ningún reparo en contestar cuando se me preguntó. El problema moral que esconde lo políticamente correcto me entristece mucho, pero que me digan, si quieren, que soy políticamente incorrecto aunque sólo sea por decir lo que pienso: lo demás son hipocresías.

*-Creo que aparece ese factor de verdad autoficcional en tus libros, pero, además, lo asoció a una serie de constantes narrativas que devienen verdaderas topografías*

*literarias, como son el afecto, la violencia y el humor. Respecto al primero me llamó la atención sobremanera un episodio en El desbarrancadero en el que el narrador mata a su padre realizando, según él, un ejercicio de compasión. Hay varios pasajes en tus libros que emparentan con este concepto de amor. ¿Qué papel crees que desempeña el afecto en tus libros?*

-El libro de *El desbarrancadero* estaba apuntalado en eso. Era lo que yo tenía que decir y era el momento más difícil. Ésas son las cosas más difíciles de contar, las que se recuerdan y duelen, que cuesta trabajo repetirlas, que uno no las quiere recordar. Al pasarlas al papel parece que uno las vuelve a vivir. Es, tal vez, una forma masoquista de hacer literatura. Y, bueno, eso es en realidad el borrador de recuerdos. Luego añado sonoridad y concisión en lo que escribo porque el personaje mío es, a fin de cuentas, un gramático del idioma. Por eso me preocupa que se hagan traducciones de mis libros: no por la difusión, sino porque es muy difícil traducir ese registro específico a otro idioma en el registro adecuado. Dos ejemplos: *El desbarrancadero* en francés está bien. Creo que repite las mismas sonoridades y fluye. Sin embargo, *La virgen de los sicarios* en inglés está muy mal. Es una traducción horrorosa, deformada, hay cosas que no se pueden traducir y además tiene un glosario que las traducciones jamás deberían tener. Un traductor lo primero que tiene que saber es escribir bien.

El afecto está ahí. Mis libros son libros en los que el amor desempeña una función muy importante: amor por los animales, por mi familia y por mis amigos. Aunque, también, demasiado amor empalaga, por eso la importancia de la violencia, que yo, en realidad, estaba retratando porque forma parte de lo que describo. Imagínate, Colombia o Medellín ¿Cómo narrar sus historias sin violencia? Me duele mucho, pero es así.

*-El humor es parte importante de tus libros. Si no se entiende así se pueden llegar a conclusiones como las de un artículo que leí que hablaba de la "profilaxis social" que se defiende en La virgen de los sicarios. Si le quitamos la violencia, las tragedias, las muertes a tus libros es muy probable que fueran simplemente pequeños tratados de humor.*

-Es muy probable que sí. Es una forma de contar esa realidad que yo encontré. No es que fuera buscando contar las cosas humorísticamente. Resulta un humor macabro. No hay que tomar mis libros tan en serio. No conozco el artículo que mencionas, pero intuyo que va totalmente equivocado. Imagino que quien lo ha escrito tiene alguna visión maniqueísta de lo que es izquierda y derecha, de los buenos y malos. Dejemos esos lugares comunes de las divisiones ideológicas. ¿Cómo voy a ser fascista si estoy insultando a Cristo, al Papa, a la religión cristiana, a la familia y a la procreación? No hay nada que pueda estar más en contra de eso que el hecho de que yo sostenga estos otros aspectos.

*-Escribiste además libros científicos, de biología y de física, La tautología darwinista y tu Manualito de imposturología física, que sale en unos meses. En estos*

*libros, al contrario que en las novelas, sí mantienes tesis explícitamente, aunque, para algunos, sigues buscando la provocación en ellos.*

-No son libros de polémica contra nadie sino de explicación. Explico ciertos aspectos del fenómeno biológico y algunas dudas sobre las leyes de la física. Son cuestiones que están dispersas en un grupo de literatura muy grande. Son libros distintos. El de biología se puede entender bien. El de física es una exposición de mentiras que mido en Aquino. En esencia, los fenómenos físicos no los entendemos ni son entendibles: ni es entendible la gravedad ni es entendible la luz. Creo que la mente o la conciencia no las puede entender. *La tautología darwinista* es en contra de Darwin. La explicación de la selección natural es una tautología. Él no entendía lo que quería explicar. Es un charlatán. El mundo de la biología ahora puede explicar sus dudas. El cromosoma ahora explica muchas cosas. El mundo de la física sigue sin explicar nada, ni de luz ni de gravedad. Entonces, me dedico a burlarme de ellos. Todas estas imposturas están basadas en las matemáticas. Son excelentes matemáticos pero no explican nada.

*-Tengo la impresión que ambos conjuntos de libros van buscando desenmascarar impostores –no solamente los científicos–. ¿No buscarías en todos tus libros cierta exposición de una verdad?*

-No lo sé. La verdad es una palabra muy compleja. Primero, que todo cambia: las sociedades, las épocas, el pensamiento. Lo que pudo ser verdad para uno de niño no es lo mismo que sostiene de joven o, mucho menos, de viejo. La verdad va cambiando con la misma persona. No hay ninguna verdad. La verdad es inasible. No hay ninguna verdad. Sin embargo, la verdad en mi literatura es la de mi narrador –aunque en *La rambla paralela* sea diferente–. La verdad en literatura es lo que no se traicione como mentira. Entonces, si tú cuentas algo en primera persona ahí no hay por qué no creer, pero si recreas diálogos de diez o veinte años atrás ahí ya estás mintiendo porque no tenías una grabadora para grabar esos diálogos. Aunque, también, ésa puede ser la verdad de mi narrador que yo decía, pero es una verdad distinta, es una verdad de literatura. Él recuerda hechos de su vida y puede mentir aunque no se entere el lector. La verdad de Darwin es distinta. Si no entendió algo ¿por qué no lo dijo? ¿O Newton? ¿O Einstein? Ellos se están mintiendo, se están burlando. Quieren que creamos y no entendieron. Tengo las pruebas y aquí las doy, en los dos libros científicos. Para escribir de impostores hay que ser muy incisivo porque tienes que estar a su altura, por eso el tono que utilizo, el del sarcasmo y el de la burla.

*-La burla y el sarcasmo los veo también en tus novelas, pero me atrevería a decir que tu narrador es básicamente un cínico. ¿No te parece?*

-(Sonrisas) Ése sería el mayor halago que me podrían hacer. Si un narrador es cínico nunca puede decir que es cínico porque uno no puede decir nunca lo que es. Lo que otros pueden pensar es que mi narrador está loco, aunque a lo mejor no lo está, pero bueno... él no puede decir nunca que está loco. Si un narrador tiene que escribir cínicamente... que no es mi caso, ojalá lo fuera, porque toma partido y

defiende opiniones morales que no tiene para qué... pero en fin... Si fuera de verdad cínico, eso es un estamento literario. Uno necesita muchísimo.