



CIBERLETRAS

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

ISSUE 24
December, 2010

TABLE OF CONTENTS

Agradecemos a Carmen Saen-de-Casas su cooperación en la selección y edición de los ensayos para este número

Essays

- Jacqueline Cruz
El nacional-catolicismo, o la Santa Cruzada contra el Evangelio: La buena nueva de Helena Taberna
- Andrew M. Gordus
El diálogo cultural y la transformación genérica en El mariachi de Robert Rodriguez
- Christine Henseler
Spanish Mutant Fictioneers: Of Mutants, Mutant Fiction and Media Mutations
- Lucas A. Marchante-Aragón
Queering the Nation: Performing Gender and Ethnicity in Jerónimo de Cáncer's Los Putos
- Salvador Mercado Rodríguez
Resistencia femenina y razón poscolonial: hacia una lectura doble de Calypso, de Tatiana Lobo
- Emmanuel Velayos
"Porque su derecho no perdieran": la representación de la élite indígena (y la marca criolla) en la loa y la comedia de La Conquista del Perú (1748) de Francisco del Castillo
- Alberto Villamandos
La Cuba revolucionaria en las autobiografías de Barral, Goytisolo y Caballero Bonald

Notes

- Hugo Hortiguera
Políticas del recuerdo y imemorias de la política en El secreto de sus ojos de Juan José Campanella
- Erik Larson
Mapas de la memoria: el espacio no-sincrónico en la novela negra de Ramón Díaz Eterovic

Reviews

- Lourdes Casas
González González, Luis Mariano. Fascismo, Kitsch y cine histórico español (1939-1953)
- Pablo Pintado-Casas
La prosa memorística del poeta Antonio Martínez Sarrión ("el moderno"). Jazz y días de lluvia. Memorias (y III)

ESSAYS

El nacional-catolicismo, o la Santa Cruzada contra el Evangelio:

***La buena nueva* de Helena Taberna**

[Jacqueline Cruz](#)

New York University – Madrid

“Otra película (o novela) más sobre la guerra civil”, oímos a menudo por parte de cierta crítica, como si existiera tal saturación que el tema ya estuviera agotado. Lamentablemente, no es así. Es cierto que a veces se percibe cierto oportunismo en el uso del tema y que ningún escritor o escritora mediático/a ha dejado de escribir una novela sobre la guerra civil y el franquismo en la última década, desde que se inició el movimiento de recuperación de la memoria histórica.⁽¹⁾ Sin embargo, como han señalado otros críticos, lo que existe en realidad es “una inflación cuantitativa y una devaluación cualitativa de la memoria” (Colmeiro 19). Así, muchas películas utilizan la guerra civil como simple telón de fondo, haciendo “una mera ilustración epidérmica de la época, limitándose a crear meramente un ‘efecto de pasado’ [mediante] el uso de la nostálgica cita visual” (Colmeiro 187). Existen algunas excelentes películas, pero muchos aspectos de la guerra civil y el franquismo siguen intocados: los campos de concentración; los trabajos forzados; los niños robados, tema que ha abordado Benjamín Prado en la novela *Mala gente que camina* (2006) y, curiosamente, la telenovela *Amar en tiempos revueltos*, pero ninguna obra cinematográfica; el maquis, del que sólo se ha ocupado en profundidad *Silencio roto* (2001), de Montxo Armendáriz; los topes, representados sólo en *Los girasoles ciegos* (2008), de José Luis Cuerda; o la participación de las mujeres en la guerra y la resistencia antifranquista posterior, que trató de manera bastante discutible

Vicente Aranda en *Libertarias* (1996) y, con mejor fortuna, Emilio Martínez-Lázaro en *Las 13 rosas* (2007) y, sobre todo, Armendáriz en *Silencio roto*.

En diversos lugares Helena Taberna ha descrito *La buena nueva* (2008)⁽²⁾ como la primera película que aborda frontalmente el papel de la Iglesia en la guerra civil española.⁽³⁾ A primera vista, esta declaración suena pretenciosa y exagerada. Sin embargo, una reflexión más profunda nos obliga a darle la razón a la cineasta y concluir que, si bien es cierto que en casi todas las películas sobre la época aparecen curas o monjas, y se alude a su complicidad con el bando franquista durante la guerra, y con la dictadura después, suele ser como personajes secundarios: en su rol más conocido de educadores (adoctrinadores, sería más exacto decir), como confesores que asistían a las ejecuciones ilegales o semilegales, o en alguna imagen sobrecogedora por grotesca (como la camioneta llena de monjas con el brazo en alto en una de las escenas iniciales de *Las 13 rosas*). Pero hasta ahora ninguna se había atrevido a cartografiar las relaciones entre la Iglesia y las diversas facciones que participaron en el bando nacional, ni las disidencias (que, aunque pocas, existieron) dentro de la institución eclesiástica.⁽⁴⁾

La buena nueva tiene el propósito deliberado de contribuir al proceso de recuperación de la memoria histórica. Como lo explica la directora:

Siempre recuerdo una frase de Juan Gelman que decía: “Se fueron los dictadores y aparecieron los organizadores del olvido”. En España, están disfrazados de críticos, modernitos que definen al film como “otra película de la Guerra Civil”. Pero hay que seguir luchando mientras tengamos la vergüenza histórica de muertos en cunetas y ningún

proceso de castigo a los culpables. La transición tapó la historia y me da pena que se olvide. (cit. en Treibel)

Este esfuerzo de recuperación de la memoria se pone también de manifiesto a nivel intradieгético, cuando el personaje de Miguel dice: “Nadie puede devolverles la vida [a los asesinados en el monte], pero podemos evitar que los maten otra vez con el olvido”. La película tiene el interés añadido de ser el primer largometraje de ficción dirigido por una mujer que trata este tema directamente. En otro lugar he señalado la ausencia de películas de mujeres sobre la guerra civil y el franquismo, y me preguntaba si podía deberse a que “la Historia (con mayúscula) sigue siendo considerado un territorio ‘masculino’” (Cruz 31). La explicación, sin embargo, puede ser de orden estrictamente económico: las cineastas suelen disponer de presupuestos más reducidos que sus colegas masculinos y las películas de época son siempre más costosas.(5)

Al hablar del cine sobre la guerra civil, José Enrique Monterde resalta “la ausencia en la cinematografía española de una película verdaderamente épica que refleje la resistencia colectiva frente a la barbarie fascista” (cit. en Colmeiro 189). José F. Colmeiro matiza esta afirmación, señalando que *Tierra y libertad* (1995), de Ken Loach, sí “aporta la épica del pasado”, aunque, significativamente, está dirigida por un cineasta extranjero (192). Pues bien, yo diría que *La buena nueva* es también una película épica, un perfecto complemento a la de Loach. Si ésta se enfoca en el desarrollo de la guerra en el frente y la retaguardia del bando republicano (incluidos los conflictos entre las diversas facciones), la de Taberna se centra en los efectos de la guerra en una zona que cayó casi instantáneamente bajo el dominio franquista. Como observa Santos Juliá: “En Navarra,

los sublevados obtuvieron desde las primeras horas un masivo apoyo popular: allí no fueron sólo ni principalmente los terratenientes latifundistas quienes asistieron a los militares, sino pequeños y medianos propietarios, que habían alimentado durante un siglo las filas carlistas” (19). Aun así, fueron asesinadas más de 3.500 personas.(6)

Al igual que el medimetraje de ficción *Alsasua 1936* (1994) y el cortometraje documental *Recuerdos del 36* (1994), obras anteriores de Taberna, *La buena nueva* está inspirada, en este caso libremente, en la historia de Marino Ayerra (1903-1988), un tío suyo que, como párroco de Alsasua, apoyó a los vencidos y, posteriormente, se exilió en América y abandonó el sacerdocio; cuenta su historia en el libro *No me avergoncé del Evangelio*, publicado en Buenos Aires en 1958.(7) En la película, el párroco se llama Miguel (Unax Ugalde) y, cuando llega al ficticio pueblo de Alzania el 16 de julio de 1936, en sustitución del anterior párroco, quien se enemistó con el alcalde socialista y medio pueblo (el otro medio es carlista), su único objetivo es “traer la buena nueva de Jesucristo resucitado”. Irónicamente, la única *nueva* que podrá transmitir es la *mala nueva* del inicio de la guerra civil; el mensaje de amor al prójimo de Jesucristo lo convertirá la propia Iglesia en un mensaje de odio y venganza; y los “crucificados” por los franquistas no experimentarán más resurrección que el homenaje de la memoria que le rinden Miguel, las mujeres del pueblo... y la película misma.(8)

Al estallar la guerra civil, horrorizado por las ejecuciones y torturas que llevan a cabo carlistas y falangistas, Miguel se pone del lado de “los débiles”, monta una cooperativa textil para que las mujeres puedan ganarse la vida e intenta ayudar a escapar a dos nacionalistas vascos (y católicos) que están a punto de ser fusilados, pese a que cuentan con cartas de recomendación de personas de derechas a quienes escondieron en

zona republicana.⁽⁹⁾ Es detenido, maniatado y arrastrado por un caballo (en una imagen con reminiscencias del calvario de Cristo) y, tras pasar tres significativos días en el calabozo, expulsado de su parroquia. Aun así, regresa al pueblo, contra las órdenes del Obispo, para celebrar una especie de funeral clandestino en homenaje a los asesinados y finalmente huye con Margari (Bárbara Goenaga), maestra del pueblo y viuda de un médico socialista, Antonino (Guillermo Toledo), asesinado poco después del golpe.

Según Elisa Costa-Villaverde, “[l]a película muestra también por primera vez la existencia en la contienda de las dos iglesias: una Iglesia oficial represora que apoyó el levantamiento . . . y . . . otra Iglesia que, aunque minoritaria, también fue represaliada por el bando nacional” (24). Porque, como lo explica de manera gráfica Santos Juliá:

En Bilbao . . . durante las primeras semanas de guerra, las iglesias estaban llenas a rebosar, como en Pamplona, y los católicos que a ellas asistían y los curas que en ellas celebraban misas podían ser fusilados, como así ocurrió, por otros católicos, vascos también, y navarros, bendecidos por otros curas, que luchaban por la defensa de la civilización cristiana contra la hidra marxista. (20)(10)

En este sentido, resulta irónico que, al llegar a Alzania, Miguel reciba en la plaza del pueblo las burlas de tres republicanos que cantan la versión popular del Himno de Riego: “Si supieran los curas y frailes / la paliza que les vamos a dar, / subirían al coro cantando / ‘Libertad, libertad, libertad’”. En efecto, Miguel sufrirá varias palizas (literales

y metafóricas), pero no por parte de los republicanos, sino de los miembros y cómplices de su propia institución.

Al igual que en su primer largometraje, *Yoyes* (2000), donde logra sintetizar la enorme complejidad del conflicto vasco sin maniqueísmos y sin demonizar a ETA,⁽¹¹⁾ en *La buena nueva* Taberna presenta el desarrollo de la guerra en la zona franquista con toda su diversidad ideológica. En un pueblo dominado por los carlistas, la llegada de los falangistas es recibida con entusiasmo y los primeros colaboran alegremente con los segundos en la represión de los republicanos. Más tarde, sin embargo, Hugo (quien regenta la tienda de ultramarinos del pueblo y cuyo abuelo, que padece demencia senil, viste siempre el uniforme carlista) se queja de que, con la unificación de los distintos ejércitos que lleva a cabo Franco en abril de 1937, los carlistas han salido perdiendo. Las discrepancias entre ambos grupos, que históricamente afectaban a diversas cuestiones, se centran aquí en el papel de la Iglesia y la religión. Mientras que los carlistas son ultracatólicos y sus lemas son “¡Viva el clero!”, “¡Viva Cristo Rey!” y “¡Viva Dios!”, el Capitán falangista (Mikel Tello) le dice a Miguel que, en su opinión, los curas tienen demasiado poder en España pero les resultan útiles para ganar la guerra, y se refiere a los carlistas con epítetos como “comehostias” y “chupacirios”. Esta divergencia se plasma visualmente en la escena en que el Capitán grita “¡Me cago en la Virgen Santa!” mientras juega a las cartas con Hugo (Gorka Aginagalde), y éste se enfurece y lo amenaza. Además de estas dos facciones del bando vencedor, la película muestra el caso intermedio de los nacionalistas vascos, católicos, y por tanto ideológicamente más cercanos a los sublevados, pero que permanecen fieles a la República por su defensa de la autonomía de Euskadi.

Tampoco la institución eclesiástica es monolítica y, durante el almuerzo que se celebra en la casa parroquial en la primavera de 1937, y al que asisten también Hugo y el Capitán falangista (mientras Margari, de acuerdo con el papel subordinado de las mujeres bajo el franquismo, sirve la mesa[12]), vemos las tres tendencias existentes dentro de ella: la minoritaria en oposición a su participación en la guerra, que encarna Miguel, el fanatismo belicoso de su antiguo compañero de seminario, Rodrigo Sáenz de Heredia y la actitud ambivalente del Obispo (Joseba Apaolaza), quien, tras señalar que “la doctrina oficial de la Iglesia es obedecer al poder establecido”, matiza que “cuando empezó la sublevación también había un gobierno legítimo en Madrid”.(13) En su caso prevalecerán las directrices de la jerarquía, de apoyo incondicional a la sublevación. La posición eclesiástica está inspirada por un oportunismo que Pablo Castellano describe como:

una sabia colaboración: yo te doy el monopolio de las creencias, de la enseñanza, de la propaganda-catequesis, te exonero de cargas en tus bienes, los cuido y los vigilo, y a ser posible aumento, y tú pasas por carros y carretas, legitimándome y otorgándome toda clase de bendiciones y silencios cuando así convenga, sean cuales fueren las atrocidades y atropellos. (77)

El oportunismo del Obispo se percibe desde el principio de la película, cuando le da indicaciones a Miguel para su nuevo destino en Alzania: debe hacer ver al pueblo, *sin decirlo*, que “si ellos son de izquierdas, el nuevo párroco es el más rojo de todos”.(14) “Mano izquierda”, le aconseja, y con ello no se refiere a una toma de postura ideológica,

sino al camaleonismo por el que la Iglesia opta a veces para no perder su poder. Posteriormente, al despedirse de Miguel tras el mencionado almuerzo, le recomendará que sea “prudente” y “cuide las formas”, a lo que el párroco responderá en tono irónico: “Mano izquierda”.

Pese a estos matices, *La buena nueva* muestra un mundo claramente polarizado en dos bandos, que, a nivel visual, se ejemplifica mediante varios montajes en paralelo. El primero se presenta al inicio de la película, con los títulos de crédito, que aparecen sobreimpresos en unas imágenes blancas, borrosas y oscilantes, sobre un fondo negro, alternando con escenas de Miguel jugando a la pelota vasca y bromeando con el Obispo en el patio del palacio episcopal, iluminado con violentos claroscuros. Las difuminadas formas blancas se transforman progresivamente en imágenes nítidas de cirios blancos colgando en manojos, en una imagen de resonancias fálicas que la inquietante música de Ángel Illarramendi y el sonido de la pelota al golpear el suelo o la pared, que semeja disparos, convierten en ominosa. El ruido seco con que Miguel resbala y choca contra la pared se funde con el que hacen los cirios al ser depositados y embalados en una caja de madera con el rótulo “Cerería San Andrés”. Por si las connotaciones fálicas no estuvieran lo bastante claras, posteriormente, tras la llegada de Miguel a Alzania, vemos abrirse la caja de cirios al mismo tiempo que otra idéntica que contiene fusiles enviados desde Italia. El destinatario de ambas es Hugo.

La presencia de símbolos fálicos no es casual, puesto que la polarización central que se establece en la película es entre los universos masculino y femenino. El primero aparece representado por los vencedores, los carlistas del pueblo y los falangistas que llegan de fuera, y es un universo extremadamente violento, como corresponde al modelo

de masculinidad preconizado por el fascismo. Sin embargo, pese a ser todos hombres están desprovistos de cualquier atributo “viril” (positivo o negativo). O llevan sotana (vestimenta “feminizante”), o son cobardes (como Hugo, quien se dispara deliberadamente en el pie para evitar ir al frente), o están mental y/o físicamente incapacitados. De ello es un perfecto emblema la familia que le queda al final de la película a la ultracatólica sacristana Benita (Iñake Irastorza): un suegro senil, un hijo, Fermín, al que la guerra ha dejado en estado vegetal, y otro hijo cojo (Hugo). Ya antes, Benita se había burlado amargamente del alarde proteccionista de este último respecto a la necesidad de tener un hombre en casa: “¡Hombres! Ya tengo dos, y sólo me dais trabajo”. No hay más hombres en el pueblo: los demás, los republicanos, los vencidos, han sido ejecutados o han huido al monte.

Excepto Miguel, claro, pero él encaja en el otro mundo de la película, el mundo femenino, que es el que resulta más redondo, vital, resistente y moralmente superior.⁽¹⁵⁾ Miguel aparece siempre rodeado por mujeres. Al principio, Benita, Margari y otras cuatro mujeres que le ayudan a limpiar la iglesia (cuya suciedad inicial simboliza la podredumbre de la institución) y, tras el inicio de la guerra y la renuncia de Benita (quien se niega a compartir los víveres de la iglesia con las “rojas”), Margari y las viudas de los asesinados. Bautiza a sus hijos cuando los falangistas las amenazan con raparles el pelo si no lo hacen y las ayuda a montar una cooperativa textil en la que fabrican uniformes para el ejército franquista.⁽¹⁶⁾ Cuando Resu (Maribel Salas) se queja de que están “trabajando para el enemigo”, Miguel la corrige: “No, Resu, trabajando para dar de comer a vuestros hijos”, mostrando así la “mano izquierda” que le aconsejara el Obispo, pero con un fin mucho más noble que la supervivencia de una institución corrupta.

Además, Miguel está representado siempre con atributos femeninos. Así, lo vemos a menudo en el espacio “doméstico”: sus austeras habitaciones de la casa parroquial (el dormitorio, un pequeño despacho y la cocina),(17) donde se asea (se le enfoca afeitándose, peinándose y arreglando su sotana), come, escribe y recibe a diversas personas. También aparece a menudo ataviado con un delantal y haciendo labores típicamente femeninas, como coser y pelar patatas, y exhibe un comportamiento “maternal” tanto con Remigio, el hijo de Resu que oficia de monaguillo, como con la hija de Margari. En varias ocasiones ocupa el espacio público de la iglesia, pero el hecho de que sus primeras apariciones en el edificio tuvieran relación con la limpieza lo convierte, de alguna manera, en una extensión del espacio doméstico. El otro espacio en el que se presenta con frecuencia a Miguel es el de la naturaleza, un espacio que la ideología patriarcal ha asociado tradicionalmente con las mujeres, por oposición al mundo de la cultura que encarnan los hombres: cultiva el pequeño huerto de la iglesia y recorre los campos circundantes para visitar a los republicanos huidos (aunque estos encuentros no están escenificados) y/o dejar constancia en un cuaderno de los lugares en que reposan sus cadáveres. El cayado en el que se apoya durante algunas de estas excursiones lo representa simbólicamente como un pastor, pero un pastor que no pretende “meter a todas las ovejas en el redil, tanto si quieren como si no”, según los deseos del Capitán, o “a cristazo limpio”, como dice Ayerra (212), sino ayudarlas a mantenerse a salvo de él.(18) Al final, le lega el cuaderno a Remigio, para que se lo enseñe a sus hijos y, de ese modo, no se olvide lo que ha ocurrido en el pueblo. A primera vista, esta transmisión de hombre a hombre parece una traición al espíritu femenino de Miguel y de la película misma, pero también puede interpretarse como un llamamiento a una masculinidad distinta a la de los vencedores y a un comportamiento distinto por parte de la Iglesia (aunque no es probable

que Remigio se convierta en cura, al ser monaguillo representa de alguna manera el futuro de la institución).



Fig. 1

El valor positivo del carácter “femenino” de Miguel se ve reforzado por el valor de las mujeres. Las republicanas del pueblo son fuertes, y, aun acomodándose a las nuevas circunstancias políticas, se mantienen fieles a sus principios. Así, cuando llevan a bautizar a sus hijos dejan claro que no es por convicción religiosa sino para evitar represalias; como dice Resu, “No crea que nos ha entrado la fe así, de repente”(19). Y, aunque es Miguel quien impulsa el proyecto de la cooperativa, ellas exhiben una solidaridad mutua que se corresponde perfectamente con el espíritu del mismo. Cuando Margari se pone de parto, la ayudan Resu y María (cuyos maridos fueron asesinados junto con el suyo), y Arantxa (Susana Gómez), mientras Miguel espera en otra habitación, nervioso como si fuera el padre; sin embargo, al entrar tras el nacimiento del bebé, parece una mujer más, puesto que, al igual que ellas tres, viste un delantal (**Fig. 1**).⁽²⁰⁾ Posteriormente, cuando los falangistas le cortan el pelo a Arantxa y la humillan públicamente obligándola a tomar aceite de ricino, Resu, María y Margari la bañan y la consuelan, mientras, de nuevo,

Miguel espera fuera. Estos personajes muestran claramente la fuerza de las mujeres que, de manera un tanto retorcida, propició la guerra, puesto que en los dos bandos las obligó, según señala Helen Graham, a adoptar nuevas funciones públicas y sociales. Aunque en la mayor parte de los casos lo hicieran “in an instinctive way and from a perception of their traditional roles, not in a self-conscious attempt to change that status or role permanently” (110). Por su parte, las mujeres que originalmente estaban, o habrían podido estar, de acuerdo con el nuevo régimen, evolucionan. Margari pasa de ser carlista y creyente a perder la fe (puesto que los asesinos de su marido matan “en nombre de Dios”) y huir con Miguel, mientras que Benita, la más carlista de todas, termina desengañándose al ver lo que *su* Iglesia le ha hecho a sus hijos (no es casual que su hijo regrese mutilado del frente mientras se oye por los altavoces de la plaza el telegrama de felicitación de Pío XII). Además de ellas, está Antxoni (Magdalena Aizpurua), quien parece encarnar el estereotipo de la mujer provocativa y engañosa, puesto que trabaja en la cooperativa y, al mismo tiempo, mantiene relaciones sexuales con el Capitán falangista. Al final, sin embargo, después de que él la abofetea, le roba (merecidamente) el dinero y una lista de nombres que guarda en un cofre, le entrega a Margari la lista, que demuestra que fue Hugo quien denunció a su marido, y se va del pueblo. (21)

El final de la película confronta visualmente, en palabras de Costa-Villaverde, “las dos Españas, las dos Iglesias: vencedores y vencidos” (29) y, yo añadiría, el mundo masculino y el femenino. Se trata de un montaje en paralelo que funciona como cierre circular del que ocupa el lugar central de la película, en el cual se alternaban escenas de la primera misa que celebró Miguel en el pueblo con imágenes del progresivo acercamiento de los camiones con las tropas falangistas. Cautivo y desarmado el “dichoso Evangelio” de Miguel, como lo califica el Obispo en la película (y Olaechea en las

memorias de Ayerra [315]), gracias a lo que Ayerra define como comportamiento “*epicochaplinesc[o]* de ¡¡bandolerismo español con báculo y mitra!!” (170; cursivas de Ayerra), en el montaje final vemos, por un lado, la ceremonia de celebración de la victoria franquista en la plaza del pueblo, con un desfile militar y una misa a la que asisten, en el lugar de honor, el alcalde, un cura de la jerarquía, un jefe falangista y el soldado (ahora sargento) que al principio confesó a Miguel sus asesinatos. El desfile, con su marcha militar y su despliegue de banderas falangistas, españolas bicolor y carlistas (por orden de importancia), y estandartes con imágenes de Jesucristo y de la Virgen, ejemplifica lo que dice Paloma Aguilar Fernández respecto a la presunta “paz” impuesta al final de la guerra:

Se celebra la paz, sí, pero es una paz al acecho, es una calma que vigila, que no se olvida de que tiene al enemigo en casa; es una paz que advierte a la oposición de la capacidad defensiva y ofensiva del régimen. Es una paz casi agresiva, incapaz tanto de producir integración social como de crear una identidad colectiva válida para todos. (114)(22)



Fig.

2



Fig.

3



Fig. 4

Por su parte, la escena de la misa ejemplifica el nacional-catolicismo, o lo que Castellano denomina “militarcatolicismo” (82), en todo su apogeo. En el momento de la eucaristía, suena la Marcha Real y los falangistas se ponen en pie con los brazos en alto (**Fig. 2**); la imagen en segundo plano de sus brazos es perfectamente simétrica a la que forman los del nuevo párroco (el antiguo compañero de seminario de Miguel) al elevar la hostia, en una magistral muestra de la “liturgia barroca política-religiosa” de la que habla Julián Casanova (62) y de esa “Iglesia, más que militante, ‘militarizada’” a la que se refiere Ayerra (121). Pocas veces se ha plasmado de manera tan visualmente escalofriante el “totalitarismo divino” anhelado por el Cardenal Gomá, lo que Casanova describe como “[l]a espada y la cruz unidas por el pacto de sangre forjado en la guerra y consolidado por la victoria” (20). (Otra imagen escalofriante es la de los curas armados con bayonetas que posan para una foto en las escaleras del palacio episcopal, imagen que está tomada de una fotografía real [**Fig. 3**].)

Alternando con estas imágenes, vemos la ceremonia de homenaje a los republicanos asesinados que organiza Miguel. Vestido con la sotana y un roquete blanco, dirige una procesión de unas veinticinco mujeres que se encaminan al monte, con cirios también blancos en la mano hacia la imponente sima por la que los falangistas tiraban los cadáveres y frente a la cual Miguel fue detenido.⁽²³⁾ Se ponen en marcha de día, entonando la oración “Kyrie eleison” (“Señor, ten piedad”), cruzan el bosque en solemne silencio (**Fig. 4**), con música sacra de fondo, y llegan a la sima con las bienaventuranzas recitadas en *off*. El montaje en paralelo se interrumpe aquí y la escena termina, repentinamente de noche, cuando las mujeres encienden los cirios unos con otros y Miguel esparce agua bendita sobre la gigantesca e inalcanzable tumba donde yacen los restos de los republicanos de la zona. Se trata de una ceremonia que cumple todos los requisitos de la liturgia católica (el roquete, el hisopo, las oraciones), pero funciona casi como una ceremonia pagana (el escenario natural, la transgresión de Miguel al contravenir la orden del Obispo de no regresar a Alzania, la participación de las mujeres ateas^[24]). Se trataría de una religión “otra”, más cercana al ideal del cristianismo primitivo, basada en el mensaje de amor al prójimo y apoyo a los oprimidos que no exige necesariamente la creencia en un ser superior, en la línea de los curas obreros de los años sesenta en España y de la teología de la liberación latinoamericana.

Miguel ha sido derrotado y han sido derrotadas las mujeres, pero son moralmente vencedores, de ahí que los cirios hayan dejado de representar, como al principio, ominosos símbolos fálicos similares a fusiles, para convertirse en símbolos de paz, dadores de luz. Miguel y las mujeres se reapropian de estos objetos y, al hacerlo, se apropian de la dignidad, el valor y el heroísmo tradicionalmente asociados a lo masculino. Esta escena establece también un contraste visual con la primera imagen de la iglesia del

pueblo, que aparecía en contrapicado en lo alto del mismo, como emblema de su poder. Ahora, en cambio, vemos una imagen en picado de Miguel y las mujeres asomados a la sima, enfocados de espaldas, mientras la cámara se mueve hasta quedar en posición horizontal frente a ella (lo que puede simbolizar el hecho de que, mediante esta ceremonia, aprenden a confrontar el horror). Del mensaje que Miguel transmitió en su primera homilía, “He venido a pensar alto, sentir hondo y hablar claro”, sólo queda el sentimiento hondo: los pensamientos elevados han sido aniquilados por el bárbaro comportamiento de la Iglesia y el “hablar claro” ha sido amordazado, provocando su expulsión de la parroquia. De modo análogo, si en su primera aparición pública Miguel hablaba desde lo alto del púlpito, y en sus siguientes misas estaba siempre a ras de suelo, con sus feligreses y feligresas, ahora se encuentra al borde del abismo, como éstas.

Existe aún otro elemento de cierre circular en la película, el tren (también fálico) en el que Miguel llega al pueblo y en el que finalmente lo abandona, vestido de calle, con lo que llamaba su “traje de pecador”, en compañía de Margari y su hija. En el primer viaje, el tren cruzaba un túnel excavado en la roca, penetrando en la negrura de éste para salir a un verde paisaje y, luego, a un fundido en blanco. En el último, en cambio, el tren se interna en el túnel en sentido contrario y la luz que antes aparecía al fondo ahora queda a sus espaldas, para desembocar en el fundido en negro con que concluye la película.⁽²⁵⁾ Miguel ha huido del mundo represivo de Alzania y ha unido su vida a la de Margari, pero no se trata de un final feliz, puesto que ha fracasado en su misión de llevar la “buena nueva” y salvar a los alsasuarras, y lo aguardan posibles represalias.



Fig. 5

La confrontación entre lo masculino y lo femenino que he señalado no deja de ser lógica, por otra parte. Según Teresa Vilarós, “[e]l capital intelectual y de resistencia política, la herencia legitimizada en los anales de la historia española y secuestrada durante cuarenta años por una figura patriarcal totalitaria como la del general Franco, lleva por los cuatro costados la firma del padre” (44-45). *La buena nueva* transmite, sin embargo, la idea contraria: en un mundo tan patriarcal como el franquista, la resistencia sólo puede representarse como femenina, incluso cuando la llevan a cabo los hombres. Por otra parte, de acuerdo con la tradicional división sexual de la violencia, que vincula a los hombres con la guerra y a las mujeres con la paz (Osborne 161), ellas son las principales víctimas de la guerra civil y la posguerra (en *Alsasua 1936* son presentadas como “Las Dolorosas”).⁽²⁶⁾ No es casual, entonces, que, cuando Miguel llega a Alzania, veamos en la plaza del pueblo un enorme cartel de la película *La madre*, de Vsevolod Pudovnin, en el Cine Popular.⁽²⁷⁾ Este cartel será luego quemado, coronando una enorme

pira, junto con los demás enseres de la Casa del Pueblo, por unos falangistas que ríen y beben, con música coral sacra de fondo y una imagen del campanario de la iglesia en segundo plano (**Fig. 5**), lo que muestra la destrucción que lleva a cabo el franquismo, en complicidad con la institución eclesiástica, de las mujeres y de la vida que éstas están encargadas de procrear. En este sentido, el nacimiento de la hija de Margari en el otoño de 1936 y la fuerza con que las demás mujeres protegen a sus hijos representan una esperanza dentro de este mundo de destrucción. En contraste, no hay padres en la película (aparte del nacionalista vasco ejecutado junto a su hijo), quizás para sugerir que el rol de Padre totalitario de Franco y la forma violentamente patriarcal que adopta el catolicismo de la “Cruzada”, no dejan espacio para ningún otro padre.

Jo Labanyi divide las obras sobre la guerra civil entre las que la abordan mediante presencias fantasmagóricas (*haunting motif*), con un componente de terror, y las que utilizan un acercamiento realista, siendo éstas las que dominan a partir de la década de los 90. Para Labanyi, las primeras, entre las que destaca *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice, y la más reciente *El espinazo del diablo* (2001), de Guillermo del Toro, son mucho más eficaces, en la medida en que muestran el horror de lo innombrable (107), así como la pervivencia del pasado en el presente y la necesidad de confrontarlo (101); mientras que las segundas, al ofrecer una imagen esteticista y dejar claro que las atrocidades escenificadas pertenecen al pasado, acaban reconfortando a los espectadores (103). En el caso de *La buena nueva*, sin embargo, no ocurre esto. Quizás porque, aunque al principio hay algunas escenas idílicas de la vida bajo la República, se interrumpen tan abruptamente que no dan cabida a la nostalgia. O quizás, más tristemente, porque lo que cuenta no nos resulta demasiado lejano, si pensamos en las recientes manifestaciones multitudinarias organizadas por los obispos contra leyes como las del matrimonio

homosexual y el aborto, o en las fosas comunes que intentó abrir de una vez por todas el juez Baltasar Garzón y por lo cual ha sido procesado y suspendido de su cargo. De todos modos, es preciso señalar que *La buena nueva* se queda corta a la hora de mostrar las atrocidades tanto verbales como propiamente bélicas de *La Iglesia de Franco*, que recogen Casanova en el libro homónimo y Ayerra en sus memorias. Es posible que Taberna haya optado por suavizar la historia porque la extrema militarización y violencia de la Iglesia resultaría inverosímil para gran parte del público actual, lo que le restaría eficacia a su mensaje concientizador.

La sima en la que yacen los restos de los republicanos de Alzania se convierte en un lugar de la memoria, según la terminología de Pierre Nora, en un monumento natural a los vencidos que suple la carencia prácticamente total de monumentos “construidos” que les rindan homenaje. Y, pese al dolor que impregna la película, ésta contiene entre líneas (entre imágenes) el mensaje esperanzador de que algún día los españoles y las españolas podremos rendir un homenaje de despedida y de respeto como el que celebra Miguel a los 114.266 cuerpos que aún permanecen ocultos en diversas fosas (Garzón 24). Y que la Iglesia por fin pedirá perdón por su complicidad en la barbarie de cuarenta años.

Notas

(1). Aunque es a partir de 1995, aproximadamente, cuando empiezan a editarse abundantes testimonios sobre la guerra civil y el franquismo, a publicarse obras narrativas

y a realizarse películas sobre el tema, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, que de alguna manera emblematisa esta tendencia, se funda en el año 2000.

(2). La película fue galardonada con el Premio del Público a la Mejor Película en el XIX Festival de Cine Español de Nantes y con el Premio al Mejor Actor (Unax Ugalde) en la 53ª edición de la SEMINCI de Valladolid, entre otros premios. Sorprendentemente, no recibió ni una sola nominación a los Premios Goya, mientras que *Los girasoles ciegos*, del mismo año y similar temática, pero muy inferior en todos los sentidos, recibió quince nominaciones, aunque sólo un premio (al Mejor Guión Adaptado, posiblemente como homenaje póstumo a Rafael Azcona, puesto que la adaptación del libro de Alberto Méndez es bastante mediocre).

(3). “Nunca se había tratado el rol encubridor y verdugo de la Iglesia durante este período en cine” (cit. en Treibel); “La película incorpora . . . una temática nunca vista en el cine sobre la Guerra Civil: el papel que jugó la Iglesia durante este período de nuestra historia reciente” (Taberna, “Notas” 13).

(4). Podría argumentarse que *Los girasoles ciegos* tiene como tema central la Iglesia, pero en realidad no es así. Al principio, la denuncia del papel de la Iglesia en la guerra es casi tan contundente como en *La buena nueva*, cuando el diácono Salvador (Raúl Arévalo) le pregunta al Rector (José Ángel Egido) por qué lo envió a luchar en la guerra, a presenciar – y perpetrar – tanto horror, a meterlo de lleno en las garras del “pecado”, y el Rector le suelta el conocido discurso sobre la Cruzada mientras guarda tranquilamente la pistola de Salvador. Sin embargo, al ser “contada” y no visualizada, como en *La buena nueva*, la denuncia resulta bastante menos potente. Además, muy pronto la película pasa a enfocarse en la obsesión de Salvador con Elena (Maribel Verdú),

y el carácter enfermizo de dicha obsesión y la sobreactuada interpretación de Arévalo acaban convirtiendo su comportamiento en una desviación meramente individual, idea que se ve reforzada por el hecho de que, aunque no la condena, el Rector tampoco la aplaude.

(5). *Para que no me olvides* (2005), de Patricia Ferreira, aborda también el tema de la recuperación de la memoria histórica, pero lo hace desde el presente, mostrando la necesidad de confrontar el olvido mediante una imbricación de la memoria personal y colectiva (ver mi artículo “Para que no olvidemos: La propuesta de recuperación de la memoria histórica de Patricia Ferreira”). En cambio, existen numerosos documentales dirigidos o codirigidos por mujeres, lo que sugiere que la falta de películas de ficción no se debe precisamente a una falta de interés en el tema. Entre ellos destacan: *Los niños perdidos del franquismo*, de Montse Armengou y Ricard Belis (2002), *Las fosas del olvido*, de Alfonso Domingo e Itziar Bernaola (2003), *Mujeres en pie de guerra*, de Susana Koska (2004), *Que mi nombre no se borre de la historia* (2006), de Verónica Vigil y José María Almela, y *Death in El Valle* (1996) y *La memoria es vaga* (2004), dirigidos por las estadounidenses C.M. Hardt y Katie Halper, respectivamente.

(6). Francisco Moreno da la cifra de 2.789 (411). Según Roldán Jimeno, serían unas 3.500 (48). Sin embargo, el auto del juez Baltasar Garzón sobre los desaparecidos en la guerra civil y el franquismo cifra el número de desaparecidos en Navarra en 3.431 (24), lo que sugiere que la cifra total debió de ser muy superior, puesto que no todos los asesinados están “desaparecidos”.

(7). *Alsasua 1936*, protagonizado por Fernando Guillén Cuervo, escenifica, con diálogos y palabras textuales, varias de las situaciones relatadas por Ayerra en su libro. Por su parte, *Recuerdos del 36* recoge testimonios de alsasuarras que conocieron al párroco y de historiadores. Aprovecho para agradecer a Lamia Producciones que me haya facilitado copias de ambos.

(8). En contraste, los “mártires de la Cruzada” no sólo recibieron todos los homenajes imaginables durante el franquismo, sino que, en el caso concreto de los curas asesinados en la zona republicana, fueron beatificados y canonizados masivamente durante el papado de Juan Pablo II.

(9). Ayerra cuenta dos casos parecidos de nacionalistas vascos represaliados (126; 131-32 y 138-46). Las citas del libro de Marino Ayerra incluidas en este trabajo están tomadas de la edición de Mintzoa de 2002, que es la única fácilmente accesible. Aprovecho para aclarar, sin embargo, que dicha edición no sólo no tiene autorización de la familia del autor, sino que añade un antetítulo que cambia el sentido del libro (Helena Taberna, comunicación personal).

(10). Nicolás Sartorius y Javier Alfaya estiman que en el País Vasco 16 sacerdotes fueron ejecutados, 278 encarcelados y unos 1.300 desterrados a diócesis lejanas (205). Jimeno Jurío menciona, con nombres y apellidos, a catorce sacerdotes vascos asesinados (269). Por su parte, Julián Casanova indica que en un solo día en Guipúzcoa, el 26 de octubre de 1936, fueron asesinados 16 sacerdotes, 13 diocesanos y tres religiosos (161).

(11). La película muestra los excesos sangrientos de ETA en los años 80, pero también la existencia de distintas posturas dentro de la banda, así como la complicidad de los gobiernos de Felipe González en su perpetuación, “gracias a” la trama de los GAL

(12). Con el café, el Obispo invita a Margari a sentarse a la mesa, pero, cuando ella expresa su rechazo al “glorioso Alzamiento” que la ha dejado viuda, el Capitán la expulsa con un “No se ofenda, pero ésta es una conversación entre hombres”.

(13). Según cuenta Ayerra en su libro, es él quien defiende esta opinión, apoyándose en la Encíclica *Au milieu des sollicitudes* (1892) de León XIII, en la que se dice que “cualesquiera que fueren las aflictivas circunstancias en que veamos sumergida a la Iglesia”, no se justifica la “rebelión armada” contra el poder establecido (180), ante el obispo de Pamplona, Marcelino Olaechea. Éste, de nuevo según Ayerra, mostró cierta ambivalencia durante la guerra, aunque en ningún momento dejó de apoyar al bando franquista. Por su parte, Casanova señala que Olaechea fue el primer obispo que convocó una “procesión de rogativa” a la Virgen en favor de la “Cruzada” y el primero que llamó así a la sublevación (73; 78), pero también pidió muy pronto, en noviembre de 1936, que no hubiera “más sangre que la decretada por los Tribunales de Justicia” (139). En la película, el Obispo no tiene nombre (sólo vemos fugazmente que se llama Marcelino *Bengoechea*, cuando la cámara enfoca su dedicatoria en el ejemplar del Evangelio que le regala a Miguel).

(14). Este parlamento del Obispo está tomado casi textualmente del libro de Ayerra (29).

(15). Algo similar ocurre en *Silencio roto*, que también se desarrolla en Navarra, donde, aparte de los sanguinarios guardias civiles, no hay “hombres” en el pueblo: los que no están en el monte (en una lucha, por otra parte, ya inútil), están mutilados físicamente (el fascista Cosme) o emocionalmente (los republicanos Hilario, apático y amargado tras su estancia en la cárcel, y Jenaro, demenciado tras la muerte de su hijo). Aquí son las mujeres las que llevan la carga de la lucha cotidiana por la supervivencia, el horror de las torturas y la zozobra por la situación de sus esposos, hijos o padres, y ello es extensible a las mujeres del bando vencedor (por ejemplo, la mujer del cabo de la guardia civil, quien, tras la muerte de su marido a manos de los maquis, aparece tan victimizada como Benita en *La buena nueva*).

(16). En la vida real, lo que Marino Ayerra organizó para ayudar a las mujeres y los niños fue una “limosna parroquial” (las Hijas de María recaudaban dinero entre la gente pudiente y una Junta Católica se encargaba de repartirlo entre las familias necesitadas), algo bastante menos revolucionario y “empoderante” que una cooperativa. Aun así, al cabo de un mes, le fue prohibido continuar con su proyecto (157-61).

(17). Mucho más austeras y modestas, por cierto, que las que presenta Taberna en *Alsasua 1936*, donde, sin ser opulenta, la casa parroquial tiene un aire claramente burgués.

(18). La del “Buen Pastor” es una de las metáforas recurrentes de Ayerra, quien rechaza los “regímenes o situaciones . . . en que no les quede más remedio a las pobres ovejas que pasar por el aro y entrar, quieran o no, en el redil, a disgusto, a su pesar, de mala gana tal vez y aun odiando acaso al mismo Jesús, a quien pomposamente decimos

obedecer trayéndole a la fuerza, a empellones y a palos, sus queridas y siempre delicadas ovejas” (154).

(19). Según Jurío, sólo había siete niños sin bautizar en Alsasua (109), y siete son los niños y las niñas que bautiza Miguel.

(20). Agradezco a Lamia Producciones la autorización para reproducir este y los demás fotogramas de la película.

(21). En suma, las mujeres de Alzania muestran la misma “mezcla entre fragilidad y fortaleza, tan común en muchas mujeres del País Vasco” que Taberna destaca como característica central del personaje de Yoyes en la película homónima (Camí-Vela 199).

(22) Según Ayerra, el sermón pronunciado ese día por el Padre Guardián de los capuchinos de Alsasua decía algo parecido: “¿Quiere esto decir que terminó la guerra? ¡Ah, no! ¡De ninguna manera! . . . ¡La vida del hombre es un permanente estado de guerra contra los enemigos de Dios ¡No! La guerra no ha terminado. Siempre estamos en guerra y siempre hay que estar sobre las armas, en un alerta ininterrumpido, avizor y suspicaz” (391).

(23) La sima aparece por primera vez hacia la mitad de la película, cuando Enrique, el acordeonista novio de Arantxa, es empujado a ella, todavía vivo, de una patada. En su libro, Ayerra cuenta que el cadáver del primer republicano asesinado en Alsasua recibió sepultura, pero después los cuerpos aparecían en las cunetas y “ya, para ellos, no hubo autopsia, ni oficio de sepultura canónica, ni cementerio sagrado, ni un poco de tierra con que cubrir su putrefacción, ni escrúpulos de conciencia tampoco”; ello se hacía con el fin de “crear ‘científicamente’ el clima del terror, la psicosis colectiva del

pánico” (61-62). Más tarde, los franquistas empezaron a deshacerse de los cadáveres en una sima de la Sierra de Urbasa, para que no fueran encontrados.

(24) Sólo Clara, la viuda del nacionalista vasco, es creyente y, por eso, ella carga un enorme crucifijo durante la procesión.

(25) En medio, Miguel hace otros dos viajes en tren. En uno, de regreso de su infructuoso intento de ver al Obispo poco después del golpe de estado, se tira del alzacuellos como si le molestase. En el otro regresa clandestinamente a Alzania en el mismo tren al que se sube Antxoni para huir del pueblo.

(26) No se trata aquí, sin embargo, de la “polarización jerárquica – activo/pasiva, armado/desarmada, combativo/cobarde, etcétera” de la que habla Raquel Osborne, citando a Ana Bravo (162), pues, como hemos visto, estas mujeres son activas y combativas, mientras que muchos de los hombres (incluidos los vencedores) son pasivos y cobardes.

(27) La película, de 1926, cuenta la toma de conciencia de una madre tras el asesinato de su marido y el encarcelamiento de su hijo por su activismo político, y su propia implicación en la revolución. Refleja perfectamente el proceso que sufren las mujeres de Alzania, especialmente Margari.

Obras citadas

Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza, 1996.

Ayerra Redín, Marino. *¡Malditos sedáis!: No me avergoncé del Evangelio*. Iruña: Mintzoa, 2002.

Camí-Vela, María. "Entrevista a Helena Taberna". *Mujeres detrás de la cámara: Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid: Ocho y Medio, 2005. 194-207.

Casanova, Julián. *La Iglesia de Franco*. Barcelona: Crítica, 2005.

Castellano, Pablo. *Por Dios, por la Patria y el Rey: Una visión crítica de la transición española*. Madrid: Temas de Hoy, 2001.

Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.

Costa-Villaverde, Elisa. [Texto.] *La Buena Nueva: Guía didáctica*. Coord. Helena Taberna. Pamplona: Lamia Producciones, 2009.

Cruz, Jacqueline. "Para que no olvidemos: La propuesta de recuperación de la memoria histórica de Patricia Ferreira". *Letras Hispanas* 3:2 (Otoño 2006): 31-40.

Garzón, Baltasar. "Auto. Diligencias previas proc. abreviado 399/2006V". Juzgado Central de Instrucción N° 005. Audiencia Nacional, Madrid. 16 de octubre de 2008.

Graham, Helen. "Women and Social Change". *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. Nueva York: Oxford University Press, 1995. 99-116.

Jimeno, Roldán. "Una ficción muy real en *La Buena Nueva*, de Helena Taberna". *La Buena Nueva: Guía didáctica*. Coord. Helena Taberna. Pamplona: Lamia Producciones, 2009. 47-48.

Juliá, Santos. "De 'guerra contra el invasor' a 'guerra fratricida'". *Víctimas de la guerra civil: Una aportación imprescindible a un debate que sigue abierto*. Coord. Santos Juliá. Madrid: Temas de Hoy, 2006. 11-54.

Jurío, Jimeno. *Notas. ¡Malditos seáis!: No me avergoncé del Evangelio*. De Marino Ayerra Redín. Iruña: Mintzoa, 2002.

Labanyi, Jo. "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War". *Poetics Today* 28:1 (2007): 89-116.

Moreno, Francisco. "La represión en la posguerra". *Víctimas de la guerra civil: Una aportación imprescindible a un debate que sigue abierto*. Coord. Santos Juliá. Madrid: Temas de Hoy, 2006. 275-413.

Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. 3 vols. París: Gallimard, 1984-1992.

Osborne, Raquel. *Apuntes sobre violencia de género*. Barcelona: Bellaterra, 2009.

Sartorius, Nicolás, y Javier Alfaya. *La memoria insumisa: Sobre la dictadura de Franco*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

Taberna, Helena. “Notas de la directora”. *La Buena Nueva: Guía didáctica*. Coord. Helena Taberna. Pamplona: Lamia Producciones, 2009. 13-14.

Treibel, Guadalupe. “Helena Taberna, eterno resplandor de una mente con recuerdos”. Página 12. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5707-2010-05-07.html>. (Consultada 11-06-10.)

Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

Filmografía

Alsasua 1936. Dir.: Helena Taberna. 1994.

La buena nueva. Dir.: Helena Taberna. Cameo Media, 2008.

Los girasoles ciegos. Dir.: José Luis Cuerda. Alta Films, 2008.

Para que no me olvides. Dir.: Patricia Ferreira. Alta Films, 2005.

Recuerdos del 36. Dir.: Helena Taberna. 1994.

Silencio roto. Dir.: Montxo Armendáriz. Alta Films, 2001.

Tierra y libertad. Dir.: Ken Loach. Alta Films, 1995.

Las 13 rosas. Dir.: Emilio Martínez-Lázaro. Sony Pictures, 2007.

Yoyes. Dir.: Helena Taberna. Columbia TriStar, 2000.

; margin-bottom: 0pt;" class="MsoNormal">Yoyes

El diálogo cultural y la transformación genérica en

El mariachi de Robert Rodriguez

[Andrew M. Gordus](#)

Old Dominion University

El mariachi (1993) de Robert Rodriguez ha recibido un gran número de elogios de la crítica y reconocimiento de la industria cinematográfica por su creatividad y su historia productiva única. La película ganó el premio de Audience Award en el festival de cine de Sundance y posteriormente fue estrenada en video por Colombia Pictures. Desde entonces Robert Rodriguez ha llegado a ser uno de los directores latinos más destacados.

Ha hecho un número notable de proyectos filmicos con los estudios Colombia Pictures y Dimension. A pesar del éxito y un perfil más destacado dentro de la industria cinematográfica, *El mariachi* al principio no fue considerado por muchos como una obra chicana.

Charles Ramírez Berg nota que hasta ese momento la obra de Rodríguez se desvía de gran parte de la producción cinematográfica chicana por no destacar una ideología obvia que concuerde con la política del *chicanismo* (107). Aunque fue producida independientemente de Hollywood utiliza extensamente los géneros comerciales del mismo. Hollywood es el gran centro cultural que tradicionalmente ha sido culpable de crear y propagar muchos de los estereotipos culturales y raciales negativos de los chicanos y los latinos en general. Se supone que su buen manejo de estas convenciones reconocibles fue parte del éxito de la película y parte de la razón por la cual Columbia

Pictures contrató a Rodríguez. El uso de las convenciones genéricas comerciales y el éxito con el público general a veces resulta en el juicio de una película como algo puramente comercial y sin mérito artístico. Es en parte el resultado de la idea romántica tradicional del arte como algo único y libre de conexiones de otras obras, tradiciones y/o contenido temático anteriores. Es importante notar que hasta aquel punto que en gran parte las películas chicanas tomaron una posición contraria en relación con la industria cinemática de Hollywood. Es solamente fuera de Hollywood y su producción cultural dominada por angloamericanos que sería posible encontrar la libertad suficiente de articular una voz chicana. La ausencia de una temática o representación chicana abierta junto con su subsiguiente incorporación a Hollywood puede explicar la reacción moderada que la película recibió de investigadores en el campo de estudios chicanos.

En mi análisis de *El mariachi* intentaré de enseñar que el uso de las convenciones genéricas fílmicas de Hollywood, en vez de ser un impedimento o de silenciar la voz del autor, resulta ser una manera eficaz de tratar y desafiar la hegemonía cultural de la cual son una parte integral. Examinaré la manera por la cual la película invoca estas formas dentro de un contexto modificado que tiene el efecto (entre muchos) de subvertirlas y revelarlas al espectador. A la vez que la película logra que el público tome conciencia de esas expectativas y las manipule para deconstruirlas y desensamblarlas. Una vez deconstruidas es posible armarlas de nuevo para crear un lenguaje fílmico que capta y expresa una temática y estética chicana que es inteligible dentro del lenguaje existente de Hollywood. Por último, a través del estudio de los varios signos que se comparten entre el *western* y *El mariachi* demostraré como la película de Rodríguez reforma la figura mítica del *cowboy* a uno que es únicamente chicano.

Muchos críticos proponen que el género en vez de ser una repetición sin propósito de fórmulas anteriores proporciona una manera eficaz de complicar y provocar los sentimientos del espectador (Braudy 436). Parece una paradoja pero es la convencionalidad del género que ofrece una vía creativa (Bourget 191). Las películas genéricas invocan y se articulan en base al gran conjunto de obras anteriores y así tienen a su disposición un público ya listo y competente en las formas y convenciones del género. El público llega informado del género con una serie de expectativas en cuanto a los personajes, el argumento, los signos y las situaciones típicas. Una vez que la película ha invocado un género tiene la opción de cumplir o romper con estas expectativas. El desbaratamiento o la variación de las convenciones genéricas revela expectativas y prejuicios que normalmente quedan invisibles. Se pueden utilizar para criticar el presente por su conexión con el pasado. Al manejar las formas aceptadas es posible subvertir y criticar las mismas formas en vez de solamente presentar una versión alternativa (Braudy 439).

Charles Ramírez Berg también reconoce las posibilidades en utilizar los géneros filmicos para llevar al espectador en una dirección inesperada y examina la obra de Rodríguez en términos del género del “warrior adventure” (120). Aunque nota las raíces de ese género en el *western* Berg deja de ver el dialogo que *El mariachi* abre específicamente con el *western* y la importancia que este género tiene como una narrativa ideológica angloamericana que frecuentemente sirvió para justificar la colonización del Suroeste y la subyugación de sus habitantes. Otros críticos como Martin Flanagan y Héctor Torres mencionan conexiones temáticas y escénicas con los “spaghetti westerns” de Sergio Leone y *The Wild Bunch* de Sam Peckinpah (Flanagan 47, Torres 162). Las obras posteriores de Rodríguez como *Desperado* y *Once upon a Time in Mexico* aluden

claramente a esas películas clásicas del género *western* y su influencia en el joven director.

Al examinar *El mariachi* se hace evidente la manera por la cual la película crea un ambiente, una estructura de argumento y personajes que tienen una fundación en las convenciones del *western* como ha sido definido tradicionalmente. La película conforma a lo que Alan Lovell teoriza como los elementos esenciales del *western* clásico (168). El primer criterio requiere la presencia de una heroína casta, un héroe virtuoso y un villano malvado igual a la literatura popular del siglo XIX que originalmente creó estos personajes reconocibles. De una manera clásica la película de Rodríguez sigue este modelo al estructurar su argumento alrededor de un malvado narcotraficante (Moco, el villano), Domino (la heroína), y el Mariachi, un héroe vagabundo. En la película la vida del Mariachi está en peligro al confundir a él con uno de los enemigos de Moco, Azul. Esta confusión por su identidad y la disputa que toma lugar entre Azul y Moco cumple el segundo criterio de Lovell que es una historia de acción compuesta de violencia y crímenes con el mismo carácter que un lugar como el oeste de los Estados Unidos del siglo XIX (168).

Aunque la película toma lugar en el México de los 90, el pueblo fronterizo de Acuña evoca el escenario y el ambiente desolado y abierto de un gran número de *westerns* de Hollywood localizados en el desierto del suroeste. David Maciel señala que en los Estados Unidos y México la zona fronteriza tiene una larga tradición de ser retratada “as a lawless, rugged, individualistic, and perilous area populated by men and women of action, criminals and crime fighters, settlers, and others who sought a last

frontier" (2). Rodríguez mantiene esta tradición tomando como fuente y recurso los clichés y estereotipos de la región para crear un *western* contemporáneo.

Una vez establecida dentro de un contexto histórico contemporáneo que destaca el ambiente del *western*, la película utiliza extensamente situaciones y escenas típicas del *western* tradicional. La primera escena trata la fuga de Azul de una cárcel repleta con celdas que recuerdan el despacho de un sheriff fronterizo. Los numerosos tiroteos toman lugar en el bar del pueblo o en las calles. El bar incluye al camarero tradicional limpiando la barra y bromeando con los clientes y las calles sólo desvían de los *westerns* tradicionales por su reemplazamiento del caballo por el automóvil. Nos encontramos en el rancho de Moco para el tiroteo culminante de la película que es esencialmente una versión moderna del famoso episodio del *O.K. Corral*. La película termina con la imagen requerida del héroe solitario que se monta y sale del pueblo yendo hacia el horizonte vacío. La única anomalía es el reemplazamiento del caballo con una motocicleta.

Típico al *western*, en la película de Rodríguez las armas y la violencia ocupan una posición central con respecto a la acción de la historia. La pistola, como nos explica Robert Warshow, llega a ser el foco emocional del género del *western* (135). El estuche de guitarra lleno de armas de igual manera es el foco de la confusión de identidades alrededor de la cual gira el trama de la película. Es el estuche que provoca la lucha de vida y muerte que ocupa los protagonistas.

La última característica de Lovell del *western* que también se encuentra en *El mariachi* es el tema de venganza que sirve para estructurar el argumento de la película (168). Igual que el *western* tradicional el intento fallado de asesinar a Azul por los

hombres de Moco resulta en las circunstancias que crean la confusión entre el Mariachi y el vengativo Azul. También es la venganza que motiva la última escena sangrienta en la cual Domino y Azul son asesinados por Moco, el Mariachi tiene la mano herida y Moco por fin es matado por el Mariachi.

Aunque la película reproduce hábilmente muchos de los elementos del *western* hollywoodense, también demuestra una conciencia marcada de las posibilidades subversivas del género clásico y las explota por vías múltiples. En relación al estudio de John Cawelti sobre la transformación genérica del cine, encontramos en la película, de un grado u otro las tres transformaciones genéricas que menciona: lo burlesco cómico, la evocación de la nostalgia, y la desmitificación del mito genérico (507). Según Cawelti, lo burlesco o la transformación genérica cómica tienen el efecto de crear situaciones dentro de las normas del género que son tan fantásticas que chocan con nuestra percepción de la realidad. Ejemplos de este aspecto en *El mariachi* se puede observar con el uso frecuente de cámara lenta o rápida. Tiene el efecto cómico que a propósito rompe con la tensión y el desarrollo dramático de la historia y requiere una reevaluación de la verosimilitud de lo que presencia el espectador. Tales efectos también se producen con el uso de ángulos de la cámara que son extraños o novedosos. Un ejemplo ocurre cuando el Mariachi se despierta de una pesadilla y se encuentra con Domino y su perro pitbull casi encima de su cara. El espectador como el protagonista no sabe distinguir entre sueño y realidad. Resulta cada vez más difícil separar los dos mundos. También la falta de actores conocidos y un bajo presupuesto le da al espectador una experiencia cinematográfica que contrasta con las producciones sofisticadas hollywoodenses. Chocan con las expectativas del espectador que ha sido condicionado a aceptar como una

representación cinematográfica verosímil de la realidad. Es tanto el efecto que Héctor Torres clasifica a la película como una parodia del *western* (162).

William Degenaro cita la nostalgia como uno de los principales temas de la película (57). La figura del Mariachi sirve el obvio propósito simbólico de representar la identidad tradicional mexicana. El Mariachi, de la misma manera que el *cowboy* del *western*, es probablemente el icono cultural más reconocido internacionalmente del México rural y tradicional. Para el espectador el personaje del Mariachi es una conexión con el pasado, una conexión que extiende por generaciones al padre, abuelo y bisabuelo del Mariachi. La ciudad de Acuña, como el México moderno, demuestra los efectos de una sociedad que se abre a las influencias del mundo global. Tales aberturas han creado una sociedad inestable en que las instituciones sociales, culturales y políticas han sido o están en el proceso de ser destruidas o reemplazadas por otras extranjeras. La violencia física que se representa en la pantalla puede ser interpretada como una metáfora de la violencia que ocurre en el resto de la sociedad. La relación cinematográfica entre el Mariachi y la ciudad de Acuña crea un diálogo alrededor de la tensión que existe entre el pasado y el presente. Los conflictos que surgen demuestran la manera por la cual las costumbres tradicionales son desplazadas a diario.

El uso de cámara lenta y rápida es ilustrativo de este conflicto entre el pasado y el presente. Su uso visualiza cómo el Mariachi, un símbolo del pasado, queda fuera de lugar en el mundo moderno y dinámico del presente. Cada vez más el Mariachi se encuentra confundido y desconcertado por los cambios que ocurren a su alrededor. Como la tortuga que vemos cruzar la carretera, el Mariachi es dejado atrás por una sociedad yendo a toda velocidad en sentido opuesto. Luego se hace evidente que los que no están preparados a

adaptarse y cambiar a esta sociedad moderna, ya sea para bueno o malo, al fin quedarán atropellados.

Por último, el tercer tipo de transformación genérica que podemos señalar es lo que Cawelti nombra la desmitificación del mito (507). Tal transformación implica la invocación del género y sus convenciones para mostrar el género cinematográfico como la encarnación de un mito inadecuado y destructivo. Rodríguez desensambla y hace visible para el espectador el mito del *cowboy* y el gran número de mitos nacionales que esta figura heroica nacional personifica. La película de Rodríguez realiza un proceso de reflexión acerca de los códigos tradicionales por la perturbación de los aspectos claves del código genérico del *western*.

La utilización de blanco y negro como signos o representaciones simbólicas de la posición moral relativa ha sido un elemento dentro del *western* hollywoodense del periodo después de la Segunda Guerra Mundial (Lovell 153). Es posible localizar el origen de este uso de signos exteriores visuales a la literatura popular del siglo XIX (Lovell 168). Es frecuente en la literatura de esta época manifestar las calidades morales interiores del personaje en la forma de signos visibles exteriores. Para el cine este uso característico de señales visuales facilita y cumple con las necesidades de una película de presentar a los personajes y orientar al espectador con relación al argumento dentro de un periodo corto. La repetición sobre el tiempo de este tema dentro del cine resultó en la formación de un sub-lenguaje dentro del género del *western* que expresa una correlación de equivalencia entre blanco y negro, y bueno y malo.

Rodríguez consciente de los signos tradicionales del *western* a propósito confunde las expectativas del espectador. En el estilo del *western*, los tres protagonistas principales

se visten principalmente de negro o blanco. El Mariachi y Moco el narcotraficante se ubican claramente como bueno y malo en relación con el uno al otro pero su ropa invierte los signos tradicionales visuales: Moco siempre viste de blanco y el Mariachi de negro. Para complicar la situación aún más Azul, el otro protagonista masculino, se viste de negro. Azul ha sido traicionado por Moco y de cierta manera tiene una justificación por su lucha con Moco pero, a la vez, es parte del narcotráfico. Azul ocupa una posición moral ambigua entre los otros dos protagonistas. A la vez su nombre cromático —Azul— presenta otro color para codificar y aumenta la confusión en el espectador.

Al complicar la correlación moral con el color tradicional, la película sigue señalando que el espectador no puede depender de su sentido visual. Todo lo que se presenta en la película no es lo que parece a primera vista. El estuche de guitarra, la cárcel y el pueblo de Acuña resultan ser violentos y mortales. Los significados tradicionales han sido invertidos, la sociedad no es un elemento civilizador que controla y limita la agresión y la violencia sino vuelve la fuente de esta violencia. El público se da cuenta de que las expectativas de la película que se han creado al principio han sido volteadas de pies a cabeza y no tienen validez. Esto tiene el efecto de forzar al espectador ser consciente de estas expectativas —que normalmente funcionan invisiblemente— y reevaluarlas.

Otro aspecto de la película que choca con las expectativas del espectador es la asignación del protagonista anglo como el villano y el protagonista mexicano como el héroe. Como nos explica Rodríguez mismo es una transposición de la práctica tradicional de Hollywood de asignar a los protagonistas que se identifican como mexicano a roles de villanos o víctimas indefensos (*Rolling Stone* 47). Como la ropa los valores que se

asocian con la identidad étnica, si no son invertidos, son ofuscados y complicados revelando que no son adecuados como una manera de medir la posición social y/o moral.

La subversión de las expectativas del espectador tiene unas consecuencias importantes en relación a la película y el contexto social. Como explica Comolli, la película y la cámara encarnan y perpetúan la posición ideológica tradicional dominante que coloca el ojo en el centro de la representación (46). Significa un favorecimiento de lo visual sobre todos los otros sentidos. Lo que se ve es sinónimo con lo real. La cámara, un producto de esta ideología visual, sustituye al ojo perfeccionando su visión defectuosa y revelándonos lo que el ojo humano no puede ver.

La película de Rodríguez problematiza y hace al espectador consciente del mecanismo por el cual el cine tradicionalmente ayuda a establecer y mantener esta ideología. Su subversión de los signos tradicionales del *western* revela al mismo espectador los medios utilizados por el cine y la sociedad para construir la identidad. Una vez consciente de este mecanismo se puede reconocer las limitaciones y las consecuencias. La película funciona para condicionar al espectador a “ver” el mundo y/o sí mismo de una manera predeterminada y convencional. La identidad del espectador, como la de los protagonistas ficcionales, se reconoce como una convención preexistente que últimamente tiene que ser voluntaria o involuntariamente aceptada. En la película de Rodríguez se ve como la figura del Mariachi también refleja este proceso: Cuando Moco y sus hombres confunden al Mariachi por el asesino Azul, el Mariachi trata desesperadamente de mantener y reafirmar su identidad. Aunque al final vence a Moco, el Mariachi se da cuenta de la futilidad de continuar la lucha en contra de las numerosas

fuerzas sociales abrumadoras opuestas a él. Tiene que aceptar su posición como un asesino. Es el único papel que le permite una existencia dentro de la sociedad.

El último y tal vez más importante aspecto de *El mariachi* que quiero discutir queda fuera de las cuatro posibilidades de transformación genéricas que Cawelti plantea. Principalmente, lo que se ve en esta película no es completamente una desmitificación ni una reafirmación de la figura del *cowboy* sino una sustitución de esta figura o una reinscripción del *cowboy* dentro de un contexto chicano. Tomando en cuenta un contexto histórico se puede ver cómo la vuelta del *cowboy* a sus raíces chicanas del suroeste. Aunque el análisis de Cawelti sobre la transformación genérica es útil para señalar algunos tipos de las variaciones que se encuentran en la película, al fin, no es totalmente adecuado para nuestra discusión porque da énfasis a la transformación de género dentro de la cultura dominante angloamericana. Lo que hace Rodríguez es apropiarse el género del *western* y sus convenciones para dar al espectador un terreno conocido en el cual él puede orientarse y después ser transportado a un nuevo contexto social y cultural que posiblemente no es familiar al espectador. Por el hecho de que tradicionalmente faltaba una voz chicana en Hollywood también faltó un lenguaje cinematográfico propio a la cultura chicana. Así, las convenciones del género se vuelven herramientas por las cuales Rodríguez puede empezar a articular esta cultura y desarrollar este lenguaje específico. El símbolo mítico del *cowboy* se evoca por el uso del género del *western* pero es posteriormente apropiado y reconstituido en la figura chicana única del Mariachi. Esa apropiación del mito del *cowboy* facilita la creación de un nuevo mito que expresa una experiencia chicana.

En términos del análisis de este mito se debe observar como el uso de Rodríguez de las convenciones del género del *western* y, tal vez más importante, los desvíos de las mismas convenciones resulta ser una manera de señalar el carácter simbólico de los varios aspectos de la película y el significado que estos pueden tener al nivel cultural. Causa al espectador reflejar sobre el significado de estas convenciones. Coloca al espectador en una posición ya preparada para criticar y analizar la obra. Como indiqué arriba tales preguntas surgen en el espectador acerca del papel de la etnicidad, las instituciones sociales y los medios de comunicación.

Como propone Metz el estudio de la iconografía de una película es muy apropiado para el estudio de los géneros como el *western* que dependen de ella para la producción de su significado (Wollen 487). El uso del género del *western* provoca este proceso de descodificación por parte del espectador. El género del *western*, que ha llegado a un nivel mitológico en términos de su importancia en definir la identidad nacional tradicional estadounidense, típicamente está saturado con el uso de objetos y figuras que tienen un significado en niveles múltiples. El nivel natural existe como imágenes denotativas que están imbuidas con un nivel primordial de expresividad. En el nivel secundario, existe lo cultural lo que se refiere a las imágenes connotativas que revelan elementos de expresividad (Wollen 483-484).

Lévi-Strauss en su análisis de los mitos teoriza que los mitos como un fenómeno colectivo tienen un componente inconsciente que es una manifestación de los conflictos sociales públicos. Los mitos funcionan al trasponer los términos de un conflicto a otro con un conjunto de términos que son aceptables. Lo que propongo es que lo que se observa en la obra *el Mariachi* es el desplazamiento del conflicto o la lucha social chicana

en términos del *western*. En el caso de *El mariachi* la lucha social se traspone a un pequeño pueblo de narcotraficantes en la frontera de México donde sus conexiones a la sociedad estadounidense son alejadas y problematizadas aún más por su composición en español, aunque no debemos excluir hasta qué punto Rodríguez incluye conscientemente muchos de los símbolos y temas como una repuesta al *western* tradicional de Hollywood. Hector Torres reflejando sobre el proceso creativo improvisado de Rodriguez observa que su obra es una que sigue una lógica del bricolaje (164). Este proceso resulta en la intrusión del inconsciente y una obra que es el producto del desplazamiento y la condensación (167). Como vemos arriba Rodríguez mismo menciona su intento de crear una película en el estilo del *western* hollywoodense pero con un héroe que rompe con los estereotipos de los mexicanos en esas producciones. Lo que sí es obvio es que la opresión histórica de la cultura anglosajona fue un factor primordial motivante en la creación y la producción de esta película, y como resultado produce un estético chicano extensivo que podemos observar.

Todos estos aspectos nos dirigen a una re-lectura de la película al nivel simbólico cultural. El principio de la película recuerda los romances medievales que presenta a su protagonista deambulando solo por un terreno agreste y salvaje. Fue un recurso literario común en esos romances para señalar al lector/oyente que la historia toma lugar dentro de un mundo espiritual o simbólico en vez del terrestre. La inclusión del Mariachi, un equivalente actual del trovador medieval, hace una clara conexión con esta tradición. La idea de lo simbólico se destaca aún más por las interrupciones frecuentes y cortes a escenas oníricas de pesadilla. La violencia de los sueños son desplazamientos y manifestaciones de la violencia que toma lugar en el pueblo, tal como la violencia de la película es un desplazamiento de la violencia social fuera de la experiencia cinematográfica.

Elementos del sueño, como el niño, eventualmente invaden el mundo material y la frontera entre lo onírico y lo real empieza a disolverse. Desde la perspectiva del Mariachi la película entera es como una pesadilla. Él es perseguido por todas partes y nada tiene sentido en términos lógicos. Eso, junto con ángulos de cámara poco comunes y el uso de cámara lenta y rápida que notamos arriba, crean la estructura onírica de la película, destacando la manera por la cual la película funciona como un sueño y es un desplazamiento de una realidad social vivida. Lo que el espectador ve es menos un reflejo de la realidad sino una representación de sus esperanzas, sueños y preocupaciones proyectados a la pantalla.

En un análisis del desplazamiento de estas luchas sociales en el mito es frecuente que se manifieste en la forma de una serie de oposiciones binarias. Aunque estoy de acuerdo con Charles Eckert y Brian Henderson que estas oposiciones binarias no son una estructura universal para todos los mitos creo que es útil examinar estas oposiciones al analizar la estructura de la obra de Rodríguez y la deconstrucción y la reconstrucción del *cowboy* en un contexto chicano ("Shall " 63,"The Searchers" 12). Es fructífero por el hecho de que la identidad y experiencia chicana en los Estados Unidos muchas veces ha sido construida en términos de su oposición a la cultura dominante angloamericana y se puede observar una estructura similar dentro de la película. También es importante no olvidar, como nos indica Sam Rhodie, que el análisis de estos conjuntos binarios es solamente un punto de partida que para llegar a una comprensión mejor de la estética estructural de la obra requiere un intento de revelar las fuerzas sociales que han creado la producción de esta estructura (480).

Al entrar al análisis detallado de la obra de Rodríguez se destacan una serie de binarios oposicionales que podemos señalar que principalmente se centran alrededor de los dos protagonistas:

Mariachi	Moco
mexicano	anglo
guitarra	arma
ropa negra	ropa blanca
la búsqueda de amor	la violencia
lo rural	lo urbano
el pasado	el presente
la tradición	la modernidad/la tecnología

Mi enfoque se centrará en explorar la manera por la cual esta estructura binaria monta el significado de la obra y su conexión a la historia chicana en los Estados Unidos. Es importante señalar que es solamente un buen punto de partida por el cual es posible empezar a desempacar su significado latente y limitar nuestra discusión a estas oposiciones binarias perjudicará el análisis.

Como veremos el *cowboy* como mito construido por Rodríguez toma un carácter sustancialmente alterado, uno que reconfigura este icono angloamericano. El *cowboy* a través del cine de Hollywood ha vuelto a ser emblemático de la identidad nacional. Es una identidad que ha sido asociada con la cultura angloamericana en los Estados Unidos y por el mundo a pesar de sus orígenes en la cultura hispana del Suroeste.

El *cowboy* dentro del imaginario nacional es una figura histórica que tiene sus raíces en la formación de la nación y su espíritu, y de algún modo sigue vivo en sus ciudadanos de una manera u otra; representa la individualidad, la libertad y la esencia de la frontera. En la frontera el *cowboy* controla su propio destino y vive en una tierra de abundancia que le ofrece una plétora de oportunidades para los que quieren trabajar y domar su carácter salvaje. Él es la vanguardia y el líder de la civilización preparando el camino para el resto de la civilización estadounidense. El arma constituye el centro moral del vaquero (Warshow 139). Su arma es el instrumento que utiliza para imponer una justicia que se basa en una moralidad y un sentido común innatos que parece emanar de la tierra del que es una parte integral. Además, el arma simboliza el poder del individuo de efectuar un cambio a sus alrededores y crear una sociedad mejor. El arma es el foco del concepto ideológico gobernante del control individual sobre su destino de lo cual depende el capitalismo. Los que tienen un arma dejan de ser víctimas, pueden resistir, coaccionar y quitar las fuerzas que les oponen. Los que no llevan armas están a merced de las fuerzas naturales y sociales. Es por eso que el espectador siente incómodo cuando el *cowboy* no lleva un arma. (Warshow 146). La identificación con el héroe coloca al espectador en una posición en que está a merced de estas mismas fuerzas. Es el arma que llega a ser uno de los iconos centrales en definir el *cowboy* y la identidad nacional.

El Mariachi se contrasta con la figura mítica del *cowboy* y muchos de los héroes de acción contemporáneos que son productos de este legado. El Mariachi, como se define tradicionalmente en la sociedad mexicana, es una figura transitoria que viaja de un pueblo a otro para entretener a los habitantes de cada comunidad y recibe de pago alojamiento y comida. Incluye también una tradición de individuos o grupos que son residentes de la comunidad local que durante una celebración o evento tocan para el entretenimiento de

sus conciudadanos. Dentro de la tradición el mariachi canta canciones que tiene como su tema central la comunidad. Las canciones populares como los corridos cuentan las preocupaciones, las historias y las noticias al nivel nacional y local. Las canciones pueden ser improvisadas o unas populares conocidas que son alteradas para apelar al público inmediato. Así, el mariachi ha sido íntimamente ligado a la comunidad por la cual emerge. El mariachi sirve como una manera de expresarse, una voz para las preocupaciones, la historia y el carácter comunitarios. A la vez, la figura del mariachi tiene una larga tradición dentro de la comunidad chicana en los Estados Unidos. Muchos de los corridos, por ejemplo los corridos de Gregorio Cortez o Joaquín Murrieta, documentan el proceso de colonialización interior que la comunidad chicana ha sufrido a manos de la sociedad angloamericana y su resistencia a esa sociedad. La marginalización de la comunidad chicana significa que los corridos y las tradiciones orales del mariachi han ocupado un papel importante en mantener la identidad de la comunidad frente a los intentos de borrar esta identidad a través del proyecto nacional de asimilación. Américo Paredes mantiene que son las condiciones particulares y los conflictos de las comunidades chicanas del sur de Texas que dieron origen al corrido (242-44). La obra de Rodríguez continúa esta tradición de documentar las experiencias de la comunidad chicana y la opresión que caracteriza esta experiencia en términos de la temática de la obra y como una obra artística. Cynthia Rose observa que El mariachi sigue una temática similar a los corridos tradicionales (182).

El Mariachi en la película es un representante de la experiencia chicana que refleja la tragedia y la injusticia de su historia. Su contacto con la sociedad angloamericana resulta en su subyugación y explotación para el beneficio de otros. Su experiencia no es una de individualidad, control y oportunidad sino una en la cual su identidad es asignada

por otros, él pierde el control de su destino y es negado las oportunidades que busca. Es un sentimiento que surge de la única canción que el Mariachi logra cantar en la película “Ganas de vivir”:

Con ansias de vivir

Gritando el mundo es tuyo vívelo

Sin embargo en el corazón

muchas veces guardamos rencor.

La vida cambia una vez más

Porque el destino es tan cruel

y siempre tenemos que aprender

tristeza, llanto y soledad.

¿Por qué así?

¿Por qué sufrir?

Si solo quiero hoy triunfar.

La canción es un testimonio de la experiencia del pueblo chicano y las esperanzas y las frustraciones que han vivido desde su incorporación a la nación después de la guerra entre los Estados Unidos y México en 1848. Estas frustraciones tienen su origen en la

paradoja de vivir en una sociedad que promueve las libertades individuales y la igualdad de oportunidades pero a la vez niega las mismas a muchos de sus ciudadanos.

El argumento general de la película parece seguir un rumbo que da un eco a estas experiencias que ya mencionamos. La llegada del Mariachi al pueblo fronterizo de Acuña, Coahuila, México evoca la llegada de muchos de los inmigrantes hispanos a los Estados Unidos y/o el proceso de desilusión y frustración que han sufrido los que nacieron en los Estados Unidos. Para el Mariachi, Acuña es el lugar donde él logrará el éxito y la oportunidad de triunfar como artista. Siente la promesa de la suerte; simbólicamente, los cocos gratis a las afueras de la ciudad indican que el pueblo es la tierra prometida. Un gran cartel le da la bienvenida al entrar a la ciudad. Acuña se establece como una imagen paralela a la que se ha diseminado por la ideología nacional desde la llegada de los puritanos y el concepto de “the city on the hill”. Según esta ideología estadounidense la nación ocupa una posición privilegiada en el mundo como ejemplo, favorecida por Dios que se caracteriza por su abundancia, libertad e igualdad que se abre a todos que deseen trabajar. Obviamente un instrumento en la diseminación de esta ideología, por la nación y el mundo, es la producción cinematográfica de Hollywood. Rodríguez invoca estas imágenes para iniciar una reinterpretación de esta historia, una basada en la historia de la comunidad chicana.

Rápidamente se hace evidente al Mariachi que la imagen construida por los signos exteriores del pueblo está en contradicción directa con la realidad que él encuentra. El pueblo le es hostil y frío. En vez de conseguir el éxito deseado le cuesta encontrar un trabajo en una ciudad que no estima su profesión. La guitarra como símbolo de la identidad y cultura mexicana en la obra sirve de poco valor en la ciudad de Acuña. Eso

se nota en el primer encuentro entre el Mariachi y la sociedad de Acuña. Cuando el Mariachi entra a un bar para ofrecer tocar música para los clientes el camarero rechaza sus servicios y menosprecia sus habilidades: “Si quieres ganar una vida consíguelte un instrumento que valga la pena.” Su guitarra no tiene valor en comparación con el teclado del bar que puede reproducir los sonidos de toda una banda musical. El teclado es visto como un símbolo de la tecnología de la sociedad moderna norteamericana. La hegemonía de la cultura angloamericana significa que los inmigrantes o pueblos con etnicidades diferentes han tenido que dejar a sus identidades culturales y asimilarse a la sociedad dominante para tener éxito y gozar de los beneficios que tiene la mayoría de los ciudadanos. El Mariachi expresa su frustración con esta política cuando dice: “La tecnología nos comprime, robándonos la cultura, convirtiéndonos en máquinas.” Si el arma es vista como un reflejo del poder del individuo según la ideología nacional norteamericana, la guitarra se convierte en un símbolo de la comunidad. Su función como un instrumento de comunicar la identidad y la historia de la comunidad chicana significa que llega a ser un símbolo de esa misma comunidad. La cita de arriba se puede ver de una manera por la cual el sistema capitalista que caracteriza la sociedad norteamericana ha puesto en peligro y empieza descomponer este sentido de comunidad. La desintegración de la comunidad es un paso necesario para convertir al individuo a la mano de obra maleable que se necesita para una sociedad capitalista creciente.

El tema central al argumento de la película es la lucha de vida o muerte en que se encuentra el héroe después de ser confundido por el asesino Azul. Dentro del contexto que hemos examinado hasta este punto la lucha y la confusión acerca de la identidad del Mariachi se puede entender en términos de la experiencia chicana dentro de los Estados Unidos. Su lucha personal se puede interpretar como un paralelo con una identidad

chicana que trata de mantenerse frente a la que la cultura dominante angla le impone. En términos lacanianos, el sujeto chicano vive una experiencia doble. La comunidad chicana ha experimentado un movimiento de un orden simbólico (mexicano) a otro (anglo). Es una experiencia similar a la del Mariachi en que el sujeto chicano se encuentra en una sociedad en que los signos raciales, culturales y genéricos evocan diferentes significantes. El signo mexicano tiene un significante diferente dentro de cada orden simbólico. Dentro del orden simbólico anglo significa una subordinación al signo anglo junto con una variedad de significantes negativos. Igual para el Mariachi los signos de la ropa negra y el estuche de guitarra producen el significante de asesino. El Mariachi comunica la desesperación que le causa estar atrapado en este nuevo orden simbólico cuando dice: "Me están confundiendo con otro. Yo sólo soy un mariachi." Empieza a mostrar los síntomas de paranoia, desorientación, confusión que se manifiestan en sus acciones, los frecuentes cortes rápidos y los ángulos distorsionados que caracterizan la película.

Otro resultado de la incorporación del Mariachi al orden simbólico anglo que gobierna la ciudad es el desdoblamiento de su identidad. Podemos interpretar los personajes de Azul y Domino como proyecciones de cada una de sus identidades bajo los dos órdenes simbólicos distintos. Demuestra lo que Lacan describe como "el estadio del espejo" cuando el niño se identifica mal con los reflejos de sí mismo, en este caso los reflejos de dos sociedades distintas. En este momento no se ha incorporado totalmente en la esfera de lo simbólico. La personaje de Domino se puede ver como una proyección de la identidad mexicana del Mariachi. Cuando el Mariachi se encuentra en la presencia de Domino se amplifica la mexicanidad del protagonista como se define la película: "Esto es lo mejor que he tocado.

. . . Me inspiraste." Ella es la única del pueblo que reconoce el valor de sus habilidades y le da un trabajo. El bar de Dominó es el único lugar seguro para él, lo protege de la violencia de la ciudad y reconoce su identidad como mariachi. El regalo de Moco a Domino llega a ser presencia (identidad) dentro del espacio más amplio de la ciudad. También si extendemos la metáfora del pueblo como una representación de la sociedad norteamericana el bar se puede ver como un barrio étnico que es un espacio aislado dentro de esta sociedad más amplia donde se separa y permite su existencia sin el miedo de su contaminación del resto del cuerpo social. Cada intento de moverse fuera de este espacio del bar resulta en la identificación equivocada del Mariachi por Azul y un nuevo intento de asesinarlo. Está en el bar/barrio que tiene un grado de poder y dónde puede ejercer control sobre su vida e identidad. Es el lugar donde el Mariachi encuentra una conexión con la cultura y las tradiciones chicanas. De una manera la película demuestra este punto cuando Domino amenaza castrarlo cuando ella cree que él es el asesino Azul. Azul como el chicano alienado de su cultura y pasado, y explotado por la sociedad angloamericana no puede ejercer su propio poder. Dentro del orden simbólico anglo el Mariachi sufre la castración. Últimamente, es la amenaza de la castración por Domino que agudiza las habilidades del Mariachi.

La figura de Azul es importante por su conexión con el Mariachi y de una manera es un reflejo del Mariachi. También, como mencionamos arriba lo podemos interpretar como una proyección de la imagen tradicional del chicano por los medios de comunicación masivos dominantes. Observamos en la película que él se viste de negro marcándolo claramente como el "otro" en relación con Moco el representante de lo anglo. Es un asesino que es violento y que es forzado a trabajar y vivir a los márgenes. Las instituciones sociales (la cárcel, el sistema judicial) lo mantienen bajo control pero al

momento que intenta liberarse de ese control las mismas instituciones tratan de reimponer su control o eliminarlo a él. Su rebelión en la película desbarata el *statu quo* existente que tiene el anglo en la posición de poder. Son reveladoras las causas de su rebelión. Azul intenta conseguir una recompensa justa por su contribución al éxito de Moco. También sirve como un rival que en el futuro competirá en el tráfico de drogas. Parece reflejar la explotación histórica del pueblo chicano como fuente de mano de obra barata para el sistema capitalista norteamericano. La violencia de Azul, como la del Mariachi, no es una característica inherente pero el resultado de un intento de defenderse de la violencia dirigida a ellos. La sociedad angla dominante es el origen de esta violencia. Es Moco que asola al pueblo y victimiza a los habitantes ya que Azul y el Mariachi al llegarse al pueblo tienen que adoptarse a la vida del *cowboy* para sobrevivir.

El estuche de guitarra de Azul es otro elemento de la película que señala la posición del chicano y su identidad dentro de la sociedad norteamericana. Por su carácter híbrido revela la posición del chicano entre culturas. El chicano se encuentra en un espacio intermedio que está dentro y fuera a la vez. En los Estados Unidos las características físicas, como el estuche y la ropa de Azul, siempre señalan su identidad chicana sin importar su asimilación a la cultura dominante: "Siempre trae guitarra y viste de negro. Es su estilo" (Rodriguez, *El Mariachi*). Las armas en el estuche simbolizan la incorporación parcial del chicano dentro de la sociedad norteamericana. Es una desventaja que Moco indica cuando dice: "Nunca serás tan grande como yo. Porque tienes mucho corazón." La incapacidad de incorporarse por completo y asimilar los valores sociales dominantes significa que siempre ocupará una posición subordinada.

Al final, la película demuestra las consecuencias de la lucha del Mariachi de mantener su identidad dentro del orden simbólico anglo. Su conformación a una nueva identidad y su posición dentro del orden es algo que tiene que aceptar. Su viaje al rancho de Moco en la escena culminante está cargado con mucho simbolismo acerca de esta capitulación forzada. El Mariachi monta la misma motocicleta que Moco le dio a Domino para cuando ella por fin se decidiera entregarse a Moco. Está en el rancho donde tiene que entregarse al orden simbólico anglo que Moco representa. La muerte de Azul y Domino representa la eliminación del conflicto de identidad que existe hasta este punto. La muerte de Domino a las manos de Moco significa la muerte de su identidad mexicana y la mutilación de su mano para que no pueda tocar la guitarra es la castración simbólica que sufre. La muerte de Azul le permite asumir el rol que le han asignado y es una consolidación de su identidad bifurcada. El momento de matar a Moco es cuando se da cuenta de lo que ha perdido y su nueva posición dentro de la sociedad. Es similar al concepto lacaniano de los “nombres del padre”. Es el momento cuando entra al mundo del idioma y cultura anglos y su articulación de diferencia en relación con lo mexicano/chicano.

En la película de Rodríguez el mito del *cowboy* y el *western* como una representación de la experiencia angloamericana en los Estados Unidos se traslada a un contexto chicano en el cual el Mariachi asume una función similar. El Mariachi, como el *cowboy*, llega a personificar la lucha y la historia del pueblo chicano en los Estados Unidos. Obviamente sus transformaciones de las convenciones de género y sus reinscripciones dentro de un contexto chicano desafían y trastornan la hegemonía de la cultura angloamericana. Pero como nos avisa Dana Polan, no siempre es suficiente romper con la forma y las convenciones temáticas. Muchas veces no tienen el poder de

darle conciencia al espectador de las causas fundamentales de la opresión/explotación que existen en la sociedad y las opciones que existen para generar una transformación de la sociedad a una más justa (668). Como espectadores existe el riesgo de encontrarnos en la misma situación del Mariachi al final de la película pues estamos totalmente conscientes de lo que hemos perdido, la injusticia que hemos sufrido y estamos preparados para luchar pero nos falta la habilidad de identificar el origen de nuestra opresión.

Obras citadas

Altman, Charles F. "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse." *Movies and Methods Volume II: An Anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1985. 517-530.

Berg, Charles Ramirez. "Ethnic Ingenuity and Mainstream Cinema: Robert Rodríguez's: *Bedhead* (1990) and *El Mariachi* (1993)". *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. Eds. Noriega, Chon A. and Ana M. López. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996. 107-28.

Braudy, Leo. "The World in a Frame." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings, Fourth Edition*. Eds. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy. New York: Oxford University Press, 1992. 435-52.

Bourget, Jean-Loup. "Social Implications in the Hollywood Genres." *Journal of Modern Literature*. 3.2 (1973): 191-200.

Cawelti, John. "'Chinatown' and Generic Transformation in Recent American Films." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings, Fourth Edition*. Eds. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy. New York: Oxford University Press, 1992. 498-511.

Comolli, Jean-Louis. "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field." *Movies and Methods Volume II: An Anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1985. 40-57.

Degenaro, William. "Post-Nostalgia in the Films of Quentin Tarantino and Robert Rodriguez." *Journal of American Studies of Turkey* 6 (1997): 57-63.

Eckert, Charles W. "Shall We Deport Levi-Strauss?" *Film Quarterly*. 27.3 (1974): 63-65.

Flanagan, Martin. "Process of Assimilation: Rodriguez and Banderas, From *El Mariachi* to *Desperado*." *Ixquic* 3 (2001): 41-59.

Henderson, Brian. "'The Searchers': an American Dilemma." *Film Quarterly*. 34.2 (1981): 9-23.

Iglesias, Norma. *La visión de la frontera a través del cine mexicano*. Tijuana: Centro de Estudios Fronterizos del Norte de Mexico, 1985.

Lovell, Alan. "The Western." *Movies and Methods: An Anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976. 164-75.

Maciel, David R. *El Norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema*. San Diego: Institute for Regional Studies of the Californias, 1990.

Paredes, Américo. 1958. "*With His Pistol in His Hand*": *A border Ballad and Its Hero*. Austin: University of Texas Press.

Polan, Dana. "A Brechtian Cinema? Towards a Politics of Self-Reflexive Film." *Movies and Methods Volume II: An Anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1985. 661-670.

Rhodie, Sam. "Totems and Movies." *Movies and Methods: An anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976. 469-81.

Rodriguez, Robert. Interview. "Sundance Film Festival" *Rolling Stone*. n. 652, 18 Mar. 1993, 45, 47.

---, dir. *El mariachi*. Carlos Gallardo, Consuelo Gómez. Columbia Pictures, 1993.

Rogers, Edith Randam. *The Perilous Hunt*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1980.

Rose, Cynthia. "*El mariachi*." *Sight and Sound* 3 (September 1993): 50.

Torres, Hector. "Chicano Doppelgänger: Robert Rodriguez's First Remake and Secondary Revision." *Aztlan* 26.1 (Spring 2001): 159-70.

Warshow, Robert. *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*. Garden City, N.Y: Doubleday, 1962.

Wollen, Peter. "Cinema and Semiology: Some Points of Contact." *Movies and Methods: An anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976. 481-492.

>

Wollen, Peter. "Cinema and Semiology: Some Points of Contact." *Movies and Methods: An anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley:

Spanish Mutant Fictioneers: Of Mutants, Mutant Fiction and Media Mutations

Christine Henseler
Union College

*Con la era de la pantalla global, lo que está en proceso
es una tremenda mutación cultural que afecta a
crecientes aspectos de la creación
e incluso de la propia existencia.*(1)

—Germán Sierra

You may have heard of the *Teenage Mutant Ninja Turtles*. They are strangely buffed and masked anthropomorphic turtles named after Renaissance artists Leonardo, Michelangelo, Donatello, and Rafael. Living in sewers, away from Main Street, these turtles combat evil in urban New York City using no less than the Japanese art of *Ninjutsu*. They first appeared in comic books in 1984, then as lead figurines in 1986, and by 1987 these “Heroes in Half Shells” were calling out “Turtle Power!” through our television sets, movie screens, cartoons, video games, even our Pez dispensers and skateboards.

Seen on screen, in print, in video trailers and even comics (no Pez dispensers yet), the *Spanish Mutant Fictioneers* have had similar effects on contemporary readers and literary critics. (2) Disguised as professors, physicist, biochemists, and film historians, they have been calling out “Mutant Power!” from the pages of their novels, and critics and journalists have been delighting and denouncing them as “Nocilla!”

“Afterpop!” “Pangea!” or “Mutantes!”. (3) They are largely publishing through indie houses like *Berenice* and *DVD*, and they are taking words into their own hands by addressing their fans and foes directly through blogs, personal web pages, Facebook and Flickr. (4) They are nomads, living in Spain and the United States, physically and virtually travelling the world, ingesting words and images along the way. Their power resides in mutating words in print and print across media.

The *Spanish Mutant Fictioneers* are disrupting traditional narrative practices, metamorphosing genres, exploding texts off the page into vast media landscapes, imploding times and spaces, and ingesting any and all cultural references along the way. Their artistic directive undermines traditional literary practices by seamlessly moving from high to low culture, from word to image, from print to electronic text and by developing more open-minded narrative strategies along the way. Their moniker, *Mutantes*, inherently embodies duality: it implies the existence of both the misconfigurations and dangers of a new literary scene and the potential creative power of new cultural signifiers.

Spanish Mutant Fictioneers

The moment when the *Spanish Mutant Fictioneers* erupted on the literary scene, when their work connected and coagulated and their “monstrous” deformations became apparent, they emerged like comic heroes onto the pages of cultural magazines and newspapers. Their showing has been attributed to the year 2004 by the likes of Nuria Azancot, Irene Zoe Alameda, and Jorge Carrión who believe that a series of new texts determined the beginning of a new literary group or generation. (5) On a critical front, Eloy Fernández Porta published *Afterpop: la literatura de la implosión mediática* (2007),

Vicente Luis Mora published *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (2006) and *La luz nueva: Singularidad en la narrativa española actual* (2007), and Agustín Fernández Mallo wrote *Postpoética: hacia un nuevo paradigma* (2009). Several short story collections presented new names and visions, such as Juan Francisco Ferré and Julio Ortega's *Mutantes: Narrativa española de última generación* (2007) and Porta's and Vicente Muñoz Álvarez's *Golpes de crueldad social* (2004). Apart from these works, a series of novels added to the group's morphing appearance, including Ferré's short story collection *Metamorphosis* (2006) and his most recent novel *Providence* (2010); Jorge Carrión's *La brújula* (2006) and *Crónica de viajes* (2009); Germán Sierra's *Alto voltaje* (2004) and *Intente usar otras palabras* (2009); Robert Juan-Cantavella's *Proust Fiction* (2005) and *El Dorado* (2008), *Cero absoluto* (2005) by Javier Fernández, and, most notably Agustín Fernández Mallo's trilogy, *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) and *Nocilla Lab* (2010). (6)

The critical and creative vision of the three main characters of this mutant power house—Mallo, Porta, and Mora—has contributed to their definition as the “Nocilla Generation,” the “After-Pops,” or “Pangea.” Despite the importance of all three of these labels, their authors and their works, they are too limiting in focus. “Mutantes” provides a more broad definition based on creative process, change, and evolution, terms at the heart of this group's artistic expressions. As such, 2004 presents an artificial boundary between the old and the new that is antithetical to the writers' inherent characteristics. Many first works of this group were first published in the late twentieth and early twenty-first century, including Germán Sierra's *El espacio no aparentemente perdido* (1996) and *Efectos secundarios* (2000), Javier Calvo's *Risas enlatadas* (2001), the experimental

fiction of Robert Juan-Cantavella's *Otro* (2001), or Jorge Carrión's *Ene* (2001). And, as I argue elsewhere, I believe the textual and extratextual results of the *Mutantes* derive directly from Spanish Generation X narratives of the 1990s, and, on a US front, from the Avant-Pops before them. (7)

The term *Mutantes* is especially enriching when we take a closer look at the authors and their works. The *Spanish Mutant Fictioneers* are not “just” authors, they do not “just” write fiction. They are constantly changing hybrid embodiments of authors/critics/producers/performers/video artists/scientists/poets/bloggers. They infect the printed word with Google maps, video games, reality television shows, and hypertexts. They transfer their words into media spaces, specializing in the art of *zapping*, *mashing*, *sampling*, and *remixing*. Some would say they “deform” the word through a host of media supports, such as blogs, videos, and hypertexts. Others believe their media deformations create circular spaces of pure self-promotion. But despite these critiques, the *Mutantes* are successful transmedia artists who move fiction across a variety of media platforms, developing new products that interrelate, converge, and mutate into new shapes and forms along the way. These *Spanish Mutant Fictioneers* speak to critics and readers directly, they speak in their own language and they communicate through the same spaces as their fans and critics, whether through electronic blogs or cultural print journals.

The word *Mutantes* inherently embodies duality: it implies the existence of both the misconfigurations and dangers of a new literary scene and the potential creative power of new cultural results. Since the early twenty-first century, in Spain readers and critics have been recognizing the innovative potential of the *Mutantes*' “wild deformations”

through a host of conferences, and workshops. In November of 2009, Germán Sierra, Jordi Costa, Mercedes Cebrián, Agustín Fernández-Mallo, Robert Juan-Cantavella, Jorge Carrión, and Eloy Fernández-Porta were invited to an event called *Ctrl+Alt+Del, Reiniciando el monstruo*. The conference inherently addressed the construction of the monstrous in relation to literary innovation. The way the organizers described the event portrayed the *Mutantes* as an anti-commercial and mainstream literary group, one whose literary deformations presented a space for alternative meaning making:

En estos tiempos de pacificación cultural, de literatura normalizada, de difusión masiva de lo estético y políticamente correcto y de mansedumbre estándar, el replanteamiento de lo “monstruoso” puede ser, en el peor de los casos, una piedra de toque para la reflexión y un llamamiento a la resistencia artística, en el caso más deseable. Lo deforme, lo raro, lo extraño, lo monstruoso, lo que huye de la norma y se presenta como alienación por la alienación, tiene la fuerza suficiente para despertar la conciencia dormida y hacer que “el seso avive y despierte.” Por ello, *Ctrl+alt+del* debe ser configurado como una intervención artístico-intelectual, y no como un encuentro al uso.

Ironically, what is here defined as a writing model that evolves outside of mainstream mass diffused products, is one whose monstrous powers embraces all levels of society and culture. The “monstrous” is both an anti-establishment critique and a moment of critical pause; it suggests the creation of a series of narrative products that reside outside traditional models and expectations, when indeed, the “norm” has been to

embrace the “monstrous deformations” of new media technologies on all levels of daily life. To be located “outside” is now, rather, to remain “unconnected” and “unaffected” by technology. In other words, the *Mutantes* present literary critics with an up to date, direct, real-time exhibition of literary results, suggesting that those who do not understand, may well appear monstrously disconnected.

Author and critic Eloy Fernández Porta intellectualizes the above crosscurrents between literary criticism and information narratives in his highly acclaimed book *After-Pop*. Porta observes that critics do not seem to understand how to converge both literary and audio-visual cultures into new critical models. They reduce some texts to superficial sites of popular surface culture and seem to ignore that there has been “un cambio de signo del objeto pop, que desde Adorno hasta McLuhan lo habían teorizado como leve, fácil, superficial. Y cada vez más se convierte en un objeto sofisticado, que implica lecturas de segundo y de tercer grado” (Humanes 9-10). He suggests that critics now talk about “low popular culture” and “high popular culture,” the latter referring to pop culture’s highly interactive relation to new media and the need for different linguistic paradigms to understand the new frameworks. So as to demonstrate the results of such a critical approach, in *After-Pop* Porta spits out a hybrid, deformed text in which he seamlessly shifts from literature to film, punk to comics, rock and roll to high philosophical theory. His book embodies a mutating criticism that ingests and shifts between all modes of (high and low) popular culture and metamorphoses his ideas into narrative style and form.

In fiction, Agustín Fernández Mallo mirrors Porta’s critical “deformations” through what the novelist and poet calls “lecturas transversales.” These are readings and

writings that ingest everything that surround authors and readers, from film to music, science, art, advertising, cooking or home furnishing. Given the breakdown of traditional hierarchical structures, Mallo sees contemporary society not as a vertical, but as a horizontal web that refracts large numbers of everyday elements. To not reach out, to not allow the text to be saturated with absolutely everything that infuses daily life, reduces products to unintelligible items/novels located outside of time (343). Mallo's view on a society as a "horizontal web" may be likened to a series of spaces or slices of life in which a person from Mars might find everything from a dirty toothbrush to a classical Greek mask. Whether on the level of fiction (Mallo), or literary criticism (Porta), the goal is to seamlessly shift from idea to object, from text to screen, from lyrical poetry to objective essay, easily spanning times, spaces, and contexts.

As a possible reference to the rebooting of the literary canon, the keyboard reference, *Ctrl+Alt+Del*, in the title of the above intellectual encounter then relates "deformation" with the advent of new media technologies. The relationship that these conferences establish between new media and literature is a central feature of the *Mutantes*, and it is best presented in the *Mutantes* short story volume co-edited by Juan Francisco Ferré and Julio Ortega. In this book, Ferré defines contemporary life as in a state of metamorphosis resulting from the apocalypse of humanist culture, hyperconsumption, and technology (16). He states that if there is a drug to which the authors of his volume are addicted, it is called "information," a sexy, cheap, easily found, and lawless immaterial drug that can be conditioned or altered (17). Each author, he says, takes different doses of this drug, but collectively the drug changes the writers' neural circuits and mental processes, turning them into what Kathryn Hayles in a different context has called "Information Narratives." (8) Hayles argues that these texts present a

shift from the more traditional staples of interpretation (plot, text, author, reader) to the encoding of pattern and randomness (*Posthuman* 36). As such, linearity gives way to more spatial narrative patterns that depart from the effects and structural outgrowths of different media and software applications.

Ferré summarizes the effect of these changes through three categories: the “New,” the “Innovative,” and the “Advanced.” (9) He believes that the literature of the *Mutantes* contaminated by *all* cultural forms, charged by the innovative and changing qualities of national and international trends in narrative history, and centered around some of the most radical advancements in the arts and economy, politics and communication, technology, consumption, society and aesthetics, science and sexuality, etc. (13-14). His contributors’ literary appropriations of the comic and film, of sociological irony, the world of the image and fashion, virtual reality, or the Internet, define a group that brings the superficial to the surface of the page and displaces the real into the amalgamated projects of media technologies. Ferré believes that the goal of this new age is to create a kind of “post-literatura, de literatura del post e, incluso, del post-it” (13). Indeed, one could say that this narrative is sometimes restricted to the limited space of a post-it note, at the same time that it opens its coordinates to a post-spatial era.

Much like the linking properties of the Internet, the concepts and ideas that define the *Mutantes* post-, post-it era are connected and reappear in various forms and formats. Porta’s *After-pop* concept falls in line with Mallo’s transversal reading theory, which consequently connects to Ferré’s definition of *mutantes*, and Spanish author and critic Vicente Luis Mora’s concept of *pangea*. Mora appropriates *pangea* to signal to the re-unification of tectonic plates and to a sense of unity to the world through cyberspace and

its various on-line and off-line outgrowths such as the Internet, virtual reality, the blogosphere, videogames, human-computer interfaces, etc. On the literary front, these spaces of communication translate into a dissolution of linear time for a more absolute presence and circularity, virtual identity, a return of a totality understood in terms of a multiple and instantaneous globality, a non-existence of locals, and a non-existence of truth concepts. Mora says that the *pangea*-type novel must convene characteristics that concern structural manifestations of visual or virtual technologies like blogs, chats, e-mails (*Luz* 72-73). Through the terms *After-pop*, *mutante* and *pangea*, all three authors signal to the qualities and applications of global intercultural and transcultural connections realized through storytelling.

Author Mutations & Nomadic Aesthetics

The *Spanish Mutant Fictioneers* are writers with both feet on the ground, each foot in a different discipline, walking within a mobile labyrinth with no “entrance” or “exit” signs. They are global nomadic citizens with backgrounds in a host of disciplines and with professional interests and applications spanning many fields. They are world citizens; they travel continents, countries and cities, they live abroad for short and long periods of time, and they speak several languages. (10) Some love to travel in person, while others travel the Net in the privacy of their homes. In some cases a combination applies: Mallo’s novel *Nocilla Dream* was created during the author’s hospital confinement in Thailand and subsequent zapping of television shows. In *Los mares de Wang* (2008) Gabi Martínez fictionalizes his physical travels to China, while Jorge Carrión follows his Andalusian ancestry to *Australia* (2008). Carrión also recreates his virtual travels through Google maps in *Crónica de viajes* (2009) and on in his “Blog

nómada *sobre* libros y viajes,” suggesting that the spatial dimension of “travel writings” has become more linguistically complex.

The spatial multi-dimensionality of the nomadic writer is discussed by Agustín Fernández Mallo in his essay, “Tiempo topológico en *Proyecto Nocilla* y en *Postpoesía* (y breve apunte para una Exonovela).” The author argues that the *Mutantes* are “nómadas en un espacio que ya es la Red.” He motions to the global dynamics of the Internet as presenting artists with identificatory roots that allow them to recreate their roots as they surf the web, unproblematically assuming the sum of their rootedness in all places, near or far, old or new (“Tiempo”). Mallo references French art curator and critic Nicholas Bourriaud’s work in *The Radicants* (2009) to relate the image of the nomad to that of the “radicant” as a,

setting of one’s roots in motion, staging them in heterogeneous contexts and formats, denying them any value as origins, translating ideas, transcoding images, transplanting behaviors, exchanging rather than imposing. The author extends radicant thought to modes of cultural production, consumption and use. (11)

Mallo understands Bourriaud’s use of the “radicant” as a metaphor with etymological roots in the plant world. “Radicants” are ivy or trumpet creepers that take on new roots as they advance and cling to different surfaces. In the words of Mallo, “van dejando atrás sus raíces a medida que ascienden y crean nuevas raíces con las que agarrarse a la tapia. No son raíces, sino pequeñas adhesions mutantes. Nomadismo

estético” (“Tiempo”). This aesthetic nomadism that is centered on *mutant adhesions*, relates to surfaces, scar tissue, wounds that bind or deform to create new cells and structures; it refers to a constantly changing and growing structure with multiple roots and outgrowths that move and cover much ground. Similarly, the *Mutantes* points of entry and exit also originate from multiple places and spaces. Their nomadic aestheticism is born from their multiple disciplinary roots and personal interests, and, together they cover much professional ground, changing literary growths along the way.

The *Mutantes*' aesthetic nomadism is determined by the many professional and personal surfaces and spaces that contribute to their hybrid reconfiguration of narrative standards. (12) Carrión has a degree in the Humanities and teaches classes on contemporary literature and creative writing at the University of Pompeu-Fabra. He also writes for several literary magazines and produces and edits his own books. Vicente Luis Mora has a Law degree and a background in Philosophy. He directs the *Centro del Instituto Cervantes* in Albuquerque, New Mexico. He writes for various literary magazines and academic journals, and his blog, *Diario de Lecturas*, was recently awarded the “Premio *Revista de Letras* al Mejor Blog Nacional de Crítica Literario” (2010). Eloy Fernández Porta is Professor of Literature and the History of Film. He writes novels, books of literary and cultural criticism, and is known for his spoken word, DJ, and video art performances. Javier Fernández studied Engineering and is presently working as editor and literary scholar; Irene Zoe Alameda studied Philosophy and has a Ph.D. in Comparative Literature from Columbia University; she is currently making films and directing the Instituto de Cervantes in Stockholm. Agustín Fernández Mallo is a Physicist who works in a hospital, and Germán Sierra is a Professor of Neuroscience at the University of Santiago de Compostela. In sum, the *Spanish Mutant Fictioneers* are

multifaceted and highly educated individuals whose professional backgrounds span multiple fields and contaminate each other in significant ways. As such, they press on and outward, and stretch the bounds around which definitions of the “novelist” and the “novel” has been defined.

Mallo and Sierra’s professional roots in the sciences, a physicist and a neuroscientist/biochemist by trade, directly affect their fiction and their criticism, most specifically their use of scientific language, images, and concepts in text. In “La Ficción-ciencia de Germán Sierra,” colleague Robert Juan-Cantavella discusses how Sierra uses scientific metaphors and language in his narrative to describe cities as living organisms, people like cellular masses within which couples are attracted to each other like ions through physical, rather than psychological, forces (as in the short story “Iones” in *Alto Voltaje*). Sierra often presents characters in the shape of artists fascinated and involved in the sciences and technology, as in the case of the writer Arturo in *Efectos secundarios* or Pablo, the photographer in *Intente usar otras palabras*. (13) Or they come from the world of the sciences and medicine, as found in the shape of the biologist in his first book *El espacio aparentemente perdido*. (14)

Mallo’s work similarly metamorphoses narrative, poetry and essay, as well as science, art and technology into a series of products that, on one hand are highly emulative of television and computer technologies, as in his *Nocilla* trilogy, and critical of the enriching interrelationship between art and science. Mallo identifies a process of creation that is less linear than it is spatial, explaining that A and B is not contained in A+B, but rather presents us with a system that is better represented as A+B+? Spanish author Juan Bonilla uses this same line of thought on infinite addition in the prologue to Mallo’s

novel *Nocilla Dream*. He refers to the work of Giles Deleuze and Felix Guattari to differentiate between the verb “to be” and the conjunctions “and...and...and...” to point to a more rhizomatic theory of writing. In this context, the above conjunction can be likened to the “radicant” (or *Mutante* author) as a plant with an infinite number of roots and outgrowths (root + root + root +). The strength of the word “and” or the mathematical sign “+” is one that Bonilla believes has the power to uproot the verb “to be.” Uprooting “to be” leads Mallo to a compendium of cultural and scientific references presented as perpendicular and transversal movements without beginnings or ends (Bonilla 7). Subsequently, Mallo’s “poesía postpoética” may be equated to a process of new “becoming,” of a web of webs in continuous experimentation and expansion (Bonilla 8). To write “poesía postpoética” entails writing “poemas que no dejen necesariamente fuera de juego aquello que nos rodea: cocina, economía, ciencias, publicidad, música, etc. Es una red en el sentido contemporáneo del término: nodos y enlaces” (Sáenz). For Mallo, the poet, novelist, scientist, the world becomes his laboratory, and in this laboratory every reaction leads to another, and another, and another...like a large web of idea flows. In a video interview about *Nocilla Lab*, Mallo thus declares that to *not* be rooted, to not have roots allows for less traditionalism and more innovation and freedom. (15) It is precisely the erasure of the *sum* of their parts, then, that makes the *Spanish Mutant Fictioneers* move and grow in hybrid ways.

Mutantes 2.0

Despite the diverse background of the *Mutantes*, the nomadic web of their word flows converge in ways that are best defined by the application “Web 2.0.” The “2.0” does not refer to specific technological updates of the World Wide Web, but rather to the

qualitative and cumulative changes of its software uses. Similarly, the work of the “Mutantes 2.0,” as one could call them, signals the production of user-centered and user-generated multi-media material whereby authors and readers create and interact with each other’s material and various media platforms allow their work to mutate from text to image and from the printed to the electronic page. In addition, the authors’ sense of connection is immediate and they embrace e-mail, Facebook, or Twitter to celebrate the collaborative and participatory nature of their communications and have open and honest conversations with critics, authors and readers alike. In sum, their work is inherently interconnected, transmediatic, and convergent.

The *Mutantes* inherently live in an age in which old and new media are colliding and authorial and critical positions are shifting. This change is best described by media studies scholar Henry Jenkins who explains this “convergence” signals to,

the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behavior of media audiences who will go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they want. Convergence is a word that manages to describe technological, industrial, cultural, and social changes depending on who’s speaking and what they think they are talking about.
(2-3)

Convergence should not be understood primarily as a technological process bringing together multiple media functions within the same devices. Instead, convergence

represents a cultural shift as consumers are encouraged to seek out new information and make connections among dispersed media content” (Jenkins 3). In the realm of literature, this user-oriented vision suggests that it is not enough to say that authors are appropriating more media technologies to promote and create their work, but rather, they are partaking in a cultural mindshift in which their positions have changed in relation to the world at large, and in which scholars must become more active “cultural seekers “as well.

Thanks to the ease in use of new software applications, including social networking and video production, and recording and remixing technologies, scholars must follow the *Mutantes* across media platforms. Case in point is Doménico Chiappe’s webpage at www.domenicochiappe.com. The page presents viewers with a series of large and small silver-grey spheres seemingly hanging in space. When one moves the arrow over a circle, the following links appear (from top to bottom): *novela multimedia*, *literatura*, *periodismo blog*, *videos*, *música*, *área de prensa*, *teoría*, *bio/contactar*. Clicking on “música” leads to a new page titled “Novela cantada para Internet.” By pressing the play icon, the public (the use of the term “readers” now seems insufficiently narrow) can listen to the words and music fully and in part produced and spoken by the author. Under “Video,” a series of Youtube clips appear. The first one, a rather amateur-feeling musical/spoken word performance of Chiappe’s short novel *Entrevista a Mailer Daemon* (2007) is seen to have taken place at the Spanish superstore *Fnac*. The second, a “puesta en escena” of his narrative hypertext is defined by Chiappe in the video as “an experiment within an experiment.” Then, in the full house of a poetry festival in 2005, Chiappe displays a video version of his hypertext “Tierra de Extracción” (<http://www.newmedios.com/tierra>) in the background while playing music, singing and

letting a young woman read his “novel” in the forefront of the stage, the background images literally playing off the contours of her face.

The public dimension of web pages and Youtube videos allows these authors a previously unimaginable connection with a worldwide audience. In today’s interconnected world, it is quite common for the *Mutantes* (as well as other authors) to upload onto Youtube, blogs or publisher’s websites, the video recordings of their book presentations, multimedia and spoken word performances, remixes, and other visual material. These videos may be as traditional as an interview or a reading in a room before an audience, or as non-traditional as Gabi Martínez’s remixed explanation of his novel *Sudd*, where content and context intersperse with the voice and image of the author, images of lakes, oceans, and beaches, classical film extracts, and photographs of his travels. (16) Similarly, videos such as “Retrospectiva de los viajes y libro de Gabi Martínez” also present the public with a visually enhanced version of his travels as put onto paper. (17) The remixes they create themselves or have professionally cut, are not only the result of their fiction, but in Porta’s case, of literary criticism and theory set to stage, image, and voice. For example, Porta stands before a screen showing a video remix while speaking into the microphone in theatrical tones and reading from his critical works, or joining the “other Fernández” (Mallo) in a duet spoken word performance of After-Pop and Nocilla. The results are highly interactive and multimedia performances, often remixed with additional images and fragments from various sources (such as Porta’s latest television interviews for the Premio Anagrama de Ensayo 2010, for example). (18)

The self-critical and promotional spaces afforded by new media sites—authors promote their work on their own Facebook pages, through blogs on Twitter, or with

videos of their book presentations that they upload to YouTube—has led several Spanish literary critics to undervalue the quality of their work. They have criticized the *Mutantes* for publishing visual and verbal pieces that serve to promote only themselves. (19) Carrión is an especially interesting case. Not only has he edited, produced, and published his own short novels, turning certain limited editions, such as those for *GR-83* and *Crónica de viajes*, into cult books, but he is also one of the first writers in Spain to produce a series of four “book trailers” for his novel *Los muertos* (2010).

Created by friend and producer Sergio Espín, the trailers remix a host of materials, voices, and spaces. All four begin in the following fashion: screen one displays a row of shelved books on top of which may be read the words *Del autor de...*, which come into focus then disappear and lead to: *Australia / Híbrido de Western y Crónica de viajes*. As if the television connection were disappearing, the screen “times out,” then reappears again with the words *Llega a nuestras pantallas / Un thriller, un ensayo, una máquina textual*. New screen. Carrión himself starts to read the first words of *Los muertos*.... Nueva York....” The screen changes to show several comic-book scenes of a cityscape while we listen to the voice of the author (a spoken word graphic novel of sorts). The scene shifts again to a background of books and the words *La tradición de Cervantes Nabokov y Borges*. Next screen. *En la era de Matrix, Facebook y Lost*. Next screen. *Un relato sin límites*. Screen change. *La primera novela del siglo XXI?* And the narrative of the novel continues, enhanced by black and white cartoon-style images that move faster and faster as the character gets beaten up and coincide with ironic voice of the author saying: *Bien venido, bien venido*. The first video ends with the invitation: *En sus pantallas / librerías / e-books El 19 de febrero de 2010 Los muertos de Jorge Carrion*.

Each one of Carrión's book trailers (all slightly different in content and form) begins with the presentation of himself and his work as seen in the first few screen shots. They converge with the voice of the author (his own words echoing/ multiplying in the third trailer), paragraphs of the novel read by Carrión in different guises and spaces (most often his office), the use of images from different sources, including comics and film and television, the multiplication of screens within screens, such as the representation of a computer on Carrión's desk showing a black and white classic film, or, as in the last trailer, the duplication of narrative, television image and Larry King "live" on CNN. The result of the four segments of *Los muertos* may be termed a *literary trailer remix* meant to sell you the media phenomenon that is the novel, soon in theatres near you.

The convergent result of this remix has not gone unnoticed by public, authors and critics alike. Vicent Moreno, in a working paper titled "Blogs, Podcasts y Youtube: Redefiniendo la literatura en el siglo XXI," has commented on the public feud that Carrión's trailers provoked. Moreno refers to an interview published in *El País* titled "Léeme o muere" conducted with Gabriela Wiener, herself a journalist, writer, and blogger. (20) In this exchange, and its subsequent reactions in print and blogs, the Spanish literary establishment's romantic notions of authorship and their negative responses to anything "new" comes to the forefront of discussion. Wiener questions the legitimacy of Carrión's "promotional techniques" in the construction of the contemporary author, wondering whether Carrión's four trailer's are an "ejercicio de ego o simple expresión de los tiempos que corren." Wiener acknowledges and motions to the long history of authorial self-promotion, most recently the reproduction of a photograph of Ray Loriga himself on the cover of his novel *Héreas* (1993). (21) She motions to the critical wisdom

of Eloy Fernández Porta who believes that the authors' self-promotional ways is quite common practice in the case of writers who,

proviene de la literatura *underground*, donde muchas editoriales no tienen jefe de prensa, de modo que cada uno debe buscarse la vida. Incluso dentro de los grandes grupos editoriales —en los que publican muchos de los más devotos del autobombo—, ante la saturación del mercado y los superventas, el autor suma hoy ideas y recursos, trabaja por su cuenta para destacar y llegar a los lectores que le interesan, basándose intuitivamente en nociones como "visibilidad 2.0", "marca personal" o "gestión de la reputación" (ver el libro *Márketing para escritores*, de Neus Arqués). Y sin ignorar los nuevos formatos, más bien defendiendo su libro con los medios a su alcance. Un libro 2.0 reclama un escritor 2.0. (Wiener)

To be a "2.0 writer" essentially demands a self-critical and self-conscious position vis-à-vis new media technologies. While literary critics and historians previously joined and interpreted the work of authors, now the writers themselves pull much of this information together on their own personal web pages. As such, an author webpage includes everything from their own biography, their work, and any and all critical and scholarly work written about them. As Jorge Carrión intelligently observes, "la crítica de la textualidad del otro se lleva al ámbito de la obra propia" ("El escritor"). In other words, author websites and blogs now lead to a theory of one's own, an "autocrítica" that demands a self-conscious position in the act of writing. To speak of this situation in terms

of promotional tactics ignores the basic fact that many individuals constantly insert their selves into cyberspace, they are globally connected and intimately hybrid individuals. Why should the *Mutantes* be any different?

Mutant Power Or Artistic Bullying?

The *Mutantes* are connected. They surf the web, they zap television shows, they watch YouTube videos, and they post blogs. Their work is defined by a series of new action verbs, technologically inspired neologisms such as surfing, zapping, uploading, blogging, and remixing. These verbs define their daily activities, the multi-faceted nature of their work, and the stylistics of their narrative productions. The *Mutantes* emphasize process over product, suggesting a strong connection between literature and technology as their writing moves across media platforms and mutates into different visual and verbal applications. As Germán Sierra explains by referencing Marshall McLuhan, his and his colleagues' novels are largely, but not exclusively, "about media. The medium is no longer 'the' message, but just one among many possible messages. [He says], I use literature as a tool to discover 'alternative' messages that emerge in the mediatization processes" (E-mail).

Sierra's media message, or messages rather, emerge through specific media applications and events, thus defining its structural outcome. For example, his application of a "biogame" inserts into his fiction the unpredictable into complex systems of hybrid scientific-narratives; the function and form of video games infuse Gabi Martínez's novel *Atico*(2005); Mallo's *Nocilla* trilogy presents readers with the rhizomatic qualities of the Internet in a "poetic" blog format, while Alberto Olmos, in *Algunas ideas buenísimas que el mundo se va a perder* (2009) literally writes a blog novel, with real and

fake blog extracts and images. Carrión travels the world and even creates his own fictitious Google maps in *Crónica de viajes*, and Mora's novel *Alba Cromm* (2010) integrates fictional chats, blogs, and interviews to create a fragmented cybernetic thriller. The *Mutantes* "mediatization" process is determined by the media applications they choose to translate into text. The spatial and temporal axis of video games provide different textual results than the 140-word limit of blogs or the mashing layers of Google Earth, thus emphasizing the need to distinguish between software applications in print.

The *Spanish Mutant Fictioneers* bring the whole world into the folds of their pages and they bring their pages to the whole world. Henry Jenkins calls the new aesthetic that emerges in response to new media convergence, "transmedia storytelling." He acknowledges that "transmedia storytelling,"

places new demands on consumers and depends on the active participation of knowledge communities. Transmedia storytelling is the art of world making. To fully experience any fictional world, consumers must assume the role of hunters and gatherers, chasing down bits of the story across media channels, comparing notes with each other via online discussion groups, and collaborating to ensure that everyone who invests time and effort will come away with a richer entertainment experience. (21)

When Jenkins talks about the "art of world making," he refers to Pierre Lévy's book on *Collective Intelligence* (1997) in which the philosopher argues for the creation of a new (potentially collective) knowledge space, or *cosmopedia*, the result of new

computer technologies that allow for “a dynamic and interactive multidimensional representational space” (174). (22) Lévy sees this space as containing as many semiotics as exist in the world itself (175), from “static images, video, sound, interactive simulation, interactive maps, expert systems, dynamic ideographs, virtual reality, artificial life, etc. (174-75). His cosmopedia allows for the dematerialization of “the artificial boundaries between disciplines, making knowledge ‘a large patchwork’ in which virtually any field can be folded onto another” (x). The same may be said of the activity before literary critics who must patch together authors hybrid roots and outgrowths by not only reading, but also surfing, viewing, and interacting with their work, and the work of others, on a variety of media platforms. For example, to read a novel like *Nocilla Dream* demands holding the book in one hand and a computer in another (a pen is no longer enough), looking up the dozens of intertextual references (some of which come with URL addresses), and recreating this radicant growth of knowledge spaces that spans any and all disciplines, topics, and voices. To read the texts of the *Mutantes 2.0* demands a 2.0 Literary Critic.

Jenkins’ remarks on transmedia storytelling and Levy’s on cosmopedia inherently theorize the *Mutantes* disruption of traditional literary practices. It is here that a short diversion into Mallo’s visual “Proyecto Nocilla: La Película” provides us with an example of the awareness of a “collective” as a potentially disruptive cultural space. (23) Mallo begins his video by proposing an idea. He suggests the creation of a collective text created by a group of writers who do not know each other and do not know what the other is writing about. In other words, each author would begin to write his or her own section of the book in isolation and Mallo would then bring the creative chaos of all writers together to discover and unveil the “hilo conductor poético” of them all. This work, he

says, would be unveiled in a room with all writers seated in one line, behind them a sign of the “author collective,” and the writers faces, like terrorist, covered. It is here that Mallo stops, stating that this would be hard to pull off, that authors are too prideful, too vain and too self-conscious to perform in such a way. It is here that Mallo’s “collective” project falls apart to remark on the participatory and open qualities of a Web 2.0 approach to storytelling and the more closed, insular, and hierarchical practices of traditional fiction and literary criticism.

The hidden goal of the *Mutantes* is to open the cultural mindset to all—not just the popular-human knowledge and activity and bring to the forefront the *monstrousdeformations* of traditional literary practices. In this process, their own collective of writers joins as much as it leaves out. Although the stylistic application and use of new media technologies across platforms is not the only characteristic of the *Mutantes*, it is this dimension that sets them apart most clearly. That said, their 2.0 embodiments can not be pinned down—they are inherently determined by the process of mutation. As such, the *Mutantes* themselves are remade and remixed, their spirit metamorphosing and continuing to live outside of itself, as best portrayed by Javier García Rodríguez’s satirical novel *Mutatis mutandis* (2010). In this book, the scholar humorously reflects on Mallo’s concept of “lecturas transversales” by remarking that:

no se puede escribir tanto ni sobre tantos asuntos. No se puede estar al día sobre tantos músicos, artistas, spoken-words, video instaladores, blogueros, poetas, performancers, fanzinerosos. Hablan [los *mutantes*] de autores que nadie conoce, escuchan música que no existe, ritmos ignotos, promocionando una especie de bullying

artístico hacia todos aquellos que no están en la onda (y me imagino que decir “estar en la onda” es no estar en la onda). (Castañón)

It is not without a strong hint of sarcasm that one blogger’s response to this paragraph intelligently remarks on the deformed quality of the *Mutandis* book itself as “un libro híbrido como un monstruo cultivado, la excusa hipertexturizada —pero con hilvanos finos, no se piensen— para retratar desde algo como post-cubismo (porque en estos tiempos todo es post) a la denominada ‘generación mutante’ de escritores” (Castañón). The blog that ironically comments on the book as a sarcastic take on the *Mutantes* fiction and criticism is perhaps one of the best examples of a mutation that continues *ad* “media” *infinitem*. The result may be one of monstrous deformations, of artistic bullying, of incomprehension, or simply, of contemporary criticism at work.

As an inherent part of today’s cultural convergence, or as a post-it note to the above post-musings, it is worth repeating that the power of the *Spanish Mutant Fictioneers* is to *multiply* identities and to *deform* narratives across platform, often in real time. A good example of the effect of the *Mutantes*’ mind shift on the literary panorama is the blog of Vicente Luis Mora whose subtitle summarizes well the changes that are affecting the literary enterprise: “En este blog se intenta una lectura crítica de literatura—entre otras cosas—alternativa a la común: buscamos una crítica para el siglo 21 en tiempo real.—‘El artista es un productor de *directo*’ (José Luis Brea).” The *Mutantes*, the literary underdogs of direct contemporary cultural production create new spaces of signification by ingesting bits and pieces of information and feeding on the converging powers of new media applications. The “monstrosity” of their human-computer interfaces results in an

ever-widening web of textual remixings, mutant literary hero texts and figures multiplied in each other and in others. Their *Mutant Power* will no doubt increase exponentially, and soon you will, no doubt, watch them on your screens and want to purchase *Spanish Mutant Fictioneer* Pez Dispensers

NOTES

[1] To be found at: <http://juanfranciscoferre.blogspot.com/>

[2] Agustín Fernández Mallo's *Nocilla Lab* includes a comic strip, and Gabi Martínez's book *Sudd* is currently being turned into a comic book, published by Glénat.

[3] The four terms derive from the creative and critical work of Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández Porta, Vicente Luis Mora, and Juan Francisco Ferré respectively.

[4] In the past few years a series of small independent presses have emerged. They include DVD, Berenice, El Caballo de Troya, Poliedro, Reverso Ediciones, Plurabelle, Periférica, Laetoli. See: <http://homepage.mac.com/germansierra/editoriales.html>.

[5] See Alameda's "La literatura de la 'era Gates;'" Azancot's "La generación Nocilla y el afterpop piden paso"; and Carrión's "El escritor bicéfalo: la convivencia del escritor de creación y del crítico creativo en un mismo cuerpo."

[6] The Mutantse groups include the following authors, to differing degrees: Jorge Carrión, Javier Calvo, Agustín Fernández Mallo, Germán Sierra, Vicente Luis Mora, Eloy Fernández Porta, Javier Fernández, Mercedes Cebrián, Isaac Rosa, Irene Zoe Alameda, Robert Juan-Cantavella, Doménico Chiappe, Alberto Olmos, Kiko Amat, Gabi Martínez, and Jordi Costa. They are mostly male, although some women have been quoted (incorrectly, I believe), as belonging to the *Mutantes*: Mercedes Cebrián, Flavia Company, Imma Turbau, and Carmen Velasco.

[7] I argue for this textual mutation in my forthcoming book *Spanish Fiction in the Digital Age; Generation X Remixed* (Palgrave/Macmillan).

[8] "Information Narratives" display characteristics that are related to the changing economy in a more exaggerated form. Hayles emphasizes that a focus of pattern could take place in any epoch, but the difference in today's cultural production lies in "its interpenetration with randomness and its implicit challenge to physicality. Pattern tends to overwhelm presence, leading to a construction of immateriality that depends not on spirituality or even consciousness but only on information" (36).

[9] Juan Francisco Ferré's definition of *Mutantes* is based on the following three categories:

“* NUEVA: contaminada por todas las formas culturales, altas o bajas, neutrales o comprometidas, corruptas o vírgenes, que circulan en el hipermercado del capitalismo y la sociedad de consumo” (13).

“ *INNOVADORA:

cargada con toda la historia del media narrativo, en sus avatares nacionales e internacionales, entendida como tradición de la disidencia y la mutación, la renovación de las formas y también la inclusion de nuevos contenidos.” (13).

“ *AVANZADA: radicada en una concepción de la cronología acorde con los desarrollos más radicals, menos epidérmicos o superfluos, del arte y la economía, la política y las comunicaciones, la tecnología y el consumo, la sociedad y la estética, la información la ciencia y la sexualidad, etc. (14).

[10] The *Mutantes* are highly self-aware of their positions as hybrid individuals in today's contemporary literary scene. Jorge Carrión has written about the hybridity of his texts in a conference paper titled “El escritor bicéfalo: La convivencia del escritor de creación y del crítico creativo en un solo cuerpo,” in which he defines himself as a travel writer”who has hybridized the genre. He explains that, in 2003 he wrote a short story titled “El Grito. Días extraños en territorio Neruda,” in which he, “hibridé la crónica de viaje (es decir, la tradición de la literatura de viajes), el relato de intriga o terror (esto es, la tradición de la literatura de ficción) y el diario de un escritor parecido a mí que se pregunta sobre la experiencia que se narra en el texto y sobre la forma en que esa experiencia podría ser narrada (por tanto: la crítica).”

http://www.einaudi.cornell.edu/latinamerica/academics/hybrid_carrion.asp

[11] To be found at:

<http://www.sternberg-press.com/index.php?pageId=1224&bookId=119&l=en>

[12] Mallo and Mercedes Cebrián publish as much poetry as they do narrative. In 2006, Cebrián published *Mercado Común*, and in the novel, *El malestar al alcance de todos*(2004), she interweaves fourteen short stories with eleven poems. Mallo has been publishing books of poetry since 2001, most notably *Carne de Pixel* (2008), and he has written one of the most powerful and influential critical mediations on contemporary poetry, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* (2009). His poetry is easily defined in narrative terms and his novels may be viewed as poetic blogging. In his essay “Hacia un nuevo paradigma: Poesía postpoética,” Mallo calls for a reappraisal of poetry among the arts. Inspired by the history of “cine expandido,” he uses the term “poesía expandida” or “poesía postpoética” to talk about poetry that uses and is inspired by the sciences and by new technologies (4). In this vein, Mallo flattens the playing grounds and argues for the representational quality of both the arts and the sciences. Whether speaking of a metaphor or an equation, he believes both to present humans with a representation of something else and to allude to a something else that lacks finality or end (“Hacia” 2).

[13] From the blog of Carlos Gámez,
<http://laansiedaddelascucarachas.blogspot.com/2009/09/german-sierra-el-cientifico-que.html>

[14] From the blog of Carlos Gámez,
<http://laansiedaddelascucarachas.blogspot.com/2009/09/german-sierra-el-cientifico-que.html>

[15] See the video at:
<http://www.youtube.com/watch?v=PwfV9FWCFCw&feature=related>

[16] To be found at: <http://www.youtube.com/watch?v=f8HcGzyduEQ>

[17] This video may be found at:
<http://www.youtube.com/watch?v=47bxlYQEihY&feature=related>

[18] I should state that the quality of the video productions vary and their results are often quite amateur.

See <http://www.youtube.com/watch?v=J2BeKoyk4Jo>

[19] See Vicent Moreno's discussion on "autogestión."

[20] Gabriela Wiener was born in Peru in 1975. She has published a book titled *Sexografías* (2008), a series of chronicles written in "estilo gonzo—me encuentro en las antípodas del observador pasivo—; hay algo de actitud robacámaras, sexo, hasta coches y una droga *beatnik*" (<http://www.letraslibres.com/index.php?art=14301>)

Her blog may be found at the following address: see <http://www.clubcultura.com/diariode/10/GabrielaWiener.html>

[21] As the title of the novel *Egosurfing* by Llúcia Ramos (b. 1977) indicates, there is a strong connection between the Web and the insertion of the "I," or "ego" within virtual spaces. Whether or not individuals surf the Web for reasons of vanity, Web 2.0 naturally identifies a culture of "autogestión" given that it is determined by human-computer *interfaces*. The effect of these interfaces may be found in the multiplication and mutation of texts on different platforms as well as the mutplicity and duplication of identities in text. One just has to look at novels such as Juan Francisco Ferré's *La fiesta del asno* (2005), or Vicente Luis Mora's *Alba Cromm*, to notice that the topic of identity is reappearing and metamorphosing in a variety of guises.

[22] Mallo has said that, "Cuando me siento a escribir no pienso 'soy un escritor, y voy a escribir', sino que me siento ante mi teclado y reciclo toda esa información procedente de la baja y alta cultura —términos ya en sí mismos anacrónicos- sin preocuparme de qué material estoy usando ni de cuál es su origen espacial y temporal" ("Tiempo topológico").

[23] The project may be found at: <http://vimeo.com/6897147>

WORKS CITED

Alameda, Irene Zoe. "La literatura de la 'era Gates.'" Oct. 24, 2007. Web Aug. 18, 2010
www.elpais.com/articulo/opinion/literatura/era/Gates/elpepuopi/20071024elpepiopi_5/Tes

Amerika, Mark. "Avant-Pop Manifesto: Thread Baring Itself in Ten Quick Posts." N.d. Web May 12 2010. <
<http://www.altx.com/manifestos/avant.pop.manifesto.html>>

Azancot, Nuria. "La generación Nocilla y el afterpop piden paso." *El Mundo*. El Mundo, 19 June 2007. Web. 21 April 2008.

Calvo, Javier. "La historia de la Nocilla." *La Vanguardia.es*. Sept. 12, 2007. Web. August 2, 2010.

Carrión, Jorge. "El escritor bicéfalo: la convivencia del escritor de creación y del crítico creative en un mismo cuerpo." *Hybrid Storyspaces Project*. Developed by Debra A. Castillo and Christine Henseler.
< http://www.einaudi.cornell.edu/latinamerica/academics/hybrid_carrion.asp>

Castañon, Sofia. "Mutatis Mutandis, Javier García Rodríguez . *La tormenta en un vaso*. Jan. 20, 2010. Web. August 10, 2010.<<http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2010/01/mutatis-mutandis-javier-garcia.html>>

Fernández Mallo, Agustín. "Hacia un nuevo paradigma: Poesía postpoética." N.d. Web June 3, 2010 <http://www.circulolateral.com/pdf/mallo_1.pdf>

---. *Pospoesía: Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama, 2009.

---. "Tiempo topológico en *Proyecto Nocilla* y en *Postpoesía* (y breve apunte para una Exonovela)." *Hybrid Storyspaces Project*. Developed by Debra A. Castillo and Christine Henseler.
<http://www.einaudi.cornell.edu/latinamerica/academics/hybrid_mallo.asp>

Fernández Porta, Eloy. *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice, 2007.

Fernández Porta, Eloy, and Vicente Muñoz Álvarez. *Golpes: Ficciones de la crueldad social*.
Barcelona: DVD Ediciones, 2004

Ferré, Juan Francisco, and Julio Ortega, Eds. *Mutantes: Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice, 2007.

García Rodríguez, Javie. *Mutatis mutandis*. Eclipsados, Zaragoza, 2009.

Henseler, Christine. "Commercial Contamination: The Economic Development of the Spanish Publishing Industry, 1960-2000." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Vol. 9. (2006): 149-61.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York UP, 2006.

Mora, Vicente Luis. *La luz nueva: Singularidad en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice, 2007.

---. *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

Moreno, Vicent. "Blogs, Podcasts y Youtube: Redefiniendo la literatura en el siglo XXI." *Hybrid Storyspaces Project*. Developed by Debra A. Castillo and Christine Henseler. <http://www.einaudi.cornell.edu/latinamerica/academics/hybrid_moreno.asp>

Sáenz Cochuelo. Oscar. "Nocilladream.afm." Web August 2 2010
<http://www.ediciona.com/portafolio/document/6/7/8/3/nocilla_dream__oscar_saenz_corchuelo_3876.pdf>

Wiener, Gabriela. "Léeme o muere" March 5th, 2010. Web. August 2, 2010.
<http://www.elpais.com/articulo/portada/Leeme/muere/elppor/20100305elptenpor_7/Te>

Queering the Nation:

Performing Gender and Ethnicity in Jerónimo de Cáncer's *Los Putos*

[Lucas A. Marchante-Aragón](#)

College of Staten Island – CUNY

In recent years there has been a growing scholarly interest around issues of masculinity in early-modern Spain (1). Many studies have especially revolved around a perceived loss of masculine values that, according to representations found in historical documents and the literature of the period, was thought to be brought about by the progressive degradation of morals and customs of a growingly self-indulgent urban culture. Some of these studies have focused on an exhibitionist elite class that displays itself awash in the riches provided by their imperial dealings: a dandified youth that cares excessively about their physical appearance, i.e. the “lindo” (2); some have focused on how sodomy and sodomites -the so called nefarious sin and its practitioners- were treated by civil and church law, and how this treatment was depicted in dramatic literature (3); and in some other cases they have focused on the figure of the *marión*, the man whose gender performance does not match his sex (4). In general these images of eroded masculinity have been interpreted as a trope for the representation of the perceived waning power of the Spanish monarchy. This is, to imply that the feminization of Spanish men had brought about the weakening of a formerly mighty nation.

While these *lindos*, *mariones*, and sodomites that are objects of these studies are presented as the cause of the nation's decadence, Jerónimo de Cáncer's (†1655) *Los putos* places the cause of this decadence on a different factor, of which the crisis of

masculinity would be a byproduct. I will argue that both the choice of characters -all of which have a rich ancestry in the Spanish literature of the period and the period immediately preceding it- and the way the plot develops place the blame on the Spaniards' ease at cohabitation and dangerous proximity to unorthodox faiths and ethnicities. The toleration of a coexistence with the enemy of the Christian Empire and of everything for which the Empire stands is what causes the feminization and consequent weakness.

Published in the 1668 compilation of popular dramatic interludes *La ociosidad entretenida*, and probably written around 1550, *Los putos* was one of Cancer's twenty six *entremeses* (Huerta Calvo 228). Cancer had been an acclaimed *entremesista* and it seems that in many cases his interludes were the reason why the audiences were drawn to the theater, *Los putos* being one of his most popular works(5). These types of dramatic pieces, *the entremeses*, were an integral part of the theater-going experience in baroque Spain. Inserted between the acts of the main dramatic performance, the genre of the *entremés* served as comic relief for the haughtier dramatic aspirations of the *comedia*. Even when a *comedia* might be of the lighter kind, their approach to comedy would be for the most part by means of a more or less sophisticated kind of wit (6). In contrast, the *entremés* would commonly resort to crude humor and slapstick.

It is precisely in the context of this kind of laughter producing events when one can take the temperature to the popular state of mind of a culture. Finding what an audience is expected to find worth of laughter or of grief, reveals much about what that culture's fears and anxieties are. In a society in constant crisis, like that of Spain in the seventeenth century, where the satisfaction of basic human needs is denied to many of its members, we see that these works become a relief valve. The *entremés* turns the strict

societal hierarchy upside down in a carnivalesque fashion. Celebrating pleasure, they put on stage characters who prank others by breaking the societal norms in order to satisfy in many cases the appetite for nourishment or for sexual intercourse (Huerta Calvo 13-14).

Los putos plays with the last issue: the source of laughter is the failed attempt by the main character at satisfying his sexual appetite. His dishonest dealings to achieve his goal result in him becoming the object of other male characters' illicit appetite for sexual intercourse. In this sense, the study of this *entremés* can be even more revelatory of this culture's particularities since, as Trumbach puts it: "sexual behavior (perhaps more than religion) is the most highly symbolic activity of any society. To penetrate the symbolic system implicit in any society's sexual behavior is therefore to come closest to the heart of its uniqueness" (Trumbach 24). This little work in particular plays with the spectator's sexual identity anxieties by means of the dramatization of a "homosexual panic" which, according to Hutcheson, starts in the Spanish early modern period as a "defensive reflex [of this society] against the realization of its own queerness" (Hutcheson "Sodomitic Moor" 101). This queerness, represented overtly as sexual in the play, is subtly related to ethnicity, so that "homosexual panic" is also "ethnic panic". As it will be shown, the pressures of the fear to be thrown out the gender and ethnic closet will determine not only the premise of the plot, but also the complicated chaos which ensues and the precarious return to order as the piece comes to closure. Thus, *Los putos* by Jerónimo de Cáncer represents dramatically the masculine imperial anxiety of the Spain of the first half of the seventeenth century. Such an anxiety is in this case created by the imagination of the power that the subaltern (in terms of gender and ethnicity) can exert in an attempt to subvert patriarchal and imperial order at a time of great insecurities in the psyche of the Spanish "nation".

The basic plot of this *entremés* is one that had also appeared, with variations, in another short dramatic piece of the period: Quiñones de Benavente's *La hechicera*. In both plays the main character, a young man in love, or rather in heat, obtains a spell -from a sorcerer in *La hechicera*, and from a witch in *Los putos* (7). This written spell is meant to make the girl fall in love with the boy as soon as she reads the note. The problems start for the main character when the note intended for the girl is read successively by three men who, now under the spell, pursue him aggressively in order to get the sexual favors that their bewitched wills crave. What sets Cáncer's work apart from Benavente's is the careful selection of characters in *Los putos*, whose literary and cultural genealogies allow the audience to conjure up a series of rich associations in a very economical way. While Cáncer's characters are chosen for their evocative richness, Benavente's seem randomly selected. Hence, the trigger of laughter in the *La hechicera* is just the action, while in *Los putos*, laughter is triggered by both the action and the types of people who are forced by the author to suffer the plot described above. The social and cultural critique becomes thus not only more nuanced in Cáncer's case but also redirected.

The main action in Benavente's piece is preceded by a long introduction in which the undesirable genealogy of the character Badulaque, who will end up fooled, is suggested. The anti-Semitic tone which is meant to insult this character starts with him running away from a fire. Making allusions to the fires of inquisitorial *autos de fe*, Badulaque tries to escape the flames by voicing out loud his claim of blood purity:

¡Oh fuego de un judío!

¿A mí te atreves? ¿A don Badulaque,

De linaje sin mácula ni achaque,

Más rancio que tocino tras añejo,

Más que vino hipocrás, cristiano viejo? (258).

[Oh fires of a Jew!

Do you dare come close to me? Don Badulaque,

of lineage without stain nor blame,

more rancid than old bacon,

more Old-Christian than Hippocras wine is old?]

In terms of dramatic construction, *Los putos* avoids Quiñones' long preamble which, funny as it might have been for his audience, seems superfluous since it does not work towards supporting the central action. Cáncer goes directly to the point and continues with a neatly developed and cohesive three part structure which contains an introduction that sets the action in motion; a central complication of chaotic nature; and a solution at the end which somehow returns the characters and their community to their initial stable state. This last play lends itself to a much more organized and dynamic performance in contrast with the static quality, almost tableau like, of *La hechicera* (Quiñones de Benavente 257-269). Cáncer's, also unlike Quiñones de Benavente's play, does not attach a subaltern status to the characters that become the unintended victims of the witch's spell in his *entremés*. Rather, the character who is in

control of, and is responsible for the action is the one who is marked by her belonging to a part of the population of suspicious cultural origins.

The play opens with Toribio lamenting his lack of success in conquering the love of Menga, whom he calls disdainful and cruel. His speech, far from that of the urban gentry that populates the *comedia*, is also a mock attempt at the refined language of the characters of the Renaissance pastoral poetry. His country folk efforts at emulating the classically inspired similes of Renaissance love poetry turn the disdainful Anaxarete of the Ovidian story -the one who was transformed into stone by Venus for her lack of emotion at the death of her suitor- into “Anaxarra,” a mountain in the vicinity of Madrid. Similarly, the Virgilian Hyrcanian tiger becomes a “beast from Arcaña,” and *Marte* (Mars) becomes *Martes*, this is Tuesday. The unsuccessful attempt to mimic the sophisticated love language of the *comedia* marks Toribio as the uneducated country bumpkin that is usually the butt of the joke in the realms of this dramatic genre. Although in the beginning this setting fulfills the expectation of the audience, we will see how the joke will transcend the expected bashing of the ignorant character and will offer a satirical reading of the author’s society as a whole. The protagonist’s string of malapropisms, in themselves acts of corruption of the classical literary knowledge, is a sign of his own society’s departure from the Roman inspired Hapsburg imperial values that guided the previous century--one much revered in the national imaginary. This will devolve into the state of degeneration of morals that the play will display in its central action.

This degeneration is first hinted at in Toribio’s complete lack of the sense of honor, a value which was central not only to the conventions that ruled the plots of the *comedia* genre, but also to the patriarchal organization of Renaissance Spain’s

respectable society. He wonders aloud why Menga denies him the love for which he yearns, but also reveals that the object of his desire liberally offers it to others: she loves the sexton, the apothecary, the scribe and the sheriff (lines 6-9). Since a good deal of the concept of honor resides in the societal perception of the proper sexual conduct of the female members of a family, in pursuing this woman's love, Toribio is openly placing himself outside the paradigm of propriety of this society. His romantic desire is aimed at a woman who not only rejects him, but one who also happily offers her affection to anyone who can offer something in return. This not so veiled allusion to prostitution will become clearer as the association is made between the girl and the character that appears next in the play: the witch.

Witchcraft, sorcery, matchmaking, and illicit ethnicities

As Toribio relates his unsuccessful attempts at love with Menga, the character of the witch enters the stage. She comes out at night to collect a hangman's teeth: "por las muelas de un ahorcado / me traen aquí mis desvelos"(lines 20-21). [My vigil brings me here for the teeth of a hangman.] Right away she declares the ancestry of her craft linking it to the rich *celestinesca* tradition: "con traje y presencia tal / como manda el ritual / de la madre Celestina" [Dressed in the clothes and looking the way mother Celestina's ritual commands.] (lines 25-27). The mere reference to the famed character created by Fernando de Rojas in the turn from the fifteenth to the sixteenth centuries opens a whole array of associations. As it happens to Toribio himself, who comically screams in terror invoking the help of the Christian God: "¿Qué fantasma es esta cielos/válgame un credo cantado" [What kind of a ghost is this? A sung Creed (God) help me.] (vv.22-23), the

audience should fear this threatening presence, as she embodies a double danger. As a follower of the mother figure, who is Celestina, on the one hand she displays the sexual power of the feminine and, on the other, her Semitic descent (8). Both aspects become entangled in a threatening representation in which inadequate race and gender are conflated to fuel the anxiety of being placed under the influence of the Other in such a way that the virile values of the imperial self are turned upside down. The play continues rehearsing this fear as the plot develops in such a way that the male dominated Christian society becomes subject to the control of the Semitic female.

Even though historically speaking witchcraft and sorcery had been practiced by members of the three cultures of medieval Spain -the Christian, the Jewish, and the Islamic- and the character of Celestina in Rojas' work is not presented other than Christian (Russell 293), the imaginary of early modern Spain assigned the origin of these practices to the cultural Other within the society. Assigning witchcraft and sorcery to the Conversos (Christians of Jewish descent) may have been the effect of the pervasive presence of widely read treatises on magic by Spanish authors of Jewish culture, such as *Clavicula Salomonis*, or the thirteenth-century *Liber de Raziel* by the Saragossan Jew Abraham ben Samuel Abulafia (Russell 289). Assigning them to the Moriscos (converts of Islamic origin) could be more a product of a social reality. Menéndez y Pelayo (267-68) mentions several Inquisitorial cases against Moriscos in the sixteenth century, such as that of D. Felipe de Aragón in 1563; or the other in 1564 against a Morisco of Orihuela; and finally the case of Román Ramírez from Deza in 1600; cases that appear suspiciously close in time to the periods of great pressure against Morisco culture that gave way to the uprisings between 1568 and 1571, and the mass expulsions between 1609 and 1614.

These beliefs slipped into literature right around the same dates, in fact, the story of the last Morisco mentioned above found itself on the stage in *Quien mal anda en mal acaba* (ca. 1616), a play attributed to Juan Ruiz de Alarcón (1581?-1639). Earlier on, Lope de Rueda (¿1505?-1565), the alleged founder of Spanish national theater, had introduced a Grenadine Morisco called Muley Búcar as a sorcerer in his *Comedia Armelina* (published in 1567). And in the early seventeenth century, *La pícaro Justina* (1605) offers us a Morisco model of Celestina that the main character encounters: “Una morisca vieja, hechicera, experta, bisabuela de Celestina” [An old Morisca, expert sorcerer, great grandmother of Celestina.](405). Of this celestina-like woman, Justina says “Siempre entendí della que era bruja” [I always understood that she was a witch.] (407), and tells us what made her so by describing activities that we also see performed by the witch in the *entremés*:

Era pura dama de ahorcados. El día que los había era el día de sus placeres, y, con ser coja, todos aquellos tres días siguientes no cojeaba, antes con gran prisa salía todas aquellas tres noches de casa. Lo cierto era que no iba a rezar por ellos, sino que la primer noche traía los dientes que podía. (407)

[She was a lover of hang-men. The day there was one, that day she was most pleased. Even though she was normally lame, she would not limp the next three days. She would even get out of her house in great hurry each of those three nights. The truth is that she didn't go there to pray for them. Rather, the first night she would bring home as many of their teeth as she could.]

María de Zayas also makes the protagonist of her *La inocencia castigada* the victim of a Muslim necromancer. But above all, the great story teller of the period, Miguel de Cervantes, identifies the sorceress Cenotia in his *Persiles* as Morisca. Morisca were also the sorceress who drove Tomás crazy in his *Licenciado vidriera*, and the famous Cañizares, who turned the boys into the dogs who converse in his *El coloquio de los perros*. Within the ideology of the Counter Reformation, it was easy to place witches and sorceress, because of their relationship with the Devil, on the side of the non-Christian element of the society (Díez and Aguirre 48). To this day, as Julio Caro Baroja pointed out:

Los “moros” sea como gentes inferiores, sea como personajes antiguos, dados a encantos, u objeto ellos mismos de encantos y más aún las “moras,” han quedado como entes proverbiales en el folklore de cantidad de partes de España, incluso en aquellas que experimentaron en menor grado los efectos de la invasión islámica. (63)

[The male Moors, whether because they are considered inferior, or because they are seen as members of an ancient people given to enchantments—or they themselves being victims of such—even more so than the female Moors, have remained as proverbial beings in the folklore of innumerable regions of Spain, even in those that suffered the Islamic invasion to a lesser degree.]

The layering of the character of the witch continues to gain in complexity as the interaction with the main character proceeds in a sequence of alternating movements with which she and Toribio come close in order to identify the person they have in front, and

then withdraw in terror. Toribio fears the witch first and screams for her to go away “Apártese allá/mas, vive Dios, que esta es bruja” [Get off of me!/for sure this is a witch.] (lines. 30-31). After his initial panic, Toribio seems to recognize the woman and comes closer: “mas ¿no sois vos la doctora?” [But, aren’t you the Doctor’s wife?] (lines 32-33). She is thus revealed as the doctor’s wife making the sign of her dangerous ethnicity to keep growing in strength as another layer is added.

Even though the typical character of the doctor in the short plays of the Spanish Renaissance has much in common with the same type in the Italian *commedia dell’arte* (Huerta Calvo 31), it had acquired the stereotypical genealogy of the practitioner of medicine established by the popular lore. As Maire Bobes reminds us, even when the ascendancy of the doctor was not ostensibly declared in these dramatic interludes, the popular belief associated them to a Semitic lineage (1227). The tradition of medicine in the Islamic and Jewish culture of the Iberian middle ages was renowned (Glasser 54-55); a tradition that was heavily persecuted by the Inquisition in the following historical period (Gutiérrez Nieto 682). This led to the representation of doctors as ridiculous figures in many instances of Golden Age Spanish literature (Cull 321) where they were feared and disrespected as incompetent professionals who were suspicious of provoking disease, rather than curing it. Following the stereotype, they were accused of doing this as a means of feeding their greed for financial wealth (Cull 326). García Ballester, though, explains that since Moriscos were not allowed to enter the university (*Medicine in a Multicultural Society* 160), they might not have been referred to as doctors, but almost all the converso physicians who appeared in the Inquisition’s courts had undertaken university studies (*Medicine in a Multicultural Society* 158). In any case, García Ballester explains that male Morisco healers enjoyed in Spain some social prestige and were never called witch or

sorcerer, names which were applied to northern European healers (*Moriscos y medicina* 70). The social reality is one in which the Morisco healer is at the same time sought after as a medical professional by the king himself to cure his children (9), and persecuted by a church that tries to undermine their close contact with his Old-Christian fellow Spaniards (García Ballester *Moriscos y medicina* 70), at the same time desired and feared.

In the case of the woman in the play, though, the association is negative. If the scared one at the beginning was Toribio, the one who panics now is the woman as she finds herself recognized by her neighbor. She is the one who withdraws in fear of being associated with a profession and ethnicity that can put her in serious danger: “El sufrimiento me apura./¿La Doctora yo? ¿Qué dices?”[This suffering is killing me./ I? The Doctora? What nonsense is that?] (lines 36-37). When she realizes that she cannot hide her identity as Toribio screams for her husband: “¡Ah, señor Doctor,/señor Doctor, venga a ver/cómo es bruja su mujer!”[Doctor, Doctor, come see that your wife is a witch!]

(lines 40-42), she pleads for her honor : “No me quites el honor,/mi desatención pregona”[Do not rob me of my honor! Do not call attention to me!] (lines 43-44) As it was mentioned before, honor rested on the perception of the rectitude in term of sexual mores of the female members of a family. However, it also depended on the social perception of the purity of a family’s lineage. Toribio could compromise the Doctora by outing her ethnic ancestry, which apart from destroying her honor, would also bring her all sort of problems not only with the Inquisition, but also with the state, since the Moriscos had been ordered to abandon the country earlier in the century (10). The

publication of her practicing of witchcraft or sorcery would compromise her honorable standing in society.

As for this outing having an effect on the woman's sexual propriety, we have to have in mind that witchery and sex were deeply related in the imagination of the early modern period. The belief was that women became witches, especially in old age, so that her sexual appetites might still be satisfied by the devil. In his *Tratado de supersticiones y hechicerías* (1529) (*Treatise on Superstitions and Sorceries*) Fray Martín de Castañega reproduces the common thought of his time:

Los unos y los otros que por pacto expreso están al demonio consagrados, se llama por vocablo familiar brujos. [...] De estos ministros [...] más mujeres hay que hombres. Y más son de las mujeres viejas y pobres que de las mozas y ricas porque, como después de viejas, los hombres no hacen caso de ellas, tienen recurso al demonio, que cumple sus apetitos. (cit. by Lara 523)

[Those who are consecrated to the Devil by means of a pact are commonly called witches. [...] Among these ministers [...] there are more women than men. And most are old and poor women rather than young and rich. Since men do not pay attention to them as they grow old, they turn to the Devil, who satisfies their appetites.]

Then, in turn, the witches would market their knowledge to others in order to provide for their livelihood. Celestina, of whom la Doctora claims to be an heir, was called a witch and earned her living in the sexual trade. She worked as a procuress, restored virginites, cured female maladies, and above all offered her services as a

matchmaker. This last activity was commonly associated both in the social as the literary tradition to sorcery since it was believed that these matchmakers did not have qualms in getting the love for her client by means of a love potion or spell, the *philocaptio* (Russell 289).

By offering Toribio what is expected from someone who proclaims herself an heir to Celestina, her matchmaking services in the form of a love spell in exchange for his discretion, the Doctora manages to change Toribio's attitude from fear and righteousness to a playful interest. He calls her now "bruja mía," [My witch] (line 52), promises to conceal all she wants (v 54), and rejoices in the contemplation of the possibility to make Menga desire him. Together with her reputation as a witch or sorceress, which was connected to her Muslim or Jewish origin, this other occupation of Celestina's, the one for which her own name has become synonym in the Spanish culture, was also understood as inherently Semitic in the Spanish tradition. Matchmaking was used by the Inquisition as proof of judaizing tendencies (Márquez Villanueva 23). The association of this practice with the Jewish or Muslim origin of its practitioners was common in the literature of the Spanish Golden Age and even in earlier examples. Márquez Villanueva reminds us as well that the matchmaking skills for which Celestina was sought after were also attributed to the "judeos casamenteiros" in Gil Vicente's *Farsa de Inez Pereira* (1523) (19-20). The tradition also existed in texts of Islamic Spain, as it appears in Ibn Hazm's *The dove's neck-ring* (ca. 1023) (28). The literary ancestor of Celestina, Trotaconventos, in Arcipreste de Hita's *Libro de buen amor* (1343) is a character of clear Islamic pedigree (88-89). These medieval types were still alive in the Spanish imagination of the sixteenth century, as Morisco women were often accused of practicing this profession (173). As Celestina was a doctor for the love-sick (Márquez Villanueva 31), la

Doctora will initially offer her services to Toribio, who had opened the play crying: “¡Que me muero, señores, que me muero/de amores...!” [I die, I die of love, gentlemen!] (lines 1-2). The medicine that Doctora offers Toribio is a written spell which, according to her, “tiene tan fuerte violencia,/que ha de morirse por ti/la persona que le lea” [It has such a strong violent power, that whoever reads it will die for you.] (lines 59-61). But this not only will not solve Toribio’s problem: Toribio’s dishonest dealings with the Other are going to be the source of disease for his community.

Subject to female power: the community queered under the spell

Toribio marches happily to town with the witch’s spell in order to get the girl of his dreams. His happiness, though, will be short lived. When he runs into Menga and hands her the note, she claims not being able to read it and turns it to the man who is next to her, one of her suitors. The spell then takes effect on this man and two other more who read the spell. They eagerly pursue a horrified Toribio demanding the satisfaction of their lust for him. The men that Cáncer chooses to be under the witch’s spell are not randomly selected. The male characters who find themselves infatuated by Toribio are stock characters of the comedic literary tradition of early modern Spain, however, at the same time, they perform specific functions in their society. Their roles are closely related to the style of rule of religious as well as civil law and order imposed by the Renaissance empire.

The first man to read the note is the town’s sexton, also one of Menga’s suitors. This character, a secular member of the Church, appears abundantly in these types of plays. Because of the pressure from the Inquisition, and also from the state that champions the ideas of the Counter-Reformation, the sexton takes the place of the priest

or the monk of medieval satires as the embodiment of the vices of the members of the Church. It shares some of the personality features of his medieval ancestor, such as his expression in unsophisticated Latin, the obsession for food, and the romantic pursuit of local girls. The next men to be affected by the spell had also been named by Toribio in his introduction as those who easily got Menga's attention: the scribe and the sheriff. Both scribe and sheriff were commonly target of satire as people who used their state sanctioned power in their own benefit at the expense of the rest of the members of society (Menchacatorre 70) ([11](#)).

The three men that are affected by the spell are representatives of the governmental and religious order of imperial Spain. Sexton, scribe, and sheriff are the embodiment of Church, law and order. They are members of the male dominated bureaucracy created by early modern universities to serve the administration of the nascent nation states; an educational system that according to El Saffar pushed ever more the realm of the feminine to the margins of society (180). It is this group, as a metonymy of imperial Spain, what finds itself turned upside down. The agency of the witch -with all she represents- is responsible for the ultimate undermining of Renaissance masculine order transforming Spain into a nation of sodomites, in chaos, and at the verge of collapse.

The title of the play, *Los Putos*, is clear about the transformation that operates in the men affected by the spell. These are not *lindos*, or effeminate men. These men still perform their gender as masculine and show some of the traits that are expected from such performance, including the aggressive chasing of the object of their desire. However, their sexuality is altered. If in other plays we see the representation of a masculinity in crisis in the figure of *lindos* and *mariones*, the figure here is that of the *puto*, the man who

engages in same sex practices. The Spanish early modern lexicographer Sebastián de Covarrubias makes the distinction clear in his dictionary. *Marión*, or *maricón*, is “el hombre afeminado que se inclina a hazer cosas de mugger” (fol. 103r). *Puto*, on the other hand is too extreme a concept to find itself defined in print. Covarrubias defines it in Latin: “notae significationis, et nefandae” (fol. 152r) [of notorious and abominable meaning]. These characters have been turned into what they most fear, the ultimate threat to the social order. In early modern Spain the adjudication of the label of sodomy had been used in the colonial enterprise against Jews, Moors, and Indians. And as Horswell has explained, it became:

A performative term, a speech act that invoked an increasingly heightened notion of the abject and simultaneously condemned the referent to a marginal and subservient state of being. In the act of pronouncing the word in reference to another person or class of persons, the speaker performatively positioned that objectified person or class in subaltern status. (Horswell 32)

The contact with the female Other, either Jewish or Muslim, in this case has rendered the Spanish imperial administrator a sodomite, a marginal and subservient subject. In the words of the code of law of the Catholic Monarchs put forth in 1497, the act of sodomy is one that “offends God our Lord and gives a bad name to our land...unspeakable crime...by which nobility is lost and hearts become cowardly” (qtd. By Horswell 60). The loss of nobility and the becoming cowardly is a result of the allowance for the loss of control to take place because of an excessive indulgence of the dominant caste in the pursuit of their desire. That control has been allowed to fall in the hands of the enemy. The errors of this society- this is the ease of cohabitation with the

Semitic Other -has placed the Spanish men under a category of sexuality that evokes chaos and destruction as MacFarlane explains:

Conceptualized as the embodiment of a disorder at once sexual, cultural, political and religious, the sodomite represented an anarchic force that threatened to undermine the nation and against which the nation might define itself ... the formation of the sodomite as a social type was to a considerable degree the product of a displacement of social crisis, anxiety and disruption -a process that figures typically in the construction of the 'unnatural' and 'perverse.' (MacFarlane 78-79)

The association of Islam and sodomy was a relatively new phenomenon in the Iberian Peninsula. The Arab in the medieval Iberian culture had never been depicted as sodomite, as it was the case the rest of Europe. Hutcheson argues that the close contact with and knowledge of the Islamic culture that happened in Spain during almost eight hundred years prevented medieval Christian Spain from constructing the Moor as sodomitic:

Sexual binarisms -perhaps better rendered as sodomy versus purity, that is, absolute license of the body versus absolute self control- were not spontaneously conflated with notions of racial/cultural difference...Such binarisms may work for ...a Europe from whom the Saracen, the unknown and unknowable Other, serves readily as the archetype of perversion, but they lose their sharp edges in Iberia. (106)

According also to Hutcheson, the emergence of the image of the sodomitic Moor will appear strongly as Spain comes to terms with the "recognition of its variance from the "normative" histories and identities of Western Europe" (101). This is: the recognition

of the hybrid ancestry of Spanish culture. The new representation will strengthen under the reign of the Hapsburg dynasty. With the imperial enterprises of the sixteenth century, Castile and Spain have been constructing their identity on a model based on narratives of conquest and domination. Enrobed in aristocratic images of chivalric deeds, the Castilian ideal self image in the Renaissance is one of militant chivalric Christianity constructed over a scaffold of virtuous values of masculine power. Castilian superiority is explained as the natural outcome for a people who lead by virtuous leaders have managed to recover the homeland from the infidel who took it away, and who have also been engaged in successful imperial endeavors. The self portrayal of this society as a virile society was often achieved by means of the feminization of the foreign adversaries in this imperial quest. The fact that for a long time in the sixteenth century the ruler of the international antagonist, England, was a woman supported this view. The Ottomans, for example, that we see in Don Quixote's cuento del cautivo, and in the Ricote and Ana Felix episode in part II, are somehow accused of practicing sodomy. But there was also a progressively growing practice of feminization of those internal Others who did not fit the national mold fostered by the state and the hegemonic group of *Cristianos Viejos*. As George Mariscal has pointed out, "All heterogeneous groups with origins perceived to be outside the peninsula, especially Muslim and Jews, were necessarily represented as both non-male, and non-Spanish" (Mariscal 58). And so we see the orientalized portrayals of the Moor of the maurofilia tradition subtly described as displaying and effeminate sophistication which in Abencerraje, for example, was represented by his submission to the control of the woman he loves. But we also find not so subtle descriptions, like the one of the Moriscos provided by father Aznar Cardona (1612) in his apology of the expulsion. This is, "a sort of 'homosexual panic,' Spain's defensive reflex against the

realization of its own queerness” (Hutcheson 101) when comparing its hybrid history to the Northern European norm.

The imperial triumphs, numerous and spectacular in the first three quarters of the sixteenth century, came to a halt during the last decades of Philip II’s rule. The continued bankruptcies and the disaster of the great Armada to invade England in 1588, the impoverishment of most of the Spanish society drowned financially by inflation, managed to erode the Spanish confidence on this virile construction of its self-image. If the imperial victories of the earlier years allowed for the application of a feminized image to the Other, the perception of current inadequacies creates the fear of seeing all those feminine constructions of the other applied to the Self. The disasters in the imperial enterprises during the reigns of Phillip II’s successors kept deepening the sense of loss of prestige, of damaged reputation, of loss of the honor based on masculine values, all of which became a great source of anxiety. The production of the text of *Los putos* happens in a moment for the Castilian national psyche when the construction of its own self image as a virile society is being dismantled, and a fear of becoming the opposite, this is an effeminate society, exists.

Sidney Donnell has asked the question in psychoanalytical terms about the effect on the community of the ruler’s perceived weakness: “What happens to a nation when a certain lack appears in the formative function of the very figure who attempts to fill the role of the father?” (49) Which he answers with regards to Spain: “Signs of decline in the empire and an erratic behavior of Church and State led to a spiritual crisis in Spain’s collective relation to the father (king and god). The result was a crisis of masculinity in the ruling classes -characterized by cultural anxiety, homosexual panic and eventually

hysteria” (121). As it is the case in Cáncer’s play, as I would like to argue, the pointing finger which results from this panic an hysteria is directed at the potentially contaminating presence of the Other inside. It had happened already, according to Hutcheson, that it was “less the Moorish subject who bears the name of sodomite in fifteenth-century Spain than it is the Christian subject associated in vital and dangerous ways with Moorish presence in Iberia.” (111) The Spaniard panics at the thought of having to recognize the connection of his culture and race with the undeniable presence of the Semitic.

In the case of the *entremés* by Cáncer, the danger posed by the contact with the ethnic other is also conflated with the fear to a turning of the tables in which the male supremacy becomes overturned by a regained female agency represented in the figure of the Semitic witch, the “madre Celestina.” The witch has the power to undo all the constructions of masculinity created in the previous century. She can bring the patriarchal order of the Renaissance empire back to what Severin has seen in the witch tradition of Celestina: the return to an “alternative anti-paternalistic society of empowered women and weak men,” (8) a society created by the witch, which “is at the same time seductive and destructive” (8). The witch that Toribio finds becomes a puppet master in this society, and in her hands, which are the hands of the Other (female and Semitic), we see placed the symbolic agency. The witch character, as presented in the *entremés*, conjures up all this fears. The blame of the crisis of masculinity which is bringing down the imperial system has found its target in the toleration of the participation of marginal ethnicities in mainstream society. Quevedo’s criticisms of the conversos’ ability to climb in ranks that the writer thought should be only a privilege of the old Christian caste have been well studied. The virulent attack against the Moriscos by the above mentioned Aznar Cardona made them responsible for many of the maladies of a nation that was losing the grip on

its destiny. In the *entremés*, the position of control that belonged to the father is appropriated by the mother Celestina. The spell she has created transforms the images of the nation's father (god and king) in openly declared sodomites that pursue Toribio shamelessly and lustfully.

Another woman saves the day

As the characters affected by the witch's influence turn their attention from the potentially productive, and reproductive, pursuit of the female, to the nonproductive, and thus sinful attempt at the unspeakable act with Toribio, the displaced Menga takes charge in the protection of order. Menga will become the only voice that will claim for the restoration of the order upset by the witch's actions. Menga, originally a passive character that receives the attention of the village men, is forced to action in order to uphold a crumbling patriarchal system. She represents an acceptable model of femininity, despite the allusions to her sexual promiscuity. She cannot read, she is uncultivated, what allows her to remain safe from the evil actions of the witch. She will not fall under the spell. When all the men are under the power of the creature of the night, the witch, Menga as Venus, the morning star, will herald the return of the Sun, and with it the restoration of male order. It is Menga who twice screams for the help of justice “¿No hay quien llame a la Justicia?” [Isn't there anyone who calls for justice?] (lines 99 and 115)

Like the virile Laurencia of Lope de Vega's *Fuenteovejuna*, she calls for order. She invokes the help of male figures, but these become successively sodomitic. Her screams “Que se enamoran dos hombres!” [Two men are loving each other!] (101) and then “Que tres hombres se requiebran” [Three men are courting each other!] (118) reproduce the action and attitudes that Allatson has seen when Laurecia enters the town

council and insults the villagers who haven't been able to defend her calling them "maricones" (sissies) and "amujerados" (womanly) (1779-1780):

...the conventionalities of phallogentric rhetoric, driven by an overt misogyny and homophobia, are utilized by Laurencia to goad the men into action. Her insults signify not only the extent to which ascribed and expected gender behaviors have been disrupted by the Comendador's actions, but the limits in anxiety that such actions have elicited. (267)

Like Laurencia in *Fuenteovejuna*, she finally summons the whole village to help end this sodomitic rule, this disordered state: "Aquí de la vecindad" [Neighbors, help me!] (138). At this time the witch comes out again and tears the note breaking thus the enchantment. Interestingly, Menga, who was the object of the protagonist's love, is also the source of the first feminization: the first weakness which lead to requesting the spell from the witch. The argument is that the witch does not completely create the sodomization of this town, but rather, she seizes the opportunity of Toribio's weakness (his irrational passion for Menga) to fool the village's men.

As they come back from the influence of the spell and are confronted with the realization of their acts, they react violently against Toribio. At the linguistic level they describe his appearance with insulting names "notable bestia," "salvaje," "extraña fiereza." [Extraordinary beast... savage... strange fierceness.] (lines 145-47). In order to clarify their allegiances, restore their masculine image, and exorcise their panic, all three characters affected first will invoke the Christian God then move to beat Toribio to a pulp, which the town prevents them from doing. They have called for Divine protection, but it was the pressures of the institutions that represent this God in Earth

which originated the problem in the first place since La Doctora gave Toribio what he wanted so her practices would not be reported to the town and the Inquisition.

When the play comes to an end, the community's world reverts to its original state. The witch is not punished, she is rather understood as a member of the community, she is the doctor's wife. Menga calls her "amiga," which may signal Menga's belonging to this Celestina-like character's circle of procuresses and love dealers. She is just some neighbor who is allowed to do this entertaining mischief. The consequences of this permissiveness are made evident in the story, though. This piece displays the fact that the threat posed by the tolerance of the marginal element's agency (or the active presence of the Other) at a moment in which the decadence of the empire is consciously feared, exists in this society because it allows it; because this society looks the other way. The witch character is the richest one in terms of condensation of meaning as she is the agent of the actions in the play, and the character who embodies the fear to the female and the fear to the Other as controller of a society's destiny.

Notes

(1). Some recent monographs include the works by Sidney Donnell, and José Cartagena Calderón. Also, a volume of essays on the topic of masculinity in early modern Italy and Spain compiled by Gerry Milligan and Jane Tylus was recently published.

(2). See the works by Matthew Stroud.

(3). See Peter E. Thompson, Sherry Velasco and Michael Horswell.

(4). See Pablo Restrepo-Gautier's article.

(5). Cotarelo y Mori mentions not only the popularity of this author, but also of this particular play, which, according to him, was often staged and reworked well into the first half of the XVIII century.

(6). The type of humor that some *gracioso* types use in the *comedias* sometimes resemble that of the *entremeses*.

(7). It is not clear that at the popular level there was a difference between witchcraft (*brujería*) and sorcery (*hechicería*) in the Spanish seventeenth century. Scholars who have treated the characters of Celestina and Cervantes' Cañizares have debated if each can be considered one or the other. The distinction is made in early modern manuals, as Maravall (141) explains, which define witchcraft as a demonic cult, while sorcery consists of the manipulation of elements of nature that have an occult power that is unavailable to the uninitiated. The character in *Los putos* is called a witch (*bruja*), but her products are spells, or "hechizos." The other *entremés*, by Quiñones de Benavente, that shares with Cáncer's many traits of the plot, is titled *La hechicera* (*The Sorceress*). Because of all this I conclude that for the purpose of the analysis of Cáncer's play the distinction is not relevant.

(8). I use the word Semitic to refer both to Jewish and Islamic ancestries.

(9). García Ballester mentions that Philip II hired a Morisco doctor from Valencia called Pinerete to cure his son Carlos (*Moriscos y medicina* 68-69), and later another Morisco doctor, Jerónimo Pachet, to cure the future Philip III (*Moriscos y medicina* 110).

(10). Vicente García explains how Cañizares, the witch in Cervantes' *Dialogue of the Dogs*, panics and reacts violently when she is identified as sorcerer because in the popular lore such practices were associated with the Moriscos ("La Cañizares" 2)

(11). Francisco de Quevedo in particular attacked often the corruption of the sheriffs in his satires representing them as the ultimate evil. In one of his satires, *The Bedeviled Sheriff*, a demon complains to be possessed by a sheriff, calling himself a "Besheriffed demon" and hopes to be exorcised.

Works Cited

Allatson, Paul. "Confounding Convention: 'Women' in Three Golden Age Plays." *Bulletin of the Comediantes*. 48.2 (Winter 1996): 212-13, 261-73.

Caro Baroja, Julio. *Vidas mágicas e Inquisición I*. Madrid: Istmo, 1992.

Cartagena-Calderón, José R. *Masculinidades en obras: el drama de la hombría en la España imperial*. Newark DE: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2008.

Covarrubias y Orozco, Sebastián. *Parte primera del tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Melchor Sánchez, 1674.

Cull, John T. "Purging Humor(s): Medical and Scatological Imagery in Tirso de Molina" *Bulletin of the Comediantes*. 47.2 (Winter 1995): 321-39.

Díez Fernández, José Ignacio, and Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer. "Contexto histórico y tratamiento literario de la "hechicería" morisca y judía en el *Persiles*" *Cervantes* 19.2 (1992). 33-62.

Donnell, Sidney. *Feminizing the enemy : Imperial Spain, transvestite drama, and the crisis of masculinity*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2003.

El Saffar, Ruth. "The I of the Beholder: Self and Other in Some Golden Age Texts." *Cultural Authority in Golden Age Spain*. Ed. Marina Brownlee and Hans Gumbrecht. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1995. 178-205.

García Ballester, Luis. *Medicine in a Multicultural Society: Christian, Jewish and Muslim Practitioners in the Spanish Kingdoms, 1220-1610*. Burlington, VT: Ashgate, 2001.

----. *Los moriscos y la medicina: un capítulo de la medicina y la ciencia marginadas en la España del siglo XVI*. Barcelona: Labor Universitaria, 1984.

Glaser, F. "Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro." *Nueva revista de filología hispánica*, VIII (1954): 39-62.

Gutiérrez Nieto, Juan Ignacio. "Inquisición y culturas marginadas: conversos, moriscos y gitanos." *El siglo del Quijote (1580-1680)*, t.26, vol. 1 de *Historia de España Menéndez Pidal*. Dir. J. Ma. Jover. Madrid: Espasa Calpe, 1988. 645-792

Huerta Calvo, Javier, ed. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII: entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid: Taurus, 1985.

Horswell, Michael J. *Decolonizing the Sodomite: Queer Tropes of Sexuality in Colonial Andean Culture*. Austin: U of Texas P, 2005.

Hutcheson, Gregory. "The Sodomitic Moor: Queerness in the Narrative of the Reconquista." *Queering the Middle Ages*. Eds. Glenn Burger and Steven F. Kruger. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001. 99-122.

Lara Alberola, Eva. "Por qué y para qué: Función de las hechiceras y brujas en la literatura de los Siglos de Oro." *Espéculo* 44 (marzo-junio 2010). <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/hechibru.html>>

López de Úbeda, Francisco. *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. (1605) Ed. Bruno Damiani. Madrid: Porrúa, 1982.

Maire Bobes, Jesús. "El doctor, figura cómica de los entremeses." *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, II*. Eds. María Luisa Lobato and Francisco Domínguez Matito. Madrid, Spain: Iberoamericana, 2004. 1217-28.

Maravall, José Antonio. *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos, 1968

Mariscal, Georges. *Contradictory Subjects: Quevedo, Cervantes, and Seventeenth-Century Spanish Culture*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1991.

Márquez Villanueva, Francisco. *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona : Anthropos, 1993.

Menchacatorre, Félix. "Quevedo y la mujer: Su reflejo en los entremeses." *Cincinnati Romance Review*. 3 (1984): 68-78.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles V*. Madrid: Editorial Católica, 1978.

Milligan, Gerry, and Jane Tylus, eds. *The Poetics of Masculinity in Early Modern Italy and Spain*. Toronto: Center for Reformation and Renaissance Studies, 2010.

Quiñones de Benavente, Luis. *Entremeses, loas y jácaras*. Madrid: Alfonso Durán, 1874.

Restrepo-Gautier, Pablo. "Risa y género en los entremeses de 'mariones' de Francisco de Quevedo y de Luis Quiñones de Benavente." *Bulletin of the Comediantes*. 50.2 (Winter 1998): 331-44.

Russell, Peter. "La magia, tema integral de *La Celestina*." *Estudios sobre La Celestina*. Ed. Santiago López Ríos. Madrid: Istmo, 2001 (281-311).

Sherman Severin, Dorothy. *Witchcraft in Celestina*. London : Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997.

Stroud, Matthew D. *Plot Twists and Critical Turns: Queer Approaches to Early Modern Spanish Theater*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2007.

Thompson, Peter E. *The Triumphant Juan Rana: A Gay Actor of the Spanish Golden Age*. Toronto, ON: U of Toronto P, 2006.

Trumbach, Randolph. "London's Sodomites: Homosexual Behaviour and Western Culture in the 18th Century." *Journal of Social History*. 11.1 (Fall 1977): 1-33.

Velasco, Sherry. *Male Delivery: Reproduction, Effeminacy, and Pregnant Men in Early Modern Spain*. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2006

Vicente García, Luis Miguel. "La Cañizares en el *Coloquio de los perros*: ¿Bruja o hechicera?" *Mester*. 18.1 (Spring 1989): 1-7.

Vicente García, Luis Miguel. "La Cañizares en el *Coloquio de los perros*: ¿Bruja o hechicera?" *Mester*. 18.1 (Spring 1989): 1-7.

Resistencia femenina y razón poscolonial:

Hacia una lectura doble de *Calypso*, de Tatiana Lobo

[Salvador Mercado Rodríguez](#)

University of Denver

Calypso (1996), de Tatiana Lobo, narra la fundación y desarrollo de un poblado costero cerca del puerto de Limón en Costa Rica, junto con la vida de Amanda, Eudora y Matilda Scarlet, tres generaciones de una familia. El inicio del poblado ocurre alrededor del establecimiento de un negocio en sociedad entre Lorenzo Parima, un hombre blanco del interior que se ha radicado en la costa, y Alpheus Robinson, conocido como Plantintáh, un hombre negro descendiente de inmigrantes anglófonos de las Antillas menores, casado con Amanda. Parima es ambicioso y sin escrúpulos. Primero se apodera del negocio en su totalidad. Luego, su deseo apasionado por Amanda lo lleva a asesinar a su antiguo socio. A lo largo de la narración, Lorenzo se obsesiona sucesivamente con las tres mujeres Scarlet, sin alcanzar nunca a saciar su apetito sexual con ninguna, aunque llega a casarse con la segunda de ellas. El crecimiento del pueblo corre paralelo con el éxito comercial de Lorenzo, involucrado en negocios legítimos e ilegítimos. Su vínculo con el narcotráfico conduce a un trágico incidente en el que muere Matilda. Hacia el final de la obra, fuerzas espirituales intervienen para provocar un temblor y una ola gigantesca inunda el poblado, destruyendo entre otras cosas al comisariato de Lorenzo. El pueblo sobrevive y se restablece, pero Lorenzo nunca regresa. Una leyenda cuenta que a veces de noche la sombra de Matilda cobra cuerpo y danza sobre las ruinas del comisariato. Este apretado resumen no hace justicia a la cantidad de alusiones y referencias al mundo espiritual y las prácticas religiosas de los personajes, pero estos aspectos tienen un peso

evidente en el desarrollo y conclusión de la narración. En este ensayo exploro cómo a través de referencias a un complejo religioso cultural de origen africano se sugiere una manera alterna de leer tanto el texto que nos ocupa como su contexto sociocultural costarricense y caribeño.

Los críticos difieren en su interpretación de la obra, particularmente en torno a la representación de los afrodescendientes. Jorge Chen Sham toma el *Orientalismo* de Said como punto de partida para enmarcar su lectura, argumentando que Tatiana Lobo, para exponer la hegemonía de los blancos sobre el Caribe, depende de una estructura maniqueísta de representación que contrapone Civilización y Barbarie y cae en una contradicción ideológica al exotizar al negro:

al inscribir a los negros dentro del tópico de buen y bondadoso salvaje, *Calypso* no nos narra la historia desde la perspectiva subalterna en la que haya resistencia y toma de conciencia abierta: nadie se opone de frente al gobernador don Lorenzo Parima. (7)

En contraste, Laura Barbas-Rhoden, en su estudio sobre género y ficcionalización de la historia en la obra de escritoras centroamericanas (*Writing Women in Central America*), encuentra en la narrativa de Lobo un esfuerzo por descubrir al subalterno y la mujer en el pasado colonial y nacional: “Her historical imaginations bring to the foreground both women’s problems and also those of gendered subalterns” (121). Según su análisis, Lobo representa al “stereotyped Other” conforme aparece en documentos históricos y, al mismo tiempo, sugiere mayor profundidad y complejidad en su caracterización:

In Lobo's texts, subaltern memories are textually reconstructed in fiction and juxtaposed with hegemonic representations of history. Her depiction of the conflicted border between knowledge makes visible Central America's marginalized inhabitants, notably subaltern women and also reveals the maneuvers of colonialism that relegated them to the peripheries. (122)

Como explica Barbas-Rhoden, en la primera novela de Lobo, *Asalto al paraíso* (1994), se yuxtaponen dos mundos paralelos: por un lado, el de las autoridades coloniales y los misioneros y, por otro, el de los indígenas. Con esta yuxtaposición se desmitifican las pretensiones totalizantes del discurso y el poder colonial (139). Analizando un pasaje de ese texto anterior, dice Barbas-Rhoden:

According to Lobo's representation, what the people of Cartago perceive as simply an odd occurrence is actually an indication of the presence of an alternative reality of which they are unaware because they cannot read its signs. At the conclusion of the novel it is Catarina, the daughter of Pedro and la Muda, who appears to have the capacity to decipher and negotiate the two worlds. (141)

En *Asalto al paraíso*, Lobo plantea un texto que hace patente dos lecturas posibles de los eventos tratados, que se conforman a dos culturas o visiones de mundo. Creo que el procedimiento que sigue Lobo en la escritura de *Calypso* es similar al que se describe en esta lectura de su primera novela. Claro está, tratándose ahora de la costa atlántica de Costa Rica durante el siglo veinte, la presencia indígena en la novela es marginal. Los mundos desde los que se organiza la comprensión de la realidad serán, por un lado, el de la sociedad ladina de pretensiones blancas y, por otro, el de los inmigrantes caribeños negros de habla inglesa.

Antonio Benítez Rojo ha argumentado que en la novela caribeña puede hallarse una dimensión espectacular, basada en la elaboración del texto como *performance*. Para Benítez Rojo este *performance* es siempre doble, elaborado en el entrecruce de unos códigos referidos a la cultura occidental con otros referidos a un conocimiento tradicional, simbólico, que la cultura occidental no descifra (Benítez Rojo 243-248). Un texto así construido se presta asimismo para dos lecturas, una dirigida desde/hacia Europa y otra desde/hacia el Caribe. Aunque Benítez Rojo menciona varias novelas que podrían leerse de este modo, para abreviar su exposición, selecciona el cuento “Viaje a la semilla”, de Alejo Carpentier, como modelo para ilustrar su planteamiento. La lectura de Benítez Rojo devela una posible estructura musical en el cuento, así como una serie de alusiones a mitos y prácticas de la santería que remiten a una visión de mundo distinta de la convencional en Occidente, que se organiza desde una perspectiva cultural africana y caribeña. Otro texto de Carpentier que se presta a un análisis similar es *El reino de este mundo*. De hecho, ya Emma Susana Speratti-Piñero, en su libro *Pasos hallados en “El reino de este mundo”* (1981), había develado y explicado las referencias al vodú y la santería, y a partir de ellas había propuesto una lectura alterna del texto, desde esa óptica cultural. Una lectura que fácilmente elude la percepción de un lector circunscrito a los presupuestos de la cultura occidental (1).

Tatiana Lobo hace en *Calypso* algo análogo a lo que hizo Carpentier en *El reino de este mundo*, proponiendo dos lecturas posibles que se anuncian desde el umbral del texto en el epígrafe doble que define el concepto “calypso” desde dos tradiciones culturales distintas. La primera definición se refiere al género musical de origen caribeño, la segunda, a la ninfa que aparece en el Canto V de *La Odisea*, cuyo nombre significa “la que oculta” (2). Llama la atención que la autora respete la grafía inglesa del término y en

ningún momento use la grafía en español, “calipso” (3). Esta práctica evidencia la dimensión anglófona que necesariamente se inscribe en la novela aunque esté escrita en castellano. Algunos críticos han aprovechado la referencia musical, y particularmente la función social de las canciones como expresiones de protesta y rebeldía contra la opresión, como punto de partida para comentar la obra, sin referirse a la alusión homérica (4). Laura Barbas-Rhoden presta atención a ambos aspectos y comenta que el epígrafe coincide con otros indicios de que la historia de Lorenzo no es necesariamente lo más importante, a pesar de que el relato comienza hablando de él:

Just as the master figures prominently in the calypsos of the slaves, so does Lorenzo occupy a central place in this narrative. Because of his will to power and machinations to preserve and increase it, the story concerns him. However, it is also as much the story of the Scarlet women, their history, and the influences of their world upon Lorenzo. (Barbas-Rhoden 151)

Barbas-Rhoden tiene razón en destacar la importancia de las mujeres de esta familia en la novela, y el análisis de la referencia a la ninfa Calypso en el epígrafe puede ampliarse para considerar una analogía entre las Scarlet y Calypso.

Lo que se desprende de esta segunda lectura no es la inscripción de los afrocaribeños dentro de tópicos manidos de la razón colonial (o moderna), sino la expresión de una razón alterna. Walter Mignolo ha planteado que “los discursos y las teorías postcoloniales están construyendo una razón postcolonial como un *locus* de enunciación diferencial” (121). Como veremos más adelante, la segunda lectura de la novela implica (para citar de nuevo a Mignolo cuando amplía lo que quiere decir con el término diferencial) “un desplazamiento de los conceptos y de las prácticas de las

nociones del conocimiento y también de las formas de entendimiento articuladas durante el período moderno” (122). En este desplazamiento puede leerse, siguiendo a Enrique Dussel, no la negación de la razón (concebida a la manera occidental), sino la afirmación de la razón del Otro:

Unlike the postmodernists, we do not propose a critique of reason as such; but we do accept their critique of a violent, coercive, genocidal reason. We do not deny the rational kernel of the universalist rationalism of the Enlightenment, only its irrational moment as sacrificial myth. We do not negate reason, in other words, but the irrationality of the violence generated by the myth of modernity. Against postmodernist irrationalism, we affirm the “reason of the Other.” (75)

Para exponer estas enunciaciones diferenciales en el relato de Lobo, discutiré primero algunos aspectos sobresalientes de *Calypso* vistos en relación con *La Odisea*, una de las obras fundadoras del canon literario occidental. Más adelante discutiré aspectos de una segunda lectura, que presta atención a las prácticas religiosas de raíz africana que se manifiestan en el narrador y algunos personajes de la novela. Al hacer esta segunda lectura, tengo en cuenta que tanto en *Asalto al paraíso* como en *Calypso* Tatiana Lobo está más interesada en deconstruir que en invertir binarismos (Barbas-Rhoden 133, 149). La presencia de códigos que remiten a dos culturas distintas no necesariamente implica que los sujetos de cada trasfondo cultural se mantengan aislados entre sí, o que los contenidos expresados en relación a un código cultural se conformen a expectativas convencionales de cada tradición. Más bien, tanto en sus referencias a la cultura occidental clásica como en su tratamiento de la cultura mítica de origen africano, Lobo rompe los moldes.

Detengámonos brevemente en *La Odisea*, donde la ninfa Calypso figura como personaje secundario. Al inicio de la obra, en el Canto I, Atenea ruega a Zeus que le permita a Odiseo salir de donde se encuentra prisionero y regresar a Ítaca. Luego de perder a sus hombres y todo su botín de la guerra de Troya, habiendo ofendido a Poseidón, Odiseo ha pasado los últimos siete años en Ogigia, como “cautivo” de Calypso. La conversación se retoma en el Canto V, cuando Zeus envía a Hermes para comunicarle a la ninfa que debe dejar en libertad a Odiseo porque está destinado a regresar. Calypso, que no puede oponerse a la voluntad de Zeus, accede inmediatamente y colabora, no sin antes expresar a Hermes su frustración y enojo con las siguientes palabras:

-¡Oh crueldad de los dioses que sois más celosos que nadie!

No queréis que las diosas su lecho a las claras compartan
con el hombre mortal a quien quieren tener por esposo.

Así cuando tomó a Orión la Aurora de dedos de rosa

le tuvisteis envidia los dioses de vida apacible,

hasta que Artemis casta, del áureo sitial, le dio muerte

en Ortigia, asaetándolo con sus dulcísimas flechas.

También cuando Deméter de crespos cabellos, cediendo

a un impulso, entregóse a Jasón en amor y en el lecho,

en su campo tres veces labrado, tardó Zeus bien poco

en saberlo, y la muerte le dio con su rayo encendido.

Y ahora, dioses, a mí me envidiáis que esté un hombre conmigo,

a quien pude salvar cuando, solo, a caballo en la quilla,

navegaba, una vez hubo Zeus, con su rayo encendido,

destruido su nave en el centro del ponto vinoso. (79)

La función convencional de la mujer en los mitos heroicos es la de tentar y distraer al héroe de sus obligaciones, atrayéndolo a los placeres de la vida ordinaria como la comida, el sexo, los hijos y la riqueza (Harris y Platzner 373). Así aparece Calypso en el relato homérico. Se ofrece a Odiseo como pareja, como esposa, e incluso le promete la inmortalidad para que se quede con ella. Como mujer, ocupa un lugar secundario, por lo que su drama individual y su voz no tienen mayores consecuencias en el marco general de la obra. El pasaje citado es especialmente significativo porque articula los sentimientos de una mujer que desahoga su frustración, consciente de que no puede alterar su papel secundario asignado. Desde el punto de vista del Otro femenino, no es que ella sea un obstáculo en el camino del héroe, sino que son los dioses, movidos por sentimientos mezquinos, quienes representan un obstáculo en el suyo.

Calypso se queja de que los dioses no toleran que una diosa tome a un mortal como pareja. Como seres superiores, se creen con derecho a intervenir en la intimidad de esos otros inferiores, los mortales y las mujeres, aunque sean diosas. A estas últimas se les niega la oportunidad de elegir a un mortal. Están reservadas para los dioses, mientras que ellos no reconocen tales límites para sí mismos. Calypso menciona dos casos anteriores, con el suyo serían tres, en que los dioses impiden estos enlaces. Los precedentes culminan en la muerte de los hombres que las diosas han amado, mientras que a Odiseo (protegido de Atenea) se le envía de regreso a Ítaca. En la novela de Lobo vemos que a tres generaciones de mujeres de una familia se les impide mantener una relación de pareja con el hombre que aman: dos de esos hombres mueren asesinados; al tercero, lo expulsan del territorio donde se halla la mujer. En la novela, Lorenzo Parima, como si fuera el olímpico Zeus, intenta apropiarse de las mujeres Scarlet aún en contra de la voluntad de ellas, aún a expensas del asesinato. Primero mata a Plantintáh, esperando casarse con Amanda, que entonces lo rechaza. Luego tiende trampas a Tommí hasta conseguir desprestigiarlo frente a Eudora y endeudarlo al punto de la desesperación y la amenaza de prisión. Entonces le facilita el viaje a Estados Unidos y se queda con el campo libre para acercarse a Eudora. Finalmente, manda a disparar contra los que traten de hurtar su contrabando, sin saber que Matilda misma y su enamorado Conrado resultarán muertos.

Si Parima se aproxima en algún sentido al comportamiento o actitud de los dioses griegos (en sus aspectos menos dignos), por otra parte, el personaje parece desarrollarse más bien como una caricatura de Odiseo, muy poco heroico por cierto. Odiseo era un hábil navegante; Lorenzo, un campesino del interior temeroso del océano. Al comienzo de la novela, se hace a la mar y, al mismo tiempo que Hitler en Europa, inicia una

“invasión a territorios ajenos a su manera y según sus posibilidades” (11). Sus móviles son la rapacidad y el oportunismo, no la defensa del honor, los principios o la sed cognitiva. Si Poseidón agita las aguas para demorar el regreso de Odiseo, el mal tiempo también demora y complica ese primer viaje en barco de Lorenzo. Si Odiseo llega arrojado por el mar a Ogigia, donde vive Calypso, Lorenzo llega a Monkey (sic) Point, donde conoce a Amanda (entonces todavía novia de Plantintáh) durante una fiesta a ritmo de calypso y queda fascinado por su belleza. Calypso retiene a Odiseo durante siete años en los cuales se acuestan juntos cada noche. Amanda rechaza a Lorenzo, quien nunca llega a satisfacer su deseo con ninguna de las Scarlet, de las que se enamora sucesivamente. Odiseo tiene una vitalidad sexual notable, mientras que Lorenzo, que nunca fue hábil para el sexo, se vuelve impotente. Odiseo anhela regresar y finalmente regresa a su casa y a su esposa Penélope, que le ha sido fiel durante veinte años de ausencia. Penélope y Odiseo son contrapartes que encarnan paralelamente las virtudes propias de Atenea y cuentan con su apoyo; sin embargo, se espera que ella le sea fiel durante su larga ausencia, mientras que él tiene múltiples parejas. En la novela de Lobo, Parima es incapaz de sujetar a Eudora y cuando la confronta por su infidelidad, ella se defiende y lo amenaza con divulgar su impotencia. Luego de fracasar en sus intentos amorosos y ya resignado a quedarse en la costa y nunca volver al interior, Lorenzo termina estableciéndose con Olga, dueña de un prostíbulo, la única mujer que parece comprenderlo y apoyarlo en todo.

En la novela de Lobo, Lorenzo tiene pretensiones olímpicas pero su estatura no alcanza la del héroe, mucho menos la de un inmortal. Incluso como hombre resulta deficiente. Al mismo tiempo, la mujer no es el personaje secundario que aparece como una distracción en el camino del héroe. Es Lorenzo el que aparece como obstáculo

recurrente en la vida de tres generaciones de mujeres. Las tres Scarlet, como avatares de una ninfa caribeña, son también protagonistas de la historia. Como reza el calypso que atormenta a Lorenzo y que sólo él escucha en su cabeza culpable, en ellas “Lorenzo Parima se enamora siempre de la misma mujer” (227). Si las tres partes en que se divide la novela llevan por título sucesivamente los nombres de Amanda, Eudora y Matilda, podemos pensar que el título de la novela, como el de tantas otras, es también un nombre de mujer, el de aquella que de alguna manera (como un arquetipo o un mito) las identifica a las tres. Desde este punto de vista, la novela plantea también, como un guiño irónico, paródico, una respuesta a aquella narrativa romántica y realista del siglo XIX que alegorizaba la nación en figura femenina. Lorenzo se enamora siempre de la misma mujer, y cada vez su enamoramiento es más ridículo y aberrante, porque lo que sigue deseando desde su frustración nunca estuvo a su alcance y ya no existe. Esa mujer es cada vez otra mujer, pues en cada avatar reivindica una individualidad a toda prueba, y es cada vez más imposible de alcanzar.

Hemos visto que una lectura de *Calypso* en relación con el canon occidental clásico evidencia la subversión paródica de la estructura argumental y los presupuestos ideológicos machistas codificados en la obra homérica. Pasemos ahora a examinar algunos aspectos de la obra que sugieren una ruptura con los límites convencionales de la cultura occidental y generan significados en relación a otro horizonte cultural. Un procedimiento que llama la atención desde la primera página y que es frecuente a lo largo del relato, es el de yuxtaponer eventos que ocurren aproximadamente al mismo tiempo en espacios distintos. A menudo hay una intención explícita de establecer una relación entre hechos o personajes. En las primeras líneas de la narración leemos que:

Cuando Lorenzo Parima se hizo a la mar, habíase cumplido un hito importante en la historia universal y en la suya particular. En el día anterior, Lorenzo transportó su última caja de cargador de muelles al mismo tiempo que, al otro lado del Atlántico, un austríaco loco desataba la segunda guerra mundial. Pero ni Hitler ni Parima conocían la existencia de uno y otro y cada quien iniciaba una invasión a territorios ajenos, a su manera y según sus posibilidades. (11)

Así no sólo se compara al personaje novelesco con el histórico, sino que se establece un patrón que yuxtapone lo que ocurre en el relato con el desenvolvimiento de la guerra. Amanda da a luz a su hija Eudora en el momento en que los alemanes hunden en Puerto Limón un barco mercante de Estados Unidos (38). Otros eventos de la guerra siguen mencionándose hasta que Lorenzo Parima asesina a su antiguo socio Plantintáh. Entonces se desarrolla entre Lorenzo y Emily, la hermana del difunto, una hostilidad que en el texto se compara con la guerra fría. Matilda Scarlet, hija de Eudora, cumple 5 años “el mismo día en que el hombre llegó por primera vez a la luna” (181) (5). Estas yuxtaposiciones tienen varios efectos. Permiten localizar los eventos del relato en el tiempo histórico (la novela empieza en septiembre de 1939). También nos dejan ver el grado de influencia que los eventos de la llamada “historia universal” tienen a veces en la vida del poblado de Parima Bay y, en contraste, hasta qué punto es posible a veces vivir indiferente a esos eventos. Al mismo tiempo, de esta forma la narrativa vincula insistentemente hechos y eventos que de otra manera podrían verse como desconectados y sugiere una posible, aunque misteriosa, relación entre ellos.

Este recurso se aplica a una variedad de eventos y hechos. En ocasiones, los personajes sacan consecuencias lógicas de estas coincidencias. Por ejemplo, luego de que el fantasma de Plantintáh hubo extinguido casi toda su energía vital restante para lograr que Amanda lo viera, y comenzó a desaparecer convertido en apenas una corriente de aire, un gallo negro entró repentinamente a la cocina y Amanda “supo, al instante, que el espíritu de Plantintáh, reducido a su mínima expresión habitaba en él” (198). Tal vez pensando en incidentes como éstos, dice Barbas-Rhoden que la obra contiene momentos de realismo mágico (127). Evidentemente, no es una lógica aristotélica la que conduce a tales conclusiones; se trata de una manera de pensar que desde una óptica convencional occidental se describiría como mágica y que en la novela se asocia con las prácticas religiosas de las comunidades afrocaribeñas. Esta manera de pensar no se reduce a las percepciones de unos cuantos personajes aislados, sino que el narrador la acredita como válida y algunos eventos narrados sólo se explican desde este punto de vista. De hecho, el texto se arma acumulando tales coincidencias y relaciones. Presentar recurrentemente eventos simultáneos que pertenecen a distintas culturas hace patente que, tanto para el narrador como para los personajes que notan las coincidencias, estas diferentes culturas habitan un mismo tiempo presente, son coetáneas. Esta perspectiva contradice la noción eurocéntrica que niega la existencia coetánea de otras culturas, a las que se ve como atrasadas o inferiores, según lo ha expuesto Johannes Fabian en *Time and the Other*.

Barbas-Rhoden ha discutido cómo en la obra se contraponen dos visiones del mundo, pero lo ha hecho específicamente en relación al personaje de Lorenzo Parima y sus intentos de racionalizar sus rapaces actividades, en contraste con la perspectiva de otros personajes que continuamente lo desmienten. Sin embargo, hay otras instancias y personajes en la obra que también plantean esta oposición de dos visiones de mundo en

un sentido incluso más amplio. Es particularmente importante el contraste que se desarrolla entre Eudora y Stella. La hija de Amanda tiene un intelecto privilegiado y se hace de una educación formal muy por encima del promedio en la comunidad. Para ella todo se explica de forma lógica y racional. Desarrolla una actitud escéptica y pierde la capacidad para conocer la magia. Por eso su tía Emily no insiste en atraerla hacia sus prácticas religiosas y en su lugar es Stella quien recibe la iniciación correspondiente y toma a su cargo la protección de Eudora, primero, y de su hija Matilda, después.

Stella Taylor es un personaje secundario, pero tiene una presencia notable en la trama principal. Parece estar siempre como testigo, si no como protagonista, y es ella quien precipita el dramático final de la obra. Stella es una mulata albina, hija de Priscilla Taylor, una joven negra del pueblo, hermosa y frívola, y de Frank Bowls, un escritor estadounidense que lo dejó todo para ir a Parima Bay a terminar una novela que luego deja inconclusa al enamorarse. Cuando la relación se deteriora y Frank se interesa más por la selva que por Priscilla, ella vuelve con sus padres. La pareja se separa y el padre, antes de irse definitivamente a la selva, abandona a la niña, despreciada por su madre, frente a la puerta de Emily, que la cría como a una hija. Mientras tanto, Priscilla vuelve con un antiguo novio, con el que tendrá muchos hijos, el más joven de los cuales se llamará Humphrey, el mismo Omfi que será amigo de infancia de Matilda.

Todos en el pueblo consideran a Stella fea por su apariencia y color. Tiene una memoria sobresaliente y extraordinarias facultades para aprender idiomas y relatos. Es muy perceptiva y a veces alcanza a deducir lo que no puede saber directamente. Conoce mejor que nadie la historia del pueblo, así como las leyendas. Tiene acceso privilegiado

a información sobre los ritos y creencias religiosas, y también sobre la vida íntima de los protagonistas. Recordemos lo que nos dice el relato sobre su nacimiento:

Por razones que nadie entendió, la pareja eligió la cumbre del cerrito donde habían vivido el predicador y el asesino del Cauca. El escritor no sabía nada de esta historia y nadie se tomó el trabajo de contárselo. Cuando la casa estuvo, finalmente, lista, se estrenó con la llegada de Stella, quien irrumpió en este mundo de pie, tan blanca y desteñida como jamás nunca se vio a un recién nacido en Parima Bay. (123)

Paradójicamente, Stella es más blanca de lo que nadie ha sido, pero social y culturalmente, será completamente negra. Nace de pie, lo que puede verse como un augurio de futuras facultades. Y nace en un lugar que llama poderosamente la atención. En la cumbre del cerro tienen su casa sucesivamente, varios personajes. Entre los que estuvieron allí antes hubo un predicador protestante (caribeño negro), un sacerdote católico (alemán blanco) y un colombiano negro que asesinó y enterró allí a por lo menos dos mujeres. Luego de este último, las ruinas de su casa fueron quemadas y por mucho tiempo el lugar quedó deshabitado, hasta que lo tomaron los padres de Stella. Más tarde otros se establecen en este lugar “que parecía destinado a los forasteros” (161) y al que el narrador llamará “cerrito de los olvidos” (264). Cada nuevo comienzo o fundación se hace ignorando la historia anterior. Al final de la novela, este es el lugar adonde acuden todos para sobrevivir la repentina inundación del pueblo.

Eudora y Stella representan formas de conocimiento que se asocian con comunidades y tradiciones distintas y que se adquieren en lugares distintos. Al calor de sus estudios en la escuela del pueblo, Eudora desarrolla aprecio por el conocimiento científico y poco a poco se va apartando de las leyendas y fantasías. Luego se ausenta del

pueblo por cuatro años cuando se va a Panamá con una parienta de Amanda para continuar sus estudios y prepararse para ser maestra. Así desarrolla una manera de ver el mundo más acorde con la cultura académica occidental. En contraste, la formación de Stella es informal y casera. Con Emily aprende costumbres, ritos y bailes de la Pocomía. De otros aprende los relatos legendarios y anécdotas populares, así como varias lenguas. Los lugares en que se desarrolla su conocimiento incluyen las casas y calles del pueblo, así como la cantina del comisariato. Pero los lugares de mayor importancia en el desarrollo de su visión del mundo y sus facultades serán el claro del monte donde practicaba ritos secretos de noche con Emily y un lugar aparentemente fuera de este mundo que visita durante el curso de una experiencia religiosa, en un viaje realizado a través de una danza.

Como señalé antes, la visión de mundo que el narrador reconoce como válida es religiosa y afrocaribeña, por lo que las experiencias espirituales de los personajes se presentan como hechos. Así, la inclinación escéptica y juiciosa de Eudora desde su infancia la conduce a una formación profesional que tiene valor, pero en última instancia es problemática porque desatiende aspectos esenciales de su vida. Por eso, “al llegar a la madurez estallará su personalidad reflexiva y sensata” (127). Eudora no atiende los consejos de Amanda y comete el error de casarse con el asesino de su padre, que la desea porque ve en ella el reflejo de su madre. Esta relación es un fracaso en su origen. Parima resulta incapaz de consumar el coito y la soledad e insatisfacción llevan a Eudora a la promiscuidad.

El personaje de Stella parece desarrollarse como una reescritura que contradice lo planteado por el escritor panameño Carlos Guillermo Wilson (Cubena) en su

novela *Chombo* (1981). Esta novela narra las desgracias de una familia de inmigrantes caribeños a Centroamérica. Hacia el final del texto se cuenta el origen remoto de todos los problemas. La noble familia Onítefo (destacados traductores y conocedores de muchas lenguas) se establece en la aldea de Nokoró, en el lugar donde hallan la señal que habían buscado por tres décadas a lo largo del continente africano: “a una orilla del río Niger, bajo la sombra de un árbol de *amango* (mango), estaba una tortuga que había desarrollado una fuerte caparazón para protegerse de una abeja que la atacaba con ferocidad” (97). Allí reina la paz durante milenios, pero la paz termina cuando nace Kwafufo, un ser tan maligno que en castigo a sus fechorías (y cumpliendo un sueño profético de su abuela) pierde su hermoso color negro y se vuelve blanco. Como adulto, Kwafufo viola a su hija Kwaicó y ésta concibe y da a luz mellizos albinos hermafroditas. Siguiendo la tradición, por considerarlos hijos del Espíritu Malo, se les entierra vivos, pero Kwafufo los desentierra clandestinamente y los cría ocultos en una cueva, donde también cría hienas albinas. Quinientos años después de la muerte de Kwafufo persisten las consecuencias. Incluso la tierra de la región se ha hecho estéril, y los niños que se acercan han llegado a temer a las arañas, las serpientes y hasta a las tortugas. El pánico cunde cuando se descubre que en una cueva habitan albinos e hienas. Los que llegan a saberlo huyen pero no alertan a toda la ciudad, que finalmente resulta destruida y los Onítefos esclavizados. En el texto de *Cubena* se invierte el estereotipo binario según el cual lo blanco es bueno y lo negro es malo. La malignidad reside en lo blanco, y los albinos encarnan lo peor de lo peor. En contraste, Tatiana Lobo coloca a Stella, una mulata albina, en la posición de velar por el bienestar de otros personajes y realizar actos de enormes consecuencias para la comunidad. Barbas-Rhoden ha observado que en *Asalto al paraíso* una niña, hija de un hombre español con una mujer indígena, puede

comunicarse en más de una lengua para “descifrar y negociar” ambos mundos (141). En *Calypso*, Stella también domina varias lenguas y ocupa un lugar intersticial que rompe la polaridad blanco / negro.

Cuando Lorenzo, en un descuido de Stella, descubre la infidelidad de Eudora y decide vengarse trayendo al pueblo un maestro que la reemplace, Stella va a contarle lo sucedido a Emily, con quien mantiene una comunicación telepática desde que, años antes, ésta cayera en coma. Como respuesta, Emily le ordena que baile y el baile de Stella tiene el efecto de transportarla a un lugar que se describe en el texto como, entre otras cosas, “la frontera de los mundos” (172), “el lugar en que los tiempos se mezclan” (178) y el “reverso del mundo” (263). Es un lugar desconocido en el que se halla una multitud, hay música de tambores y la gente baila, algunos evidentemente poseídos por entidades espirituales. Stella se siente guiada a participar en la danza y se le enseñan pasos de baile alusivos al acto sexual, asociados al culto de la “Madre grande, la naturaleza” (177). Participa en un segundo baile en el que sus movimientos son alusivos a cuerpos de agua. Luego se ve poseída por “el espíritu que abre y cierra caminos” (178) y sus movimientos cambian de nuevo.

Como el viaje de Eudora a Panamá, cuando se ausenta por cuatro años para ir a la escuela, éste también es un viaje de aprendizaje, y cumple el propósito de preparar a Stella para enfrentar problemas. Stella aprovecha en particular lo que aprende del bromista señor de los caminos para luchar contra Lorenzo Parima, pero en un momento de debilidad ejecuta el baile identificado con este espíritu para entretener turistas por dinero, con lo cual provoca su ira y éste la castiga haciendo que se le olvide el baile. Las pocas alusiones directas al señor de los caminos no lo identifican por su nombre, sólo por sus

atributos. Un baile alusivo a otra entidad, aparentemente el de la “Madre grande”, será el que realizará al final del relato, provocando que el mar inunde el pueblo.

El lugar que visita Stella cuando baila en el cuarto de Emily es importante no sólo en su vida personal, sino también en términos de las consecuencias a largo plazo de esa visita para toda la comunidad. Expresiones como las que mencionamos antes: “la frontera de los mundos” (172), “el lugar en que los tiempos se mezclan” (178) y el “reverso del mundo” (263), parecen describir el lugar de forma análoga a lo que Foucault llamaba heterotopías (6). Sin embargo, se trata de un lugar que no se puede localizar en el espacio físico, difícil de ubicar como exterior o interior al individuo y que, por tanto, no encaja dentro del molde de lo que Foucault, junto con la cultura occidental, llama real. Recordemos que Foucault desarrolla el concepto de “heterotopía” en contraste con el de “utopía”, del que se distingue precisamente porque existe, es real. Ahora bien, en la lógica interna del texto de Lobo lo que viene de este lugar es lo que a fin de cuentas se impone sobre cualquier otra realidad. El baile aprendido en este lugar de hecho activa y desata fuerzas de la naturaleza que tienen un impacto directo y concreto en la vida de la comunidad, en la “realidad”.

La función textual de la visita de Stella a la frontera de los mundos se comprende más cabalmente en la medida en que entendemos la Pocomía, término que identifica la práctica religiosa de Emily. Según la narración, los vecinos del lugar han abandonado poco a poco esta religión y Emily es una practicante solitaria que inicia a Stella en los ritos cuando todavía es una niña. A la muerte de Emily, Stella quedará como única practicante, aún con importantes lagunas en su aprendizaje. Como no entiende muy bien lo que hace y no le ve un resultado (o ignora las consecuencias), también Stella abandona

los ritos. Sólo al final de la obra, como un acto desesperado, recurre al baile para tratar de salvar a su medio hermano Omfi de la depresión que lo consume tras la trágica muerte de Matilda y Conrado. Las descripciones de bailes y ritos en la obra arrojan muy poca luz sobre lo que es la Pocomía y, para un lector que no la conoce, resulta difícil de captar la importancia y significación de este complejo religioso cultural en el texto.

Fernández Olmos y Paravisini-Gebert identifican el término Pocomanía como peyorativo. En un glosario, enfatizan su aspecto sincrético: “Kumina, Pukumina or Pocomanía: Religious practice of Jamaica, derived from indentured servants from the Kongo region, which syncretized with Protestant fundamentalism” (214). Bilby y Fu-Kiau refutan la noción de una práctica sincrética: “Kumina remains an essentially non-Christian, African religion --there is little, and only superficial, evidence of syncretism with Christianity” (30) (7). Sus investigaciones, así como las de Lewis y Brathwaite, revelan una práctica religiosa desarrollada propiamente en Jamaica, de raíz congoleña. Lo que caracteriza la práctica de Kumina es la continuidad entre los ancestros difuntos y su descendencia viva. Bilby y Fu-Kiau resumen del modo siguiente lo que se conoce a través del trabajo de varios investigadores:

The express purpose of any serious Kumina ceremony is to establish contact with the ancestral dead through the possession of living dancers by their spirits. If a Kumina does not succeed in invoking the ancestors and precipitating myal, or spirit possession, it is considered a failure. An essential aspect of Kumina, then, is the link it forges between generations, its maintenance of communication between the living and the dead. (6, énfasis en el original)

Este pasaje evidencia un sentido de continuidad entre aquellos que la convención occidental concibe como separados entre vivos y muertos. Es preciso destacar también la importancia ritual del baile, medio para lograr la posesión, y la necesidad de la posesión para la realización de una comunión. Debemos notar también que se habla específica y únicamente de posesión por parte de ancestros. No hay dioses, orichas u otros espíritus que posean al danzante. Los creyentes de Kumina sólo reconocen un dios creador y los espíritus de los antepasados. Por lo menos esto es lo que se concluye de las investigaciones durante los años setenta y ochenta. En la primera investigación académica extensa, a comienzos de los cincuenta, J. G. Moore habla de un número considerable de espíritus celestes (sky gods) y terrestres (earthbound gods), aparte de los ancestrales.

En la novela de Lobo, Emily cae en posesión de espíritus de los cuales no se dice nada y que bien podrían ser ancestrales o de otro carácter. A Stella, sin embargo, en la única ocasión en que cae en posesión, la toman tres espíritus en serie, que se describen en términos muy generales, sin nombres específicos, pero dando a entender que se trata de dioses o fuerzas de la naturaleza más que de espíritus ancestrales (8). Ahora bien, como artista, para armar una narrativa, Lobo no tiene que limitar sus recursos a la práctica específica del Kumina. Ya hemos visto que toma prestado de y reescribe múltiples textos. También Carpentier, en *El reino de este mundo*, mezcla libremente con el vodú elementos de la santería cubana que le son más familiares o que resultan más apropiados para el efecto narrativo que desea. Los antecedentes posibles de ese “señor de los caminos” pueden estar en la santería (Eleguá) y el vodú (Legba Carrefour, o tal vez Guédé). El mismo Carpentier de *El reino* es una fuente probable.

Barbas-Rhoden ha visto en el final de *Calypso* “ecos irónicos” del final de *Cien años de soledad* (159), pero pienso que éste tiene mayor afinidad con el final de *El reino de este mundo*. A diferencia de lo que ocurre en la novela de García Márquez, en la de Lobo, como en la de Carpentier, se precipita una catástrofe natural que involucra el mar. En García Márquez leemos sobre un viento que arrecia hasta ganar fuerza de huracán, mientras que en Carpentier encontramos un huracán que viene del mar cargado de lluvia (el mar cae sobre la tierra en forma de lluvia). Tatiana Lobo presenta un temblor de tierra seguido por una inmensa ola de mar, todo como consecuencia de un acto de carácter espiritual. Hacia el final de *Calypso*, Omfí, el medio hermano menor de Stella, se hunde en una profunda depresión, incluso deja completamente de comer. Stella trata sin éxito varios medios para reanimarlo y, como último recurso, decide bailar. Esto es lo que desencadena las fuerzas naturales que, unidas a la danza, repercuten en un temblor de tierra y el levantamiento de la ola gigante que arrasa el pueblo:

Stella danzó para él el baile que aprendió en su viaje al reverso del mundo, el que danzaban las matronas negras para invocar a las fuerzas subterráneas de la madre naturaleza. Con esta danza que se propuso enseñar a Omfí, Stella esperaba transmitirle las energías perdidas. (263)

La diferencia del texto de Lobo con respecto a sus dos posibles modelos se evidencia en lo que ocurre después del final o, más bien, después de la destrucción por fuerzas naturales. Se acerca más a *El reino* en cuanto ambas obras permiten lecturas abiertas y esperanzadoras basadas en un complejo religioso-cultural afrocaribeño,

mientras que el final de *Cien años* es desolador. De hecho, en *Cien años* el “huracán bíblico” precipita la conclusión del texto y no hay acción después del huracán (547). Viendo a su hijo, recién nacido con una cola de cerdo, comido por las hormigas, Aureliano Babilonia ha descubierto la clave de los pergaminos de Melquíades. A medida que lee y comprende su propia historia, se desata el viento. La última cosa de la que se da cuenta es que va a morir, porque está prevista la destrucción en el instante en que él termine su lectura. Las amargas palabras del final niegan toda esperanza futura: “porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (548). En contraste, Lobo narra una historia donde el poblado queda destruido, pero la población sobrevive para reconstruirlo. Sólo Lorenzo queda excluido porque nunca vuelve al pueblo.

Por otra parte, en *El reino*, después de la tempestad “nadie supo más de Ti Noel” (132) y sobreviene el final del texto, pero siguiendo la lectura afrocaribeña propuesta por Speratti-Piñero, e identificando a Ti Noel con un buitre, se puede leer una continuidad vital sugerida más allá de la catástrofe. Hacia el final de *El reino*, Ti Noel concluye sus transformaciones licantrópicas y leemos que “vuelto a la condición humana, el anciano tuvo un supremo instante de lucidez”; comprendió entonces que el hombre “padece, espera y trabaja para gentes que nunca conocerá”, que “la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es” y que “sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo” (131). Entonces se subió a la mesa que obtuvo en el saqueo de Sans-Souci y “lanzó su declaración de guerra a los nuevos amos, dando orden a sus súbditos de partir al asalto de las obras insolentes de los mulatos vestidos” (131). Tal como ocurrirá con el baile de la mulata albina en *Calypso*, la naturaleza desata su furia en ese instante preciso, creando en la narrativa una impresión

de causa y efecto: “En aquel momento, un gran viento verde, surgido del Océano, cayó sobre la Llanura del norte” (131). La tempestad se extiende toda la noche y

desde aquella hora nadie supo más de Ti Noel . . . salvo, tal vez, aquel buitre mojado, aprovechador de toda muerte, que esperó el sol con las alas abiertas: cruz de plumas que acabó por plegarse y hundir el vuelo en las espesuras de Bois Caïman. (132)

Speratti-Piñero interpreta este final como la apoteosis (proyección de un hombre a la categoría divina) de Ti Noel y propone así una lectura basada en elementos del vodú que subvierte una primera lectura desde la óptica convencional occidental. Explica que, según el vodú, el anciano, como todo hombre que ha caído en trance y ha sido poseído por un loá (en este caso, el Rey de Angola), tenía la posibilidad de convertirse él mismo en loá, porque ha tenido un estrecho contacto con la inmortalidad. Como tal, tras su muerte durante la tempestad, pudo viajar al lugar que habitan los loás, la isla bajo las aguas, donde los que van suelen tomar forma de animal. Pero no tiene que permanecer al lado de allá, sino que está en libertad de ir y venir a su antojo y, como se dijo antes, había concluido que su lugar estaba en este mundo. Ti Noel regresa entonces a Haití, convertido en buitre, todavía esperanzado en una futura redención de los hombres. (Speratti-Piñero 146-147)

Los críticos han interpretado de maneras opuestas el final de *Calypso*, que describe el baile de Matilda sobre los escombros del comisariato. Chen Sham queda

inconforme con el final de la obra, que le parece muy poético y emotivo pero que, a su juicio, enmascara las relaciones sociales coloniales y reproduce estereotipos racistas:

El cataclismo destruye el símbolo del poder del conquistador, ahí en donde el orden humano deja sin castigo al villano y perturbador del paraíso ideal que era Parima Bay, antes de su llegada. Por lo tanto, el exotismo (lo inexplicable) vuelve a aparecer para dar solución, con lo sobrenatural y lo extraño, a las realidades humanas, para desconocer las relaciones de poder y la violencia del conquistador blanco, con las mismas categorías irracionales con que Occidente ha caracterizado al otro africano sensual y voluptuoso. (10)

La lectura de Barbas-Rhoden es más positiva:

Like that of *Asalto al paraíso*, the conclusion is ambiguous. In both novels, a performance undoes an inscription, symbolizing the failure of hegemonic, lettered culture to control completely those it marginalizes.... Though the victories are pyrrhic, Lobo's projects affirm the capacity of marginalized groups to offer a counterpoint in the colony and the new world order. (160)

Concuerdo en lo fundamental con Barbas-Rhoden, pero creo que, entendido en sus propios términos, el final es extraordinariamente fuerte, ya que puede leerse como un locus de enunciación diferencial de la razón poscolonial. Lo primero que hay que notar es que si Lorenzo no vuelve al pueblo es por temor al prodigio legendario de Matilda bailando (266). Ha sido expulsado del territorio que se lanzó a conquistar al principio del relato. En segundo lugar, hay que tener presente que la perspectiva que tenemos sobre lo

que significa estar vivo o estar muerto está siempre matizada por un contexto cultural. Desde las convenciones occidentales se identifica fácilmente vivir con triunfar, así como se identifica también la muerte con la derrota (9). Ahora bien, en las tradiciones culturales africanas no se halla generalmente la misma división tajante entre los muertos y los vivos. Cuando una persona muere físicamente, pasa a otro plano de existencia, pero no muere por completo mientras sea recordada por los vivos (Mbiti 24-25). Así Plantintáh vive mientras Amanda lo recuerda y Matilda regresa al final para bailar. La muerte física no es el final de la persona, y vivir o morir no es lo que determina el éxito. Dussel ha planteado que desde el punto de vista de la modernidad, el Otro está en estado de culpa por oponerse a la civilización, lo cual le permite a la modernidad presentarse a sí misma como emancipadora (75). Un final como éste tiene la virtud de desestabilizar los términos de la razón moderna, readjudicando la culpa y mostrando al Otro como víctima inocente, paso imprescindible para la construcción de una sociedad igualitaria transmoderna:

Trans-modernity (as a project of political, economic, ecological, erotic, pedagogical, and religious liberation) is the co-realization of that which it is impossible for modernity to accomplish by itself: that is, of an incorporative solidarity, which I have called analectic, between center/periphery, man/woman, different races, different ethnic groups, different classes, civilization/nature, Western culture/Third World cultures, et cetera. For this to happen, however, the negated and victimized "other-face" of modernity-the colonial periphery, the Indian, the slave, the woman, the child, the subalternized popular cultures-must, in the first place, discover itself as innocent, as the "innocent victim" of a ritual sacrifice, who, in the process of discovering itself as innocent

may now judge modernity as guilty of an originary, constitutive, and irrational violence. (76)

Finalmente, la danza de Matilda no es una actividad caprichosa, sino que está impregnada de significado. Nos remite a la espiritualidad africana a la que se ha hecho referencia antes en la novela, especialmente a la danza como actividad ritual expresiva de un poder trascendente. Las varias instancias en que aparece la danza ritual son también momentos de expresión de lo que podríamos llamar lo femenino: el cuerpo, la sexualidad y la espiritualidad femenina. Las danzas descritas cuando Stella visita el reverso del mundo se identifican con entidades espirituales particularmente relacionadas con la sexualidad y la fecundidad. En esta danza de Matilda las referencias se difuminan y asimilan. Junto con la expresión de lo erótico femenino se sugiere también la posibilidad de habitar un espacio alternativo:

Su danza es una voluptuosa liturgia, un llamado ferviente a otra dimensión, la comunión con un tiempo no alcanzado todavía, gozosa euforia vital, reto a la vida para desentrañar su misterio. La joven cabeza inclinada hacia atrás, enajenada y narcisa, baila la negra distante a los ojos extraños, refugiada en el asilo de su secreta región interior. Antífona y respuesta, baila sobre los escombros. (267)

El lugar que sirve de refugio a Matilda (tal vez también aquél a donde ha viajado antes Stella) es un espacio interiorizado. Tatiana Lobo transfiere así al mundo interior lo que podría enunciarse de otra manera como el mundo espiritual. Con este movimiento pasa del marco de la religión africana como medio de sobrevivir, vivir y resistir la dominación, al marco de la psiquis femenina, refugio de la mujer en un contexto social opresivo. El interés de la autora por los personajes de etnias subordinadas se explica, por lo menos en parte, por su preocupación sobre la condición desigual a la que se ve sometida la mujer. En su acercamiento a la tradición cultural occidental, se coloca del lado de Calypso frente a los dioses del Olimpo. Se acerca a la tradición religiosa afrocaribeña -- “la razón del Otro” a la que se refiere Dussel (75)-- como medio alternativo de pensar el mundo y como forma de resistencia. Se apropia de los elementos que puede usar para apostar al futuro, para todavía postular la posibilidad de una utopía igualitaria.

Notas

(1). Inés Izquierdo Miller ha propuesto también una lectura de *Calypso* apoyada en sus nociones de la santería. Aunque concuerdo con la idea de acercarse a la novela desde el ángulo de las religiones afrocaribeñas, me parece que a su lectura le falta rigor analítico.

(2). Graham E. L. Holton, refiriéndose a este género musical, comenta que el origen del término “calypso” es incierto, y observa la coincidencia con el nombre de la ninfa, cuya etimología relacionada con el ocultamiento es sugestiva también del significado aparentemente velado de las letras de muchas canciones en este género (202).

(3). Para mantener consistencia y respetar la inclinación de la autora, seguiré esa misma práctica.

(4). Ver los artículos de Gerardo Meza Sandoval y Brigitte Robert en la bibliografía.

(5). El buque *San Pablo* fue torpedeado el 2 de julio de 1942. La misión Apolo 11, de la agencia espacial NASA de Estados Unidos, alunizó el 20 de julio de 1969.

(6). En su ensayo “De otros espacios”, Michel Foucault propone el concepto de heterotopía, en contraste con el término utopía, para designar lugares que aunque existen

en la realidad (se les puede localizar físicamente en un espacio geográfico) tienen la propiedad de simultáneamente representar, contradecir e invertir los demás lugares que la conforman. Foucault trata de incluir en su planteamiento a todas las sociedades humanas, diciendo que tales lugares probablemente existen en cada cultura, en cada civilización. Al mismo tiempo, parte de un concepto de “realidad” que asume como universalmente válido, sin tomar en cuenta que de hecho hay diversidad de formas de entender lo que es real.

(7). Del mismo modo, reconocen apenas huellas mínimas de contacto con el Yoruba (10-12).

(8). No olvidemos que Stella tampoco está directamente emparentada con Emily, sino que es adoptada y mulata.

(9). Dentro de la cultura occidental, una excepción a este acercamiento sería, por ejemplo, la manera en que se acerca el creyente cristiano a las vidas de los santos y al concepto de martirio. El mártir alcanza la victoria con la muerte, porque anhela y aprecia lo que espera encontrar al otro lado de ese accidente.

Trabajos citados

Barbas-Rhoden, Laura. *Writing Women in Central America: Gender and the Fictionalization of History*. Athens: Ohio UP, 2003. Impreso.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. 2 ed. Hanover, NH : Ediciones del Norte, 1996. Impreso.

Bilby, Kenneth M. y Fu-Kiau kia Bunseki. “Kumina: A Kongo-Based Tradition in the New World”. *Les Cahiers Du CEDAF* 8 (1983). 1-114. Impreso.

Brathwaite, Edward Kamau. *Kumina, The Spirit of African Survival in Jamaica*. Mona: Savacou Working Papers no. 4, 1982. Impreso.

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. (1949) Caracas: Monte Ávila Editores, 1992. Impreso.

Chen Sham, Jorge. “Las limitaciones del exotismo: el bondadoso negro en *Calypso* de Tatiana Lobo”. *Palimpsest*. 23 (2005). En línea.

Dussel, Enrique. “Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)”. *boundary 2*. 20. 3 (1993) 65-76. JSTOR. En línea.

Fabian, Johannes. *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. (1983) New York: Columbia, 2002. Impreso.

Fernández Olmos, Margarite y Lizabeth Paravisini-Gebert. *Creole Religions of the Caribbean: An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritismo*. New York: New York University, 2003. Impreso.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces". *Diacritics*. 16:1 (1986) 22-27. Impreso.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. (1967) Ed. Jacques Joeset. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.

Harris, Stephen L. y Gloria Platzner. *Classical Mythology: Images and Insights*. 4ta ed. Boston: McGraw-Hill, 2001. Impreso.

Holton, Graham E. L. "Oil, Race and Calypso in Trinidad and Tobago, 1909-1990." *Latin American Popular Culture: An Introduction*. Ed. William H. Beezley y Linda A. Curcio-Nagy. Wilmington, DE: Scholarly Resources, 2000. 201-212. Impreso.

Homero. *La Odisea*. Introducción y notas de José Alsina. Traducción de Fernando Gutiérrez. Barcelona: Planeta, 1996. Impreso.

Izquierdo Miller, Inés. "Los orishas en *Calypso*". *Revista de Comunicación*. 12.23 (2002). En línea.

Lewis, Maureen Warner. *The Nkuyu: Spirit Messengers of the Kumina*. Pamphlet no. 3. Mona: Savacou Publications, 1977. Impreso.

Lobo, Tatiana. *Asalto al paraíso*. (1992) 2da ed. San José: Farben, 2006. Impreso.

---. *Calypso*. San José: Farben, 1996. Impreso.

Meza Sandoval, Gerardo. "De *Calypso* y los Calipsos". *Revista de Comunicación*. 12.23 (2002). En línea.

Mignolo, Walter. "Herencias coloniales y teorías postcoloniales". *Cultura y Tercer Mundo: I. Cambios en el Saber Académico*. Ed. Beatriz González Stephan. Caracas: Nueva Sociedad, 1996. 99-136. Impreso.

Moore, Joseph Graessle. "Religion of Jamaican Negroes: A Study of Afro-Jamaican Acculturation". Tesis doctoral. Northwestern University, 1953. Dissertations & Theses: Full Text, ProQuest. En línea. 21 nov. 2009

Robert, Brigitte. "'Sur le rythme d'un calypso'. Analyse du roman *Calypso*, de la costaricienne Tatiana Lobo (1996)". Ed. Victorien Lavou Zoungbo. *Représentations des Noir(e)s dans les pratiques discursives et culturelles en Caraïbes*. Perpignan: CRILAUP, Université de Perpignan, 2006. 81-97. Impreso.

Speratti-Piñero, Emma Susana. *Pasos hallados en "El reino de este mundo"*. México, D.F.: El Colegio de México, 1981. Impreso.

Wilson, Carlos Guillermo (Cubena). *Chombo*. Miami: Ediciones Universal, 1981. Impreso.

atti-Piñero, Emma Susana. *Pasos hallados en "El reino de este mundo"*. México, D.F.: El Colegio de México, 1981. Impreso.

“Porque su derecho no perdieran”: la representación de la élite indígena (y la marca criolla) en la loa y la comedia de *La Conquista del Perú* (1748) de Francisco del Castillo

[Emmanuel Velayos](#)

Pontificia Universidad Católica del Perú

En el marco de la realidad virreinal peruana, durante la primera mitad del siglo XVIII, los sectores de la élite indígena se agenciaron una serie de estrategias para tratar de ocupar un rol preponderante en el sistema colonial. Por un lado, están las demandas y tramitaciones formales que, a través de criollos y mestizos, el grupo de élite intentaba hacer llegar a la Corona para reclamar un mayor reconocimiento en diversos ámbitos, como, por ejemplo, en el religioso (1). Por otro lado, se desarrolló toda una producción cultural -principalmente iconográfica, pero también literaria- en la que estas demandas y sus argumentos se materializaban en apropiaciones ideológicamente codificadas del pasado de las élites indígenas y de sus vínculos estrechos con los estamentos más representativos de las instituciones peninsulares de poder (2). Estas versiones o reescrituras del pasado –en algunos casos ficcionales- reafirmaban el orden imperial como marco válido para toda negociación, pero simultáneamente exponían los intereses de la nobleza andina.

Así como en el caso de las demandas formales que se guardaban en el archivo burocrático imperial, algunas importantes muestras de la producción cultural en torno a estos intereses también recurrían a la mediación de los sectores mestizos, criollos e incluso peninsulares, los cuales no permanecían meramente neutrales en su papel de intermediarios sino que también introdujeron sutilmente sus propias perspectivas y agendas de negociación. Lejos de borrar su participación en la factura de estos objetos

culturales o, como veremos, en los mismos intentos de supresión, la “marca” de las “voces” criollas se hace visible en estos textos como verdaderos “pasajes textuales imborrables” (3) de negociación. Este entramado de múltiples intereses convergentes, pero también en tensión, hace que nosotros –lectores contemporáneos- podamos reconocer en estos textos dramáticos y pictóricos una suerte de archivo en el que se registran los puntos de encuentro, pero también de fuga, de las ambiciones de diferentes grupos del orden colonial.

Pero no todas las ambiciones indígenas cursaron por los marcos institucionales reconocidos por el Imperio –los trámites burocráticos y la producción simbólica/ cultural, sino que durante estos años también se gestaron rebeliones indígenas que intentaban cancelar parcial o totalmente el orden establecido y que fueron peleadas en diferentes frentes: “uno que contrapuso a las etnias locales con los demás actores del mundo colonial[;] y otro que las enfrentó consigo mismas, desatando conflictos, entre las formas de jerarquización internas, surgidas en los diversos universos de los poderes político-religiosos precolombinos y drásticamente desquiciadas en el escenario colonial, y, por otro lado, unos esbozos de formas nuevas de jerarquización y acción social engendradas en el mundo colonial” (Faverón 225).

Tales conflictos evidencian que las élites indígenas no eran un grupo homogéneo y que sus proyectos para alcanzar mayores cotas de poder presentaban diferentes matices que iban desde los intentos para hacer progresar sus reclamos y solicitudes por las vías institucionales reconocidas cultural y burocráticamente, pasando por una cancelación del poder español que conservara estructuras de poder establecidas con la colonia – como la Iglesia y el vínculo con otras voces criollas disidentes, hasta proponer incluso una abierta

cancelación del orden colonial, acompañada por un intento utópico y de ribetes arcaizantes de volver a estructuras de poder previas a toda colonización, aunque hay quienes creen que éstas sobrevivieron parcialmente en la memoria de la élite nativa (4). Estos diferentes tipos de posiciones no pueden servir para encasillar de manera determinante a los actores políticos de la élite nativa, sino que operan más bien como “posiciones-sujeto” (5) que pueden haber sido asumidas por diversos actores en diferentes momentos y según circunstancias cambiantes (6). De modo similar, la posición de los sectores mediadores y garantes de las demandas burocráticas y las negociaciones culturales tampoco es fija, sino que su función de intermediarios es fruto de alianzas contingentes que varían según escenarios y necesidades políticas específicas, las cuales podían variar en diferentes textos, e incluso en un mismo texto. En este contexto de heterogeneidad y contingencia, las múltiples voces resuenan con acentos y tonalidades particulares que traen consigo distintos idearios y formas de concebir la posición de los indios principales dentro de las estructuras del poder.

Tomando en cuenta la complejidad política de este escenario histórico y cultural, me propongo analizar en este ensayo una obra del siglo XVIII -pero con evidentes vínculos intertextuales con el archivo cultural aurisecular- en la que la dramatización del encuentro y los contactos entre la élite indígena y los representantes del poder colonizador imperial es actualizada ideológicamente y reescrita para fijar las fuentes de origen -y los argumentos- de un poder indígena local. Me refiero a la loa y la comedia de *La Conquista del Perú* (1748), un texto escrito por un criollo limeño, fray Francisco del Castillo, pero que fue encomendado a este autor por un grupo de élite indígena residente en el cercado de Lima con motivo de las fiestas por la proclamación de Fernando VI en la sede del Virreinato.

En el contexto de las fiestas públicas promovidas por el Estado, en las que participaban los diferentes estamentos de la realidad colonial, se podía observar una suerte de fresco de la jerarquía del poder y los diferentes estamentos del orden colonial. Esto se puede apreciar en las diversas secciones en que las fiestas se dividían: aquella en la que participaban las autoridades virreinales; la destinada a los distintos gremios de la ciudad; y la llamada “fiesta de naturales”, es decir, aquella en la que participaban los grupos indígenas (Parra 1). La peculiaridad de la obra de Del Castillo es, sin embargo, que fue escrita para ser escenificada en el marco de la participación del grupo de los naturales como un gremio; antes de 1748, las fiestas de los naturales se limitaban a un desfile en el que los indios principales desfilaban vestidos de incas, en una suerte de afirmación de la memoria indígena sobre los orígenes de su monarquía natural. Desfile escenográfico que hallaba su correlato iconográfico en el motivo pictórico de las dinastías de los reyes del Perú, que empezaba con los reyes incas y continuaba, en sucesión ininterrumpida, con los monarcas españoles (7). No obstante, sería arriesgado afirmar que en esta ocasión la participación de “los naturales” dejó de ser sólo un desfile y se complejizó a través de la obra de Del Castillo, ya que esta pieza no aparece consignada en *El día de Lima* (1748), la relación oficial de la fiesta por la celebración imperial. Por el contrario, lo que sí consigna este documento es el desfile de los indios principales disfrazados de incas y “precedidos del Gran Chimo, antiguo gobernante, anterior a los incas, de los valles de la costa a los que pertenecían los organizadores de la fiesta” (Rodríguez Garrido, 2007: 280).

A pesar de que probablemente la pieza no haya sido puesta en escena en esta ocasión, esto no opaca el que la representación del pasado de la nobleza inca que el drama expone sea un intento de negociación que, si bien se vio frustrado por otros intereses (8),

contenía un mensaje ideológico capital que revela la manera en que un criollo imaginaba el espacio que las élites indígenas debían ocupar en el ordenamiento social y político del Imperio. Imaginación que también consigna, censurándolas, las ambiciones subalternas y las agendas ocultas de aquellos sectores indígenas que no aceptaban el marco imperial de demandas institucionales. Para probar estas ideas pondré la obra de Del Castillo en contacto con las coordenadas históricas de su producción, con los textos auriseculares con los que entra en polémica, con los textos iconográficos cuyos motivos se relacionan con ciertos pasajes de la loa y la comedia, y con la información que tenemos sobre las distintas demandas de la élite de los “naturales”; todo esto con el fin de develar algunas aristas e implicancias ideológicas relevantes en su dramatización del pasado de la conquista y de los pactos que hicieron posible el orden colonial. Vale la pena señalar que, lejos de ofrecer una lectura sistemática y detenida de la pieza, me limitaré a estudiar aquellos aspectos que considero fundamentales para trazar con ellos -con idas y vueltas- un tejido conectivo de ideas que me permita explorar las posibles significaciones que el texto pudo haber evocado en una celebración imperial tan importante, al margen de que haya o no haya pasado a las tablas en esa ocasión específica.

1. El fresco imperial (con una ausencia inquietante...)

Como instancia preliminar que enmarca la comedia y en la que se plantea el contexto de celebración imperial para el que fue pensada, la loa de esta obra tiene especial valor para analizar los alcances del fresco imperial imaginado en el texto. El espacio imaginado en la loa es claramente el de una ceremonia por la proclamación del nuevo monarca, en el que aparecen diferentes personajes alegóricos, algunos de los cuales

representan atributos morales, mientras otros representan los distintos sectores del poder colonial que estarían presentes en la celebración y que serían su audiencia: Europa, Nación Peruana y Nobleza (Inca). Grupos cuyas iniciales en conjunto, más las iniciales de ciertos atributos morales y elementos teológicos, van formando la palabra Fernando, el nombre del monarca cuya coronación es proclamada. Además, otro personaje (Amor) menciona en determinado momento la presencia de “Manso[, ... el] retrato del Rey Nuestro” (Castillo, 1996: 206), es decir, del virrey José Antonio Manso de Vasco y Núñez de Samaniego, quien en el año de la fiesta imperial en cuestión fue nombrado Conde de Superunda por haber reconstruido Lima después del terremoto de 1746.

Sobre la cohesión simbólica de los distintos elementos del orden colonial que se logra en este fresco, vale señalar que, si bien para dejar de ser grafías flotantes y adquirir sentido, las iniciales de los nombres de los personajes en cuestión deben reunirse y formar el nombre del monarca; por otra parte, la fuente misma del poder del monarca reside en la manera en que puede cohesionar los elementos políticos del fresco. Los diversos grupos sociales, para adquirir una identidad colectiva, necesitan que el monarca trascienda la suma de las partes; pero el hecho de que el rey requiera de la articulación de estas partes para formar su nombre, apunta a que su figura no se sostiene sola, sino que depende simbólicamente de las partes que se someten a su poder.

Estas partes que se presentan ante el retrato del rey, es decir, del virrey, y que representan a distintos sectores de la sociedad colonial, son las siguientes: 1) Europa – que bien puede designar a las autoridades de la Audiencia local y a otros funcionarios presentes de procedencia peninsular, 2) la Nación Peruana (9) –que representa al grupo de los “naturales”, 3) la Nobleza –que alude a los principales dentro del grupo de estos

naturales; pero que también se refiere a la nobleza española (es más, el vínculo de los principales indígenas con la nobleza española es fundamental para entender el significado de la loa). En el fresco del ordenamiento político imperial que forman estas partes, los representantes más encumbrados de los peninsulares y de los nativos aparecen, junto con el resto de la Nación Peruana, como los súbditos que celebran con “amor” y “conocimiento” (con el amor que proviene del conocimiento) la entronización de la cabeza visible del Imperio.

No obstante, el gran grupo ausente de este fresco son los criollos, lo cual puede resultarnos desconcertante si tomamos en cuenta que la obra fue escrita por un criollo, quien al parecer trataría de no dejar ninguna marca de la parte del fresco a la que pertenece. Esta ausencia se puede justificar, en parte, porque la obra estaba destinada para la celebración de un sector específico del fresco imperial, la fiesta de los nativos; pero ¿esta fiesta no se estaba dando dentro de una fiesta imperial mayor?... Y, para ingresar plenamente dentro de esa celebración, ¿no era necesario tomar en cuenta a los diferentes estamentos presentes en la fiesta?... (10). Otro aspecto que justificaría parcialmente esta ausencia es el carácter de encargo de la obra, lo que llevó al autor a eludir su responsabilidad y la del grupo a la que pertenecía; pero ¿fue acaso Del Castillo un escritor a sueldo que era capaz de prestar sus servicios de redacción sin dejar ninguna marca de autoría?...

Volveré sobre este punto hacia el final de mi ensayo; pero ahora me interesa explorar otra posibilidad de lectura: no solo es que la pluma de Del Castillo respondiera al ideario de vindicación de otra “nación”, es decir, de otro grupo étnico dentro de la monarquía, sino que para cumplir con los intereses de la élite indígena, la presencia de

los criollos pudo haber sido un elemento desestabilizador. Tengamos en cuenta que desde el siglo anterior se puede observar en los criollos –en especial los nacidos en la zona andina- un deseo de desplazar a las figuras de autoridad indígena (curacas, caciques) con el fin de desempeñar ellos mismos la función de bisagra entre las autoridades peninsulares y la nación de los indios. Un autor de conciencia criolla, como Juan de Espinosa Medrano, había tratado de agenciarse a través de sus textos la capacidad de negociar –verticalmente- entre el orden colonial y los indígenas, con una cancelación de la mediación de la élite nativa, que era presentada en el campo semántico de lo pecaminoso y lo transgresivo (11).

Aunque, a lo largo de la experiencia colonial, el discurso criollo fue rearticulando sus demandas y las vías para canalizarlas en distintos escenarios (12), la línea anteriormente expuesta no desapareció plenamente en el siglo XVIII y su recuerdo debería quedar entre las élites nativas. En este contexto, la representación del grupo criollo junto a la nobleza inca hubiera generado, eventualmente, tensión entre dos sectores que se disputaron –en algún momento- el papel de bisagras que controlaran y regularan el sometimiento de la nación de los indígenas al sistema imperial. Para evitar esta tensión, la ausencia de la nación criolla en el fresco imperial cumple un papel importante en la concepción ideológica de la obra. No obstante, la ausencia misma del elemento criollo reafirma, en cierto sentido, la capacidad del sujeto criollo para negociar los intereses de la élite nativa ante el orden imperial, adecuándose a las exigencias y demandas de un grupo de esa élite, incluso si aquello implica la necesidad de borrarse del escenario mismo de la negociación. En ese sentido, por la misma ausencia de su grupo en el escenario representado, el sujeto criollo termina reafirmando su capacidad de que su pluma sea la vía de canalización de las demandas de los diversos grupos del poder, aun cuando esto

requiera que ponga entre paréntesis –al menos parcialmente- los intereses de su propio estamento.

2. Santidad y nobleza: dos argumentos para apoyar las demandas del grupo

Dentro de las demandas de la élite indígena que son canalizadas por la pluma de Del Castillo en la loa de su obra, se pueden detectar algunas muy específicas que habían generado, desde hacía algunos años, una gran producción cultural y una serie de de peticiones formales. Me refiero a las solicitudes para conseguir el reconocimiento oficial de la santidad del indio Nicolás de Dios y para lograr el nombramiento de curas indios (Estenssoro 493-516). Estos reclamos se formularon en un contexto en el que las presiones para ser considerados miembros plenos de la Iglesia, en igualdad de condiciones que los peninsulares y los criollos, llegaban al extremo de que la declaración de la jurisdicción del Tribunal del Santo Oficio sobre los indios era considerada un triunfo. A pesar de la importancia de estas demandas para entender el proyecto de reivindicación indígena, creo que las lecturas que se han propuesto para interpretar la loa de *La Conquista del Perú* no han desarrollado detenidamente la manera en que aquellas se materializan en el texto ([13](#)).



[Fig. 1: “Matrimonio de Don Martín de Loyola y Doña Beatriz Ñusta”, Anónimo.]

El pasaje de la loa que ofrece información más rica al respecto es aquél en el que la Nobleza (inca) narra el enlace de Beatriz Clara Coya y Martín de Loyola, empleándolo como un argumento del vínculo existente entre la nobleza europea y los indios principales. De los motivos iconográficos que representaron este enlace y las subsiguientes alianzas matrimoniales de ese linaje, resaltan las reproducciones del cuadro conocido como el “Matrimonio de Don Martín de Loyola y Doña Beatriz Ñusta” [Fig. 1], siendo las más destacables las ubicadas en el beaterio de Copacabana. El cuadro fue probablemente pintado por un indio de la escuela cusqueña, hacia finales del siglo XVII. En un extremo del cuadro, se puede leer una leyenda que termina así: “Con este matrimonio emparentaron entre sí y con la Real Casa de los Reyes Incas del Perú las dos casas de Loyola y Borja cuya sucesión está hoy en los Excmos. Señores Marqueses de Alcañices grandes de primera clase”.

La filiación con las casas de la alta nobleza española sirve para resaltar el entroncamiento de los descendientes de la nobleza inca con lo más encumbrado de la

nobleza española, compartiendo ambos grupos nobiliarios un lugar privilegiado en la celebración de la fiesta en honor del monarca. La relación entre ambos órdenes es enfatizada metafóricamente cuando la Nobleza (inca) le dice a Europa que:

Ya soy contigo tan una

que la separación niego,

porque la unión de la sangre

cuasi identidad ha hecho (Castillo, 1996: 211).

La igualdad en que se funden Nobleza (inca) y Europa no debe hacer perder de vista que la motivación de la obra es articular un espacio de poder diferenciado para el grupo de indios principales y no sólo fusionarlos o disolverlos en el estamento privilegiado de la nobleza de origen peninsular. De tal modo, la “cuasi identidad” que comparten ambos órdenes es una estrategia para trasladar, por contigüidad, el prestigio de la nobleza europea a la indígena, traslación que repercutiría en la construcción de un lugar de poder específico dentro de la colonia para la élite indígena. Así, los descendientes de los indios principales estarían emparentados con lo más encumbrado de la nobleza peninsular, los Grandes de España.

Por otra parte, un aspecto capital es que los nobles peninsulares emparentados con santos de la Iglesia Católica, en especial, con San Ignacio de Loyola -el fundador de la

Compañía de Jesús- se relacionen con una ñusta inca. En consecuencia, la nobleza indígena estaría también emparentada con santos y con el fundador de una orden religiosa. Quiero sugerir, entonces, que en el escenario de las demandas para llegar a tener curas indios y, en especial, para poder insertar en el altar de los santos de la Iglesia Católica a un indio, la vinculación de la élite indígena con una figura fundacional de una orden religiosa y con figuras memorables del altar de santos jesuitas (también se menciona a San Francisco de Borja) sirve para hacer prosperar las reivindicaciones indígenas en el plano religioso, una de las esferas capitales del poder en la realidad colonial.

Esta lectura también tiene la ventaja de hacer visible la manera en que, en nombre del estamento indígena, se realiza una apropiación de un dispositivo ideológico-iconográfico de la Compañía de Jesús. Si bien lo más probable es que la pintura en la que se inspira la narración del enlace haya sido hecha por un indio, éste obedecía necesariamente las instrucciones de “un mentor intelectual, sin duda un jesuita... [que se] dirige, por mano del pintor [indio] local, a una audiencia indígena” (García Saiz 212) con la finalidad de representar en el mismo cuadro a las figuras principales de la orden como los garantes que hacen posible la unión entre la nobleza indígena y los más altos estamentos de los sectores peninsulares. Perdida la pasividad con que el indígena reproducía aquello que le señalaba su mentor, ahora estamos ante un escenario con un matiz muy diferente. Así como el mentor jesuita transmitía su mensaje a través de la mano de un indio, ahora el sector indígena es el que, apropiándose del mismo motivo que había sido empleado por los jesuitas, pretende ocupar el papel de control, transmitiendo su mensaje de reivindicación a través de la pluma de un criollo. Así, mediante los servicios de un criollo, la élite indígena hace prosperar, en un plano simbólico-cultural, aquellas demandas de reconocimiento que seguían su curso en el plano legal-institucional.

Podemos ver que, mientras que la Compañía de Jesús había capitalizado la representación iconográfica de los enlaces matrimoniales en cuestión para hacer prosperar su propia agenda política entre los indios, ahora, unos cincuenta años después de pintado el cuadro, la estrategia que Del Castillo diseña para los indios principales consiste en recapitalizar esos enlaces en una dirección inversa: lo cual hace perceptibles las dos direcciones de la alianza entre la Compañía y las élites nativas, entre la fusión de “la línea de sucesión real incaica con el destino de la orden jesuita” (Stastny 139) (14). Ahora son los indios los que se apropian, a través de una puesta en escena, de los linajes ignacianos, y no sólo con el fin de hacer visible su vínculo de sangre con la nobleza más importante del Imperio, sino que posiblemente también con el fin de hacer progresar sus demandas eclesiásticas. La comparación entre el motivo iconográfico codificado por la Compañía de Jesús y el intento de su reformulación teatral con una tonalidad ideológica marcadamente diferenciada, nos muestra cómo un mismo motivo de la historia colonial puede ser empleado con diversos fines y sin alterar su contenido, dependiendo siempre de los intereses que están detrás de sus empleos.

3. Sometimiento, pacto imperial y sus vicisitudes

Pero la reivindicación de una posición privilegiada para las élites indígenas no sólo recurre a la actualización de motivos históricos con contenidos relativamente fijos, sino que la apropiación del pasado adquiere acentos muy diferentes cuando empieza a brindar como resultado una versión utópica de cómo debió haber sido el proceso de la conquista y sobre cómo debieron establecerse las relaciones entre los conquistadores y los conquistados. Mas antes de seguir, puntualizaré a qué acontecimientos de la comedia

me refiero. En primer lugar, se debe reconocer que la comedia tiene tres líneas de acción: 1) las intrigas de amor entre los príncipes y princesas incas; 2) la dramatización del proceso de fractura del Imperio Inca y de la incorporación de la “nación” (15) de los naturales a la monarquía hispana; 3) las acciones de los conquistadores Pedro de Candía y Francisco Pizarro. Mientras que la primera línea de acción sirve para mostrar la sofisticación de la élite cortesana, la segunda y la tercera son las que reportan más puntos de fuga respecto de la Historia oficial del encuentro. Por otra parte, como ha estudiado detenidamente Rodríguez Garrido, muchas de las escenas descritas en esas dos líneas de acción están en abierto diálogo polémico con la versión de la conquista que se ofrece en *La aurora en Copacabana* de Calderón (2007: 275-298). Además, sobre las diversas líneas de comparación que se pueden establecer con esta obra aurisecular, se debe señalar que tanto la obra de Calderón como la de Del Castillo se apropian ideológicamente, cada una de distinto modo, de pasajes de un texto americano de importancia capital para las letras auriseculares: los *Comentarios reales de los incas* del Inca Garcilaso. Por ejemplo, mientras en *La aurora en Copacabana* se hace alusión al pasaje de la obra de Garcilaso en que se narra el ingenio con que los incas hicieron creer a los indios la fábula del dios sol con el fin mayor de civilizarlos (Capítulo 2 del Libro II), en el drama calderoniano el fin mayor es presentado como una pantalla moral que los incas hacen creer a los indios para hacer prosperar sus propios intereses y desfigurar el mensaje que había quedado en la memoria de los indios de una supuesta primera evangelización llevada a cabo por Santo Tomás (hacia el final de la Primera Jornada). Por otra parte, la obra de Del Castillo, en el marco de la decisiva importancia que tuvo la obra de Garcilaso “en la reconstrucción y transformación de la imagen del pasado andino” (Guibovich, 1990-1992: 111), hace alusión más bien al pasaje de los *Comentarios* en que se narra cómo Huayna Cápac se

enteró, a través de los adivinos, del futuro fin de su Imperio, pero desconfía mientras no se lo revele Pachacámac. Es claro que en *La Conquista del Perú*, la voz impersonal que realiza esta revelación sea la del propio Pachacámac, es decir, la prefiguración divina de la revelación cristiana (Primera Jornada).

Si entre la obra de Calderón y la de Del Castillo se establece una suerte de “polémica” (16), es porque en ambas los *Comentarios* cumplen la función de ser una suerte de archivo cultural del que cada una toma ciertos elementos particulares, relacionándolos con datos de otras fuentes e ignorando aquellos elementos contrapuestos al sesgo ideológico desde el que cada autor lee al Inca. Cada apropiación del texto garcilasiano y la manera de vincularlo con otras fuentes, resulta muy elocuente en la comprensión del ideario de cada autor. Mientras que Calderón quiere cancelar la posibilidad de un poder para la élite de los naturales, al señalar que la fuente ilegítima de su poder es un engaño, Del Castillo pretende “defender la legitimidad del poder de los incas y reinterpretar el momento de la ruptura de ese poder y corregir así la versión que se plasmaba en Calderón” (Rodríguez Garrido, 2007: 289). Así, en *La conquista del Perú* el fin del Imperio y su inserción casi pacífica en la Monarquía española –sólo perturbado por las luchas de poder entre Huáscar y Atahualpa, aparece como un proceso natural que ya había sido anticipado en la tradición andina.

Por eso, la sumisión al nuevo orden es presentada en este texto como inspirada por una voz que bien puede ser divina y es seguida con sabiduría por el monarca. Además, la voluntad divina de que haya una sumisión pacífica aparece en voz de Pedro de Candía cuando afirma que Dios lo ha hecho salir ileso de las pruebas que los indios le habían puesto para saber si era un enviado divino de manera que “porque su derecho no

perdieran/ quiso Dios que en la Cruz prodigios vieran” (Castillo, 1996: 293). La voluntad divina y el anuncio que hace el monarca legítimo sobre la sumisión debida al nuevo orden, son los fundamentos que se utilizan para proponer una versión utópica de la conquista, en la que, al someterse pacíficamente, los indios pudieran conservar su jerarquía natural de poder, siempre y cuando se sometieran como un grupo social más dentro del orden imperial.

Esta utópica sucesión pacífica del orden del Imperio Incaico al orden del Imperio Español es representada en la obra de Del Castillo como una continuidad en el trono entre los reyes Incas y los nuevos monarcas del reino que pasa a ser parte de la Monarquía Hispana, cuando Atahualpa cumple finalmente la voluntad de su padre y lo que éste había anticipado:

Ya sabes las tradiciones
distintas que hemos tenido
sobre el fin de nuestro Imperio
y que Huayna Cápac dijo
que en mis días pasaría
mi dominio a otro dominio;
mas, pues tienen mejor ley,

estos, que la que seguimos,

es fuerza que a sus preceptos

nos sujetemos rendidos (Castillo, 1996: 338).

El sometimiento al orden no es, pues, una cancelación del orden anterior, sino una sucesión de dominios y dinastías, ocupantes de un mismo trono, que ahora estaría reservado para el monarca español. Sucesión similar a la que era representada en otro motivo iconográfico común del siglo XVIII, denominado “Efigies de los Ingas o Reyes de Perú [...] y de los Cathólicos Reyes de Castilla y de León” (17). Así, la vindicación de la élite nativa (a través de la figura de los incas) y el sometimiento del reino al poder imperial apuntarían, en la obra de Del Castillo, a la producción simbólica de un pacto imperial en el que la élite indígena merecería los privilegios de un estamento noble dentro de la Monarquía. La finalidad de esta obra sería apelar, a través de una producción simbólico-cultural, al establecimiento de un nuevo pacto político en el que una nobleza nativa acataría plenamente el poder imperial, reescribiéndose -o más bien cancelándose- las guerras de la conquista.

A pesar de eso, hay un elemento que aparece hacia el final de la obra que cuestiona el establecimiento de ese nuevo pacto. Me refiero a la figura de Rumiñagui, que no llega a convertirse al cristianismo, y que cuando es interpelado por su pareja Huacolda por ello, responde diciendo: "Eso después lo veremos, que tengo que hacer en Quito" (Castillo, 1996: 340), y se retira. Esta respuesta aludiría, históricamente, a la resistencia que este militar mantuvo en contra del poder español y en nombre de Atahualpa. Pero en esta obra,

la resistencia misma sería ir en contra de los deseos del mismo Atahualpa. Al mostrarnos un elemento disidente dentro del sector de la élite indígena, la obra estaría haciendo visible que este sector no es homogéneo, sino que tiene algunos componentes que pondrían en peligro el pacto imperial que el mismo texto propone. A pesar de esto, disiento parcialmente de cierto sector de la crítica sobre la comedia, según el cual, “Rumiñagui’s retreat and his refusal to accept Christianity offer the drama an open ending where waiting for the right moment to act could be viewed as an alternative way to resist and survive colonial rule” (Chang-Rodríguez, 1999: 114). Considero que la obra no presenta la salida de Rumiñagui como una posibilidad alternativa de resistencia, sino que, con la negación de Rumiñagui a convertirse al cristianismo se hace evidente el carácter disidente de esta resistencia frente al orden imperial que sí propone la obra. No se trata de que la obra quede abierta al presentar una opción que no encaja con el orden imperial, sino que con esta presentación se señala aquello que está fuera de toda negociación y, pensando en el contexto de recepción de la obra, se puede advertir una intención de interpelar a los naturales sobre aquello que trastoca radicalmente el orden y no puede entrar dentro de sus agendas de peticiones.

Quiero sugerir, además, que puede ser uno de los pocos momentos del drama donde podemos percibir la perspectiva crítica del sujeto que ha escrito la obra. Así, en este punto, el texto no se cierra porque al sujeto criollo le interesa señalar a los estamentos presentes en la celebración imperial que la posibilidad de un pacto imperial que le otorgue mayores privilegios a la nobleza inca debe alcanzar a los que llegan a negociar dentro de los marcos institucionales del imperio, pero –al hacer visible las intenciones de Rumiñagui a través de los que dice aparte- el sujeto criollo también sugiere que hay sectores de la élite inca que no pueden entrar en esta negociación.

En un agudo estudio cultural sobre las rebeliones indígenas del siglo XVIII, Gustavo Faverón (2006) plantea que las élites indígenas rebeldes no sólo se tuvieron que enfrentarse al poder colonial, sino también a elementos disidentes dentro de su mismo grupo. Esto nos llevaría a percibir a los grupos de élite indígena como grupos en pugna que tienen diferentes agendas políticas que, como Huáscar y Atahualpa en la obra, intentan hacerlas progresar para adquirir poder. La obra de Del Castillo no tematiza los matices existentes entre los diferentes intereses que se presentan en el seno de las élites indígenas, pero sí nos ofrece una polarización entre indios nobles que se someten al marco imperial e indios que no lo hacen y hasta quieren negar la religión católica. Por extraño que nos parezca, dentro de los movimientos de sublevación sí hubo algunos que incluso pretendieron aunarse con “los diversos universos de los poderes político-religiosos precolombinos [...] drásticamente desquiciadas en el escenario colonial” (Faverón 225). Vinculando aún más la obra con el contexto de su representación, el personaje de Rumiñagui aludiría a este tipo de sectores drásticamente desquiciados que no podrían encontrar ninguna instancia de negociación dentro del escenario político-religioso colonial.

Además, relacionado este aspecto con la interpretación que he sugerido, en el segundo apartado, sobre la relación de la obra con las demandas eclesiásticas que otros grupos de la élite indígena cursaban por las vías institucionales, el personaje de Rumiñagui estaría radicalmente desquiciado frente a esos grupos. La obra, entonces, no estaría sugiriendo que la actitud de Rumiñagui es una posibilidad si las demandas de reconocimiento no son satisfechas, sino que revela que hay un sector de la élite que sería radicalmente antagónico a las posibilidades de negociación que la obra sugiere. Al mostrar ese sector, el sujeto criollo se distancia del grupo de los que le han asignado la

escritura del texto y trata de señalar que hay una presencia dentro de ellos que simplemente no puede formular demandas institucionales porque sus agendas están completamente en contradicción con los marcos que hacen posible cualquier negociación.

4. La “marca” de factura ‘criolla’

Mas la presencia de una perspectiva criolla dentro de la obra no es sólo una posibilidad especulativa de lectura, sino que se materializa hacia el final de la misma a través de un tópico. Así hacia el final, justo cuando la actitud de Rumiñagui hace patente su disonancia frente al orden imperial y el pacto que se buscaba establecer en la obra queda en peligro, aparece un comentario en la voz de Lupanguillo, quien opera como una suerte de gracioso. Este dice:

Pues, señores, ya parece
que en el teatro se ha visto
la conquista del Perú;
muchos yerros ha tenido,
mas no se espanten que el poeta
dicen que a tiento ha escrito
y así, porque de limosna

se le pueda dar un vitor,

pues es discreto el senado,

no se dé por entendido (Castillo, 1996: 340).

En un primer nivel de lectura, la “escritura a tientas” a la que apunta este pasaje ironiza sobre un defecto físico de su autor: su ceguera (18). Se suele recordar a fray Francisco del Castillo por su apelativo, el ciego de la Merced, si bien, como señalan testimonios de la época, su ceguera no fue total, sino una aguda miopía (Reverte 18). A pesar de estos elementos biográficos, lo más interesante de este nivel de lectura es su posible alusión a un posicionamiento subalterno del autor, como un difusor de “romances de ciegos”, composiciones de vena popular que eran pregonadas por invidentes y muy consumidas en la época. Por esta línea casi literal de interpretación, se puede resaltar el rol de transmisor o de mediador de la perspectiva del enunciador, además de una pretendida posición popular. No obstante, se debe también resaltar el carácter convencional y tópico de este pasaje: justamente por tal carácter, este final sugiere la ambivalencia de un sujeto criollo que quiere y no quiere traslucir su distancia frente al texto que ha producido para transmitir las demandas políticas de otro grupo. Por un lado, el final podría parecer un ejercicio del tópico de la falsa modestia y *captatio benevolentiae*, convenciones a través de las cuales el autor intenta relativizar la importancia de su obra para granjearse la simpatía de sus receptores. Este aspecto convencional hace que cualquier alusión a las condiciones concretas de la escritura del texto quede parcialmente velada y que no sea válido establecer una conexión directa entre

ciertas referencias posibles del tópico a las condiciones puntuales que motivan la escritura de este texto.

Pero, por otro lado, no se puede descuidar un segundo nivel de lectura, donde las alusiones indirectas conectan-veladamente- con referentes muy puntuales. Se puede percibir esa conexión velada en el verso en el que se mencionan los “muchos yerros” que supuestamente ha tenido “la conquista del Perú”. Estos yerros podrían referirse a las graves discrepancias entre la Historia y la historia –ideológicamente codificada- que el drama ha presentado. Si bien estas discrepancias se justificaban por la versión de una conquista utópica que no ocurrió, los receptores de la obra -en especial los sectores sociales ajenos a la nación de los nativos- pudieron al menos haberse sorprendido con tan peculiar versión de la conquista. Además, el verso “porque de limosna la ha escrito” (Castillo, 1996: 340), sugiere que el sujeto criollo ha sido contratado para proyectar en su escritura contenido y mensajes de otros y que no se identifica con ellos y confía en el “discreto senado” para lograr percibir la distinción entre el sujeto que ha compuesto la pieza y el contenido que ésta transmite.

Es momento, ahora, de retomar enfáticamente aquella reflexión que había emprendido en el segundo apartado de este ensayo sobre la manera en que, simultáneamente, la perspectiva del sujeto criollo aparece y desaparece del universo representado en la obra. Había planteado que, al no aparecer en el fresco imperial de la loa, el sujeto criollo reafirma su capacidad para mediar entre los diversos órdenes del mundo colonial, incluso cuando -para favorecer a uno de estos órdenes- la ausencia de la perspectiva de su grupo es necesaria. Aquí, en cambio, podemos percibir que, cuando la obra se acerca a su fin, el sujeto recurre a un subterfugio (un tópico) para hacer patente

que su perspectiva no es la representada en la obra, sino que escribe para reivindicar los intereses de otro. No obstante, al hacerlo, no puede evitar señalar que esos intereses no son homogéneos y no todos pueden ser considerados dentro del orden imperial. Al señalar estos aspectos, su perspectiva crítica emerge y, como la intelectualidad criolla de la época, “cautamente insinúa reclamos y demandas de poder” a la vez que opera como una autoridad simbólica “que intenta canalizar tales pretensiones fuera de todo exceso” (Rodríguez Garrido, 2000: 261).

Esta perspectiva utiliza el comentario final de la obra para insinuar la “marca” criolla de factura de su texto. Marca que queda como un verdadero “pasaje textual imborrable”, como una huella interna de distanciamiento, en la que la identidad criolla borrada del texto se hace patente por el hecho mismo de no reconocerse plenamente con lo presentado en la obra.

Notas

(1). En los últimos estudios al respecto, se ha planteado que “[e]ntre 1693 y 1750 los indios, como estamento, logran de la Corona las mayores concesiones de reconocimiento social de toda la historia colonial” y que la causa de la santificación de un indio, Nicolás de Dios, generó “múltiples cartas enviadas durante el proceso [que] muestran que las élites se ha[bían] puesto en contacto y organizado gracias a Nicolás cuyo estatus de santidad pueden hacer retroceder las fronteras coloniales y probar que los indios deben gozar de los mismos privilegios que los cristianos viejos” (Estenssoro 493).

(2). Según Francisco Stastny, esta producción, promovida por la nobleza inca, propulsó “un verdadero renacimiento inca en las artes y en el pensamiento” que puso en escena sus demandas de reivindicación dentro de “una verdadera guerra iconográfica que movilizó a su favor o en contra a los demás grupos” (44).

(3). Rolena Adorno propone el término de “textos imborrables” para analizar aquellos pasajes textuales que corresponden a distintas posiciones diacrónicamente asumidas que generan tensión entre sí al verse ubicadas dentro de “un [mismo] texto (una entidad sincrónica)” y que, por esa tensión, intentan ser borrados materialmente; mas la misma convivencia de las huellas que quedan revela la existencia “[de varios] momentos en sucesión como si fueran simultáneos” (1995: 33). Hacia el final de este texto, emplearé el término de “pasaje textual imborrable” de una manera sutilmente diferente.

(4). No obstante, en su clásico ensayo sobre “El movimiento nacional inca del siglo XVIII” John Murray Rowe se pregunta “¿Cuánto quedó de la tradición cultural inca allá en el siglo XVIII?” y su respuesta es sorprendente: “Tal vez más de lo que sospechaba. Al evaluarlo, debemos mantener una distinción clara entre la masa de la población tributaria y la aristocracia de los caciques; ambos grupos conservaron una parte diferente. La distinción ya existía en el imperio inca; hubo una distinción notable entre el campesino y la corte. La nobleza cultivó una religión más filosófica, se vistió de una manera más lujosa, se interesó por las artes decorativas y la epopeya de la historia imperial” (21).

(5). Adorno emplea este término, de factura foucaultina, para referirse a “un paradigma que posible y típicamente opera dentro del discurso colonial, es decir, una simultaneidad de varias posiciones del sujeto exigidas por las diversas facetas . . . del proyecto del colonialismo” (1988: 14).

(6). Así, hacia 1750, la estrategia de algunos indios para buscar reconocimiento irá por una vía radicalmente diferente al vínculo con sus orígenes incas, sino que para ese entonces “les correspondía a ellos escindir de su pasado, volviendo así insostenible toda exclusión en su nombre” (Estenssoro 513).

(7). Richard Parra plantea que “[e]l análisis de la relación de fiestas permite establecer que las fiestas políticas en Lima del siglo XVIII servían, entre otras cosas, como medio para privilegiar ciertos intereses políticos de las elites indígenas, así como para subrayar el protagonismo de ciertos grupos y celebrar ciertas tradiciones y linajes” (1).

(8). Se ha señalado que, si bien la obra pudo ser representada en algún momento -ya que llevaba en encabezamiento de famosa, en el contexto específico de celebración imperial para el que fue compuesta, el éxito de la representación del drama mitológico de Calderón, *Ni amor es más laberinto*, opacó una serie de piezas que no llegaron a ser puestas en escena (Rodríguez Garrido, 2007: 179). Por otra parte, también se ha propuesto que es eventualmente posible que el calificativo de “famosa” hay sido empleado como una estrategia para darle mayor importancia a la pieza (Chang-Rodríguez, 1999: 100).

(9). En un análisis sobre las variaciones semánticas del significante “nación” entre los siglos XVIII y XIX, Marcel Velásquez comenta brevemente el significado del término en la loa de *La Conquista del Perú* y plantea que el marco para entender el término en esta obra es el del Antiguo Régimen (Velásquez 126). En este marco, todo el cuerpo político de la Monarquía era concebido como una nación, léase, como “una comunidad de hombres que se sienten unidos por unos mismos sentimientos, valores, religión, costumbres . . . y lealtad al rey (Guerra 324). No obstante, la nación estaba formada por el “conjunto de cuerpo y estamentos de la sociedad del Antiguo Régimen” (325). Por otra parte, en América, “nación” se empleaba para referirse a la Monarquía, pero también a los reinos que componen esta monarquía. Por lo anteriormente expuesto, considero que el significante “Nación Peruana” alude, en la obra de Del Castillo, al grupo de los naturales (indios) que forman un grupo social de los que componen el cuerpo total de la Monarquía.

(10). Según Parra, “estas fiestas eran momentos de encuentro festivo entre todos esos sectores sociales. En un sentido, en efecto, eran fiestas donde todos los estratos sociales se encontraban en un mismo espacio y eran participes del mismo lenguaje espectacular. En esas fiestas, los sectores altos de de la sociedad compartían plaza con los menos favorecidos, pero guardando un estricto orden” (1).

(11). Mencionaré el ejemplo de su obra que más conozco de ese autor colonial, el autor sacramental llamado *El Hijo Pródigo*. En esta obra, el personaje de “El Mundo” que representa a uno de los enemigos del alma, es decir, el demonio, viste un signo evidente de poder inca: la mascaipacha. Si bien el empleo de este signo puede entenderse como un traducción cultural hacia el mundo andino de un elemento alegórico del poder mundano (si la escenificación fuera en España, se emplearía una corona); también se puede sugerir una lectura menos alegórica y más histórica: en esta lectura, la mascaipacha no solo sería un signo que aludiría al poder mundano en abstracto, sino a las élites de poder indígenas. En este plano de lectura, se requiere que, para conducir al personaje de Cristiano hacia la fe, se requiere de apartarlo de las influencias de la influencia de la nobleza inca.

(12). Para el tema de la ambigüedad del discurso criollo, véanse los ensayos de *Agencias criollas. La ambigüedad “colonial” en las letras hispanoamericanas* (2000), editado por José Antonio Mazzotti, de igual valor es el libro *Las promesas ambiguas: ensayos sobre el criollismo colonial de los Andes* (1993) de Bernard Lavallé. Sobre el caso de cómo se canalizaban las demandas institucionales de la élite criolla en la primera década del XVIII, es de particular interés el ensayo “La voz de las repúblicas: poseía y poder en la Lima de inicios del XVIII” de José Antonio Rodríguez Garrido contenido en el primer libro. Para el caso específico de Espinosa Medrano, revítese el artículo “Juan de Espinoza Medrano: el personaje y su contexto” (1995) de Pedro Guibovich.

(13). La crítica ha enfatizado aquello que es evidente en la loa, que en ella se “remite al histórico enlace de la princesa incaica [Beatriz Clara Coya] y el capitán español [Martín de Loyola] en 1572, recogido en varios óleos y aprovechado por los autores de la Ilustración, por un escritor criollo para recalcar el indisoluble nexo de dos linajes nobles y de dos continentes distantes” (Chang-Rodríguez, 1996: 61). Asimismo, se ha planteado la diferencia entre los distintos tipos de argumentos que emplea la nobleza inca para hacer valer su poder, que van desde el que se basa en el mero ingenio hasta la argumentación histórica (Rodríguez Garrido, 2007: 289)

(14). Sobre este asunto, resulta interesante la relación entre la Compañía de Jesús y los caciques nativos, en especial en el ámbito educativo, tema sobre el que Monique Alapèrrine-Bouyer escribe en la Segunda Parte de su estudio titulado *La educación de las élites indígenas en el Perú colonial* (2007).

(15). Utilizo el término “nación” en el sentido de uno de los reinos que forma parte de la Monarquía.

(16). Me remito a la lectura comparativa que Rodríguez Garrido hace de las dos obras en “Guerra y orden colonial en los dramas sobre la conquista del Perú de Calderón de la Barca y Francisco del Castillo” (2007).

(17). Para un análisis de este motivo, ver “Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana. La estela de Garcilaso” (1991) de Gustavo Buntinx y Luis Eduardo Wuffarden.

(18). Debo la alusión a este elemento a un gentil comentario de José Antonio Rodríguez Garrido.

Obras citadas

Adorno, Rolena: “Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 14, 28 (1988): 11-27.

--- “Textos imborrables: posiciones simultáneas y sucesivas del sujeto colonial”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 21, 41 (1995): 33-49.

Alpèrrine-Bouyer, Monique (2007): *La educación de las élites en el Perú colonial*. Lima: IFEA, IRA, IEP.

Buntinx, Gustavo y Luis E. Wuffarden. “Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: la estela de Garcilaso”, *Márgenes*, 4, 8 (1991): 151-210.

Calderón de la Barca, Pedro. *La aurora en Copacabana*, London: Tamesis Books, 1994.

Castillo, fray Francisco del. *La conquista del Perú*, en *Obra completa*. César Debarbieri (ed.). Lima: Debarbieri, 1996. 202-340.

Chang-Rodríguez, Raquel: “La princesa incaica Beatriz Clara y el dramaturgo ilustrado Francisco del Castillo”. *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*. Mabel Moraña (ed.) Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996. 51-66.

--- *Hidden Messages. Representation and Resistance in Andean Colonial Drama*. London: Bucknell, 1996.

Estenssoro, Juan Carlos. *Del paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero: IFEA, 2003.

Espinosa Medrano, Juan de. *El hijo pródigo*, en *Literatura Inca*. Federico Schwab (trad.). París: Desclée de Brouwer, 1938. 265- 334.

Faverón Patriau, Gustavo. *Rebeldes. Sublevaciones indígenas y naciones emergentes en Hispanoamérica en el siglo XVIII*. Madrid: Tecnos, 2006.

García Saíz, María Concepción. “Una contribución andina al barroco americano”. En: *El barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002. 201-217.

Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales de los Incas*. Ángel Rosemblat (ed.). Buenos Aires, EUDEBA, 1945.

Guerra, Francois-Xavier (2001). *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. México: Editorial MAPRE, Fondo de Cultura Económica.

Guibovich, Pedro. "Lectura y difusión de la obra del Inca Garcilaso en el virreinato peruano (siglos XVII-XVIII)", *Revista Histórica* 37 (1990-1992): 103-120.

--- "Juan de Espinosa Medrano: el personaje y su contexto", *Dédalo: revista de lingüística y literatura* 1 (1995): 18-23.

Lavallé, Bernard. *Las promesas ambiguas: ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero, 1993.

Mazzotti, José Antonio (ed.). *Agencias criollas. La ambigüedad "colonial en las letras hispanoamericanas"*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.

Parra, Richard. "Máscaras, armonía e imperio: Las fiestas de "naturales" en Lima (siglo XVIII)". *El hablador*, http://www.elhablador.com/dossier17_parra3.html (15 de julio del 2010).

Reverte Bernal, Concepción. *Aproximación crítica a un dramaturgo virreinal peruano: fray Francisco del Castillo ("El ciego de la merced")*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1985.

Rodríguez Garrido, José Antonio: "Guerra y orden colonial en los dramas sobre la conquista del Perú de Calderón de la Barca y Francisco del Castillo". *Guerra y Paz en la comedia española*. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcelo (eds.). Almagro: Universidad de Castilla- La Mancha, 2007. 275-298.

--- "La voz de las repúblicas: poesía y poder en la Lima de inicios del XVIII". En: *Agencias criollas. La ambigüedad "colonial en las letras hispanoamericanas"*. José Antonio Mazzotti (ed.). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000. 249-265.

Rowe, John: "El movimiento nacional inca del siglo XVIII". *Sociedad colonial y sublevaciones populares. Túpac Amaru II, 1780*. Alberto Flores Galindo (ed.). Lima: Retablo de papel, 1976. 10-66.

Stastny, Francisco. "Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal", *Cielo abierto*, 21, 7 (1982): 40-55.

La Cuba revolucionaria en las autobiografías de Barral, Goytisolo y Caballero Bonald

[Alberto Villamandos](#)

University of Missouri-Kansas City

Pepa Novell, en su reciente libro sobre las autobiografías de varios intelectuales españoles de la generación de los cincuenta, señala cómo en la escritura de estos “existe la conciencia de una colectividad, de una identidad colectiva que se configura en el fuero interno de una cultura que sienten encorsetada y de la que tratan de alejarse” (156). Podría considerarse incluso paradójico que esa conciencia de grupo, fruto de un contexto social y político tan específico como el del régimen franquista, se expresara por medio del género de la “literatura del yo”. Como han demostrado algunos de sus teóricos, más allá de la evidencia de esa primera persona que se conjuga en el diario o la crónica personal, se evidencia un carácter heterogéneo por medio del diálogo con un tú, más o menos ideal, con el que el autobiógrafo mantiene un “pacto” de credibilidad (Lejeune). Para otros, se establece a su vez un diálogo “invisible” con un tercero, sobre el que se fundamenta el sujeto ético y político. De esta forma, según Levinas, como nos recuerda Ángel Loureiro en su libro *The Ethics of Autobiography*, se da lugar a dos fenómenos, la aparición de la autoconciencia y la necesidad de justicia (9). Y aún más, las memorias, como si de un verbo conjugado se tratara, abarca un nosotros con el que el yo que recuerda se vincula estrechamente. Así lo considera José Amícola, cuando afirma que “la autobiografía es uno de los más sociales tipos de discursos literarios, en cuanto asocia al autor de una manera solidaria con quienes lo han rodeado” (58).

Tal rasgo de lo colectivo, que prueba a su vez la riqueza del género, se evidencia en las memorias de tres prominentes intelectuales españoles del medio siglo, como son

Carlos Barral, Juan Goytisolo y José Manuel Caballero Bonald. El relato personal, narrado desde la perspectiva de la madurez, aparece fuertemente imbricado en el contexto político y social de esos “años de penitencia” y se articula por medio de unas constantes: la educación insuficiente, la moral tradicional y represiva, la pobreza cultural que los rodeaba, la tímida oposición política en la universidad en donde se forjan las primeras amistades... No obstante, no se puede desdeñar el ímpetu con la que el yo se afirma en sus páginas, incluso poniendo en duda los límites de la autobiografía. Así, Carlos Barral, editor y poeta de enorme influencia en la cultura de la disidencia durante el franquismo, construye especialmente en los tres volúmenes de sus memorias un yo político/ético en un ambiente adverso que, como señala Novell a lo largo de su libro, se justifica y reivindica. No obstante, con juego irónico y narcisista, ese yo se presenta como un “personaje”—el promotor cultural antifranquista, el marino avezado, el poeta dandy—con el que pone en suspenso la etiqueta de “no ficción” del género memorialista. No ayuda, como señalaba su buen amigo Caballero Bonald, que la fidelidad de sus recuerdos flaqueara en ocasiones al crear a ese alter ego, para acabar “creando un personaje que no se correspondía necesariamente [...] con el protagonista real de los hechos” (“Barral y el personaje” 77). Para Anna Caballé, en su reconocido *Narcisos de tinta*, el “caso Barral”, es decir, esa construcción del yo en términos ficticios, se enmarca sin embargo en el discurso del nosotros, ya que da lugar a “una imagen muy pública, es decir colectiva en lo posible, del personaje Barral vinculándolo a una experiencia común” (123).(1)

Para Goytisolo, el autor sin duda más estudiado por la crítica de los considerados en este trabajo, la construcción del yo memorístico adquiere la forma de proceso de desvelamiento en lo identitario—nacional, político, sexual—y de rechazo de la ley del padre y la figura de éste, ya abstracta—la moral represiva, el mismo Franco—ya real. Si

Barral se pone máscaras, capas españolas o gorras de marinero, Goytisolo se arranca sucesivas pieles, como señala Loureiro (100) para llegar a un verdadero yo, en un ejercicio de confesión por otra parte de ribetes ascéticos/picarescos, que encuentra en su origen burgués deshonoroso la falta original. Frente a los dos autores barceloneses, en las memorias de Caballero Bonald, sin desdeñar un más tradicional relato de lo privado, prevalece el estilo de crónica cultural en el que se suceden los nombres de escritores y la descripción del ambiente disidente a lo largo de varias décadas. Sin embargo, en la obra autobiográfica de los tres surge una significativa coincidencia: como intelectuales progresistas que se posicionaron públicamente contra la dictadura de Franco, el papel de la utopía marxista en su relato de vida adquiere especial relevancia, mitigada sin embargo por el paso del tiempo y la crisis de tal “metarrelato” de la modernidad, según François Lyotard, cuando el sujeto comienza a re-construir su memoria pasados los años. Ya en el capítulo 4 de *En los reinos de taifa*—con el irónico título “El gato negro de la Rue de Bièvre”—, en el 15 de *La costumbre de vivir*—con el más retórico “La periódica necesidad de la incertidumbre”—o en el 4 de *Cuando las horas veloces*, el relato cubano servirá no sólo para rememorar un pasado de compromiso político y su desencanto posterior; al mismo tiempo, lo leeremos como motivo polisémico, en el cual se desvela un subtexto colonial.

Dentro de este discurso de la utopía, la revolución cubana entrañaba un significado especial para el intelectual español—y latinoamericano—de los años sesenta. El peso simbólico de la victoria de los barbudos de Sierra Maestra contra la dictadura de Batista el 1 de enero de 1959 no sólo provocó una euforia política en los grupos progresistas en Occidente, sino que además rearticuló el relato marxista dándole un carácter panhispánico inédito hasta entonces. La revolución castrista supo unificar a un amplio número de

escritores, pensadores y artistas de relevancia internacional y convertirlos en sus mensajeros privilegiados.⁽²⁾ Así, los intelectuales occidentales, inmersos en una “luna de miel” con Castro hasta finales de la década de los sesenta (Goytisolo, *En los reinos* 477), participaron de buena gana en este proyecto político gracias al cual no sólo se definían como observadores del cambio social sino también agentes del mismo. Frente a la metáfora de la historia detenida o del “furgón de cola” (Goytisolo) aplicada a España, la generación de Barral, Goytisolo y Caballero Bonald se encontraba con la retórica de la entrada en la historia de Cuba y el motivo del “hombre nuevo”, como sujeto revolucionario por escribir, puro futuro.

El estado de desaliento que vivía la disidencia al régimen en la España de fines de los cincuenta queda claramente descrito en *Los años sin excusa*, segundo tomo de las memorias de Carlos Barral: “La aparente eternidad del franquismo no nos había adormecido, nos había puesto fuera de combate [...], condenándonos a una resistencia escéptica, limitada a la intermitente protesta sin muchos riesgos y a una generalizada demostración de repugnancia” (214). No es por tanto extraño que ante la revolución cubana los intelectuales españoles se sintieran llamados a participar en un proyecto de cambio social y de vanguardia política cuando la revolución castrista se revestía del brillo de la utopía finalmente alcanzada, como expresa Juan Goytisolo en *En los reinos de taifa*, entusiasmado al llegar por primera vez a la isla:

Tus cartas a Monique transmiten sentimientos de arrobamiento y felicidad, se esponjan en una atmósfera solidaria propicia a la ilusión lírica: el pueblo ha recobrado su dignidad

y lo proclama. [...] ¿Cómo vivir, después de tantos sueños frustrados, sin el fervor y apoderamiento de Cuba? (472)

Por su parte, Caballero Bonald recordaba de su primera visita “una imperturbable sensación de armonía entre la política y la vida” (424), en donde al proyecto social se unía el aire de familiaridad con su tierra andaluza. La isla de la revolución y la utopía se convierte pues en icono en esa época y como tal pasa a ser un capítulo—real y metafórico—en las memorias de Barral, Goytisolo y Caballero Bonald que incluye las sucesivas etapas: inicial entusiasmo, progresivo distanciamiento y una más o menos abierta crítica al castrismo. A pesar de ello, la impronta de tal icono cultural, que persiste en la España contemporánea a pesar de múltiples denuncias de represión y violencia institucional, resulta demasiado poderosa como para que el sujeto memorialista la juzgue sumariamente.⁽³⁾ Así se observa en la anterior cita de *En los reinos de taifa*, o en la vacilación al comienzo del capítulo 15 de *La costumbre de vivir*, en el que el autor gaditano al recordar la última visita a la isla en 1974, menciona “íntimas desavenencias conmigo mismo, quiero decir con quien había empezado siendo, como tantos otros, un efusivo adepto a la nueva Cuba” (424). Barral, sin embargo, muestra un escepticismo mucho más pronunciado, quién sabe si producto de una interpretación posterior al iniciar el capítulo IV de *Cuando las horas veloces* sobre sus viajes a la isla, cuando recuerda el congreso de intelectuales a fines de 1968 y el cambio del régimen hacia posiciones más inflexibles: “En nuestro caso [de los intelectuales españoles] no había lugar para la sorpresa” (122).

Sin duda, fue el “caso Padilla”, la caída en desgracia del escritor cubano Heberto Padilla y el juicio sumario al que fue sometido en 1971, uno de los momentos que mejor simbolizaron el cambio de rumbo en la política de Castro con respecto a los intelectuales y que Goytisolo recoge extensamente en su autobiografía. Su libro *Fuera de juego* había recibido el premio anual de la UNEAC, institución cubana de escritores y artistas, a pesar de las presiones internas para otorgar el galardón a un escritor políticamente más ortodoxo y próximo a los círculos del poder como Lisandro Otero. Las amistades de Padilla, entre ellas los numerosos intelectuales extranjeros, y las críticas y sarcasmos del autor con respecto a la revolución tampoco ayudaban en efecto a que el castrismo lo viera con buenos ojos. Así, su defensa de *Tres tristes tigres* del entonces ya repudiado Cabrera Infante o su propia novela *En mi jardín pastan los héroes* contribuyeron a su caída.⁽⁴⁾ Padilla, escribe Goytisolo, “con una temeridad rayana en la inconsciencia” se involucraría en “un juego muy superior a sus fuerzas para el que a todas luces no estaba moral ni físicamente apercebido” (*En los reinos* 480).

Acusado de contrarrevolucionario, Padilla se vio obligado a hacerse pública autocrítica, admitiendo sus “faltas” e involucrando a otros intelectuales. Su palinodia, que reproducía exactitud casi caricaturesca la retórica de los procesos estalinianos, como señala Goytisolo, tuvo un grave efecto en la intelectualidad internacional que apoyaba la Cuba revolucionaria y suscitó una “guerra de papel” de manifiestos cruzados y cartas abiertas entre el grupo de escritores alrededor de la revista *Libre*, editada en París, con el mismo Goytisolo, Vargas Llosa, Cortázar y otros, y personalidades cubanas, como el mismo Fidel y Haydée Santamaría, en la otra orilla del Atlántico. Si para muchos el caso Padilla descubrió el “núcleo duro” de la política cultural castrista y sus formas represoras, con la consiguiente decepción de sus principios revolucionarios, también supuso la

ruptura de ese discurso panhispánico y progresista que había surgido entre intelectuales y escritores latinoamericanos y españoles y la polarización de sus posturas políticas. Con este último acto, la “luna de miel” de Castro y los intelectuales había terminado.

La relación entre ambos nunca había dejado de resultar conflictiva. Si bien durante la primera etapa de la revolución se llevaron a cabo multitud de proyectos educativos y culturales y se recibió de buena gana la visita y el apoyo de multitud de escritores y creadores extranjeros, al poco surgió el debate entre impulsar unas directrices oficiales con una literatura revolucionaria o respetar la libertad de expresión de obras más vanguardistas. Entre muchos de esos intelectuales españoles o latinoamericanos se hacía patente la incomodidad ante una censura que resultaba familiar para aquellos llegados de otros regímenes. A esto se unía el desvelamiento de los campos de trabajo forzado para homosexuales de los UMAP, Unidades Militares de Ayuda a la Producción de 1965 a 1968, como le informa un atemorizado Virgilio Piñera a Goytisolo en una de sus visitas a la isla. Caballero Bonald, por ejemplo, recoge distintos aspectos del debate desde su posición de observador todavía fascinado por los logros de la revolución en su crónica “Sobre la literatura revolucionaria cubana”, inserto en el volumen especial publicado por la editorial antifranquista en el exilio Ruedo Ibérico: “Los intelectuales no dejan entonces de hacerse temerosas y razonables preguntas en torno a los objetivos de la libertad de expresión” (483). El autor combina sus críticas con buenas dosis de voluntarismo para finalmente recordarnos las tranquilizadoras “Palabras a los intelectuales” que leyó Fidel en junio de 1961, en las que el líder decía: “Permítanme decirles en primer lugar que la revolución defiende la libertad: [...] si la preocupación de alguno es que la revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, esa preocupación es innecesaria y no tiene razón de ser” (483).

No obstante, se evidencia durante esos años una desconfianza esencial de Fidel hacia los intelectuales, tal vez por su tendencia crítica, su inconstancia política o debido a que se encontraran muy alejados de su ideal de guerrillero u hombre de acción.⁽⁵⁾ En las múltiples crónicas escritas por gentes de letras, como Goytisolo, Caballero Bonald o Jorge Edwards en su *Persona non grata*, a propósito de su experiencia cubana, se repite el motivo del encuentro sorpresa con Fidel, convertido éste en guía orgulloso de los logros de la nueva Cuba en cuanto a materias agropecuarias para intelectuales que intentan mostrar interés por nuevos tipos de quesos, depósitos de vinagres o extensiones de caña de azúcar. No existe sin embargo en estos encuentros ningún intercambio real de ideas, discusión política o cultural, sino más bien un discurso unidireccional que no admite réplica. El líder máximo de la revolución mostraba un interés mucho mayor por cuestiones prácticas y su resultado numérico, ya fuera en las campañas de alfabetización masiva o en la zafra.

De los textos autobiográficos de estos escritores se puede deducir que la política cultural abierta e internacionalista del castrismo de aquellos años no se debía a su líder. Gracias a los buenos oficios de otros como Carlos Franqui y su periódico *Revolución*, e instituciones como Casa de las Américas, dirigida por Haydée Santamaría, con sus premios literarios de fama internacional, la Cuba de principios de los sesenta fue un hervidero cultural y punto de referencia de un discurso panhispánico y globalizado.⁽⁶⁾ El endurecimiento en la política cultural cubana tiene su punto álgido en el caso Padilla pero había comenzado antes, materializado en el lema “Con la Revolución todo, contra la Revolución nada” en el Congreso cultural de La Habana de 1968 y el apoyo oficial de Cuba a la invasión soviética de Checoslovaquia. “Era evidente—escribe Barral en *Cuando las horas veloces*—que aquel congreso era el funeral de una literatura hasta

entonces tolerada” (139). Es entonces cuando las “indulgencias”, como las denomina el mismo Barral—esas “inquietudes regularmente acalladas por tu voluntad” en favor de “los beneficios inmensos que aporta la Revolución”, dice Goytisolo (*En los reinos* 475)—que se habían mantenido hacia los errores de la revolución se hacen demasiado pesadas a muchos intelectuales llegados a la isla.

El “motivo cubano” en las memorias de escritores españoles nos resulta especialmente interesante porque revela una vez más la complejidad del relato autobiográfico: por una parte, expresa la dificultad de repensar la nostalgia de una utopía perdida. Por otra, supone un conflicto frente a esa idea de “coherencia vital” que parece surgir en todo texto de la literatura del yo, y que Pierre Bourdieu critica como una ilusión (88). Si como señalaba Lejeune, al escribir el autobiógrafo construye un yo que no existe (XXIII), el pasado del sujeto político/ético no puede dejar de sufrir un proceso de reconstrucción. En esa pretendida oposición entre el formalismo de Lejeune y la textualidad de De Man, el motivo cubano podría fungir como punto de unión: la doble temporalidad del sujeto que recuerda—con visión crítica o cierto punto amargo—lo vivido—originalmente con entusiasmo—supone la reescritura sobre el palimpsesto de la memoria en donde indefectiblemente quedarán señales de lo anterior.

Sin embargo, un elemento más surge en el recuerdo de la isla. Para Barral, Goytisolo y Caballero Bonald Cuba no es simplemente el escaparate novedoso de una revolución en el Caribe, como para otros intelectuales occidentales, “peregrinos políticos”, bienintencionados y dispuestos a encontrarse con un tercermundismo un tanto sorprendente pero siempre un tanto exótico y ajeno.⁽⁷⁾ Para los escritores españoles, la isla y su espacio dentro del imaginario nacional revela, como veremos especialmente con

Goytisolo y Caballero Bonald, un subtexto colonial que entronca con los orígenes familiares en una compleja relación de mala conciencia política y nostalgia. A su vez, el capítulo cubano supone la irrupción de otro subgénero de estructura versátil, la literatura de viajes. Sin tratarse del único ejemplo dentro de sus memorias, como vemos en la estancia de Caballero Bonald en Colombia, la visita de Goytisolo a algunas naciones de la antigua Unión Soviética o los múltiples itinerarios llevados a cabo por motivos de negocios editoriales de Barral, el relato cubano adquiere un especial protagonismo.

Mary Louise Pratt, en su reconocido libro *Imperial Eyes*, analiza diversos textos de hombres—y alguna mujer—de letras europeos desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX en sus travesías por distintas partes de África y América Latina, en donde el relato ilustrado—científico, folklórico o antropológico—no puede esconder el subtexto colonial que somete al otro a una categoría inferior de salvaje o animal, y por tanto susceptible de ser esclavizado formal o económicamente. ¿Habían cambiado los términos de esa dialéctica de la otredad? La Cuba del primer castrismo resulta una “zona de contacto”, término que acuña Pratt, especial para los intelectuales que como Jean Paul Sartre o Hans Magnus Enzensberger escriben—sobre—la isla para el público europeo.⁽⁸⁾ La realización del proyecto marxista en un espacio histórica y socialmente marcado como colonia como el Caribe no supone sin embargo que se convierta en modelo para sus países de origen, sino que permanezca como excepción. De la Nuez señala en su libro *Fantasia roja* cuatro constantes en los textos de algunos escritores extranjeros con la Cuba revolucionaria: confirmación al llegar a la isla de la utopía materializada; celeridad en la emisión de un juicio totalizador, ya que se encuentran de paso; distancia, porque su lugar de enunciación siempre se encuentra en una democracia liberal, que critican pero que les resulta obviamente cómoda; y discriminación de los cubanos en sus textos, que aparecen

de manera anecdótica (12). Tales constantes presentan similitudes con muchos de los relatos de viajes que analiza Pratt, en los que se enfatiza especialmente el paisaje—la grandiosidad de cordilleras y ríos, lo “salvaje” e indomable de su naturaleza, o en el caso del Caribe, su sensualidad—hasta el punto de convertirse en rasgo nacional o étnico, y se anula lo histórico o intelectual. Para los intelectuales que llegaban de la España de Franco, la zona de contacto se problematiza incluso más: lugar cercano y al mismo tiempo inaccesible, deseado y asediado desde lo político y la nostalgia. En las páginas siguientes nos centraremos en cada uno de los tres autores y cómo el género híbrido de relato de viajes y autobiografía se convierte en un medio polisémico.

De entre los tres autores objeto de nuestro estudio, Juan Goytisolo ha sido uno de los que más se ha destacado por su compromiso político, como había dado muestras de ello al viajar a la isla durante la crisis de los misiles en octubre de 1962, impulsado por “la convicción moral de que la Revolución castrista encarnaba los valores de justicia y libertad que defendía” (*En los reinos* 368). El autor de *Señas de identidad* decide desempeñar entonces el papel de agente del cambio social, propio del intelectual marxista. Sin embargo, a su admiración por la utopía política y su total entrega al proyecto revolucionario a su llegada a la isla, como se observa en su encendido reportaje *Pueblo en marcha*, se añade además la confirmación del paraíso caribeño, de un edén primigenio ajeno a la sociedad de clases, de naturaleza y sensualidad: “suntuoso esplendor vegetal, playas blancas, milicianos bailando bajo los cocoteros, zafra liberada de esclavitud secular, guajiros cortando alegremente la caña, discusiones y charlas con fonética musical caribeña” (473).

Goytisolo apunta con detalle sus sucesivos viajes a Cuba, sus encuentros con intelectuales y escritores como Franqui, Padilla o Lezama Lima, sus excursiones dentro de un país que le asombra. Al mismo tiempo, el Goytisolo políticamente más escéptico del momento de la escritura añade como un velo una distancia al relato en que se intuyen las decepciones posteriores: encuentros insatisfactorios con Fidel o el Che, de los que presenta retratos poco heroicos, y la apesadumbrada conciencia de represión y violencia política que tenía a heterodoxos ideológicos y sexuales como sus principales víctimas. No obstante, en su consagración a la revolución, no encontramos solamente una prueba de su compromiso con el marxismo, sino también una cierta ansiedad por eliminar su pasado familiar colonial. Resulta significativo que ambos aspectos, compromiso político y apoyo a la revolución cubana, se originen en el mismo momento, cuando el joven Goytisolo descubre en su casa familiar unas cartas dirigidas a su bisabuelo Agustín por sus esclavos afrocubanos.⁽⁹⁾ Es entonces, como señala en *Coto vedado*, cuando “una tenaz, soterrada impresión de culpa, residuo sin duda de la difunta moral católica, se sumó a mi ya aguda conciencia de la iniquidad social española...” (19). Sin embargo, en ese trasvase de lo personal-familiar (la culpa por el pasado esclavista y su clase burguesa) a lo nacional (la desigualdad y la ausencia de derechos fundamentales en la España de Franco) se observa cómo esa moral tradicional de la que desea desquitarse y su sentido de culpa no están en absoluto difuntos, sino que adquieren un papel fundamental en la elaboración de su discurso político disidente.

La doctrina marxista, como contrarrelato unificador de la oposición al franquismo, se trasvasa de lo nacional a lo personal al articular el rechazo del autor hacia su clase originaria y finalmente su familia, quintaesenciada en la figura paterna. Como señala Loureiro (105), entre el yo y lo nacional se establece una relación de correspondencia, ya

que la revolución cubana se convierte a sus ojos en “una estricta sanción histórica a los pasados crímenes de mi linaje, una experiencia liberadora que me ayudaría a desprenderme con la entusiasta inserción en él del pasado fardo que llevaba encima” (*Coto vedado* 19). Su compromiso con los principios de la revolución lleva consigo la expiación de su pecado original, común a todo intelectual progresista de origen burgués, que se materializa en el reportaje *Pueblo en marcha*, enardecida defensa de los logros del castrismo que se presenta como un trabajo de campo, fruto de dos meses recorriendo la isla, visitando ciudades y pueblos y departiendo con sus habitantes.

Goytisolo se aplica en dar voz a ese “pueblo” cubano siempre representado como masa y superar esa discriminación que De la Nuez considera una constante en los intelectuales que escribieron y escriben sobre Cuba.⁽¹⁰⁾ De esta manera, reproduce incluso con fidelidad fonética las conversaciones con diversas gentes y sus encendidos debates políticos en la primera etapa de la revolución: “Lo que ha dicho el compañero ej una gran verdá. Ora mucho se la dan de guapo y disen a lo cuatro viento Yo soy comunitta y anduve peliando en la Sierra, y Nosotros lo marsitta...” (19). No obstante, *Pueblo en marcha*, como otras de sus obras documentales y de denuncia de la misma época—*Campos de Níjar*, *La chanca*—presentan una naturaleza conflictiva, heredada de la misma poética del realismo social. Esto es, la neutralidad de instancia narradora queda en suspenso a la hora de representar y dar voz a los cubanos y preguntarse hasta qué punto el intelectual occidental puede dar voz a los sujetos que por clase, raza, género u origen nacional no la tienen, como se pregunta la teórica de los estudios poscoloniales, Gayatri Chakravorty Spivak en su trabajo clásico “Can the Subaltern Speak?”. Pratt acuña el término anti-conquista para los relatos de viaje protagonizados no ya por el militar sino por el antropólogo o biólogo que desde una postura aparentemente “inocente” reinscribe

en el cuerpo del otro, el nativo, los rasgos de la diferencia, y con ello de inferioridad. En el relato de Goytisolo, fruto de unas circunstancias históricas muy diferentes y cimentado en principios del marxismo, encontramos sin embargo tanto la culpa de la conquista que Pratt menciona al referirse a ese yo narrativo—que “eternally tries to escape, and eternally invokes, if only to distance himself from it once again” (56)—como a un pueblo cubano, personaje colectivo y masculino con rasgos heroicos, si bien alienantes.⁽¹¹⁾ *Pueblo en marcha* confirma, como literatura de urgencia que es, al lector iniciado el éxito de la revolución y además la convierte a ojos del lector español en un sustituto para su frustración política, al proponerla como experiencia vicaria: “Al defender su Revolución, los cubanos nos defienden a nosotros. Si deben morir, muramos también con ellos.” (84).

Goytisolo deja entrever en ese mismo texto su ansiedad social y la búsqueda de expiación por su culpa histórica que había surgido al encontrar esas cartas: “El simple nombre de Cuba constituía un reproche, y la conciencia de mi culpa y de la culpa de mi estirpe y de mi clase y mi raza me abochornaron” (12). No obstante, la revolución castrista prometía la redención de esa carga:

En los palacios abandonados por la burguesía, millares de jóvenes escuchaban teatro, música y danza. El pueblo irrumpía en el recinto sagrado de las ensoñaciones y nostalgias de la clase en que nació y en los profundos y marchitos salones, las fotografías de Fidel y Raúl sustituían a los viejos retratos de familia. (*Pueblo* 82)

Goytisolo acaba por abolir los fantasmas del pasado: “los esclavos se habían impuesto finalmente sobre el recuerdo del bisabuelo” (14). Por medio de la experiencia revolucionaria, Goytisolo “limpia” así su culpa histórica y social de manera vicaria, demonizando su propia familia, epítome de su clase originaria. Frente al carácter de palimpsesto de *En los reinos de taifa*, en donde las cartas y documentos originales que expresan su entusiasmo político se encuentran en contrapunto con el escepticismo o la crítica posterior, *Pueblo en marcha*, como obra de literatura política repudiada más tarde por el autor, viene a ser un ejemplo de su esfuerzo por mirar con ojos no imperiales, por escribir unas memorias anticoloniales o descolonizadoras, como reconoce años después: “exorcismo de tus contradicciones y culpabilidades ancestral” (*En los reinos* 473).⁽¹²⁾

No obstante, una vez revisada críticamente la lectura marxista de la realidad isleña, permanece en sus memorias como un remanente primigenio una Cuba exótica y atrayente que guarda similitudes con la imagen idealizada que guardaba en su infancia, heredera del relato familiar nostálgico de antiguas glorias coloniales: “Operación de reconstruir moralmente un pasado que te fascina y deslumbra: apropiación de un universo mulato en cuyo dulzor te sumerges con inocente beatitud lustral” (*En los reinos* 473). Como apunta en *Coto vedado*, “el mito y aventura cubanos cobraría así en mis adentros hasta la interrupción de la pubertad la forma de un paraíso perdido, de un edén expuesto con nitidez ante mis ojos y esfumado después por el efecto de un espejismo” (22). Esa misma tendencia al mito o a la nostalgia burguesa, por otra parte de carácter generacional a la luz del irónico poema de Jaime Gil de Biedma “Infancia y confesiones”--“De mi pequeño reino afortunado/ me quedó esta costumbre de calor/ y una imposible propensión al mito”—se evidencia en gran parte de la literatura de viajes, del siglo XIX y parte del

XX, considerada “infantil”. Las travesías por el “África negra”, la selva del Amazonas o los desiertos del Sahara educaban, como señalan Peter Hunt y Karen Sands, a los jóvenes occidentales de clase acomodada en la tarea imperialista de la dominación de la otredad y naturalizaban la desigualdad. Queda preguntarnos si en su entusiasmo primero por la Cuba castrista no subsistía el mismo mito primigenio del paraíso perdido—tal vez alimentado por narrativas coloniales o por la nostalgia de los relatos familiares—cimentado en una doble ausencia: la nostalgia de una infancia bruscamente marcada por la desaparición de la madre en un bombardeo en Barcelona durante la Guerra Civil, y el fin de las colonias.

Frente al protagonismo de la isla en la autobiografía de Goytisolo, Cuba aparece en el texto autobiográfico de Carlos Barral como una etapa más dentro de su acercamiento a Latinoamérica, entre México y Puerto Rico. Como expone en *Con las horas veloces*, su primer viaje a Cuba tiene lugar en 1963. Al igual que en las memorias de otros intelectuales, se repite el censo de nombres de escritores y poetas autóctonos, como Padilla, Lezama Lima o Pepe Rodríguez Feo, y extranjeros que coincidieron en Cuba aquellos años. No por nada se estaba forjando una de las más importantes alianzas entre gentes de letras más allá de fronteras y lenguas, articulada por la esperanza en el cambio social tras la revolución. Sin embargo, Barral no viaja a la isla como otros intelectuales para mostrar su apoyo al régimen sitiado, sino en calidad de editor y empresario.

En su primer viaje, negocia “un cuantioso pedido de libros” del catálogo de Seix Barral (122). La oferta se debía, según el editor, a su confianza puesta en el nuevo gobierno cubano, como demostró al surtir de libros de su catálogo a las bibliotecas de la isla y romper el bloqueo cultural y comercial a la que estaba siendo sometida. Su

interlocutor en las instancias oficiales cubanas para la negociación de la compra venta no era otro que Heberto Padilla, que tanto protagonismo tendría en el fin de las buenas relaciones entre intelectuales occidentales y Fidel Castro, y cuya controvertida retractación pública le granjeó muchos enemigos o al menos aniquiló muchas amistades. En su crónica que escribe en 1988, en la que el desencanto ha teñido muchas de sus páginas, Barral ofrece un retrato ambiguo de Padilla, del que dice que si bien cimentaron una buena amistad, “no era de mi cuerda” y “era más político que literato” (124). No obstante, en sus viajes a Cuba, Barral llevó a cabo un provechoso negocio editorial gracias a Padilla, con consecuencias, como el mismo Barral señala, aberrantes. (13)

A pesar de este marcado escepticismo político en la descripción de sus viajes a la Cuba revolucionaria, no puede negar el sincero entusiasmo que le producía el nuevo régimen, entusiasmo que se veía empañado por el descubrimiento de gestos dictatoriales o represores, como los referidos contra escritores homosexuales. Aun así, estos aspectos oscuros eran obviados en aras de mantener esa “esperanza inconcreta en un mundo mejor”, convertida en un “constante y esforzado acto de fe” (128): “Incluso los grandes y evidentes errores me parecían tropiezos en el camino, equivocaciones de trámite” (140). La palabra repetida en este capítulo de sus memorias es “indulgencias”: indulgencia hacia los errores del castrismo para no poner en peligro el retrato ideal del nuevo orden; indulgencia también hacia sí mismo por su vago compromiso político que no parecía ir más allá de un voluntarioso—y provechoso económicamente—turismo político, ejercido con excursiones y fiestas de la intelligentsia bienpensante europea que acababan en formidables borracheras.(14)

En 1965 vuelve a Cuba como miembro del jurado del Premio Casa de las Américas, junto con otros escritores españoles, como Camilo José Cela. En este momento, las relaciones entre el Comandante y los intelectuales no podían ser mejores, y estos últimos actúan como caja de resonancia y legitimadores prestigiosos del régimen cubano en el extranjero. No obstante, es en su último viaje para participar en el Congreso Cultural de La Habana, en 1968, cuando la crisis parece ineludible y Castro verbaliza el endurecimiento de su postura con el lema “Contra la revolución, nada”, anulando cualquier conato de literatura o arte no políticos. A pesar de ello, y del tono distanciado de sus memorias Barral reconoce que “probablemente mentiría si afirmase que yo me contaba ya en aquel momento entre los desencantados” (140). El fin de su apoyo llegaría con el caso Padilla en 1971, que califica de “tenebroso”, sin entrar en más detalle, y sobre todo con la publicación del testimonio de Jorge Edwards, *Persona non grata* (1973), que supuso la ruptura total con el régimen de Castro por parte del editor.

No obstante, Juan Goytisolo, en su recuento de las circunstancias que rodearon el proceso judicial de Padilla y la reacción de los intelectuales extranjeros, señala que, una vez que había subido el tono de las acusaciones entre ambas partes, el grupo alrededor de la revista *Libre* decidió redactar una segunda carta al Comandante de apoyo al escritor cubano y repulsa de las maneras represivas del régimen. Barral se encontraba en este grupo, y sin embargo decidió llamar a Goytisolo para retirar su firma, lo que seguramente podía afectar a sus relaciones comerciales con Cuba.(15) El contraste de sus crónicas autobiográficas, y el comentario de Caballero Bonald sobre la “mala memoria” del editor anteriormente citado, dan un nuevo sentido al carácter textual que a la literatura del yo le han otorgado algunos de sus teóricos, como De Man, en donde categorías como la verdad no resultan pertinentes.(16) Resulta significativo por tanto que Barral eludiera extenderse

sobre el caso Padilla, mientras que decidiera la publicación de *Persona non grata* como final de trayecto en su compromiso. La polémica suscitada por el libro de Edwards se traducía en un necesario éxito de ventas para la nueva firma, Barral Editores, cuando el apoyo a Cuba había cambiado entre parte de la élite ilustrada en Occidente.

En el caso del capítulo cubano de Barral, se podría aducir una actualización del motivo comercial que subyacía a los relatos de viajes, en donde la descripción del paisaje y la riqueza de sus tierras era una invitación a su explotación “racional” e ilustrada. Barral, como editor, “ve” como tal. Los paisajes en los que se fija no son los de la naturaleza sino literarios, por lo que la rememoración de sus experiencias cubanas prevalecerá el contacto con nuevos escritores, potenciales miembros del Boom que tantos beneficios reportaría a su editorial. Así, no parece casualidad que su relato cubano sea tan sólo una etapa más en sus viajes a otras partes de América Latina con una razón primordial para el editor: encontrar “métodos y sistemas para la unificación literaria del ámbito lingüístico” (*Cuando las horas* 57), un acicate que combinaba un panhispanismo progresista y la globalización cultural y económica. Frente a la mala conciencia de Goytisolo, Barral asume con entusiasmo la tarea “colonizadora” en el ámbito literario latinoamericano que Seix Barral y la industria editorial de Barcelona en general, con sus agentes literarios como la todopoderosa Carmen Balcells, se empezaba a forjar a fines de los sesenta.⁽¹⁷⁾ Cuba supone para Barral la experiencia vicaria de la revolución que no podía darse en su país, y de esta manera se convierte en un fetiche político al que se aferra para compensar la frustración del intelectual español ante la dictadura de Franco. Pero al mismo tiempo, el cuerpo político de Cuba deviene en fetiche comercial, en un objeto ideológicamente deseado y transformado en producto, como vemos en la iconización de la efigie del Che, en su fotografía de Alberto Korda, referente reproducido infinitamente. El discurso

liberador en lo político, traducido a la vanguardia literaria del Boom, se mercantiliza y adquiere dimensiones globales.

El relato de José Manuel Caballero Bonald, por su parte, sigue los pasos generales de las memorias de los anteriores escritores, aunque sus visitas a la isla se alargan hasta 1974. Como Barral y Goytisolo, explica la visita de rigor a las nuevas instalaciones agropecuarias o agrícolas, los encuentros con escritores cubanos como Lezama Lima, Nicolás Guillén o Carpentier, además de fugaces conversaciones con el Che o Fidel. Pero sin duda el escritor andaluz muestra un deseo por conocer la isla más allá del escaparate de logros o las conversaciones literarias, porque como afirma siempre se había sentido un hispanocubano, con una “halagüeña sensación de fronterizo” (423). A su vez, en su biografía familiar existe la presencia de un pasado colonial que adquiere, como en Goytisolo, dimensiones míticas en su infancia: “la manigua durante las luchas independentistas, el ingenio azucarero de la Ceiba Grande, los barcos que arribaban al puerto habanero procedentes de Cádiz o al revés, la casa colonial donde tal vez jugaría mi padre...” (423). No obstante, el relato de la nostalgia colonial no atormenta a Caballero Bonald como lo hace al autor de *Señas de identidad*, sino que asume tal discurso mítico como prueba y cordón umbilical de su cubanidad, sin prestar atención a la posible contradicción con su apoyo a la nueva Cuba.(18)

Caballero Bonald llega a la isla en calidad de escritor comprometido con la revolución, siguiendo con una experiencia latinoamericana más amplia y con una curiosidad por su cultura que da como resultado la edición de una antología de poesía de jóvenes autores cubanos. Como en otros, Caballero Bonald ve en la isla la plasmación de un proyecto utópico, la confirmación a sus expectativas como señala De la Nuez, pero al

mismo tiempo desea ir más allá del simple turismo político para experimentar su cultura de primera mano. Tal vez ese carácter mestizo que aduce o su interés por el concepto de trans-culturación acuñado por el cubano Fernando Ortiz explique su interés hacia la santería. No obstante, se puede argüir que en su atracción hacia la expresión cultural se puede encontrar al mismo tiempo una búsqueda de lo exótico y de un tipismo folclórico, llamativo para el no cubano, un resto colonial que reduce al sujeto cubano a una imagen turística y fácilmente consumible.[\(19\)](#)

En su descripción de una ceremonia a la que asiste, el autor no puede evitar la perspectiva occidental que observa fascinado y con cierta aprensión esa “mezcla imposible de histeria, magia, lujuria y fanatismo”, en la que, sin embargo, cae atrapado momentáneamente. La ceremonia adquiere un carácter de sensualidad exótica cuando “una negra grande que se cimbreaba por partes” “se arrimaba a mí como atacada por un síncope discontinuo, traspasándome la calentura de su piel, el unto de su transpiración” (430). No es casualidad esta perspectiva sexualizada de la experiencia cubana del autor, ya que desde el comienzo de su primera visita ansiaba deshacerse de su guía o secreto guardaespaldas para poder “caer por mi cuenta en las tentaciones de la noche habanera, que se me antojaba rebosante de deleites” (425). Caballero Bonald no puede ser más sincero al respecto: “uno de mis más obstinados propósitos cuando llegué por primera vez a Cuba consistía en yacer con mujer negra” (432). La isla se convierte no sólo en el paraíso político gracias a la revolución de los barbudos de Sierra Maestra; también resulta un paraíso erótico, una constante en la representación de la isla a ojos de Occidente, como el Medio Oriente los había sido para exploradores, viajeros y colonizadores durante siglos. Ese orientalismo (Said), transformado en “caribeñismo”, aporta a Cuba sensualidad y exotismo accesible por medio del discurso del occidental, y la convierte, a

los ojos de Caballero Bonald, en tierra de promisión para sus fantasías, alejado del juicio moral de la España franquista y de su homogeneidad cultural y racial.

En este sentido, erotismo, memorias y relatos de viaje vuelven a coincidir por medio del subtexto colonial que los vincula. Pratt analiza la corriente de las novelas sentimentales francesas e inglesas de finales del siglo XVIII en espacios coloniales o exóticos, que venían a articular un discurso antiesclavista, en el cual la relación amorosa interracial—entre hombre blanco y mujer mulata—resultaba en principio “el ideal de armonía cultural” (95). No obstante, como señala la autora, tal situación ideal escondía una dinámica colonial de explotación sexual, tras la cual la mujer era abandonada. Adquiere así una nueva lectura el capítulo octavo, eliminado de la primera edición de *Señas de identidad* y que resultara de naturaleza sentimental, o que su autor sienta la necesidad de incluir la referencia erótica en el texto de *Pueblo en marcha*: “la belleza de las muchachas que pasean a la sombra del pórtico me foguea la sangre. Las mulatas y trigueñas del país son célebres en toda la isla” (72). Como la honestidad de Barral al centrarse únicamente en sus intereses editoriales, Caballero Bonald no esconde sus atracción por “las muy estimulantes prerrogativas étnicas” de “mulatas, cuarteronas, zambas, chinas” que se encuentra (432-3), donde de nuevo el catálogo de castas—de reminiscencias claramente coloniales—no es más que una prueba de su disponibilidad, del mercado de posibilidades a las que puede aspirar el yo autobiográfico. Como un reflejo de la naturaleza sensual, y del Caribe como icono, la mujer, principalmente negra o mulata, sufre un proceso de reificación: el discurso del erotismo libre pues se añade, o más bien se mantiene tácito, al discurso de la utopía política.

La representación de la mujer negra o mulata como ser primitivo y lascivo no es nueva dentro del imaginario masculino heterosexual de Occidente, para el que se convierte no sólo en objeto deseado, sino también amenazante por su sexualidad arrolladora, que hace del hombre blanco una víctima a su merced.⁽²⁰⁾ Caballero Bonald, aplicado a la búsqueda de la diferencia, parece compartir este imaginario erótico, en donde la amenaza forma parte de la atracción, y nos habla de una mujer con la que empieza una relación, Hortensia, que a pesar de tener “las facciones algo europeizadas” (433), algo que no le agradó del todo en principio, poseía “potentes pigmentos sensuales”.⁽²¹⁾ No obstante, su fantasía incluso se extiende hasta lo impensable cuando Hortensia le presenta a su hermana gemela. A la sensación casi de irrealidad— “pecaminosa sensación de extravío en una manigua sexual que muy bien podía ser la de algún sueño reciente” (435)—se une el discurso erótico de la diferencia, donde del tabú de lo interracial surge--¿inconscientemente?—el temor a la castración: “lo único que en realidad distinguía, no sin alguna inquietud, era el *blanco* de los ojos surcando la *negrura* circular como un fulgor de *cuchillo*” (435, nuestro énfasis). Como en una novela sentimental colonial, la relación entre ambos no puede prosperar: si en los textos del XVIII, el sujeto femenino “comprendía” la imposibilidad de seguir a su compañero a Occidente, donde ella no tendría lugar (Pratt 95), en las memorias de Caballero Bonald es la autoridad moral del régimen la que impide la relación, bajo el cargo de “connivencia con extranjero” para ella y de “infractor de orden público y buenas costumbres” para él (436). Si el proceso público al poeta Padilla había supuesto la decepción para muchos intelectuales occidentales con el régimen, para el autor de *Ágata ojo de gato* lo fue este desencuentro con el código moral de la revolución, que desdecía la equivalencia de liberación sexual y utopía política, por otra parte ya demostrado por las batidas de

homosexuales en La Habana y la creación de campos de trabajo de la UMAP: “Detesto este tipo de simplificaciones, pero tampoco tengo por qué encubrir ahora, después de tanto tiempo, la intensa decepción que experimenté entonces por la vía emotiva” (436).(22)

En estos tres escritores, el género de la autobiografía, difícil en ocasiones de limitar, resulta problematizado especialmente con el motivo cubano, que articula el relato de viajes, a su vez de larga tradición. Ambos, literatura de trayectos personales y físicos, como géneros-marco, se convierten en medios para escribir/construir la isla de su memoria en la que se proyectaron e implicaron vital y políticamente. En cuanto sujeto colectivo, los capítulos cubanos de sus autobiografías resultan el aprendizaje de una decepción, y al mismo tiempo la crisis de un modelo de intelectual comprometido y cosmopolita, “compañero de viaje”, que se había desarrollado en los años sesenta. En cuanto sujeto individual, el relato de viajes ofrece muy diferentes significados. Equivalente a ello, la revolución cubana se convierte a los ojos de estos intelectuales españoles en un símbolo polisémico que desvela otros subtextos: si para Caballero Bonald supone el fetiche erótico que satisface sus fantasías, para Barral lo es en términos económicos, una vez que en el contexto de una cultura globalizada, el marxismo, la liberación poscolonial o el boom latinoamericano adquieren el rango de moda y de mercancía adquirible. Para Goytisolo, por su parte, el castrismo libera su mala conciencia social debido a un pasado colonial y el rechazo a su clase social y familia, convirtiendo a la isla en fetiche político que lo expurga de su pecado original. En los tres casos, Cuba significa la experiencia revolucionaria real que intentan asediar, para compensar la frustración de su disidencia política en la España de un franquismo inamovible. Ante el cuerpo de la isla, las memorias anticoloniales o descolonizadoras muestran, sin embargo,

sus fisuras: la nostalgia imperial resurge bajo el discurso de liberación política o erótica. Entre la nostalgia y el desencanto aparece la doble crisis de un relato utópico y de una narrativa de mitos coloniales, ambos persistentes no obstante en la memoria colectiva.

Notas

(1). Tal vez uno de los rasgos más llamativos de ese “caso Barral” sea el hecho de que no sólo dentro del marco de las memorias se crea un personaje, sino que la ruptura de fronteras entre géneros se dé también desde la novela hacia la no ficción, como vemos en su obra *Penúltimos castigos* (1983), en donde aparece un Barral personaje muy real, avejentado y de salud menguante que finalmente muere y a cuyo funeral asiste el— falso—protagonista.

(2). Como señala Sánchez López, “uno de los rasgos notorios de la geografía cultural impulsada por el triunfo del castrismo fue la internacionalización del proyecto político con el apoyo de una elite intelectual [...] que participó en la indisimulada guerra propagandística en torno a los logros revolucionarios” (205).

(3). Véase la novela *El lado frío de la almohada* (2004), de Belén Gopegui.

(4). Como reconoce su autor en el prólogo de *En mi jardín pastan los héroes*, el título podría haber resultado ofensivo en las altas instancias del poder, aunque esa no fuera su intención, ya que uno de los sobrenombres con que se conocía popularmente a Fidel era “caballo”.

(5). Tras su detención, Padilla tiene un encuentro con Fidel: “tuvimos tiempo sin duda para hablar, o para que él hablara y se explayara a su gusto y se cagara en toda la literatura del mundo ‘porque echar a pelear revolucionarios no es lo mismo que echar a pelear literatos, que en este país no han hecho nunca nada por el pueblo, ni en el siglo pasado ni en éste; están siempre trepados al carro de la Historia...’” (*En mi jardín* 28).

(6). Carlos Franqui anota en su crónica personal *Retrato de familia con Fidel* el escaso interés e incluso rechazo del líder máximo hacia la cultura más vanguardista, antes ya del triunfo de la revolución: “Ya en la Sierra no gustaba que Che y yo leyéramos poemas de Vallejo, Lorca o Neruda por Radio Rebelde”, mientras que prefería textos folletinescos más tradicionales (271). Franqui también recuerda en su libro que en la visita de Castro a Nueva York para ofrecer su primer discurso en la ONU, optó por visitar el zoológico, en vez de cualquier museo de arte.

(7). Tomo el término de “peregrino político” de Hollander. De la Nuez analiza en su libro *Fantasia roja* la relación con Cuba de algunos cineastas, escritores, músicos e intelectuales occidentales hasta la actualidad.

(8). Sartre había escrito *Ouragan sur le sucre* (1960) sobre la revolución y Henzensberger *Verhör von Habana* (1970) sobre el intento de invasión de Bahía Cochinos de 1961.

(9). En efecto, su bisabuelo Goytisolo había emigrado desde Lequeitio, en el País Vasco, a Cuba, donde había amasado una importante fortuna con los ingenios del azúcar, gracias a lo cual pudo volver a la península y establecerse en la Barcelona burguesa de fines del XIX. Este motivo, el origen “oscuro” de la fortuna y el estatus de su familia, que causó honda impresión a su bisnieto aparece en algunas de sus obras de ficción, como *Señas de identidad* y *Juan sin tierra*.

(10). Henn trata por extenso esta obra tan poco conocida en su artículo “A Swift European Literary Response”.

(11). Compárese el retrato de los hombres, que “poseen las mismas cualidades de nobleza y dignidad de quienes he intentado retratar en estas páginas” con el de los niños, que “como en las zonas pobres del Sur de España, corrían desnudos por el campo [...] huyendo cual animalillos salvajes, de la presencia de cualquier intruso. Ahora se agrupan sin temor en torno al extranjero, con sus sonrisas blancas, sus rostros ávidos, sus manos locuaces y diminutas” (41).

(12). Sin embargo el autor no menciona la eliminación en la segunda edición de *Señas de identidad* del capítulo octavo de temática sentimental localizado en Cuba, que en su momento la crítica especializada le reprochó como un añadido un tanto forzado, como señala Domínguez Búrdalo en su artículo “Castradas señas de identidad”.

(13). “Recuerdo que [...] por la provincia de Oriente tropecé con una pulpería, un chiringuito en mitad del campo en el que se vendían cosas tan elementales como cuerdas, clavos y candelas [...] junto a –únicos libros- las traducciones de las difíciles novelas de Alain Robbe-Grillet exportadas por Seix Barral” (124).

(14). “Recuerdo que [...] por la provincia de Oriente tropecé con una pulpería, un chiringuito en mitad del campo en el que se vendían cosas tan elementales como cuerdas, clavos y candelas [...] junto a –únicos libros- las traducciones de las difíciles novelas de Alain Robbe-Grillet exportadas por Seix Barral” (124).

(15). Barral parecía consciente de las limitaciones de su interés político. En *Los años sin excusa* señala, refiriéndose a su situación en los años cincuenta durante el franquismo, que “la superficialidad del compromiso político, aunque suplida en parte por la disposición a colaborar en nombre de los derechos elementales y de la excarcelación de la cultura literaria, fue uno de los flancos de debilidad del personaje” (217).

(16). Según Goytisolo, “aunque [Barral] era íntimo de Padilla, con quien había hecho buenos negocios editoriales en la época en que éste dirigía Cubartimpex, su decisión no me sorprendió en absoluto: el rigor de sus convicciones y el noble sentido de la amistad me eran ya por aquella fechas sobradamente conocidos” (*En los reinos* 499). Se da el caso que las primeras acusaciones contra Padilla se referían a su mala gestión de esta empresa pública, por medio de la cual se relacionó con Barral y éste último obtuvo pingüe beneficio.

(17). Loureiro afirma que “The past cannot be reproduced by means of language, but the constitutive alterity of the subject requires that it respond to the other, and in autobiographical writing that response cannot be measured in terms of truth or mimetic restoration because as ethical gesture it remains outside the domain of thematics and epistemology” (19-20).

(18). José Donoso, en su *Historia personal del Boom*, recuerda el ambiente de amistad y frenética actividad cultural en la Barcelona de aquella época, en la que coincidieron Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Sergio Pitol y él mismo bajo la atenta mirada de la agente de todos ellos, Carmen Balcells. Tal ambiente de camaradería finalizaría abruptamente por desencuentros personales e ideológicos, con la publicación de la revista *Libre* y el estallido del caso Padilla. Para una breve exposición de la evolución entre el mercado latinoamericano y las editoriales españolas a lo largo del siglo XX, véase el artículo de María Fernández Moya.

(18). “[N]ovelas orales y evocaciones conmovedoras con las que conviví desde niño, sabiendo ya entonces que allí perseveraba un remanente biográfico que siempre iba a reportarme un cumplido catálogo de exaltaciones, complacencias y orgullos” (422).

(19). Goytisolo también presta atención a esta forma cultural mestiza, como parte de una experiencia cultural integral: “Descubrimiento feraz del ámbito lucumí y abakuá: plantas ñañigos, diablitos danzantes, misterios de cuarto fambá, sincretismo religioso, sacrificios rituales, ceremonias y altares de santería” (*En los reinos* 473)

(20). Véase el extenso poema del poeta dominicano Francisco Muñoz del Monte (1800-1868), “La mulata”. En él, la mulata se convierte en un objeto de atracción para el hombre blanco y al mismo tiempo de rechazo por su amenazante y destructivo poderío sexual: “Y en sus brazos locamente/ el hombre cae sin sentido,/ como cae en la fauce hirviente/ de americana serpiente/ el pájaro desde su nido” (vv. 82-86).

(21). El poema “Hilo de Ariadna”, incluido dentro de *Descrédito del héroe* parece referirse a esta experiencia del autor.

(22). La revelación de una moral conservadora dentro de la revolución resulta un momento importante en las memorias de Goytisolo, cuando es testigo del repudio público a dos muchachas que habían sido sorprendidas teniendo relaciones o cuando conoce por primera vez al Che, no en Cuba sino en Argel. Sobre la mesa se encuentra un libro de Virgilio Piñera, autor cubano homosexual. Cuando el líder revolucionario lo ve, lo lanza con furia preguntando “¿Quién lee aquí a ese maricón?” (485).

Obras citadas

Amícola, José. “‘Gertrudis, la ventrílocua’ (*Autobiografía de Alice B. Toklas*)”. *Archipiélago* 69 (2005): 57-62.

Barral, Carlos. *Penúltimos castigos*.

Barral, Carlos. *Los años sin excusa. Memorias II*. Barcelona: Barral, 1978.

---. *Cuando las horas veloces*. Barcelona: Tusquets, 1988.

Bourdieu, Pierre. "La ilusión biográfica." *Archipiélago* 69 (2005): 87-93.

Caballé, Anna. *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul, 1995.

Caballero Bonald, José Manuel. *La costumbre de vivir. La novela de la memoria II*. Madrid: Alfaguara, 2001.

---. "Barral. El 'personaje' y sus memorias". *Revista de Occidente* 110-111 (julio-agosto 1990): 73-78.

---. *Descrédito del héroe*. Barcelona: Lumen, 1977.

---. "Sobre la literatura revolucionaria cubana". *Cuba: una revolución en marcha*. Suplemento 1967 de Cuadernos de Ruedo Ibérico. Eds. Fernández-Santos, Francisco y José Martínez. París: Ruedo Ibérico, 1967. 481-83.

De la Nuez, Iván. *Fantasia roja. Los intelectuales de izquierdas y la revolución cubana*. Barcelona: Debate, 2006.

Domínguez Búrdalo, José. "Castradas señas de identidad: Cuba en la obra de Juan Goytisolo". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10 (2006): 131-50.

Donoso, José. *Historia personal del Boom*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

Franqui, Carlos. *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Fernández Moya, María. "Editoriales españolas en América Latina. Un proceso de internacionalización secular". *ICE* 849 (2009): 65-77.

Gopegui, Belén. *El lado frío de la almohada*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Goytisolo, Juan. *Memorias: Coto vedado. En los reinos de taifa*. Barcelona: Península, 2002.

---. *Pueblo en marcha*. Montevideo: Libros de la Pupila, 1969.

---. "Examen de conciencia". *El furgón de cola*. Barcelona: Seix Barral, 1976. 243-270.

Henn, David. "A Swift European Literary Response to Castro's Revolution: Juan Goytisolo's Cuban Travel Book". *Forum for Modern Language Studies* 45.1 (2008): 109-18.

Hollander, Paul. *Political Pilgrims. Western Intellectuals in Search of the Good Society*. 4ª ed. New Brunswick, NJ: Transaction, 1998.

Hunt, Peter y Karen Sands. "The View from the Center: British Empire and Post-Empire Children's Literature". *Voices of the Other. Children's Literature and the Postcolonial Context*. Ed. Roderick McGillis. Nueva York: Garland, 2000. 39-54.

Lejeune, Pierre. *On Autobiography*. Prólogo de Paul John Fakin. Trad. Catherine Leary. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1989.

Loureiro, Ángel G. *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt UP, 2000.

Muñoz del Monte, Francisco. "La mulata." <http://www.bnrd.gov.do/poesia1/1800-1868.htm>

Novell, Pepa. *La memoria sublevada. Autobiografía y reivindicación del intelectual ibérico del medio siglo*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

Padilla, Heberto. *En mi jardín pastan los héroes*. Barcelona: Argos Vergara, 1981.

Sánchez López, Pablo. "Utopía y desengaño de una generación: los escritores españoles y la revolución cubana." *Anales de la literatura española contemporánea* 32.1 (2007): 205-226.

Said, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Vintage, 1994.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Postcolonialism. Critical Concepts*. Ed. Diana Brydon. Vol. 4. Nueva York: Routledge. 2000. 1427-1477

NOTES

Políticas del recuerdo y memorias de la política
en *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella

[Hugo Hortiguera](#)

Griffith University

1. Introducción

La adaptación de *La pregunta de sus ojos*, la primera novela del argentino Eduardo Sacheri, publicada originalmente por *Editorial Galerna* en 2005 y llevada al cine por Juan José Campanella en 2009, se convertiría en el acontecimiento cinematográfico más comentado y exitoso del cine nacional de los últimos tiempos. Semejante éxito de público y crítica la llevó a ser elegida y seleccionada por el *Instituto del Cine de Argentina* para representar al país en la categoría “Mejor película en lengua extranjera”, en la 82ª edición de los Premios Óscar, organizados por la *Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas* de los Estados Unidos en marzo de 2010.(1)

La historia cuenta las peripecias de Benjamín Chaparro, prosecretario de un juzgado de instrucción federal que, habiéndose jubilado en los 90, decide escribir una novela para entretener sus días de aburrimiento. La narración de Chaparro evoca una investigación judicial en la que le había tocado participar en el año 68 y que trataba sobre una brutal violación y posterior asesinato de una mujer en la ciudad de Buenos Aires. Con el material que este personaje recuerda del procedimiento y con los datos que recupera del archivo del Palacio de Tribunales va armando así –como el propio Sacheri- su primera novela. En ella se describen las insospechadas derivaciones del sumario, que se cruzan además con la propia historia del narrador ficcional. (2) El texto se estructura a partir de

una serie de capítulos intercalados y de una compleja red de voces narrativas. Éstas oscilan entre los episodios de la novela en cuestión que escribe Chaparro sobre el caso criminal (en primera persona); sus momentos de reflexión metatextual, ya en los 90, sobre la cuestión novelística que tiene entre manos y los inconvenientes que enfrenta para hacer avanzar su historia en el papel (también en primera persona); y una meditación sobre su presente (en tercera persona, pero desde una marcada perspectiva del personaje). La historia en sí no era totalmente original, por cuanto el propio Sacheri ya había intentado un primer acercamiento a ella con el cuento “El hombre”, en su libro *Te conozco, Mendizábal*, de 2001, en donde relataba un día cualquiera en la vida del marido de la mujer asesinada.(3)

Al poco tiempo de ser publicada la novela en 2005, la ficción de Sacheri despertó el interés del director cinematográfico Juan José Campanella, quien decidió adaptarla para su versión fílmica, en una coproducción argentino-española. Para 2007 ambos -autor y director- redactaron el guión y al año siguiente se inició el rodaje en la ciudad de Buenos Aires. Mientras tanto, la editorial *Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara* compraba los derechos del libro original editado por *Galerna* y, con unas pocas correcciones y modificaciones, lo reeditaba, muy oportunamente, unos meses antes del estreno de la película, con una faja que anunciaba: “La historia que inspiró la película de Juan José Campanella”.(4)

El estreno del filme en los cines argentinos se producía el 13 de agosto de 2009 con el título de *El secreto de sus ojos*. En España ocurría el 25 de septiembre. De inmediato la película se convirtió en un enorme éxito de taquilla, y produjo entre los dos países, tan sólo en los primeros meses de exhibición, más de 17 millones de dólares, cifra

absolutamente récord en el mercado cinematográfico argentino para un filme nacional.

(5) El 7 de marzo de 2010, la producción de Campanella obtenía el Óscar a la mejor película en lengua extranjera de la *Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas* de los Estados Unidos. En el elenco se destacaban Soledad Villamil y Pablo Rago, quienes ya habían trabajado en otras producciones del director; Guillermo Francella, un comediante, humorista y actor televisivo y de películas menores; Ricardo Darín, actor fetiche de Campanella y protagonista de dos de sus películas anteriores; y la participación del actor español Rafael Godino, en el papel de Isidoro Gómez, el violador y asesino.

Al conocido elenco y sus buenas actuaciones se le sumaban además algunos efectos especiales e inusuales que despertaron la admiración de la audiencia y de los críticos. Entre estos ejemplos se puede recordar el alarde técnico de una larga toma aérea que abarcaba una panorámica de todo el campo de juego de un estadio de fútbol porteño, en donde se desarrollaba un encuentro deportivo. Con llamativo virtuosismo, la cámara planeaba por sobre la topografía del lugar hasta bajar al nivel de los jugadores y enfocar el rostro del protagonista en la tribuna, mientras éste buscaba al asesino entre la multitud. Esta escena y la de la persecución del criminal que, acto seguido, se desarrolla por las gradas y vericuetos del estadio, muy comentadas por la crítica y los espectadores, requirieron doscientos extras, dos años de pre-producción, tres días de grabación y nueve meses de edición.

Sin embargo, no es esta grandilocuencia cinematográfica, quizás infrecuente en el cine argentino, la que me interesa analizar en este ensayo. En todo este proceso de transposición del libro al guión y de éste al lenguaje visual se fueron produciendo en la

historia original algunas modificaciones que agregaron nuevas capas de significados y quizás dieron -a mi juicio- un rumbo bastante diferente que el texto novelístico de Sacheri se había propuesto en un principio. (6)

Ha sido ya muy señalado por la crítica que un fracaso individual recurrente cruzado por un pasado nostálgico puede ser considerado el punto temático nodal en la filmografía de Campanella. Recuérdense, por ejemplo, la frustración del protagonista del *Hijo de la novia* ante la pérdida irremediable de su negocio y la enfermedad irrecuperable de su madre; la desaparición de un club de barrio en *Luna de Avellaneda*; o la miseria y el exilio eterno al que quedan atados los personajes inmigrantes de la serie televisiva *Vientos de agua* (véanse los comentarios de Walger, D'Espósito y Bazán al respecto).

Si como señala Acosta Larroca en entrevista con el director, en sus primeras películas (*El mismo amor, la misma lluvia, El hijo de la novia y Luna de Avellaneda*) puede percibirse un recorrido que describe al argentino medio en tres etapas: individuo, familia y sociedad respectivamente, este nuevo intento no parece sustraerse a esta tendencia y subraya, quizás como ninguno de sus productos anteriores, “algo en torno al déficit de la polis” (Fariña, edición electrónica). Y este déficit revela una política particular del recuerdo, en donde se manifiestan disputas y pactos ideológicos diferentes de los que se sustentaron en los primeros años de la transición democrática argentina, cuya teoría de los dos demonios clausuró en cierta medida la posibilidad de narrar las vicisitudes de los acontecimientos sociales y políticos de los primeros años de los 70 (Sondereguer 3-4).

Como se recordará, a partir de los decretos 157 y 158 del gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) y del informe de la *Comisión Nacional de Desaparición de Personas*(CONADEP), publicado con el título *Nunca Más*, se impuso en el país una particular lectura sobre los hechos que llevaron al golpe de estado de 1976. Esta explicación se sostenía en tres componentes básicos. En primer lugar, planteaba la existencia de un primer demonio de izquierda que había trastornado a la sociedad argentina con su violencia. Esta conducta, como contrapartida, había despertado una reacción iracunda de un segundo demonio, esta vez de derecha, que había abierto las puertas a una violencia infinitamente peor. En medio de esta disputa, había quedado, “como testigo inocente”, una sociedad ajena a todo ese enfrentamiento. Si bien esta teoría cuestionaba los métodos llevados a cabo por el terrorismo de Estado, el diagnóstico presentado reconocía la necesidad de poner en su lugar los desmanes del primer demonio (Para más detalles ver Bietti y Sonderegger).

Aunque no voy a extenderme en este punto histórico, sin embargo, hay que tener en mente estos hechos tantas veces debatidos y nos permitirá entender “la falla” que la película retrata. En efecto, el fracaso del que nos habla parece haberse extendido a y apropiado de un sistema social que coloca a la comunidad descrita en la historia más allá de las fronteras civilizadoras de la razón, por fuera de la ley, regido por un impulso amnésico y monstruoso del que ya no es posible sustraerse. En este sentido, una visión política pesimista parece hacerse cargo del discurso filmico. El final elegido por Campanella –que modifica en parte el final de Sacheri, y ya veremos a qué extremos- nos habla de bancarrotas y deterioro moral y legal en que habría entrado la comunidad toda (volveremos sobre esto más adelante).

El guión así se fue constituyendo en esta intersección de los universos recurrentes del director y del escritor y erigiendo además una nueva resonancia que tendría ecos muy particulares con el entramado social y político inmediato de la Argentina del tercer milenio. Sobre esta base, no me propongo entonces aquí enumerar los episodios del texto eliminados o modificados en el filme, los cambios de nombres de los personajes o las diferencias de desenlace. Mi interés pasa, siguiendo a Sergio Wolf (22), en realidad, por interrogarme sobre los motivos y persistencias de estos cambios y los efectos ideológicos de “fascinación perversa” que el filme -a diferencia del libro en que se basó- provocó en su audiencia (Acosta Larroca), y la relación con un lenguaje marcado por una torsión y una tensión particular con “la memoria”, que termina por escenificar un lado oscuro e indecible de la sociedad argentina. Cabría preguntarse entonces cuáles serían las formas materiales del discurso cinematográfico de Campanella mediante las cuales se hace evidente la huella de esta formación ideológica. ¿Cómo el filme difunde, fija y transmite determinados imaginarios sociales que parecen contradecir u oponerse a un imaginario sobre la memoria que, a partir de los gobiernos de los Kirchner, pretende transformarse en hegemónico en el momento en que la película se filma y estrena? Éste será el interrogante que dirigirá mi estudio.

2. Sociedad de excepción

El contexto en el que se desarrolla la novela de Sacheri coincide con una serie de momentos fundamentales del último tercio de la Argentina del siglo XX. La violación y el descubrimiento del cadáver de la mujer se dan en medio del onganato (fines de los 60). En tanto, la captura del asesino se produce en plena dictadura del General Alejandro

Lanusse y su liberación está enmarcada por la breve administración del Presidente Héctor J. Cámpora y la amnistía decretada por éste para liberar a todos los presos políticos de entonces (comienzos de los turbulentos 70). Por otro lado, bajo el régimen del General Rafael Videla transcurre el exilio de Benjamín en la provincia de Jujuy, refugiado allí ante la posibilidad de un intento de asesinato contra su persona a manos de un grupo paramilitar de la capital (mediados de los 70). Finalmente, el desenlace sorpresivo sobre el destino del marido de la víctima y el asesino se produce a fines del gobierno del Dr. Menem (finales de los años 90).

La filmación de Campanella, sin embargo, provoca un corrimiento temporal significativo y concentra todo el accionar en dos períodos democráticos que transcurren entre 1974-1975 (tercer gobierno del General Perón y luego el de su sucesora y viuda, Estela Martínez de Perón) y fines de 1990 (postrimerías del gobierno Justicialista del Dr. Menem). Vale decir, descentra la mirada que tradicionalmente se ha venido dando sobre la dictadura en la filmografía argentina reciente para orientarse hacia una época poco debatida hasta ahora en el cine de ese país. Es ese breve intervalo democrático entre 1973 y 1976, caracterizado por una radicalización del pensamiento político, el afianzamiento de grupos armados terroristas y por la aparición de escuadrones paramilitares organizados desde el Ministerio de Bienestar Social por el entonces ministro José López Rega. Éste, como se recordará, apuntaba a perseguir a todos aquellos que no comulgaban con un peronismo más ortodoxo (Mira Delli-Zotti 53). En suma, gran parte del marco temporal de la película se da en la protohistoria del Estado terrorista. (7)

Más allá de la dificultad de tener que ambientar la historia en cinco períodos y la simplificación técnica que significaba reducirla a dos, el propio director ha declarado en

algunas entrevistas otras razones de este cambio (ver Sendrós). Entre ellas señalaba su interés por analizar la forma en que un gobierno democrático comienza a transgredir los límites legales, momento crucial en donde entran en conflicto las configuraciones de ciertos imaginarios sociales. (8) El objetivo de estas transformaciones sería entonces, para Campanella, detenerse en ese instante paradójico y excepcional en el que un estado de derecho *se vacía* de derecho y comienza a vulnerar la ley para garantizar su continuidad e inclusive su propia existencia. Su idea apuntaba así a revisitar las instancias que se fueron dando en la creación de un no-espacio de derecho, una zona de anomia, o de incongruencia de normas, dentro de la cual se violentaron y abandonaron todos los valores jurídicos (Agamben 99).

Es esa necesidad por narrar “el huevo de la serpiente” que llevará al director a efectuar, desde una perspectiva transpositiva, algunas modificaciones sustanciales respecto de las coordenadas temporales y algunos sucesos relevantes de la historia, sin dejar de lado, como veremos, referencias muy concretas al presente inmediato de su filmación. Gracias a estos juegos, la película así filmada terminará desplegando una mirada muy particular no sólo sobre la obra original de Sacheri y sobre las épocas a la que éste alude y las circunstancias políticas de los 70, sino sobre aspectos muy particulares de una contemporaneidad argentina cruzada por lo que parece ser un peronismo incorregible, que sitúa al estado al margen de la ley y lo sume en una transgresión perpetua.

En este sentido, que el marco temporal de la historia en la película y su momento de filmación y estreno coincidan precisamente con tres etapas peronistas (el gobierno de Estela Martínez, la administración de Carlos Menem y la presidencia de la Dra. Cristina

Fernández de Kirchner) no es una coincidencia fortuita menor ni producto de una economía técnica. (9) Y en efecto, la estructura ideológica que sostiene al filme se consolida quizás con fuerza en esa escena precisa en la que el asesino -ya liberado gracias a una maniobra espuria de grupos paramilitares enquistados en el Ministerio de Bienestar Social- aparece en la televisión como guardaespaldas de la entonces presidenta Martínez. La imagen así retratada marca el momento exacto del “reconocimiento” del inicio del terror en la sociedad argentina contemporánea, esto es, el instante en que se reconoce a la comunidad cruzada por una estructura política dominante que proyecta, desde lo más alto del poder y bajo un régimen democrático, un estado incompatible con ciertos principios de nación. (10)

La evocación de ese momento crucial en que Benjamín registra ese cambio -y con él la audiencia- inaugura un espacio de terror que transforma la trama aparentemente policial que hasta allí se venía contando. Se pasa así a un *thriller* político que busca atar los cabos sueltos interpretativos de la historia nacional reciente para poder entender y desentrañar su presente, en una suerte de “memoria ejemplar” que sirva como “un modelo para entender situaciones nuevas, con agentes diferentes” (Todorov 30).

Se establece así un complejo enfoque de enunciación y punto de vista filmico en donde la cuestión de la desintegración social y decadencia de determinados valores de la comunidad que se percibe en el hoy del espectador se retrotrae 30 años y se recorta en el horizonte discursivo como una letanía que atraviesa tres gobiernos justicialistas absolutamente diferentes. Es así que la sintaxis narrativa va adquiriendo cada vez más un orden anómalo y pendular, de continua alternancia, en el que siempre entran en juego dos

elementos como mínimo: dos tiempos, dos términos, dos tonos y texturas, dos escenas que (sintagmática y paradigmáticamente) se contraponen.

Así, la alternancia y el número dos constituyen el discurso en todos sus niveles, en un diálogo de ida y vuelta entre voces emparentadas que no logran encontrar una síntesis o unidad. Por un lado, Benjamín reconoce su error de interpretación de lo sucedido y relee los acontecimientos en que está sumergido con ojos políticos a partir de esa imagen televisiva (episodio ausente, por otra parte, de la versión literaria de Sacheri). Y préstese atención a este detalle: la visión de “espectador” de Benjamín hasta este momento. Por otro, la audiencia –identificada con el personaje– percibe la mirada política de Campanella, esa “otra cosa” del presente que el director está tratando de agregar, como un *plus*, al relato de Sacheri, en el contexto neoperonista de los Kirchner.

3. Un nuevo discurso sobre la memoria

Pero ¿en qué consiste ese plus? De acuerdo con Montero (siguiendo a Barros, en “Memorias discursivas”), al comienzo del nuevo milenio en Argentina se producen las condiciones para clausurar ciertos discursos acerca de la memoria y desplegar otros. En efecto, desde el inicio del gobierno de Néstor Kirchner en 2003, al decir de Altamirano (32), se ha observado una reivindicación elemental del pasado setentista, obviándole toda posible contradicción, “estiliza[ndo] la militancia [de esos años] y borra[ndo], por medio de esa estilización, no sólo a los partidos armados de la época, sino la guerra intestina del peronismo, la Triple A, en fin, todo aquello que fue degradando la vida pública nacional antes del golpe de Estado”, hasta desembocar en una de las represiones más sangrientas

de la historia nacional. Desde el momento en que los Kirchner hicieron explícita esa voluntad política de la memoria y establecieron “memorias de la política” particulares se fue construyendo en el universo del nuevo discurso nacional una nueva narración polémica (a la que Montero identifica como “el discurso kirchnerista” -DK- [“véase Puesta en escena”]), a partir de la cual algunos sucesos del pasado fueron idealizados y reformulados. (11)

Es así que en el centro de la discursividad kirchnerista podríamos decir que está la cuestión de la memoria y la recuperación de una tradición reivindicada, siempre desde la enunciación presidencial, como un modo distintivo de practicar, ejercer la política y entender una justicia basada en valores y convicciones particulares inspirados en aquellos de los movimientos militantes de los 70, pero con aspiraciones de convertirlos en valores universales. Campanella, en tanto, retomará ese gesto, pero con una vuelta de tuerca emocional que aprovechará para escenificar un diseño bárbaro, deforme o incompleto de esa concepción. Esta mirada extratextual satura la diégesis en varios momentos de la película y provoca un tipo de recepción pragmática, en la cual la imagen se convertirá en movilizadora de estereotipos de la imaginación y la emoción, con el fin de llevar la atención de su audiencia “a otro lado” (extra)textual, a construir un *exemplum* y extraer una lección. (12) En la conciencia intencional de lector, el campo de referencia interno del filme se proyecta en el campo de referencia externo e inmediato de su audiencia.

Así, la huella de las conexiones y afinidades ideológicas que los dos presidentes Kirchner venían reivindicando en sus discursos, reconociéndose e identificándose como militantes de aquel período histórico y herederos de su legado, permanece presente como un sustrato sobre el que se apoyan y contraponen las imágenes de Campanella, con toda

su violencia. A diferencia de aquellas figuras políticas, para quienes las asociaciones con aquel pasado idealizado se alinean en directa contigüidad y permiten establecer recurrencias discursivas positivas (tanto en el plano de lo dicho como en el de lo mostrado) con su presente inmediato, *El secreto* parece polemizar con esa representación. Y así somete a debate y cuestiona las formas en que se abordan desde el nuevo discurso político hegemónico las nociones de justicia y memoria. Se reformula entonces una trama que reinterpreta genealógicamente las relaciones de poder, remembranza y violencia en la sociedad argentina, con marcas en el cuerpo, pero también en el lenguaje. (13)

4. Las marcas en el lenguaje y en el cuerpo

¿Cómo narrar, entonces, esas circunstancias? ¿Qué palabras usar? ¿Por dónde empezar? La historia terrible de la violación y del asesinato de la joven (nótese el valor simbólico que implica este hecho) y la investigación que cuenta la novela se transforman en actos atroces imposibles de narrar. Esto se refleja en la historia concreta que nos ocupa en los varios intentos del Benjamín de Sacheri por iniciar su narración, por encontrar una voz narrativa (en qué persona gramatical contar), por decidirse a usar un léxico popular, lleno de matices, con expresiones soeces y flexiones orales, y por contar los “hechos reales” de los que se “pueden dar fe” por haber estado allí, pero también aquellos que supone o imagina que pueden haber ocurrido (“Y será mejor contar lo que sé y también lo que supongo, porque de lo contrario nadie va a entender un carajo.” [21]). Sin duda, esta imposibilidad de encontrar una única forma para contar el espanto se refleja en la multiplicidad de voces que se precipitan en las páginas y se intercalan en los diferentes capítulos a lo largo de la novela.

Frente a esta disyuntiva del personaje de Sacheri, Campanella elije, en tanto, una apertura similar, y expone esa misma frustración con imágenes múltiples y ambiguas. (14) Así, el inicio del filme se desarticula entre comienzos varios que el personaje de Benjamín Chaparro -bautizado ahora por Campanella como Benjamín Espósito (apellido significativo y simbólico también)- rememora desde un presente ubicado a fines de los 90. (15) Un primer intento naufraga con el cliché de una típica despedida romántica de una pareja -fondo musical sentimental mediante- en un andén, en los años 70. En un segundo ensayo, se exponen unos párrafos del comienzo de una novela que se descartan de inmediato por su autor -a quien vemos ahora con la cara de Darín-. (16) Una tercera tentativa de inicio se resuelve con una voz en *off* -la del mismo actor- que relata en tercera persona el desayuno de Liliana Colotto, siguiendo la visión de un marido al que no vemos. Pero la versión termina pronto convertida en un bollo de papel que arroja al suelo, en medio de un grito, suma de decepción y frustración. Imagen, letra escrita y voz no logran conciliarse con el espanto de la historia. Sin embargo, pareciera ser la cuarta versión, la más atroz -el momento de la violación de la mujer que el autor ficcional se imagina (nótese bien este detalle)- la que termina eligiendo, aunque luego remueva la página de la libreta en donde llevaba sus anotaciones (tan terrible es el recuerdo), la doble con cuidado y la deje a un lado, sobre su escritorio, pero sin destruirla. (17) Aunque breve, la escena es, sin duda, impresionante. Colocada como está, después de un par de intentos edulcorados (la despedida melodramática en el andén, la frase romántica, la evocación de una supuesta *aurea aetas* de la pareja), la imagen de la violación con los gritos de la víctima irrumpe esos momentos cuasi idílicos y colisiona de manera imprevista y brutal, superando todo lo decible. No hay forma de aceptar una violencia

puesta, como está, en primer plano. Pero tampoco se la puede olvidar. Doblar y guardar esas palabras casi amorosamente hasta quizás encontrar el momento justo para sacarlas a luz parece ser la única reacción posible. Con esa imagen grabada, el espectador continuará viendo la película, conminado ahora, junto con Benjamín, a buscar al culpable y restituir el orden perdido con la imposición de una justicia que, lo confirmaremos al final, no sólo no ha existido en los 70, cuando se produce la terrible violación, sino tampoco en los más cercanos 90, cuando se descubre el destino del violador y asesino. Así, lo justo y lo injusto, y las nociones de crueldad y compasión no terminan de tener un cierre en el -valga la redundancia- “cierre” de la película y permanecen abiertos hasta después de los créditos finales. Por el contrario, las últimas escenas plantean una visión turbadora de la memoria, de las nociones de justicia de la sociedad argentina y entran en conflicto con los conceptos que el libro original planteaba. En efecto, en aquél Morales se suicida por padecer una seria enfermedad pero, se sugiere, envenena antes al violador que había mantenido encarcelado por 25 años en el fondo de su casa, al tiempo que le pide por carta a Benjamín que preserve su honor y esconda los rastros de su venganza. Benjamín accede, sepulta el cuerpo del violador, oculta las pruebas de la cárcel clandestina y da parte a la policía sólo del suicidio de Morales, sin decir nada de aquello otro que descubre. El olvido se presenta así como la única opción válida. O mejor aún: la memoria de aquel momento trágico sólo es reconocida en la ficción que Benjamín escribe, mientras que el olvido del pasado aparece como la única opción viable en los registros oficiales.

La película, en tanto, se distancia de esta versión y repone en cambio un silencio siniestro ante el horror del presente. El Benjamín de Campanella descubre la cárcel clandestina en una visita casual a Morales, ve al violador detrás de las rejas y elige callar, al igual que lo

ha venido haciendo el carcelero todos estos años. Toda la escena transcurre en ese cruce de miradas en silencio de los tres personajes: la consternación en los ojos de Benjamín, la mirada cómplice de Morales y el aturdimiento de Gómez que sólo acierta a pedir: “Dígale que al menos me hable”. Entremetido en esa relación siniestra, Benjamín, convertido ahora en encubridor del horror permanente, tampoco pronuncia palabra. Pero ya no es un inocente “virtuoso” entre dos demonios, entre dos espectros del pasado, sino un partícipe más de ese pequeño cosmos alegórico del país en que se ha transmutado la cárcel.

Y hasta aquí llega la película. La verbosidad del inicio ha quedado clausurada ante la presencia del silencio absoluto y la perturbación en la que queda sumido y enredado Benjamín y con él, el espectador. Lo nefasto que descubre es algo que va mucho más allá del castigo ilegal al que ha quedado sujeto Gómez. Es el descubrimiento de una fascinación perversa por lo atroz que atraviesa la sociedad argentina y de la que él no escapa. Eso que ve en ese pequeño espacio de la prisión levantada por Morales es su propia perversión secreta.

Así, mientras la narración de Sacheri encapsulaba el pasado, siguiendo una lectura que la acercaba mucho más a un modelo causal de la violencia estatal basada en la teoría de los dos demonios, que se contraponía casi caprichosamente a la visión estilizada del contexto de estreno de la película, el discurso filmico de Campanella reconoce quizás una marca interpretativa distinta. Ya no es la estilizada imagen de un pasado idealizado kirchnerista ni la certeza confortable de dos demonios atrapados mortalmente y para siempre en una relación nefasta. (18) Es, en cambio, reconocerse con perversa fascinación en esas dos sombras envejecidas y descifrar en el secreto de sus ojos la respuesta atroz de lo que

somos y no quisiéramos escuchar, porque, parafraseando a García Márquez, “las estirpes condenadas a doscientos años de soledad y desencuentro no tienen una segunda oportunidad sobre la tierra”.

Notas

(1). Nacido en Buenos Aires en 1967, Sacheri es profesor y licenciado en Historia en el nivel universitario y secundario. Sus primeros cuentos se remontan a mediados de la década del noventa. Entre sus publicaciones se encuentran los relatos de *Esperándolo a Tito y otros cuentos de fútbol* (2000, Galerna) —editado en España como *Los traidores y otros cuentos*—, *Te conozco, Mendizábal y otros cuentos* (Galerna, 2001), *Lo raro empezó después, cuentos de fútbol y otros relatos* (Galerna, 2004), *Un viejo que se pone de pie y otros cuentos* (Galerna, 2007), y las novelas *La pregunta de sus ojos* (publicada originalmente en Galerna, 2005 y reeditada por Aguilar-Taurus-Alfaguara en 2009) y *Aráoz y la verdad* (Aguilar-Taurus-Alfaguara, 2008). Algunas de sus narraciones han sido publicadas en medios gráficos de la Argentina, Colombia y España, e incluidas por el *Ministerio de Educación de la Nación de Argentina* en sus campañas de estímulo de la lectura.

(2). El propio Sacheri ha señalado, en una nota al final de su novela, el detonante de su historia. Según lo confiesa allí, en 1987 había entrado a trabajar en un juzgado nacional de primera instancia en lo criminal en la Capital Federal. Unos compañeros le contaron un día detalles sobre un viejo caso que todos recordaban y en el que un preso común, detenido en la cárcel de Devoto, se había beneficiado con la amnistía para presos políticos dictada por el entonces presidente Héctor Cámpora en 1973. Un tiempo más tarde, mientras intentaba escribir su primera novela, recordó la anécdota. A ella le sumó una serie de hechos y situaciones ficticias que le sirvieron para explicar la puesta en libertad del criminal y darle impulso a su texto.

(3). “Esa manera de escribir la historia básicamente en primera persona, contada por Chaparro, pero de vez en cuando salir del personaje y contarlo a él, me permitió poner en Chaparro parte de lo que me sucedía. Yo venía de escribir tres libros de cuentos, me movía con comodidad en el género, pero sentía que me debía poder escribir una novela. Esta historia estaba hace años dando vueltas por mi cabeza. De hecho hay un cuento en *Te conozco, Mendizábal* que se llama “El hombre”, que narra un día en la vida del viudo y el asesino. En el cuento, Morales se levanta y extraña a su mujer, se prepara el desayuno, sale al campo en un día de lluvia, va al galpón, lo abre y de repente dentro de una jaula hay un tipo. Y ahí termina el cuento. La historia ya estaba en mi cabeza más o menos completa, pero para poder hacerla primero escribí ese cuento. Para la novela necesité ponerle a Chaparro mis propias dudas: tiempos verbales, personas, cómo narrar lo que no vio, dónde terminar la historia, hasta dónde contarla. Fue muy liberador para mí tener esa posibilidad de que mis problemas fueran los problemas de Chaparro” (Sacheri en Frieria).

(4). Cabe destacar aquí la relación directa que ha existido en los últimos años entre *Editorial Aguilar* y el poderoso conglomerado mediático del grupo *Clarín*. Para un acercamiento al mecanismo de “asociaciones” de muchas de estas empresas, ver los trabajos de Hortiguera y en especial el muy interesante estudio de Ruiz.

(5). Nótese que dos días antes de su estreno español, la editorial Alfaguara española publicaba la novela de Sacheri con el mismo título de la película de Campanella.

(6). Por “transposición” entenderé aquí, siguiendo a Steimberg (16) el cambio de soporte o lenguaje de un género o un producto textual. El ejemplo más evidente se da en el pasaje de una novela o grupo de novelas al lenguaje cinematográfico. Como agrega Wolf (16) por su parte, este concepto implica “la idea de traslado pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema”.

(7). La lista de grupos responsables por actos de violencia durante esos años es larga y resulta difícil de comprender, dadas las sutiles diferencias ideológicas entre ellos: los Montoneros (con una considerable influencia dentro de la Juventud Peronista); las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP); las Fuerzas Armadas Revolucionarias, en su origen una organización marxista-leninista que más tarde giraría hacia el peronismo; las Fuerzas Armadas de Liberación (FAL), también marxista-leninista; el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), originalmente un desgajamiento de un pequeño partido trotskista y opuesto al peronismo. En medio de todos estos grupos, surge hacia mediados de los 70 la agrupación paramilitar *Triple A* (Alianza Anticomunista Argentina), que, dirigida secretamente por López Rega desde su puesto del *Ministerio de Bienestar Social*, se propuso enfrentar a miembros de esas guerrillas, a sus simpatizantes, y al mismo tiempo a jueces, jefes de policía y activistas sociales y miembros de la cultura que cuestionaban la ortodoxia peronista. Para más detalles, ver Page.

(8). Por imaginario, sigo a Castoriadis (10), cuando lo define como una “creación incesante y esencialmente *indeterminada* (social-histórico y psíquico) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse *de* ‘alguna cosa’: lo que llamamos ‘realidad’ y ‘racionalidad’ son obras de ello”. En palabras de Wortman (61) en su exégesis de este autor, “es el magma de significaciones que hace que las cosas tengan sentido para el sujeto y lo ubiquen en un universo social.” En concreto, según esta autora, nuestra tarea debería ser dilucidar esas estructuras significantes que “constituyen nociones que organizan el mundo de las personas, en términos intersubjetivos”.

(9). Para Horowicz (quien escribe su análisis en 1985), el peronismo puede periodizarse en cuatro etapas. El primer peronismo está delimitado por los acontecimientos del 17 de octubre de 1945 y el 16 de septiembre de 1955. El segundo se identifica con las luchas de resistencia mientras que Perón se encontraba en el exilio y culmina con su regreso el 17 de noviembre de 1972. El tercero se enmarca en las elecciones de 1973, con la presidencia Héctor J. Cámpora y termina con la muerte del propio Perón el primero de julio de 1974. El cuarto se identifica con el gobierno de su viuda, Estela Martínez, y se continúa hasta fines de las década del 80. Por mi parte, considero que podemos agregar dos etapas más: una quinta fase, que se extiende a toda la década del 90, bajo el gobierno de Menem, marcada por una fuerte impronta neoliberal, y un sexto período con los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner (desde 2003 en adelante).

(10). Utilizo aquí el concepto de “reconocimiento” en su sentido aristotélico como “el cambio de ignorancia en conocimiento, para provecho o para daño de los que están destinados a la felicidad o la desgracia” (Aristóteles 65).

(11). Para el concepto “memorias de la política”, no pierdo de vista a Rabotnikof (260) cuando lo define como “las formas y las narraciones a través de las cuales los que fueron contemporáneos de un período construyeron el recuerdo de ese pasado político, narran sus experiencias y articulan de manera polémica, pasado, presente y futuro”.

(12). Los ejemplos son varios y exceden las posibilidades de este artículo. Para citar sólo un par, recordemos, por ejemplo, que la escena del crimen, tal como aparecía en pantalla, parecía evocar otra, no tan lejana, que algunos canales porteños de televisión, en contra de todo respeto y medida, habían emitido en ocasión del asesinato de la empresaria Nora Dalmaso en noviembre de 2006. En aquella ocasión, algunas estaciones televisivas sensacionalistas, empujadas por la obtención de un *rating* esquivo y en complicidad con personal policial, habían decidido difundir en horario central imágenes del cadáver tal cual se había encontrado en la escena del crimen: desnuda sobre una cama y con un lazo en el cuello. Urgida por encontrar un culpable y resolver el caso rápidamente, la policía había detenido y acusado sin pruebas a un obrero que había estado haciendo refacciones en la casa de los Dalmaso (considerado por todos los medios, para entonces, como un “perejil” –término que en el español rioplatense significa “protagonista accidental”, y por extensión “tonto”-). Sin embargo, de inmediato se desarrollaron varias manifestaciones populares de apoyo al trabajador, con fuertes críticas contra las autoridades, por creer ver en esta decisión la intención de querer culpar a un inocente para cubrir a alguien muy allegado al gobierno provincial. Mientras tanto, la prensa evocaba la reacción de la gente como una verdadera Fuenteovejuna vernácula que se rebelaba contra la corrupción política provincial cuando ésta cerraba filas para proteger a uno de los suyos. Si bien el libro de Sacheri contaba una historia similar (dos obreros que trabajaban en una casa vecina eran acusados del crimen de Colotto), Campanella se permitió incluir un guiño muy significativo. Los obreros de Sacheri pasaron a ser rotulados en el filme también como “perejiles”, aun cuando la expresión no aparecía en el libro original. Así, para la audiencia argentina, la reacción de indignación de Benjamín en la película con alguno de sus colegas corruptos evocaba las manifestaciones populares que entre los pobladores vecinos a Dalmaso se habían dado en contra de la acusación policial y de apoyo al trabajador injustamente encarcelado. Al fin de cuentas, los hechos del caso Dalmaso estaban muy frescos en el archivo mental de los espectadores como para evitar esa conexión.

(13). Así, no se podría obviar una lectura simbólica de la violación de la mujer al inicio de la película. La violación trasciende a Liliana y se convierte en una violación de aquello que ella representa: la Argentina toda.

(14). El valor simbólico y la evocación cultural de muchas de sus escenas no puede desestimarse. Como ejemplo, piénsese en la famosa escena del estadio. Toda la imagen recuerda el comienzo de uno de los textos más emblemáticos de la tradición cultural argentina: “El matadero” (1838) de Esteban Echeverría. Compárese todo el inicio visual y aéreo del relato de Echeverría con esas imágenes de la ciudad vista desde el aire; la persecución del asesino por los corredores del estadio (nuevo matadero) y su captura, tal

como ocurre con el toro en el relato decimonónico; la exhibición obscena de los genitales del asesino-“animal”; o el interrogatorio en la oficina del juez.

(15). Como se sabe “expósito” tiene como significado el de “recién nacido abandonado o expuesto”. La elección de este apellido para subrayar esta idea de “inocencia” de Benjamín plantea una paradoja, por cuanto, lo vamos viendo a lo largo de la película, este personaje –que representa la justicia- no sólo viola en varias oportunidades los procedimientos legales sino que, y esto quedará en claro en la última escena, terminará siendo cómplice con su silencio de un acto de represalia.

(16). El párrafo eliminado dice: “El también corrió veloz hasta el final del tren, y vio cómo ella, toda su figura que hasta ayer era gigantesca, se achicaba en el andén hasta quedar pequeña a sus ojos, pero cada vez más grande en su corazón”.

(17). Fariña cree percibir que en esa escena la mujer violada parece gritar “Mi amor... basta mi amor”. Y agrega que este comienzo, que toma al espectador por sorpresa, bien podría entenderse como la fantasía de Benjamín sobre cómo se sucedieron los hechos. Pero también afirma que podría ser una pista falsa deslizada por Campanella “como *background* casi subliminal para contribuir al enigma policial”. El dato podría ser interesante. Sin embargo, si prestamos atención al episodio, en la escena sólo se oye a la mujer suplicar: “Por favor...te lo pido por favor”.

(18). Imagen ésta que, por cierto, reitera Sacheri en su cuento “El hombre”, antecedente literario de su novela, como mencionaba más arriba. Recordemos, como ejemplo, las últimas líneas (45): “[El hombre (esposo de Liliana)] avanzó por el camino de ripio hasta la ruta; abrumado, como cada mañana, en la evidencia inquebrantable de que, al fin y al cabo, estaba tan preso como Gómez; desgarrado en la sensación de que ambos rodaban abrazados, mordiéndose recíprocamente las entrañas, por la misma pendiente insondable de sus vidas deshechas (...).”

Bibliografía

Acosta Larroca, Pablo. “El secreto de sus ojos: el mismo autor, la misma obra”. *Grupo Kane. Revista de cine y artes audiovisuales*. Septiembre 2009. (Acceso 10 de enero de 2010): <http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=57:catapuntas&id=173:artapuntessecretoojos&option=com_content&Itemid=61>.

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Altamirano, Carlos. “Pasado, presente”. *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de estado*. Clara Lida, Horacio Crespo y Pablo Yankelevich (eds.). Madrid: El Colegio de México, 2007.17-33.

Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Barlovento, 1977. Traducción y notas de Eilhard Schlegel.

Bietti, Lucas Manuel. “Memoria, violencia y causalidad en la *teoría de los dos demonios*”. *El Norte – Finnish Journal of Latin American Studies* 3, (2008): 1-31.

Calabrese, Elisa. "Gestos del relato: El enigma, la observación la evocación". *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Elsa Drucaroff (ed). Buenos Aires: Emecé, 2000. 73-96.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. 1. Buenos Aires: Tusquets, 1999.

Fariña, Juan Jorge Michel. "Fantasmas. A propósito de *El secreto de sus ojos*". *El Sigma*. 28 de octubre de 2009. (acceso 10 de enero de 2010). <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=12001> y también en *Ética y cine*: <http://www.eticaycine.org/El-secreto-de-sus-ojos>.

Figueras, Marcelo. *El espía del tiempo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.

Friera, Silvina. "'Escribir es decir siempre algo que tenés atravesado.' Entrevista a Eduardo Sacheri por *La pregunta de sus ojos*." Página/12. 3 de agosto de 2009 (acceso 10 de marzo de 2010): <<http://www.pagina12.com.ar>>.

Horowicz, Alejandro. *Los cuatro peronismos*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1985.

Hortiguera, Hugo. "Productos mediáticos: El *affair* Belsunce y el suspenso permanente de la realidad". *Estudios sobre el mensaje periodístico 11*. Universidad Complutense de Madrid (2005): 53-64.

-----, "Los placeres del exceso: estéticas de lo excitable y lógica *fuzzy* en los medios argentinos de comunicación". *Journal of Iberian and Latin American Research*, 14.2 (2008): 53-73.

Méndez, Matías. Reportaje a Eduardo Sacheri. *Cuento mi libro*. Julio de 2009 (acceso 19 de marzo de 2010): <<http://www.cuentomilibro.com/entrevista.asp?id=79>>.

Mira Delli-Zotti, Guillermo. "Genealogía de la violencia en la Argentina de los años 70". *Historia Actual Online* 20, (2009): 29-59. <<http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/issue/view/21>>.

Molina, Silvia (ed). *Noticias que salvan vidas: manual periodístico para el abordaje de la violencia contra las mujeres*. Buenos Aires: Amnistía Internacional, 2009. <www.amnesty.org.ar>.

Montero, Ana Soledad. "Memorias discursivas de los '70 y *ethos* militante en la retórica kirchnerista (2003- 2006)". IV Jornadas de jóvenes investigadores. Facultad de Ciencias Sociales. Instituto Gino Germani (UBA). 19-21 de septiembre de 2007. Mesa: Política, discurso e ideología. Acceso: 30 de abril de 2010. <http://iigg.sociales.uba.ar/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%20%20Politica%20Ideologia%20Discurso/Ponencias/MONTERO%20Ana%20Soledad.pdf>.

-----, "Política y convicción. Memorias discursivas de la militancia setentista". *Revista latinoamericana de estudios del discurso*. 7, 2, (2007): 91-114.

-----, "Justicia y decisión en el discurso presidencial argentino sobre la memoria (2003-2007)". *Confines* 4, 7 (2008): 27-41.

-----. "Puesta en escena, destinación y contradestinación en el discurso kirchnerista (Argentina, 2003-2007)." *Discurso y sociedad* 3, 2 (2009): 316-347.

Page, Joseph A. *Perón. A Biography*. New York: Random House, 1983.

Rabotnikof, Nora. "Memoria y política a treinta años del golpe". *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de estado*. Clara Lida, Horacio Crespo y Pablo Yankelevich (eds.). Madrid: El Colegio de México, 2007. 259-284.

"Río Cuarto: la construcción de un 'juego sexual' como causa de muerte que no se pudo comprobar. La 'hipoxifilia' difundida por los medios y desmentida por la Justicia." *Diario sobre diarios*. 12 de diciembre de 2006. 10 de enero de 2007, <http://www.diariosobrediaros.com.ar/dsd/diarios/zona_dura/12-12-2006.htm>.

Ruiz, Laura. *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*. Buenos Aires: Biblos, 2005.

Sendrós, Daniel. "El secreto de sus ojos (los de Juan José Campanella)" (reportaje). *Revista Criterio* No.2352.. Septiembre de 2009.(acceso 10 de enero de 2010). <<http://www.revistacriterio.com.ar/2009/09/>>.

Sacheri, Eduardo. "El hombre". *Te conozco Mendizábal y otros cuentos*. Buenos Aires: Galerna, 2007. 37-45.

-----. *La pregunta de sus ojos*. Buenos Aires: Aguilar-Altea-Taurus- Alfagura, 2009.

Sondereguer, María. "El debate sobre el pasado reciente en la Argentina: entre la voluntad de recordar y la voluntad de olvidar". *Hispanamérica* 29, 87 (2000): 3-15.

Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel, 1998.

Szeta, Mauro, Liliana Caruso y Florencia Etchevés. *Mía o de la tumba fría. Mujeres asesinadas*. Buenos Aires: Longseller, 2009.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

Walger, Sylvina, Leonardo D'Espósito y Osvaldo Bazán. "El éxito del pasado inconcluso". *Crítica Digital*. 21 de agosto de 2009. 10 de marzo de 2009. <<http://www.criticadigital.com.ar>>.

Wolf, Sergio. *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Wortman, Ana. *Construcción imaginaria de la desigualdad social*. Buenos Aires: CLACSO, 2007.

Construcción imaginaria de la desigualdad social. Buenos Aires: CLACSO, 2007.

**Mapas de la memoria: el espacio no-sincrónico en la novela negra de
Ramón Díaz Eterovic**

[Erik Larson](#)

University of California at Davis

Desde los años setenta, la novela negra ha gozado de un extenso acogimiento por toda América Latina. Este fenómeno se debe, sobre todo, a su cualidad denunciativa en torno a la política opresiva que caracteriza las dictaduras del siglo pasado. Si bien los escritores de la llamada “escuela dura” norteamericana como Raymond Chandler y Dashell Hammett ya pudieron dejar bien asentado este carácter crítico de la novela policial, los novelistas “neo policiales” del cono sur han sabido rescatar tales rasgos subversivos para adaptarlos, no sin muchas tergiversaciones, a su propio entorno. Ahora bien, son varios los escritores que han recurrido a la novela negra para hacer una denuncia de los regímenes dictatoriales militares --entre ellos cuenta el escritor chileno Ramón Díaz Eteroveric con su serie Heredia-- y la muy marcada presencia del género en cuestión ahora en la época *pos* dictatorial nos apunta a otras posibilidades críticas y teóricas. Si las novelas de crimen publicadas durante la dictadura giraban en torno a cierta concientización de la violencia política, las de la posdictadura acusan una gran preocupación por la misma, pero ahora desde la postura aún más conflictiva de la memoria.

La trayectoria novelística de Ramón Díaz Eterovic ejemplifica esta tendencia. Su primera novela, *La ciudad está triste* sale en el 87, un año antes del plebiscito que efectivamente acaba con la dictadura de Pinochet. A pesar de una relativa disminución de la violencia estatal en el Chile de los ochenta, dicha novela expone una sociedad en donde

las estructuras dictatoriales de poder siguen vigentes e impunes, “desapareciendo” a los que se atreven a protestar. El investigador Heredia --un tipo Marlowe a la chilena-- viene siendo un repositorio para la justicia en una urbe asolada por la corrupción política y monetaria. Con el retorno a la democracia en el 89, se perfilan ciertos cambios en la novelística de Eterovic. Aunque todas las novelas tratan la investigación de un acto violento en el presente posdictatorial, la memoria llega a ser la preocupación imperante. De ahí que las pesquisas hechas en una novela como *Nunca enamores a un forastero* siempre parecen remitir a un pasado lleno de crímenes y traumas que no se han resuelto, planteando así a la memoria como uno de los paradigmas dominantes de sus novelas pos 89.

Como el lector de este trabajo sabrá, el tema de la memoria en la posdictadura chilena no se limita a las novelas de Eterovic, ni mucho menos a la novela negra, sino que constituye la piedra angular de casi toda la producción literaria desde la transición a la democracia. Cómo recordar el pasado y así hacerle justicia a sus víctimas conforma la preocupación principal de los círculos intelectuales literarios. Sin embargo, uno de los obstáculos para la memoria ha sido el proyecto modernizador que ha jugado una parte indispensable tanto para la dictadura (1) como para las administraciones democráticas posteriores. Es decir, una buena parte de las reformas a favor de la modernización económica que funcionó como una suerte de justificación de la violencia estatal sigue vigente en el Chile democrático (2), y en ciertos sectores, la violencia estatal no deja de interpretarse como un mal necesario para el bien colectivo del país. Según Elizabeth Jelin, “hay quienes están dispuestos a visitar el pasado para aplaudir y glorificar el ‘orden y progreso’ que, en su visión, produjeron las dictaduras” (Jelin 2001: 5). Por otro lado según la retórica política dominante del Chile pos-pinochetista, la desmemoria colectiva cuenta

entre los pasos necesarios para la transición hacia un estado moderno y reconciliado. Según Jelin, “Otros observadores y actores, preocupados más que nada por la estabilidad de las instituciones democráticas...promueven políticas de olvido o de ‘reconciliación’” (5). De esta manera, el enfoque en un futuro prometedor eclipsa los recuerdos de un pasado violento y traumático.

No es de sorprender que tanto la memoria como las ansiedades de la modernidad sean puntos de partida para mucha de la producción cultural después de la dictadura. La preocupación principal de los intelectuales y artistas de la posdictadura es la siguiente: ¿Cómo recordar la violencia del pasado en medio del remolino vertiginoso que es la modernidad y su vertiente más significativa, la economía neoliberal?

En cuanto a la novela negra, estas cuestiones de modernidad y memoria siguen siendo las preocupaciones más preponderantes. Más no obstante, pasan por otra variante significativa --el uso del espacio. Lo que hallo de novedoso en la serie Heredia de Ramón Díaz Eterovic es su manera de contraponer el *espacio* de la modernidad con el de la memoria. Más específicamente, una novela como *Nunca enamores a un forastero*, que toma lugar en Punta Arenas, pone de manifiesto los lugares en donde la modernidad ha fallado para luego dar pie a un espacio que conserva las huellas del pasado. En el caso de la susodicha novela, Punta Arenas llega a ser un lugar que problematiza el movimiento espacial de la modernidad, creando así cierta inconsistencia a través de la cual se pueden divisar los contornos de un espacio de memoria. Por consiguiente, estos sitios de memoria se han de encontrar en los intersticios de la modernidad, en donde se vislumbran sus avenidas inconclusas, borrosas y, sobre todo, débiles.

Antes de proseguir con el análisis de la novela, conviene tomar un breve giro teórico para respaldar las posiciones tomadas hasta ahora. Para los propósitos de este ensayo, es necesario esbozar una breve definición del término “modernidad”. Al usar tal término, me refiero al presunto “orden y progreso” establecido por la dictadura que constaba del gran desarrollo de la industrialización y la implementación de un mercado neoliberal. Estas estrategias económicas, que con tiempo precipitaron el llamado “milagro chileno,” tienen, para muchos estudiosos, efectos negativos sobre la memoria. Según Idelber Avelar, el intercambio creciente de mercancías, propio del neoliberalismo tanto en la dictadura como en la posdictadura, perjudica la conservación de las reminiscencias del pasado:

Growing commodification negates memory because new commodities must always replace previous commodities, send them to the dustbin of history. The free market established by the Latin American dictatorships must, therefore, impose forgetting not only because it needs to erase the reminiscence of its barbaric origins but also because it is proper to the market to live in a perpetual present. The erasure of the past as past is the cornerstone of all commodification, even when the past becomes yet another commodity for sale in the present. (Avelar 1999: 2)

De ahí la pugna entre la memoria y el “presente perpetuo” del cual depende el proyecto modernizador neoliberal chileno. Sin embargo, tal pugna también implicaría que los puntos débiles de dicho proyecto de olvido develan la posibilidad de un espacio de memoria --es decir, allí donde fracasa la modernidad se crea una cierta apertura hacia un sitio de memoria. Pero, ¿cómo ubicar esos puntos débiles y así tal posibilidad?

La literatura, en cuanto cartografía cultural, responde a este problema. De hecho, precisamente la novela negra juega un papel importante al llevar a cabo, en un gesto jamesoniano, una especie de mapeamiento de los contornos y contradicciones espaciales del capitalismo y así de la modernidad. Según Jameson, las novelas detectivescas de Raymond Chandler “[organize] people and their dwellings into a cognitive map of Los Angeles that Marlowe can be seen to canvass, pushing the doorbells of so many social types, from the great mansions to the junk filled rooms on Bunker Hill or West 54th place” (Jameson 1993: 53). Al mapear la novela negra la muy variada estratificación social de un centro urbano como Los Angeles, no deja de concebir la modernidad como un proceso espacial que va desarrollándose a pasos distintos según su entorno respectivo para entonces registrar sus coyunturas débiles, o sea, sus “non-synchronicities” (Reed 1996: 39) (3). Según Jameson estos puntos frágiles de la modernidad, que están fuera de sincronización con otros espacios a su alrededor, se pueden interpretar como gestos utópicos, como posibles salidas del mundo capitalista. Quisiera plantearlos también como zonas que posibilitan la memoria, ya que la memoria es precisamente lo que la modernidad capitalista procura borrar.

En el caso de la novela negra que nos incumbe, *Nunca enamores a un forastero*, notamos una gran preocupación por estas “no sincronidades” en su tratamiento de Punta Arenas, pueblo que parece estar atrasado en todas las esferas: las políticas, sociales, económicas, etc. Hagamos un pequeño resumen. En este libro, Heredia se halla en un pueblo en donde los aparatos del poder dictatorial, un tanto anacrónicos ya, siguen vigentes. El detective ha vuelto para ayudar a su amigo, Severino Caicheo, quien está empeñado en la investigación de un atentado de terrorismo estatal ocurrido en el ‘81 contra una rama izquierdista de la iglesia. Muy pronto, Caicheo es asesinado por no se

sabe quién, lo cual da pie a toda una serie de muertes misteriosas que parecen conformar una sola telaraña de intriga, avaricia y corrupción estatal proveniente de otro tiempo.

Al plantear un pueblo tan fuertemente arraigado en el pasado, la novela no deja, por ende, de poner de manifiesto las inconsistencias de la modernidad. Si bien según Jameson la novela negra logra llevar a cabo una cartografía del espacio moderno, *Nunca enamores a un forastero* expone sus puntos débiles al recalcar las no-sincronías (4) entre el espacio neoliberal de Santiago y el muy retrasado Punta Arenas. Esta visión contrastiva y no-sincrónica de los dos lugares se puede notar desde el primer capítulo. Heredia, al abordar el avión, medita sobre la vida rápida y consumista de Santiago: “Me gusta su gente dándose codazos en las calles, los gritos de los vendedores, el esmog, los rostros desconocidos y, sobre todo, la posibilidad de beber a solas, sin que nadie contabilice los tragos que consumo” (Díaz Eterovic 1999: 7). Por contraste, Punta Arenas goza de cierta virginidad geográfica, como si fuera de otra época: “El paisaje entraba fácil por los ojos. El puerto, las construcciones céntricas, el mar que parecía adormecido sobre un fondo celeste y puro. Punta Arenas parecía un ciudad pequeña y hasta donde había observado, algunas de sus calles estaban empedradas” (8). La constante yuxtaposición de estos dos lugares a lo largo de la novela pone en cuestión tanto la eficacia como la realidad de la modernidad, y, como veremos a continuación, aboga por aquello que ésta suele suprimir --la memoria y el pasado.

Tomemos un ejemplo del texto para concretar dicha teoría. Al describir Heredia el despacho de Drago, el comisario de Punta Arenas, la carencia de la modernidad se hace explícita:

Mientras esperaba el regreso del policía me dediqué a observar la oficina. La modernidad, o sea eso que consiste en botar cosas antiguas y colocar en el mismo sitio otras más pequeñas, caras y frágiles, no había pasado por el lugar. Los escritorios necesitaban una capa de pintura, la silla en la que Drago posaba su culo gordo chirriaba como esposa en día de pago, y las paredes se perdían bajo una colección de galvanos, diplomas y atrocidades similares de esas que se dan a un hombre para decirle que se está poniendo viejo. (55-56)

El despacho es un lugar aislado del movimiento progresista que es el neo liberalismo y, como es de suponer, da pie a una crítica de la modernidad, posicionándola como un mero fetiche consumista que procura borrar tanto los objetos de épocas anteriores como el pasado mismo. Heredia parece sostener que la modernidad, lejos de acarrear algún beneficio para la sociedad, no ofrece más que el simulacro del progreso a la vez que renuncia el pasado.

Sin embargo, tal afirmación conlleva cierta resonancia utópica ya que plantea un espacio que ha resistido el movimiento vertiginoso de la modernidad. El pasado está bien instalado en el despacho de Drago por los escritorios que conservan su pintura original, oxidados sin duda, y los galvanos y diplomas que remiten a sus propios actos de antaño. Este espacio, un tanto conflictivo en términos temporales, proporciona la posibilidad primero, de subvertir la modernidad, y segundo, de crear un espacio de la memoria, el cual ha de encontrarse en estos sectores no-sincrónicos. Tomando en cuenta las muchas comparaciones de parte de Heredia entre el espacio moderno santiaguino y el no-tan-actualizado Punta Arenas, bien se podría postular que la oficina de Drago funciona como un microcosmos de éste último. Tal como el despacho constituye un tipo de anacronismo,

perdido en el pasado y sin haberse mantenido al tanto del correr del tiempo, así Punta Arenas parece estar inserto en un antaño lejano.

Siguiendo por el mismo hilo de pensamiento, la presencia del estrecho de Magallanes presenta la modernidad como el sueño de algo imposible que nunca pudo llegar del todo. Tal estrecho habría podido traer la abundancia mercantilista al pueblo, cosa que podría haber resultado en un gran epicentro chileno, importantísimo para el movimiento del capital global. Sin embargo, con la construcción del canal de Panamá, estos sueños se esfuman. En su libro “The Strait of Magellan,” Michael A Morris sostiene lo siguiente al respecto:

A decline in shipping and more generally of the entire local economy occurred during the second period [pos 1914]. The opening of the Panama Canal in 1914 shifted much traffic from the interoceanic strait at the tip of South America to the more convenient interoceanic canal to the north. The advent of World War I tended to accentuate this blow to navigation through the strait. Industries serving navigation in Punta Arenas tended to decline, and their decline had adverse effects throughout the regional economy. (Morris 1989: 36)

La novela indudablemente hace alusión a este mismo fracaso económico del estrecho y así recalca el estado poco desarrollado del pueblo en cuestión. Al llegar a la casa de Amelia Mollet, hermana de una de las chicas asesinadas, Heredia puede divisar a lo lejos el estrecho de Magallanes. Hace algunas observaciones interesantes al respecto: “La casa de Amelia Mollet quedaba en el sector norte de la ciudad, frente a un astillero en desuso donde sobrevivían algunos oxidados y esqueléticos cascarones de barcos.

Estaba ubicada sobre una colina desde la cual se podía contemplar el estrecho de Magallanes” (81).

La mención de los barcos abandonados al lado del estrecho no deja de encubrir cierta dualidad semiótica: hace alusión al fracaso de Punta Arenas en cuanto espacio moderno, a la vez que señala la persistencia de un pasado del cual el pueblo no se puede desprender. De hecho, los muchos pasados van acumulándose, entretejiéndose en este mismo espacio atrofiado de la memoria. Si bien los barcos parecen remitir al pasado antes del 1914 (la llamada época “dorada” de Magallanes que ostentaba la promesa de la abundancia mercantilista) también apuntan a otro pasado más reciente --la dictadura, cuya sombra no ha sido suprimida por el “milagro económico chileno” ya que tal “milagro” no ha llegado a estas partes. A manera de ilustración, los barcos remiten a la imagen de unos cuerpos podridos --“oxidados y esqueléticos cascarones”-- que metaforizan los recuerdos violentos que han resistido la represión y siguen atormentando y frustrando los sueños progresistas del presente y futuro. Cabe reiterar también que este “espacio para la memoria” tiene lugar precisamente en un sitio en donde el fracaso de la modernidad es explícito.

Además de ser Punta Arenas un pueblo que no se ha mantenido al tanto de los desarrollos tecnológicos recientes, pone de relieve, la elasticidad del tiempo mismo en cuanto variante del capitalismo, cosa que también repercute en la memoria. El tiempo, tal como lo concibe Moishe Postone, está sujeto a los caprichos del mercado y así puede acelerarse o alentarse según varíen los niveles productivos (5). Como espacio poco moderno y así poco productivo, Punta Arenas pondría de manifiesto un cambio notable en la velocidad misma del tiempo. De ahí la aseveración de Heredia de que al llegar al

pueblo parecía que “el tiempo se había detenido” (39). Heredia concibe este cambio temporal sobre todo como un fenómeno espacial ya que se percibe en el acto mismo de viajar: “todo viaje es una irrealidad, un tiempo suspendido entre dos puntos que apenas se intuyen.” La suspensión del tiempo en el viaje connota una brecha en el continuo temporal, poniendo así de manifiesto una cierta discrepancia entre Punta Arenas y Santiago. A través de un viaje que mapea esta no-sincronía se advierte que el tiempo se vuelve maleable, sometiéndose a los particulares de su entorno espacial y provocando una especie de ruptura con el movimiento lineal y progresista de la economía neoliberal.

Por lo tanto, Punta Arenas sigue siendo un espacio fuertemente anclado en el pasado y así, obligado a lidiar con las pulsaciones mercantilistas que lo quieren arrastrar hacia un futuro “moderno” y “prometedor.” A modo de ejemplo, la joyería “La Perla” conserva cierto aire del siglo diecinueve: “El lugar parecía sacado del siglo pasado o de una novela de Dickens” (77). Tal recinto no está en concordancia con otros sectores del pueblo que se empeñan en introducir una influencia neoliberal en el pueblo, como, por ejemplo, la boutique de Raquel Ahumadas que intenta guardar alguna relación económica con el mundo cosmopolita: “el negocio era producto de un concurso de belleza que la mujer había ganado años atrás y que daba sus frutos a fuerza de empeño y continuos viajes a Santiago o Buenos Aires para adquirir las novedades de cada temporada” (71).

Como está fuera de sincronización, tanto con los centros urbanos dominantes como consigo mismo, Punta Arenas funciona como un lugar encantado y conflictivo que conserva las trazas de tiempos anteriores: “lo vivido [allí] era un sueño de los muchos que me asediaban con *imágenes del pasado*” (39) (mi énfasis). Como tal, el pueblo atrofiado sirve como una especie de pantalla sobre la cual Heredia proyecta sus memorias,

muchas de las cuales remiten a la primera novela de la serie, *La Ciudad está triste*, la cual trata las víctimas de la violencia dictatorial. El pueblo parece ser un lugar poblado por fantasmas, y el juego constante entre pasado y presente crea un espacio de memoria que mantiene cierta necesidad ética para con aquellas víctimas de la violencia política. Por ejemplo, justo después de hacer la susodicha observación con respecto al tiempo parado, Heredia hace alusión al recuerdo de ciertas personas “ausentes,” refiriéndose sin duda a los “desaparecidos”: “Las ausencias me pesaban como una carga inútil que me había obligado a llevar desde aquella época que algunos pretendían borrar” (39). Es de notar que el peso de una memoria vaga, inconclusa, e inquietante, parece surgir del entorno mismo, o más bien de una dialéctica entre Heredia y el espacio de Punta Arenas a través de sus largas caminatas:

Algunos nombres se repetían con una sensación de camisa gastada que no se desea abandonar. *Caminaba* con ellos y a veces, brevemente, conseguía dejarlos atrás, quietos, sujetos a una realidad que ya no existía. Pero no siempre era así, y la roñosa nostalgia me tiraba de las mechas haciéndome buscar lo inexistente. (39)(mi énfasis)

Si antes de aterrizar en Punta Arenas Heredia conservaba una cierta nostalgia por el pueblo de su niñez, tal nostalgia se esfuma rápidamente, dejando en su lugar recuerdos fantasmales que sí connotan un pasado, pero uno distinto al recuerdo anticipado: “nada a mi alrededor adquiriría el encanto de las viejas ilusiones” (39). Su estancia en Punta Arenas lo arroja al pasado, pero a uno poco nostálgico y así poco agradable que le lleva a una especie de trabajo de duelo por las víctimas de la dictadura. No es casual que, hablando con el boxeador argentino sobre sus respectivas culpabilidades, Heredia piense en Marcela Rojas, una de las víctimas de *La Ciudad está triste*: “Pensé en una muchacha que

se llamaba Marcela Rojas y en un par de matones que la habían asesinado en la época en que Santiago era una ciudad triste. Era una historia del pasado y esos hombres ya no podían contarla” (184).

Al llegar a este punto conviene añadir que, aunque la novela no hace mención explícita de ello, Punta Arenas tiene su propia historia relacionada con la violencia bajo Pinochet. De hecho, uno de los pocos lugares de la memoria que conserva Chile de la dictadura, “El Palacio de las sonrisas,” se encuentra justamente allí. Este lugar, que antes del golpe de estado se conocía como el hospital naval antiguo, funcionó desde entonces como el centro de detención y tortura principal para Punta Arenas y las regiones circundantes. Se estima que allí hubo entre 1.200 y 1.500 detenidos que fueron interrogados y torturados (6). La conservación de un lugar como “El Palacio de las sonrisas” no es para menos, ya que según Michael Lazzara la tendencia en el Chile democrático ha sido la de blanquear tales lugares, en vez de mantenerlos como monumentos históricos para la memoria colectiva. Curiosamente, el estudio de Lazzara gira en torno a los sitios santiaguinos --los lugares clandestinos de detención y tortura-- que han sido olvidados, según asevera, a causa de los impulsos neoliberales del Chile moderno:

Efectivamente, hoy es difícil mapear los vestigios de la violencia política en el actual espacio urbano y modernizado y neoliberal de la capital chilena. Un visitante, de hecho, tendría serias dificultades para identificar lugares específicos de la represión, puesto que muy pocos de estos han sido oficialmente señalizados o transformados en sitios conmemorativos. (Lazzara 2007: 201)

Tomando en cuenta el que Punta Arenas bien se puede entender, según la novela, como un pueblo algo alejado del impulso neoliberal del gran epicentro santiaguino, se puede esbozar cierta conexión entre su estado atrasado y la conservación de un monumento de la violencia dictatorial. Sin embargo, como el estudio presente es, a fin de cuentas, un estudio literario, no es mi deseo alegar que la conservación del “Palacio de las sonrisas” se deba tan sólo a la falta de modernidad en Punta Arenas. Si esa fuera mi intención, caería sin duda en el reduccionismo, pasando por alto un sinfín de factores que habrían posibilitado la supervivencia de dicho lugar. Sin embargo, la conexión entre un pueblo un tanto retrasado y su conservación de un lugar de la memoria concreto no es casual. Refuerza una lectura de la novela en cuanto cartografía de las fallas del espacio moderno y las persistencias de los lugares de la memoria.

Al usar aquí el término “lugares de la memoria,” me refiero a aquellos lugares, como en el estudio de Lazzara, que monumentalizan ciertos momentos violentos del pasado que no se deben olvidar. Dicho término es distinto al que he acuñado a lo largo de este trabajo para Punta Arenas como “espacio de memoria.” Éste último lo he usado para un espacio que surge de las inconsistencias de la modernidad, a diferencia de un sitio específico en donde se ha llevado a cabo un acto atroz concreto. Sin embargo, los dos conceptos sí pueden convergir; de hecho, en este estudio el uno refuerza al otro. Si bien la pugna espacial entre modernidad y memoria constituye una idea literaria-cultural con la cual Eterovic señala un lugar anacrónico, poblado por fantasmas, tal proyecto se ve reforzado por la realidad histórica de que sí hubo tortura y más de mil detenidos en Punta Arenas. El “Palacio de las sonrisas” da testimonio de ello diariamente y conforma, por lo tanto, un pequeño recinto de resistencia frente al impulso modernizador --razón suficiente

para escribir una novela que presenta el pueblo como espacio atrofiado, y por lo tanto, altamente cargado de memoria.

Tomando en cuenta lo sostenido hasta ahora, podemos aventurar una hipótesis concerniente a la novela negra de Eterovic y los papeles que juegan el espacio, la modernidad, la memoria y la figura del detective. Para empezar, el espacio sí importa, hasta jugar un papel protagónico en sus novelas. En este contexto, el detective se reduce a un mero cronista (7) de una dinámica capitalista que, inadvertidamente, ha puesto de manifiesto sus propias debilidades. El que Punta Arenas sea un sitio de resistencia frente al movimiento progresista del capitalismo no quiere decir que sea algo ajeno al sistema. Es decir, el estado algo atrasado del pueblo, según la novela, no es el resultado de haber sido siempre un refugio utópico del capitalismo --un lugar que ha resistido los impulsos deshumanizantes del mercado. Por el contrario, su fracaso como pueblo “moderno” se debe al movimiento desequilibrado del capitalismo mismo. Si bien según Jameson el desarrollo del capitalismo siempre será algo desparejo, como consecuencia, no faltarán recintos que no se mantengan al tanto del movimiento vertiginoso capitalista. De esta forma, el sistema genera sus propias aporías que ponen en duda su propio proyecto modernizador. Entendido así, el estado atrasado de Punta Arenas es el resultado directo del capitalismo, y así pone de relieve sus contradicciones y otras consecuencias no tan ideales.

Como conclusión, quisiera plantear que la posibilidad por la memoria estriba en estas contradicciones del capitalismo. Si Avelar afirma que los modelos neoliberales implementados en el cono sur tenían como objetivo el borramiento del pasado, su propio desarrollo disparejo, de hecho, asegura su conservación. Irónicamente, la memoria viene

siendo algo endémico al capitalismo; el sistema no puede sino reproducir recintos atrasados que conservan vestigios del pasado y así la posibilidad por el recuerdo. *Nunca enamores a un forastero* plantea una modernidad altamente contradictoria, que, paradójicamente, acaba produciendo su propia antítesis: un espacio de memoria.

Notas

(1). Según Brian Loveman, la dictadura toma sobre sí el proyecto muy extensivo de la modernización nacional: “From 1973 until 1990 the military regime and its civilian advisers and ministers intensified the exploitation of natural resources and the conquest of internal frontiers. New roads penetrated virgin forests and the southern wilderness. Modern energy and communication networks crossed the deserts, the Andes, and the oceans, linking mines, forests, fisheries, and wineries to global markets. As in the nineteenth century, Chile was ‘the model’ in the western hemisphere, a virtual ‘economic miracle.’ Once again the political and economic changes came top down, imposed by force” (Loveman 2001: 5).

(2). Elizabeth Jelin explica más a fondo este fenómeno: “En verdad, los procesos de democratización que suceden a los regímenes dictatoriales militares no son sencillos ni fáciles. Una vez instalados los mecanismos democráticos en el nivel de procedimientos formales, el desafío se traslada a su desarrollo y profundización. Las confrontaciones comienzan a darse entonces con relación al contenido de la democracia. Los países de la región enfrentan enormes dificultades en todos los campos: la vigencia de los derechos económicos y sociales es crecientemente restringida por el apego al mercado y a

programas políticos de corte neo liberal; la violencia policial es permanente, sistemática y reiterativa; los derechos civiles más elementales están amenazados cotidianamente; las minorías enfrentan discriminaciones institucionales sistemáticas. Obstáculos de todo tipo para la real vigencia de un ‘Estado de derecho’ están a la vista. Esto plantea la pregunta sobre cuales son las continuidades y las rupturas que han ocurrido entre los regímenes dictatoriales y los frágiles, incipientes e incompletos regímenes constitucionales que los sucedieron en términos de la vida cotidiana de distintos grupos sociales y en términos de las luchas sociales y políticas que se desenvuelven en el presente” (Jelin 2001: 4).

(3). En este sentido, los susodichos “puntos débiles” de la modernidad se pueden comenzar a entrever a través de estas mismas “no-sincronicidades” espaciales que también sirven como punto de partida de una crítica del capitalismo o una visión utópica. Según Joel Reed, “Jameson’s own utopian strain resides here in the sense that if there is a priority implied in uneven or nonsynchronous development, radical second and third world texts not only best map the present situation but also point to the way out” (Reed 1996: 39).

(4). Según Joel Reed, la llamada “no-sincronicidad” es clave para la teoría de Jameson. La totalidad del capitalismo se puede comenzar a entrever a través del concepto del “uneven deveelopment,” cosa que se pone de manifiesto a través de las “no-sincronicidades” espaciales del capitalismo. Según Reed, “Cultural developments also proceed unevenly, though despite the teleological implications of ‘development’ Jameson grants no special privileges or aesthetic priority to the first world. In aesthetic production Jameson finds “cognitive maps” of the world situation...By combining the perspectives

from a wide range of the world's cultures, he achieves a larger sense of the totality of the world system than would otherwise be available" (Reed 1996: 39). Según Jameson, textos provenientes del "tercer mundo," al poner de relieve una no-sincronicidad muy concreta, logran mapear el desarrollo espacial de la modernidad/posmodernidad: "Jameson's own utopian strain resides here in the sense that if there is a priority implied in uneven or nonsynchronous development, radical second and third world texts not only best map the present situation but also point to the way out" (39). Para los propósitos de este estudio, Punta Arenas muy bien puede ser indicio de un tipo de "tercer mundo." Es mi intención, con el trabajo presente, mostrar que estas no-sincronicidades en el capitalismo/modernidad también pueden funcionar como espacios de memoria, ya que la memoria y el pasado son justamente lo que un desarrollo más consistente procuraría borrar.

(5). Moishe Postone sostiene que la velocidad del tiempo, como algo social, depende de la producción: "Because each new level of productivity is redetermined as a new base level, this new dynamic tends to become ongoing and is marked by ever increasing levels of productivity. Considered temporally, this intrinsic dynamic of capital, with its treadmill pattern, entails an ongoing directional movement of time, a 'flow of history.' In other words, the mode of concrete time we are examining can be considered historical time, as constituted in capitalist society" (Postone 1993: 293). Concerniente al "tiempo histórico," dice lo siguiente: "Historical time, in this interpretation, is not an abstract continuum within which events take place and whose flow is apparently independent of human activity; rather it is the movement of *time* as opposed to the movement *in time*" (294).

(6). Para una descripción mas completa del lugar mismo y su historia, vea la pagina web dedicada al “antiguo hospital naval” que se encuentra en el sitio web “Memoria Viva” del Proyecto Internacional de Derechos Humanos.

(7). Esto es a diferencia de otras lecturas de la serie Heredia que ven al detective como una figura en pugna con el neoliberalismo amnésico a su alrededor: Guillermo García Corales posiciona a Heredia como un agente de resistencia frente al neoliberalismo capitalista: “la filosofía del acto ético se vitaliza a través de las formas en que el sujeto percibe el mundo en relación con el otro para alcanzar espacios de liberación y dignidad tanto personales como colectivos, que lo distancien de la cosificación mercantil y otras formas de deterioro humano” (García Corales: no pagination).

Obras Citadas

Avelar, Idelber (1999): *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Duke University Press, Durham,.

Díaz Eterovic, Ramón (1987): *La Ciudad está triste*. Lom, Santiago.

---(1999): *Nunca enamores a un forastero*. La Calabaza del Diablo, Santiago.

García-Coral, Guillermo: “Las crónicas de Heredia sobre el Chile actual en las novelas neopoliciales de Ramón Díaz Eterovic,” *Ciberletras*, 2006,15, (no pagination).

Jameson, Fredric (1993): “The Synoptic Chandler,” *Shades of Noir*. Ed. Joan Copjec. Verso, NY.

Jelin, Elizabeth (2001): *Los Trabajos de la Memoria*. Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., Madrid.

Lazzara, Michael (2007): *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Cuarto Propio, Santiago.

Loveman, Brian (2001): *Chile: The Legacy of Hispanic Capitalism*. Oxford University Press, New York.

Memoria Viva. Proyecto Internacional de Derechos Humanos. http://www.memoriaviva.com/Centros/12Region/antiguo_hospital_naval.htm
17 Agosto, 2009.

Morris, Michael (1989): *The Strait of Magellan*. Martinus Nijhoff Publishers, Boston.

Postone, Moishe (1993): *Time, Labor, and Social Domination*. Cambridge University Press, Cambridge.

Reed, Joel (1996): "Nationalisms in a Global Economy," *Reading the Shape of the World*. Ed. Henry Schwartz and Richard Dienst. Westview Press, Boulder.

REVIEWS

González González, Luis Mariano. *Fascismo, Kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009. 254 pp.

El cine español de la democracia ha recibido muchísima más atención que el realizado durante la autarquía franquista (1939-1952), cuya historización crítica está por hacer. Sin duda, uno de los motivos fundamentales de este abandono es que hasta hace poco, la crítica pasaba por alto este cine dada su carga ideológica y su carácter apologético. A ello se le une, según la crítica, un valor testimonial marginal pues el cine de esta época, en general, rehuía de la representación de la dura realidad contemporánea, privilegiando una recreación histórica que explicitaba mensajes reaccionarios que chocan con sensibilidades modernas más progresistas. El valor del estudio de Luis González es no sólo rescatar este cine y definirlo dentro de su propia lógica histórica, sino a la vez demostrar que esta producción cinematográfica, lejos de someterse a una única lectura apriorística, presenta ciertas grietas a través de las cuales son posibles lecturas políticas alternativas. El estudio, por lo tanto, no sólo valora el carácter de este cine como objeto crítico de estudio, sino que a la vez, pone de relieve los prejuicios críticos que han subestimado y encasillado su consideración crítica, poniendo de relieve a la vez la disensión política de una producción cuyos pensamientos se dirigían más a “agradar a los responsables de la dictadura, que eran los que tenían que dar el visto bueno, que en el público que iba a verlas” (234).

El estudio se centra en analizar esta producción de cine histórico desde las relaciones entre kitsch y fascismo, lo cual lleva al autor a establecer una rigurosa definición de ambos y su pertinencia en el análisis. Partiendo de Neocleous, Gramsci,

Eco, Paxton y Preston, el autor del estudio desecha la ambigüedad de la crítica a la hora de establecer la naturaleza ideológica del franquismo. Al contrario, González enfatiza cómo la versión política española en los primeros años de posguerra, encarnada por el franquismo, se ajusta a la definición general de fascismo.

Este se caracteriza por ser un movimiento político-social vinculado a la modernidad, con una paradójica mirada no sólo hacia el pasado, mitificado y estancado en el tiempo, sino también hacia el futuro. Todo ello, estructurado a través de un brutal nacionalismo que se nutre de una retórica imperialista que hace de la guerra un elemento contrarrevolucionario esencial. Por otra parte, partiendo de la caracterización de Kitsch de críticos como Sontag, Friedländer y Calinescu, entre otros, González define el Kitsch franquista como una estética que "funde y confunde lo sentimental con lo patriótico, creando un artefacto cultural que viene signado tanto por su carácter artificial como por su función netamente propagandística al servicio de la ideología reaccionaria hegemónica en la posguerra" (35). En ella, la guerra se considera elemento central y positivo, percibida desde una estética nostálgica. Añade González que la pretensión de esta estética no es otra que la de crear una cultura nacional-popular que domine y someta el ámbito cultural de la posguerra a los parámetros ideológicos del régimen.

Fascismo, Kitsch y cine histórico español (1939-1953) está dividido en tres capítulos que se corresponden con tres períodos históricos: la Edad Media (711-1492), la Etapa Imperial (1492-1700) y la Edad Moderna (1700-1814). Los capítulos configuran con rigurosa meticulosidad un análisis de nueve películas: *Amaya* (Luis Marquina, 1953), *Reina Santa* (Rafael Gil y Aníbal Contreiras, 1947) e *Inés de Castro* (J.M. Leitão de Barros, 1944) en las que se retoma y reinventa el medievo español; la España Imperial se recrea en *Locura de amor* (1948), *La leona de*

Castilla (1951) y *Alba de América* (1951), todas ellas dirigidas por Juan de Orduña; por último, *La princesa de Ursinos* (Luis Lucia, 1947) que recrea la guerra de sucesión de Felipe IV, y *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) y *Lola la piconera* (Luis Lucia, 1955) que se centran en la guerra de la independencia. González es consciente de que existen otras películas que podrían haber sido incluidas en estas categorías y justifica su ausencia, si bien las menciona, en pro de un análisis pormenorizado de unas pocas. Por otro lado, el corpus seleccionado ofrece coherencia por su coincidencia nostálgica por una España pasada idealizada, por su sentimiento patrioter, por la valoración del sacrificio personal y por una estilización de la muerte. A la vez, todas las películas analizadas, excepto dos, son producciones de CIFESA y cuatro de ellas son del mismo director. Características todas ellas que otorgan consistencia a la selección de filmes y continuidad a los tres capítulos.

La obra de González parte de una aproximación teórica múltiple que abarca tanto el postestructuralismo como los estudios culturales y estudios cinematográficos. Su estudio ofrece por primera vez un análisis conjunto del cine histórico autárquico, para demostrar convincentemente que es un error desestimar este tipo de cine por una única lectura apriorística que las reduce a meros vehículos de propaganda del régimen. Frente a esta tendencia generalizada en la bibliografía dedicada al estudio de este cine, González demuestra de forma convincente que estas películas presentan grietas que permiten otras lecturas. Estas se construyen ya por medios estéticos como en el caso de *Reina santa* e *Inés de Castro*, que recuperan técnicas del expresionismo alemán, a cuestiones de identidad sexual con la insinuación de lesbianismo en *Inés de Castro*. A la vez, *Alba de América* evidencia un cuestionamiento de la empresa colonial, dejando ver el interés económico junto al evangelizador, mientras *La leona de Castilla* ofrece un

enfrentamiento entre un nostálgico nacionalismo y el discurso imperialista. Finalmente, la lectura que hace González de las películas encuadradas en el último capítulo le permite afirmar que las películas presentan sutilmente una historia española que tiene una vertiente europea y transnacional que va en contra del discurso hegemónico nacionalista y aislacionista de la España de la autarquía.

Fascismo, Kitsch y cine histórico español (1939-1953) es un estudio bien escrito. Defiende con argumentos sólidos lo erróneo de la interpretación crítica que ha encajonado y minusvalorado los valores cinematográficos, ideológicos y estéticos de estos filmes, cegada por la apriorística catalogación de productos culturales al mero servicio de la ideología franquista. El hecho de ser el primer estudio que recoge este tipo de cinematografía en conjunto y el de ofrecer potenciales lecturas desestabilizadoras en el monolítico constructo cultural franquista, hace esta obra una lectura obligatoria para el especialista que quiera conocer en profundidad el cine español de esta época.

[Lourdes Casas](#)

Central Connecticut State University

Antonio Martínez Sarrión. *Jazz y días de lluvia. Memorias (y III)*. Alfaguara, Santillana Ediciones Generales, S.L., Madrid, 2002. 431 paginas. ISBN: 84-204-6432-5

La prosa memorística del poeta Antonio Martínez Sarrión (“el moderno”)

La lectura de estas páginas llenas de humo(r), jazz, amores, recuerdos, lluvia, literatura e ironía resultan imprescindibles para comprender toda una época ya pasada, acabada, concluida que se presenta aquí sin añoranza pero con la lucidez del poeta que ha recorrido su tiempo desvelando las claves de difícil curso político, pero de inmensa capacidad de imaginación y vitalidad. Las vivencias se convierten así en un formidable testimonio de formación política, literaria y sentimental en los años más marcados por la dictadura franquista teñidos de mediocridad y falsos sueños evidentse. Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939) ha conseguido llevarnos poéticamente -en buena compañía- a un lugar íntimo de amistades, paisajes, situaciones anecdóticas donde figura una galería de personajes, poetas y escritores de Madrid o Barcelona.

El poeta se transforma aquí en un excelente prosista y confesor de su tiempo -de jazz, humo y lluvia y la necesidad de huida de una vida cotidiana más que insoportable en los finales del franquismo-. La protesta y sutil rebeldía de aquellos días plenos de ilusión política se convierte en un claro testimonio de quien estuvo por unas u otras en el lugar oportuno, a mitad camino entre ciudades, en el cruce

de bares o caminos, editoriales y premios, espectador de gentes: haciendo de la vida obra poética verdadera. Sin embargo, estas reveladoras confesiones se expresan en una prosa firme, tersa, clara, directa; invitando al lector a querer saber, profundizar todavía más en lo narrado, queriendo ser convidado de tales encuentros de quienes fueron

maestros, amigos o compañeros de auténticos viajes por la España de los setenta y ochenta. Como bien se indica en la contraportada del libro, Martínez Sarrión no juzga ni hechos, ni acontecimientos, y por supuesto, ni a unos ni a otros; no juzga o pre-juzga gustos literarios o autores hoy entonados por la crítica: el poeta disfrazado en este caso sutilmente de prosista o cronista explica los hechos desde su percepción íntima y singular experiencia vivida. Esta lograda capacidad narrativa de Martínez Sarrión es consecuencia de una gran lucidez vital y literaria aprendida, experimentada y madurada tanto en sus actividad poética como su conciencia social y política. Así *pues*, en estas transparentes y acusadas páginas pasean, desfilan, se encuentran y buscan cómplices y afinidades, una constelación muy diversa, compleja, variada y heterogénea de nombres que marcaron las noches y letras de entonces y todavía hoy son recordados por sus novelas convertidas en clásicas para entender la literatura contemporánea española del final de la dictadura y de la transición. *Jazz y días de lluvia* concluye -por este momento- este trayecto memorístico y novelado iniciado en sus dos tomos previos *Infancia y corrupciones* (1993), *Una juventud* (1997). Junto con la entrega de sus diarios *Cargar la suerte* (1995) y *Esquirlas* (2000), el paisaje literario o escenario político se va acentuando y aclarando pausadamente con magistral y total transparencia para configurar una época o al menos para tener conciencia histórica de la misma. En esta última entrega, dividida en los capítulos titulados: “De res pública”, “Sombras nada más”, “Smoke gets in your eyes”, “escritores” y “Recta final”, aparecen plenamente presentes y recordados Vicente

Aleixandre, Rafael Alberti, Juan Benet, Claudio Rodríguez, Pepe Caballero Bonald, Juan García Hortelano, Gil de Biedma, Péré Gimferrer, Rafael Sánchez Ferlosio, Javier Marías, Vicente Molina Foix,... por mencionar apresuradamente algunos - rápidamente unos pocos- del copioso -increíble- y larguísimo índice onomástico o

santoral de referencias literarias españolas y extranjeras -quizás para aquel tiempo, simplemente las del exterior de la aislada península ibérica. Las escenas de la memoria se amplían tanto que parece imposible haberlas podido vivir todas de una vez: de la visitada calle de Velintonia a la pernoctada calle Pisuerga; de Barcelona a Madrid en tren; de la poesía social de Blas de Otero a los “novísimos”, o en París, con el editor, escritor y amigo Carlos Barral o, en coche, desde El Escorial junto al nobel Octavio Paz, o en Zarzalejos o, entre cenas, con Ángel González, los Celaya y Luis Rosales, entre algunos otros muchos whiskies e inicios con el cannabis, o queriendo celebrar con botella de Rioja del 36 la muerte del “dictador-tirano”. De este modo, cualquiera se apresura a seguir leyendo y devorando los días transcurridos acompañado del poeta Antonio Martínez Sarrión. Por supuesto para terminar, como no podía ser de otro modo -imagínense- no faltan en estas páginas, innumerables referencias dedicadas a los días de cine y cartelera: pasiones y gustos cinematográficos, películas inolvidables, jóvenes cinéfilos, críticos y productores, revistas de entonces (*Cinema Nuovo, Positif, Nuestro cine*, etc.). Así mismo, tampoco sobran aquí las muchas páginas acompañadas por la música que finalmente dan precisamente título al volumen de Martínez Sarrión: *Jazz y días de lluvia*. Entre numerosas imágenes, evocaciones, celebraciones, vivencias y alusiones ya pasadas, el lector recobra -muy “proustianamente”- casi sin esfuerzo alguno, todo este tiempo personal confabulado de momentos compartidos: la profesión de un escritor y su experiencia poética hecha vida y narrada.

Cariñosamente el narrador se convierte y reconoce en un elegante prosista, adopta el seudónimo (benetiano): “moderno”, y con esa mirada medio-miope de lector hacia el horizonte -cargado de libros, películas, música y lecturas- concluye el volumen mencionando la muerte de Baroja, Azorín y Valle-Inclán. Claro, por concluir, del 1898 y

su llamada generación a la transición, pasando por la guerra (“la nuestra”, la “in-civil”) y los cuarenta larguísimos años de censura, miedo, terror y grisáceo color de mediocridad franquista; por qué no un cierto aire de libertades, pero eso sí, días de Jazz, lluvia y buena literatura.

[Pablo Pintado-Casas](#)

Kean University