



# **CIBERLETRAS**

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

**ISSUE 26**  
**December, 2011**

## TABLE OF CONTENTS

### Ensayos/Essays

- María Inés Cisterna Gold  
La vida en suspenso: La figura del hotel en Hotel Edén de Luis Gusmán
- Marcelo Coddou  
Propuestas para una lectura crítica de las autobiografías de Isabel Allende
- Mara Favoretto – Timothy Wilson  
Identidades ambiguas en la música de Kevin Johansen: la no-ciudadanía del dadaísmo subtropical
- Erin Redmond  
Gender Treachery against the State: The Political Function of Popular Film in Two Novels by Manuel Puig
- Andrew Reynolds  
Enrique Gómez Carrillo Writes the Home Out of Egypt: Orientalism and the Modernista Print Industry
- Eduardo Ruiz  
“El reverso del ‘milagro mexicano:’ la crítica de la nación en Las batallas en el desierto y El vampiro de la colonia Roma”
- Javier Sánchez Zapatero  
Detectives de la memoria: la novela negra como medio de indagación en la historia reciente española
- Leonora Simonovis  
Si yo fuera Pedro Infante o el (melo)drama de una masculinidad perdida
- Carlos Uxó  
El personaje del negro en la narrativa cubana de la Revolución: 1959-1976

### Reseñas/Reviews

- Javier Krauel  
Carlos Barriuso. Los discursos de la modernidad: nación, imperio y estética en el fin de siglo español (1895-1924).
- Nancy Bird-Soto  
Nadia V. Celis y Juan Pablo Rivera. Lección errante: Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo
- Pablo Pintado-Casas  
El ensayo de Juan García Hortelano; una lúcida mirada de lo cotidiano

## ESSAYS

## La vida en suspenso: La figura del hotel en *Hotel Edén* de Luis Gusmán

[María Inés Cisterna Gold](#)

*University of Massachusetts, Boston*

El propósito de este trabajo es doble: esbozar una lectura de la figura del hotel y su representación en la literatura, para luego extender ese análisis a la discusión política y social que el hotel evoca en la novela de Luis Gusmán *Hotel Edén*, (1999).

En la literatura, el hotel siempre ha tenido un lugar privilegiado a pesar de no haber sido estudiado en profundidad. Es una figura constante en el relato policial y de suspenso que a través del anonimato y la predictibilidad que su estética ofrece, es escenario también de los secretos más íntimos de sus personajes. Según Bettina Mathias, “As isolated places away from the familiar context of everyday life, hotels represent social laboratories for writers to test the stabilities of traditional value systems, and they use the spatial limits of their setting to zoom in on a potential struggle that would be harder to detect in a less focused setting” (5). La experiencia del suspenso que la habitación de hotel evoca, es ideal para crear la ilusión de que existe algo más allá de la superficie, más allá de la simplicidad y la homogeneidad que proclama la cama, el escritorio, la mesa de luz, el espejo y la biblia. Un peligro que, tanto en la literatura como en el cine, aunque no llegue a resolverse, en algún momento llegará a su fin y al igual que el lenguaje, siempre pone de manifiesto “su fragilidad” (Barthes citado por Vorderer, 40)

El hotel es un punto de llegada transitorio en el trayecto del viaje; le permite al individuo un descanso antes del primer contacto cultural con el lugar que visita. Es, en otras palabras, donde se suspende y amortigua temporariamente el abrupto contacto con

lo desconocido. Un análisis de la figura del hotel posibilita la puesta en escena de las negociaciones sociales de hospitalidad y la situación del sujeto en su relación a nuevos espacios públicos y privados, la relación entre ciudadano y turista y el esfuerzo que hace esa ciudad para albergar al turista y restringir esa generosidad al inmigrante. De esta manera el estudio del lugar que ocupa el hotel en la sociedad moderna permite explorar las condiciones que posibilitan el viaje: turismo, ocio, negocios, así como la experiencia personal de la soledad, el aislamiento y la fuga, porque tiene en cuenta que el desplazamiento es temporario y en la mayoría de los casos, el regreso al hogar es inevitable.

Según Georges Van den Abbeele, el viaje posibilita la apropiación de nuevos valores culturales o económicos, pero también lleva consigo el riesgo de la “expropiación”, de la pérdida de lo propio. “The voyage endangers as much as it supposes to assure these cultural values: something can always go wrong. The “place” of the voyage cannot be a stable one” (XV). Desde este punto de vista, la experiencia del “home away from home” que ofrece el hotel, posibilita el secreto y la aventura sin el riesgo de la dislocación de la identidad, lo que da rienda suelta al sujeto a explorar situaciones de “anonimidad”.

Es por ello que, la estadía en un hotel suspende temporariamente la conexión y participación social del sujeto, blanquea todo referente a un pasado anterior al momento del “check in” y lo induce a una homogeneidad necesaria que posibilita la experiencia placentera del viaje. Sin embargo, si bien el viaje siempre presupone la acumulación de nuevas experiencias, esta trayectoria muchas veces se circunscribe dentro

de una serie de expectativas sociales, de un tipo de meta-geografía a partir del tipo y hasta el nombre de los hoteles.

Según James Clifford, el hotel “epitomizes a specific way into complex histories of traveling cultures (and cultures of travel) in the late twentieth century. The hotel image suggests an older form of gentlemanly occidental travel, when home and abroad, city and country, East and West, metropole and antipodes, were more clearly fixed” (31). El hotel da lugar a esa distancia porque es el espacio que hospeda al turista, así como a aquel que está de paso, al sujeto “sin ataduras”, como sugiere Georg Simmel. Según el sociólogo, “spatial relations not only are determining conditions of relationships among men, but are also symbolic of those relationships” (143). El hotel se convierte entonces en el espacio simbólico que revela la relación del sujeto con su entorno y su nivel de participación en la sociedad. Los primeros hoteles de inmigrantes durante el siglo XIX hasta los contemporáneos conllevan distintos tipos de funciones más allá de la estadía, desde el hotel de lujo para turistas interesados sólo en un aspecto cultural o económico de la sociedad que visita, generalmente aquella que repite las propias circunstancias sociales (2); así como los hoteles pequeños que ofrecen cuartos a “turistas de bajo presupuesto, inmigrantes, mochileros, traficantes de piratería, escritores, vendedores viajeros, divorciados” (Meneses, 9) además del negocio de la prostitución. Se convierten en espacios anónimos de transacciones e intercambios económicos y sociales, que se abstienen a participar de la sociedad porque cumplen la función de hospedar a aquellos que pertenecen a los márgenes de la misma y sólo se integran desde su subjetividad de extranjeros o ciudadanos alienados (3). El espacio físico que el individuo ocupa en su sociedad está directamente relacionado con su participación política. Es por ello que el lugar figurativo y simbólico que ocupa el hotel y más tarde los inquilinatos y las

pensiones, pone en evidencia el nivel de participación que sus huéspedes tienen con respecto a su sociedad. Por esta misma razón, Bettina Mathias en su libro *The Hotel as Setting in Early German and Austrian Literature* (2006), uno de los pocos trabajos dedicados a la figura del hotel, apunta que una de las características que los hoteles generalmente resaltan es precisamente su estatuto “apolítico”:

Hotels often subscribe to a conservative social hierarchy that resembled the pre-war European and Austrian situation. In many upscale hotels, titles and aristocratic cachet made people “better members” of their assembled society, and guests were provided with carefree, apolitical, ahistorical environment and atmosphere that did not inspire social or artistic progress (6).

Sin embargo, ese mismo ambiente “apolítico y ahistórico” no significa que los hoteles fueran lugares desnudos de referencialidad, sino que el aire de neutralidad e intimidad que el hotel ofrece, lo presenta como el perfecto escenario para dichas negociaciones.

La historia del Hotel Edén en La Falda, provincia de Córdoba, en el que se basa la novela de Gusmán, es muy particular por dos razones: tiene el propósito de hospedar a la clase alta y a mantenerse al margen de las preocupaciones sociales y políticas de principios de siglo: “El hotel fue ideado para alojar a las familias adineradas de Argentina y Europa. Los primeros escapando de la tuberculosis y los segundos del invierno” (4) su historia corresponde también a una herencia de secretos y de clandestinidad. El hotel pasa de su dueño original en 1897, Roberto Balhk, un ex oficial del ejército alemán, a los hermanos Walter y Bruno Eichhorn en 1912. Con ellos comienza una relación con el nazismo que en 1945, cuando Argentina le declaró la guerra al Eje, El hotel fuera

“utilizado como una prisión de lujo para los miembros de diplomacia japonesa” (3). En 1947 Perón les devuelve el hotel a sus dueños, quienes lo ponen en venta automáticamente.

En 1995 el FBI desclasifica documentos en los que da a conocer los Eichhorn especialmente el matrimonio de Walter Eichhorn e Ida Bonfert, grandes contribuyentes económicos para el ascenso de Adolf Hitler y que “hasta formaron parte de los planes que especulaban con una huida desesperada en las horas previas a la caída de Berlín” (3). Entre los documentos se encuentran cartas escritas por Hitler dirigidas directamente a la pareja, en las cuales les agradece su gran participación en el movimiento nazi y en los proyectos del partido mediante una invitación a la cancillería del Reich: “Querido camarada Eichhorn desde su ingreso en 1924 usted junto con su esposa ha apoyado al movimiento nacionalsocialista con enorme espíritu de sacrificio y acertada acción, y a mí personalmente ya que fue su ayuda económica la que me permitió- en el verdadero significado de la palabra-seguir guiando la organización” (3). De manera que la historia misma del hotel lleva consigo no solo un relato de familia que encuadra la conexión entre la Alemania de Hitler a la Argentina simpatizante del nazismo, sino que también recobra la experiencia de la participación política y el deseo de afiliación a un movimiento que solo admitía devotos, a pesar de la distancia. Si como ya he afirmado más arriba, el hotel como lugar de paso, apuesta a su percepción apolítica, al lugar que se abstiene de toda conexión más allá de la superficialidad de su ambiente de hospitalidad, el estudio de la historia del Hotel Edén, recobra el deseo de inserción a un contexto remoto, que conecta en su complicidad la política de La Falda, Córdoba, con el aura de filiación y lealtad que emanaba el discurso nazi.

A continuación entonces me propongo analizar la figura del hotel como una cronotopía de la nostalgia, que se presenta como reliquia de un pasado de violencia y represión que viene a convocar la legendaria historia del hotel, así como la situación social y política en la que se encuentra el país durante los años, entre finales de la década de los 60, años de dictadura militar (1876-1983) y los primeros años de democracia. Según Mikhail Bakhtin, se entiende “cronotopo” como la categoría en la literatura, en la cual “el tiempo se condensa y se convierte en visible desde el punto de vista artístico” (1). Este punto organiza pues, un centro de significados desde donde se conectan distintos relatos en la misma novela. La historia del Edén y su relación con la emigración nazi a la Argentina, la herencia al fascismo argentino durante los años del peronismo y eventualmente la dictadura militar del 76. El espacio alegórico que el hotel viene a poner en escena, se materializa en la experiencia de tensión y suspenso que su figura genera, para dar cuenta del lugar ambivalente que el protagonista ocupa en su propia historia. Un lugar que, como el hotel mismo, está situado siempre al margen de lo político, del compromiso con el lugar que ocupa pero que esconde una pasión que lo lleva a la perdición, la fuga, la hospitalización y en su trayecto, la posibilidad de la escritura.

Se podría decir que *Hotel Edén* (1999) de Luis Gusmán es un relato de viaje, tanto espacial como temporal que comienza con el reencuentro de dos personajes, Mónica y Ochoa, camino a votar en las elecciones del 83. A partir de este encuentro, Ochoa comienza a recordar su relación con Mónica --ahora ya casado con otra mujer-- que se inicia a principios de la década de los años 60 y que dura hasta los primeros años de la dictadura militar. Durante los años de matrimonio, no logran asentarse en ningún lugar, se trasladan de departamentos en construcción que compran antes de ser terminados, a pensiones y hasta a hospitales, “los hoteles fueron una constante en su vida, [piensa

Ochoa] y más que los de pasajeros, los de albergue transitorio. Era el mejor sitio para definir la manera en que había vivido con Mónica” (206). La vida transitoria los expone a un espacio que no condensa ningún tipo de fidelidad ni proyecto de vida que posibilite una subjetividad sustentable.

Ochoa y Mónica carecen de toda conexión política, uno por falta de interés, el otro por falta de educación. El desapego y falta de acceso los sitúa en una vida en tránsito, que alude siempre al riesgo de la pérdida: “Por las noches, todas las consignas inflamaban su cabeza y comenzó a sufrir insomnio ante la amenaza de que su “descompromiso” fuera advertido por quienes lo rodeaban” (77). De esta manera, la novela se inserta incómodamente en la situación social y cultural de la época, un momento en el cual la actividad cultural va directamente ligada a la idea sartreana de intervención y compromiso político. El individuo debía identificarse a una filiación política para actuar, dispuesto a perderlo todo, a suspender su carrera, la profesión o el trabajo para intervenir y defender los principios y la pasión. La pareja convive en un fracaso constante, no llega a constituirse como familia ni a asentarse en un lugar propio, sino todo lo contrario. Busca refugio en la intimidad sexual y en la vergüenza de lo que cada uno esconde.

No podían salir, no encontraban salida y la buscaban espacialmente. Una puerta. Buscaban una puerta en una ciudad, en una ciudad que, por otras razones, estaba sitiada y comenzaba a atiborrarse de muertos. Las cosas se habían invertido y Ochoa poco a poco se había convertido en el maquillador. Pero, por más que él la peinara y le pintara los ojos, la medicación y la locura eran implacables: el rostro y la mirada de Mónica se volvían cada vez más patéticos. La gente les decía que en estos casos lo mejor era hacer un viaje (192).

Lo que sucede dentro de estos hogares transitorios da cuenta del secreto oscuro del matrimonio, la falta de conexión, la locura y la farsa que de alguna manera los mantiene unidos. La escena del encierro y el secreto se articula como un momento claustrofóbico en una ciudad en la cual la mayoría de sus ciudadanos comparte la misma asfixia y donde cada uno se ve forzado a adoptar nuevas modalidades de interacción para conservar cierto nivel de humanidad, a pesar de “la locura implacable”. Era un momento de incertidumbre colectiva “Todo el mundo cambiaba de domicilio.[...] (186). No se podía andar por la calle aunque sabían que “nadie iba a dudar de una loca y de su acompañante” (196). No obstante la necesidad de guardar el secreto, constituye la sensación de soledad y desamparo que viven los personajes y el deseo de poder aislarse, esconderse,- “si el Edén estuviera habilitado” (193)- piensa, como para poder escapar de la realidad que los consume.

La violencia que recorre las calles y amenaza los cuerpos durante aquellos años, entrelazada con los mitos de una intelectualidad intransigente, crea un universo de desasosiego y soledad para aquellos que, como Ochoa, no logran identificarse con los núcleos políticos e ideológicos que enmarcan el ámbito de lo social. Se trata de un texto que articula los ejes que construyen la experiencia de fidelidad y pasión mediante la relación vergonzosa y secreta de los dos personajes en el trasfondo de una sociedad oprimida. En este desvío de la pasión y suspensión de lo político, Gusmán presenta una novela que mira el pasado desde otro lugar, desde un presente que pone en escena lo inhóspito de la vida intelectual durante aquellos años y la situación de la escritura ante un momento de violencia y peligro.

Como todo relato de viaje, la escritura se vuelve la muestra más evidente del desplazamiento que conmemora no solo lo vivido, sino la posibilidad de compartirlo. El reencuentro con Mónica en el 83 lleva a Ochoa a querer terminar la novela sobre el Hotel Edén. La democracia trae consigo la posibilidad de reflexión y reajuste del pasado. Fue para muchos intelectuales la manera de recobrar la actividad política de los 60 y para otros repensar las estructuras institucionales de aquellos años. De esta manera, Ochoa vuelve a La Falda, recorre los hoteles que rodean el Edén para emprender una trayectoria que lo lleva a recuperar parte de su historia pero desde una narrativa fragmentada e inconclusa. Su pasado con Mónica no se resuelve y al final quedan más incógnitas que resoluciones. Las ruinas de este tiempo remoto y decrepito intervienen en el presente y ponen el pasado en suspenso, como si los fragmentos autobiográficos que Ochoa recobra fueran parte también del sedimento que ahora queda del hotel y lo que en última instancia posibilita la escritura. La temporalidad del relato también recobra rastros del pasado del personaje; una historia familiar de transeúntes bonaerenses a vacaciones familiares en el Hotel Edén de La Falda, Córdoba.

La figura del hotel, sumada a la del hotel en ruinas, aparece en este relato como metáfora nostálgica que evoca otras épocas y otros esplendores para albergar un secreto indeseable y peligroso. En el relato de Luis Gusmán, esa reliquia se vuelve el espacio privilegiado para explorar la experiencia de tensión y suspenso generada por una historia personal y colectiva. Si bien recobra momentos históricos diferentes; el nazismo en la Argentina durante la segunda guerra mundial, el peronismo y los primeros años de dictadura, todos comparten la misma experiencia de incertidumbre y opresión. Me refiero también al hotel como el lugar que suspende la “realidad” del personaje en el tiempo y

cuya distancia temporaria permite reflexionar en torno a la relación entre escritura y participación política durante los años en los que se sitúa la novela.

¿Cómo pensar el concepto de hospitalidad en momentos de caos e inseguridad política? Según Jacques Derrida, el concepto de “hospitalidad” se presenta como una “antinomía” *hospes-hostis* que, en la misma palabra “hospedar” habita su opuesto: “hostilidad”. Cuando se hospeda al “otro”, al extranjero, se lo reconoce y acepta como un “otro” independiente que nunca llega a integrarse plenamente. Dicho “nombre”, que se le adjudica para reconocerlo como extranjero/extraño/exiliado, lo localiza en su otredad, ya que su presencia siempre implica la posibilidad de alterar las características más primordiales del lugar que lo hospeda.

Hospitality involves more than just providing shelter and food to travelers; it is also a sacred responsibility, one with religious roots in the ancient world and continuing ethical relevance in the modern era. (Sandoval-Strausz, 4)

El concepto de hospitalidad universal, como precepto de negociación entre individuos de diferentes naciones, tiene su origen en Inmanuel Kant, que en *Toward a Perpetual Peace* (1795), define el “derecho a visitar” que tienen todos los seres humanos partícipes de una nación republicana y miembros de un país con un gobierno independiente, como transacción económica con el propósito de “*seek commerce with the old inhabitants*” (82). No obstante, en el razonamiento de Kant, el derecho a visitar funciona a partir del establecimiento del límite a esa visita, bajo la protección de un contrato que estipula su estadía en tanto, “miembro del hogar por un tiempo limitado”, lo

que hoy conocemos como visa (5)<sup>[11]</sup>. Esto es, la protección de los derechos del huésped y la posibilidad de su integración en el país anfitrión, dan cuenta de una estadía siempre temporaria que deviene limitada y casi imposible.

En este sentido el tema de la hospitalidad es sumamente importante para Gusmán a la hora de escribir sobre épocas de crisis, como los años 60 y luego la dictadura (1976-1983), en tanto que representa la lealtad como eje central de fraternidad política y como muestra simbólica de identidad cultural. La historia familiar de Ochoa, traslados y desalojos, constituye una genealogía incierta pero no menos personal. En este relato de Gusmán, como en muchos otros, entre los cuales se encuentra, *El frasquito* (1973), *En el corazón de junio* (1983), *Villa* (1995), por ejemplo, la participación social y el desasosiego de la clase media forma parte de un relato que se reitera y que consume la narrativa de sus textos. El sujeto se ve enfrentado con las barreras políticas y sociales de una sociedad que en sí misma, casi sin saberlo, va perdiendo su lugar. La relación del sujeto con el trabajo, por ejemplo, la importancia del oficio y posición frente a la profesión es también una dicotomía que se trabaja en la novela. En este sentido vemos que el concepto de hospitalidad no representa una negociación entre nativos y extranjeros, sino que formula la dicotomía clásica de un nosotros y ellos dentro de los discursos totalitarios del peronismo, así como el dogma fascista elaborado por el Estado durante la dictadura.

Retomando entonces la definición del cronotopo de Bahktin, la figura del hotel no sólo recobra la historia política del Edén desde el contexto de la Argentina durante los años del peronismo, como una repetición del tiempo en el lugar de la escritura, sino que también se deja llevar por el valor simbólico que esa figura transmite. Se presenta

como la manifestación retórica del concepto de hospitalidad mediante la tensión que genera su “antinomía” hospis/hostis. El Edén para Ochoa viene a representar el referente que inspira desde una vida de mediocridad y desencanto y la fantasía que posibilita el viaje hacia otros mundos; un momento de solidaridad entre el deseo y el presente que nunca llega a cumplirse. La pasión por contar la historia del hotel Edén se vuelve el “pretexto” de una historia de amor y de familia. “Ochoa creía que el mundo del Edén podía revelar de modo inequívoco aquello que para su padre representaba la felicidad” (50) [...] “una manera de apropiarse del mundo, de conquistar una cuota de vida para poder sobrevivir” (51), un lugar que en su juventud no podía reclamar.

Sin embargo, lo que se revela es el relato de la ruina y la historia de sus padres que solían veranear en La Falda antes de la bancarrota. Se trata de un relato familiar de desplazamiento que se origina con sus abuelos al perder su posición económica cuando ensancharon la Avenida 9 de Julio y la “sensación de haber perdido lo que tenían, aunque nunca hubiera sido de ellos. [...] A partir del desalojo comienzan a peregrinar por casas de inquilinatos en distintos barrios. Él más tarde también se encontraría en idéntica situación: vagando por la ciudad sin domicilio fijo” (93). De esta manera, el hotel Edén toma su poder figurativo como promesa, en tanto recapitulación válida del relato familiar, como el cierre de una historia que ahora se vuelve ejemplar, pero que sin embargo recobra herencias, como escombros de un pasado que se repiten en la vida de Ochoa: la historia familiar de la argentina de clase media, así como el secreto de la violencia en la que vive el país, recuperada en la historia Nazi; otro secreto de la historia argentina.

“En poco tiempo”, dice Silvia Sigal en relación al campo cultural de los “sixties”, “Lo que habían sido preocupaciones de un estrato limitado de intelectuales pasaron a ser

certidumbres en un espacio cultural ampliado, y sus conflictos suministraron lemas a la juventud movilizada” (Sigal en Kurlat, 33). Esto es, la modernización cultural y política se postula a través de elementos tan diversos como la profesionalización del intelectual, aparición de nuevas instituciones y fundaciones y la “incorporación a un nivel masivo del vocabulario psicoanalítico” (Kurlat 33). El lugar que ocupa Ochoa, queda afuera de dichos lemas, “al ras, casi en el sesgo” (51) de su momento.

Para colmo ni siquiera la hallaba en la militancia política, por lo cual vivía en una precariedad laboral como social. Tampoco fumaba marihuana. Una vez probó y sintió un leve mareo, apenas un malestar. Como la primera vez que cogió, tuvo que inventar una historia que no había vivido, con frases ajenas e inconexas aseguró que había vivido una regresión y que las percepciones y sonidos que lo acometieron eran desconocidos hasta entonces. (51)

La tensión y el temor que oscila durante los años de la relación de los personajes, refiere a un temor que descubre la dificultad del “descompromiso”, “al estigma de la ignorancia” (Isola), de la falta de lealtad, que, al igual que el cuarto de hotel, encierra a los personajes en un afuera. Para Mónica todo es superficie: recibió su diploma de peluquera por correspondencia y aspira a uno de cosmetóloga y “a la hora de hablar de ella sólo podían nombrarse los pequeños adornos, los dijes de aniversarios y los peluches de toda clase y color” (48). Mónica, ocupa entonces el doloroso lugar de una clase media que no llega a comprender el ruidoso discurso de una intelectualidad que se apropia del campo cultural, que no puede descifrar los códigos que dominan el mundo de Ochoa. Es

por eso que, después de tanto sufrimiento causado por la alienación y los celos de Ochoa, decide hacer una cura de sueño:

porque por un tiempo quería aliviar su cabeza de la presión intelectual a la que Ochoa la sometía, sustraerse a sus celos enfermizos y terminar con la pesadilla de consultar a cada instante el diccionario que había comprado a crédito para entender el significado de las palabras que ordenaba alfabéticamente en un cuaderno Gloria. (134)

Efectivamente cuando la relación entre Mónica y Ochoa comienza a desgarrarse, Mónica sufre lo que el lenguaje popular psicoanalista de la época reconoce como un “surmenage”, un tipo de ataque de nervios que la paraliza de su entorno. La desaparición de Mónica se vuelve un tanto sospechosa para Ochoa y también para el lector. El referente psicológico de la clase media se acopla al de la violencia y desapariciones del momento y vuelve difícil saber si estamos ante otro momento alegórico en el relato, o si Mónica es solo víctima de la impotencia causada por su relación. No obstante la experiencia de alienación acarrea consigo un sentimiento *en-común* que sufre la sociedad de la época, que cuesta discernir, nombrar, pero que afecta a todos. Ezequiel no logra infiltrarse en el mundo de la política ni tampoco en el mundo de su novia. Mónica tampoco logra entrar en el entorno de Ochoa lo cual hace que también quede expulsada de su propia familia, encerrada en su inconsciente.

Toda la novela saca a colación la presión de no entender, de no poder descifrar los códigos de una cultura que cada vez más los iba dejando afuera. Los discursos político culturales de los sesenta, en su afiliación de la ultraderecha a la ultraizquierda, fue sitiando

la sociedad a través de enfrentamientos “armados, atentados, secuestros, y asesinatos en una escalada de violencia que vio su pico con el regreso de Perón a la Argentina en 1973. Hacia fines de la década, el surgimiento de diversos grupos armados dentro del peronismo, señalaría el punto de máxima tensión e irracionalidad de aquellos años” (Kurlat, 36). La tensión social y el exceso de discurso que se manifestaban en estados de máxima violencia en la sociedad hace que los personajes se sientan fuera de un movimiento que absorbe todo lo que toca. Ambos a su manera intentan intervenir y no saben cómo: “Ochoa que pugnaba por entender la lucha de clases, o “el ser nacional, nada podía hacer para transformarse en lo que sus amistades llamaban “un hombre comprometido” (77). Ahora, la imposibilidad de filiación, de compromiso se presenta en el texto como un encierro claustrofóbico que solo admite al sujeto que sacrifica su identidad o su cuerpo y es por eso que, el único tipo de hospedaje posible es el hospital.

El caos de aquellos años dio lugar también a la imposición de un “orden social” a través del golpe de Estado del 76, que como la cura de sueño de Mónica, vendría a “aliviar”, la enfermedad social que acosaba al país y a cerrar todo acceso al espacio público. Los años de dictadura tuvieron como propósito también suspender la actividad política, de enfrentamiento ideológico y de participación social y cultural. Intervención quirúrgica que vino a remover el cuerpo enfermo desde su raíz.

La escena de la hospitalización en este relato también se vuelve un acto que no promueve una supuesta cura sino que, como la cura de sueño, solo sirve para suspender el paso del tiempo, como un receso de lo cotidiano sin un verdadero cambio que afecte la salud. Lo que sí afecta es la autonomía del sujeto frente a su cuerpo y su destino. El exceso y apropiación del discurso médico y psicoanalítico por parte de la clase media, viene

entonces a validar un conocimiento profundo de los mecanismos del cuerpo, en tanto paliativo que esconde el verdadero propósito punitivo de su sistematización, según ha planteado Foucault. Con la ayuda de un amigo médico que trabajaba en el Ministerio de hacienda, Ochoa decide reconquistar a Mónica internándose en un hospital y haciéndose pasar por enfermo. Una vez más, Ochoa se inserta en un ámbito que no le pertenece y enseguida se da cuenta que ha cometido un error, “No habían pasado unas horas de su internación y ya quería estar en su libertad pero había firmado papeles y lo habían registrado en el parte de guardia” (114). Alegóricamente, la farsa de la enfermedad, la propia así como el discurso del cuerpo social enfermo que domina la dictadura, promueve un reconocimiento de una experiencia compartida, que si bien no lo afecta directamente, deja el rastro del dolor y la huella de una herencia:

Pensaba que no iba a salir de ese lugar por mucho tiempo. Miró las verjas, el color verde de las verjas, recordó el cuartel de Campo de Mayo donde había hecho la conscripción y tuvo la misma sensación de encierro. Ese recuerdo lo llenó de melancolía, pero se dijo: “En algún momento de la vida cualquier hombre se acuerda del servicio militar”.(114)

La estadía en el hospital reconstruye una experiencia colectiva, crea entonces, así como los mapas meta-geográficos de los hoteles a partir del reconocimiento de sus nombres y a los enunciados a los que aluden, una sensación compartida, una especie de *déjà vu* que se reconoce en el cuerpo. Así como el concepto freudiano de lo siniestro, imagen traumática del pasado que se repite en el presente y que evoca el “terror” (Freud, 123) el hospital y el cuartel de Campo de Mayo vienen a traer de regreso, el fantasma de

la opresión y la soledad, mediante la metáfora de la hospitalidad, que refugia desde la hostilidad. Hasta ahora Ochoa había intentado aparentar ser otro, un comprometido, un escritor, un amante, y si bien no le había dado resultado, podía todavía escaparse, “hacer un viaje”, cambiar de casa, si la situación se ponía insostenible.

Sin embargo, el encierro del hospital así como el del servicio militar no permite el escape. Mientras que el hotel brinda la esperanza de la aventura al mismo tiempo que ofrece protección y límite a lo desconocido, el hospital controla la libertad del enfermo a partir de su diagnóstico. Es, según Foucault, el relato de la enfermedad lo que controla el destino del paciente, “The patient is that through which the disease can be read” (59) y es el cuerpo en donde se inscribe. Ochoa se hace pasar por enfermo diciendo que “escupe sangre”, lo cual parece ser tan severo que sabe que no lo dejarán salir tan fácilmente. El aparato burocrático del hospital lo encierra dentro de un lenguaje que lo separa de la realidad de su propio cuerpo y así “Ochoa comenzó a asustarse y fue al baño para comprobar si efectivamente escupía sangre” (114). Las reglas del sistema que gobiernan el hospital no dan paso a una negociación entre pacientes y cuerpo médico, sino que el paciente mismo es consumido por la institución que le da lugar. El cuerpo enfermo, o aunque no lo sea, como es el caso de Ochoa, se vuelve el espacio donde se negocia la hospitalidad.

Finalmente, Ochoa denuncia su mentira a una enfermera para poder transformarse en huésped. Su estadía en el hospital saca a relucir una vez más un recuerdo de opresión y pérdida, la experiencia de soledad de los otros pacientes que sí se esfumaban ante los mismos ojos de Ochoa. La escena de la hospitalización retoma otra fase dentro del discurso de la hospitalidad: la experiencia de desasosiego que se genera al intentar

construir algún tipo de subjetividad en un espacio ajeno y la posibilidad de un yo que pueda abarcar el lugar que ocupa. El plan de conquista no funciona, Mónica decide separarse de él y su familia lo abandona cuando se entera de su farsa, no obstante, la estadía en el hospital trae consigo el reconocimiento del dolor y de la pérdida que es lo que eventualmente la novela de Ochoa recobra.

*En Hotel Edén* la figura del hotel aparece como la manera de representar “espacialmente”, como sugiere Simmel la experiencia de soledad, de intervalo. El concepto del hospedaje, desde el hotel al hospital, sirve para articular las tensiones políticas de una sociedad sitiada por el miedo. El derecho a hospedar dice Derrida, no existe sin la seguridad de su “fin”, exclusión y violencia. Crea un principio y un fin en el relato, un “home away from home” que como tal, solo suspende la participación social y la vida propia porque sólo existe en la ilusión de su habitat. A partir del desplazamiento que padecen sus personajes, desde la falta de compromiso y lealtad política, se genera una situación de opresión que, a pesar de todo, permite la articulación de dichos fenómenos como escenario y posibilidad para la narrativa. Es, en síntesis, un espacio de escape para la esperanza.

Desde esta perspectiva el texto de Gusmán recupera una vena alegórica de la literatura argentina de los 90, en tanto relato de la experiencia del encierro como un tiempo en suspenso o como un destiempo que expone el deseo de pertenencia a una historia que sólo se hace ver desde su propia catástrofe; que sólo se expone a través de la tensión que genera su límite. Es un texto que se resiste a construir un lugar para el sujeto, un espacio identitario que lo abarque, que lo hospede. No se trata tampoco de un relato que se postule al margen del discurso nacional en respuesta a los proyectos totalizantes

de la dictadura. Porque la trayectoria del desapego va más lejos aún: se relata, desde su propia herencia de discursos de violencia que se acarrearán desde el pasado siniestro de la inmigración Nazi a la Argentina y su integración a las tensiones sociales y políticas de los 60. Vuelve también desde las ruinas y sedimentos de la dictadura militar, que como la inundación del 78 que acabó con el pueblo de Mar Chiquita, cerca de donde residía el Edén: “socavó centímetro por centímetro cada edificio del pueblo, sin respetar fe ni economía. [...]. A las sombras boscosas de lo sumergido, la ciudad se transformó en un híbrido con construcciones improvisadas sobre los cimientos de viejos hoteles que alguna vez fueron de lujo” (20).

Sin embargo, Laura Isola, en una entrevista a Gusmán sobre la novela para *Página 12*, comenta que Gusmán “queda afuera” de su generación, porque *Hotel Edén* confirma a su autor en su soledad, sin verdaderos compromisos que lo aten a ninguna corriente literaria. “Creo haber encontrado captar algo de la realidad cotidiana sin caer en el populismo, del que trato de escaparme” (*Página 12*, 1999), dice el autor. Ha logrado hacer referencia a los años de violencia política sin tomar partido, sin dejarse llevar por una ideología, que como el lugar que ocupa el hotel en la sociedad, no significa un lugar “apolítico”, como lo denomina Bettina Mathias, sino el lugar simbólico en donde la política y la escritura se hospedan.

Yo prefiero pensar el lugar de Gusmán en los términos de Hanna Arendt, como aquel escritor solitario en conversación consigo mismo, en cuyo lugar del encierro y alienación encuentra un espacio que compartir, “this dialogue of the two-in-one does not lose contact with the world of my fellow men, because they are represented in the self with whom I lead the dialogue of thought” (442). Un diálogo que deviene político, porque

desde la distancia posibilita una postura ética frente a la idea de fraternidad y lealtad que han generado los discursos autoritarios en la Argentina durante el siglo XX. Porque es en la palabra del otro, en el rastro que deja el otro donde se construye el relato, en ese objeto que se abandona en alguna habitación de hotel, que con suerte algún día se hace ver.

### Notas

(1). No obstante, es importante destacar que Sarmiento recorre los distintos hoteles de Harrisburg, Pennsylvania hasta encontrar en uno de ellos una nota donde Arcos le avisa que lo espera en la ciudad de “Chambersburg”. De este modo, ambos hacen uso del sistema de hoteles en Estados Unidos a finales del siglo XIX, en el que el hotel ya se presenta como lugar de encuentro y punto de referencia para el viajero de la época. Ver el texto de A.K. Sandoval Strausz *Hotel. An American History*. New Haven: Yale University Press, 2006.

(2). Según Van den Abbeele el viajero solo es capaz de reproducir el hogar que deja atrás dado que todo lo que éste observa viene sobrecargado de una mirada que de por sí se ve enmarcada en el referente estable del hogar.

(3). “Eden Hotel”. *Hoteles de Argentina*. Books LLC, Reference Series, Memphis, USA, 2011.

(4). Según Sandoval- Strausz el concepto de hospitalidad elaborado por Kant es contemporáneo a los primeros hospedajes en Estados Unidos al rededor de 1870. “Both were expressions of a significant turning point in the history of the Atlantic World” (4).

---

### Bibliografía

Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. Cleveland: Worlds Pub. Co., 2010.

Bakhtin, Mikail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

Clifford, James. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*. NY: Penguin Books, 2003.

Gusmán, Luis. *Hotel Edén*. Bs. As: Grupo Editorial Norma, 1999.

Isola, Laura. "Una soledad demasiado ruidosa". *Página 12*. 25 de julio 1999.

Kant, Immanuel. *Towards Perpetual Peace and Other Writings on Politics, Peace and History*. New Heaven: Yale University Press, 2006.

Kurlat Ares, Sylvia. *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina (1974-1989)*. Bs. As: Corregidor, 2006.

Mathias, Bettina. *The Hotel as Setting in Early 20th Century German And Austrian Literature. Checking in to Tell a Story*. UK: Camden House, 2006.

Meneses, Juan Pablo. *Hotel España. Un nuevo descubrimiento de América Latina*. Bs. As: Grupo editorial Norma, 2009.

Molloy, Sylvia. (Prólogo). Adriana Amante. *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Bs. As: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Bs. As: Temas Grupo Editorial SRL, 1999.

Sandoval-Strausz, A.K. *Hotel. An American History*. New Haven: Yale University Press, 2007.

Simmel, George. "The stranger". *On Individualism and Social Forms*. Donal Levine ed. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

Van Den Abbeele. *Travel as Metaphor. From Montaigne to Rousseau*. Mineapolis: University of Minessota Press, 1992.

Vorderer, Peter. Ed. *Suspense. Conceptualization, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.

**Propuestas para una lectura crítica de las  
*autobiografías de Isabel Allende***

[Marcelo Coddou](#)

*Drew University*

Vencer el olvido. ¿No es ése finalmente  
el propósito de la escritura?

I.A.

Creo que partes de los dos párrafos de cierre de *Mi país inventado* de Isabel Allende ilustran muy bien algunos de los fundamentales problemas que los teóricos y estudiosos del género conocido como *autobiografía* han venido discutiendo desde hace algunos años. Las cito--esas partes--, con el fin de situar con alguna precisión lo que en este trabajo me gustaría proponer:

Este libro me ha ayudado a comprender que no estoy obligada a tomar una decisión (...) En el lento ejercicio de la escritura he lidiado con mis demonios y obsesiones, he explorado los rincones de la memoria, he rescatado historias y personajes del olvido, me he robado las vidas ajenas y con toda esa materia prima he construido un sitio que llamo mi patria. De allí soy.

Espero que esta larga diatriba responda a la pregunta de aquel desconocido sobre la nostalgia. No crea usted todo lo que digo, tiendo a exagerar y, tal como le advertí al

principio [se dirige al *narratario* del relato que de aspectos de su vida constituye este libro], no puedo ser objetiva cuando de Chile se trata; digamos mejor que no puedo ser objetiva casi nunca. En todo caso, lo más importante de mi viaje por este mundo no aparece en mi biografía o en mis libros, sucedió en forma casi imperceptible en las cámaras secretas del corazón. Soy escritora porque nací con buen oído para las historias y tuve la suerte de contar con una familia excéntrica y un destino de peregrina errante. El oficio de la literatura me ha definido: palabra a palabra he creado la persona que soy y el país inventado donde vivo. [\(1\)](#)

De indagar en afirmaciones como ésta se han encargado, como decíamos, los teóricos de la *autobiografía*. Con el fin de proponer lo que podría constituir un adecuado análisis de las obras decididamente de esa índole de Isabel Allende, atenderemos en este trabajo al decir de algunos de tales teóricos. Su cuidadosa proyección en las obras mismas de la autora chilena queda para otra ocasión.

A pesar de que el género literario conocido como *autobiografía*, en sus muchas variantes, tiene una larga historia, las teorizaciones sobre él, numerosas y dispares entre sí, son relativamente recientes. Se puede establecer que no fue hasta finales del siglo XX que surgió un interés real e intenso por su estudio, en clara relación con las teorías críticas acerca de las diferentes maneras de definir o construir el significado del "*sí mismo*" y del sujeto (Berryman 71-84). La crisis de identidad que significaron la asunción de la categoría de la *postmodernidad* y el *desconstructivismo* derridiano, más la atención prestada a las políticas de raza, clase y género, sin duda que influyeron notablemente en el marcado interés por establecer teorías sobre la autobiografía.

El término mismo fue inventado hacia fines del siglo XVIII, cuando se concluyó que era necesario contar con un vocablo que cubriera las muy diversas formas en que los autores hacían recuentos de sus propias experiencias. Será muy adentrado ya el siglo XIX, cuando todavía los términos preferidos por los autores eran *memorias*, *recuerdos*, *vida*, que los editores y estudiosos comenzaron a designar como *autobiografía* ese género de escritura acerca de uno mismo. Si bien en la práctica los orígenes de la autobiografía pueden remontarse por lo menos hasta San Agustín (siglo IV), como término crítico y, así, designador de un género específico, sólo vino a configurarse en el XIX, con lo cual se le reconoció a este tipo de escritura su particularidad dentro de los estudios socio-culturales de la historia. En 1833 Wilhelm Dilthey proclamaría que la autobiografía es *la más grande e instructiva modalidad de comprensión de la vida que podamos confrontar* (85)

No obstante la autoridad del pensamiento de Dilthey, tanto los estudiosos de la historia como de la crítica literaria por mucho tiempo seguirían considerando a la autobiografía como el "patito feo" de sus respectivas disciplinas. Esto se hizo particularmente intenso cuando los estudios literarios estuvieron fuertemente orientados por el *formalismo* y lo que en inglés se reconoció como *New Criticism*. Si la eficacia de la biografía y de la historia fue puesta en duda, a la autobiografía se la descartó por principio.

Una revolución en la teoría crítica, tanto de la literatura como de la historia, que permitió un interés creciente por el género fue, como dijimos, el desconstruccionismo de Derrida. Éste, en síntesis, postulaba un radical escepticismo frente a la coherencia y referencialidad del lenguaje, ofreciendo así a los críticos sofisticadas modalidades de

duda ante la aclamada *verdad* histórica. Cuestionándose la tradicional diferencia entre *realidad* y *ficción*, se facilitó el hecho de que la autobiografía pudiera convertirse en objeto apropiado de la crítica literaria. Como afirma Berryman:

si cualquier texto está lleno de contradicciones inherentes, las cuales pueden ser expuestas con los métodos del desconstruccionismo, la autobiografía puede ser enaltecida por su creación de múltiples y contradictorias imágenes del sujeto (74).

Desconstruccionismo que puso en cuestión no sólo la objetividad del texto sino también la de sus interpretaciones, ayudando con ello a liberar a la autobiografía de los reclamos de verdad objetiva y comprobable, asunto que debería tenerse muy en cuenta cuando se examinen las obras de Isabel Allende de índole autobiográfica, según puede desprenderse de los dos párrafos citados de *Mi país inventado*. (Derrida y otros, *Teoría*)

Este hecho es el que llevara a Manuela Ledezma Pedraz, en 1999, a sugerir que la enorme actualidad que goza el género autobiográfico hoy en día podría explicarse:

tanto por el individualismo imperante en este fin de siglo --fruto, muy posiblemente, del derrumbamiento de las grandes ideologías colectivas y del escepticismo del individuo ante la posibilidad de cambiar la vida y el mundo --y la curiosidad subsiguiente del lector en lo que se refiere a la vida de un particular escrita por él mismo, como por ese deseo de introspección y autoanálisis que, desde el descubrimiento del psicoanálisis está presente en numerosos escritores. (Ledezma Pedraz 9-10).

Gabriela Mora, por su parte, acertadamente sostiene que es indudable la atracción que el tipo de material que constituyen la *autobiografía*, los *epistolarios*, *diarios* y *entrevistas* ejerce sobre el lector que, de *buena fe* –como enfatiza la estudiosa- desea acercarse al ser humano que le proporcionó placer, conocimiento, risa y dolor, y que lo acompañó en muchas horas de su existencia. (2) Que esto en el caso de Isabel Allende es, efectivamente, así, puede confirmarlo cualquiera que se acerque a la página WEB de la novelista chilena, que ofrece muchas muestras testimoniales del recibimiento que el público lector hace de sus escritos autobiográficos, algo importante de ser tenido en cuenta cuando se discute, por ejemplo, la “validez” de que haya publicado una obra como *Paula*.

Albert E. Stone, editor del libro *The American Autobiography: a Collection of Critical Essays*, describe la autobiografía como: *simultaneously historical record and literary artifact, psychological case history and spiritual confession, didactic essay and ideological testament* (Stone 2). Nótese el énfasis en el término *simultáneamente*. Nos queda claro que se está definiendo la autobiografía como una serie de paradojas: *hecho real y ficción, mundo privado y comunitario, aleccionador y mentiroso*.

Desde otra perspectiva de análisis, habría que considerar que quienes cultivan la autobiografía parten, con mayor o menor consciencia, del hecho que acertadamente Susana Rotker sintetiza así:

el pasado no está simplemente allí, en la memoria, sino que debe ser articulado para convertirse en memoria. Qué se elige para representar en la cultura y el recuerdo todo

recuerdo es representación; dice mucho de la identidad de los individuos, de los grupos sociales y de las naciones. (12)

A lo que agrega algo que también tendría que tenerse muy presente al considerar la obra de Isabel Allende:

Qué y cómo se recuerda habla mucho de lo que somos. Memoria, olvido, represión, desplazamiento: los eslabones de la cadena de quien soy o creo ser, de quiénes somos o creemos ser. La memoria es nuestro marco de referencia, es la médula de nuestra identidad, nuestra herramienta central para emitir juicios, el *telos* para nuestras respuestas (id.).

Precisamente por ello es que Foucault, de manera insistente y repetida, señaló que la memoria es un factor esencial en la batalla por el poder (Foucault 92), algo que en el caso específico de Isabel Allende --mujer, feminista, escritora del “Tercer Mundo”-- es indudable que funciona no sólo a niveles de voluntad consciente, sino de acción programada. Hace ella uso de su memoria para defender y conquistar espacios en los ámbitos de su desenvolvimiento: la familia, la profesión --su *oficio mayor*, como diría Gabriela Mistral, es desde hace ya años, la literatura fictiva, como antes lo fuera el periodismo--, la acción social y política.

*El pasado debe ser articulado para ser memoria*, sentencia inteligentemente Susana Rotker (18). Y es que, en efecto, como la ensayista venezolana se encarga de

hacérselo notar, toda articulación, todo relato, tiene que ver con la identidad (con lo que se quiere o cree de la identidad). El ejemplo de lo cumplido por Isabel Allende, no sólo en *Paula* y su continuación que son *La suma de los días* y en gran parte, *Mi país inventado*, no hace sino dar razón a lo reflexionado por la estudiosa. Más aún: otra afirmación suya respalda, a nivel teórico-reflexivo, lo que encontramos en la escritora chilena: *el pasado debe ser articulado por el presente para ser memoria* (18).

Reiteradas afirmaciones de la novelista dan validez a la advertencia de Walter Benjamin --recordada por Susana Rotker-- de que toda imagen del pasado que no se reconozca activamente en el presente, amenaza con desaparecer de modo irreparable (Benjamin 255). Lo que el filósofo pensaba a niveles socio-históricos mantiene validez en el relato personal. Es cierto: *la Historia es escritura desde el presente*, como asevera Hayden White (1-23). Del mismo modo, la autobiografía es memoria a la que se apela desde el instante de la escritura. Pero, además, está atenta al futuro. Como pensaba por su lado Deleuze, atendiendo a Nietzsche: *esta memoria original ya no es función del pasado, sino función del futuro. No es memoria de la sensibilidad, sino de la voluntad. No es memoria de las huellas, sino de las palabras* (Deleuze 188). Vale entender: memoria y escritura son voluntad de qué creemos o queremos ser. Recurrente en los escritos de Isabel Allende, según sería fácil constatar, es precisamente eso: un plantearse no sólo lo que se ha sido, lo que se es y lo que se hace, sino también lo que se quiere ser y hacer. Las formulaciones finales de *Mi país inventado*, por ejemplo, lo indican con nitidez: pensando en que no son muchos los años de vida que le quedan, se ve obligada a preguntarse si desea vivirlos en Estados Unidos o regresar a Chile y reconoce que escribir este libro la *ha ayudado a comprender que no está obligada a tomar una decisión* (220).

Volvamos a algunas de las otras consideraciones, complementarias a las recientes, que adelantábamos al inicio de este trabajo sobre el género. La etimología del término *autobiografía* ilustra decididamente lo que en definitiva caracteriza a esta modalidad de relato: *autos*, uno mismo; *bios*, vida; *graphos*; escribir: relato de la vida de una persona escrito por ella misma (Ledesma Pedraz 12). Uno de sus más lúcidos conocedores, de referencia ineludible en cualquier estudio en torno al género, Philippe Lejeune, lo define en términos que, si bien ya hemos visto y seguiremos viendo más adelante, pueden enriquecerse con otras reflexiones, tocan lo medular suyo:

relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad (14).

Permite tal definición trazar lindes con otras modalidades del relato autobiográfico, al puntualizarnos con nitidez lo que los tres libros autobiográficos de Isabel Allende, a saber *Paula*, *Mi país inventado* y *La suma de los días* (3), cabalmente son, con lo cual adelantamos una observación sobre la que nunca se insistirá suficientemente: la presencia de lo autobiográfico como categoría, no como género en casi todas sus obras decididamente fictivas. Se trata, entonces, de narraciones en prosa, a diferencia de los *poemas autobiográficos*, escritos en verso, como el *Memorial de Isla Negra* de Neruda, ej. El objeto del tratamiento es la historia de una vida individual, la de la propia narradora, con lo que se distingue de las *memorias* (4), que van más allá de los límites de la individualidad personal, al relacionar sucesos de la propia vida con el contexto del acontecer político, cultural, etc., contexto que pasa a ocupar un lugar

relevante en la historia narrada. En el caso de *Paula* el golpe militar del 73 en Chile y la experiencia del exilio es cierto que ocupan un muy significativo espacio en el relato, pero sin que lleguen a opacar el protagonismo de la dimensión "personal" de quien está narrando su propia vida, sino integrándose a ésta como parte constitutiva suya. Si toda autobiografía es, como estamos constatando, una forma de construir y de presentar el yo, la propia persona y su imagen, ante los otros, no es de extrañar que aunque sea la figura de Isabel Allende por sí misma-- en sus relaciones familiares, en su faceta de exiliada, de madre, abuela, escritora, periodista, de intelectual pública controvertida, amada por millones de lectores que la siguen con pasión en cada uno de sus libros, criticada por muchos de sus pares y "profesionales de las letras", pero también ampliamente valorada por estudiosos serios y responsables--, si bien esa figura domina los escenarios que despliega en sus autobiografías, a través de su voz y desde su mirada se perciben también las desventuras del exilio como hecho social, las tensiones políticas que en los años setenta afectaban a los chilenos e hispanoamericanos todos, las implicaciones de hechos históricos para la gente común (5).

En la *autobiografía* la persona del autor, que se identifica plenamente con el enunciante del discurso narrativo, es *real*, por ende diverso de lo que sucede en la *novela autobiográfica*, en la que el narrador no es una personalidad "real", sino plenamente ficticia. A diferencia así del *diario* (6) y del *autorretrato*, que se atienen a relatar lo vivido en el decurso de una jornada, o a una descripción de la etopeya y prosopografía de sí mismo, cumplida por el autor sobre su realidad presente. Más próxima a la autobiografía está la modalidad llamada *confesión*, pues --según volveremos a recordarlo-- las obras más significativas de este subgénero, las *Confesiones* de San Agustín y las de Rousseau, son consideradas una el inicio y la otra el modelo de esta modalidad narrativa (7).

Avancemos otro tanto en la recopilación de reflexiones teóricas sobre la *autobiografía*, con el fin de establecer, del modo más convincente posible, lo que nos ofrecen las obras de este género de Isabel Allende. Su escritura corresponde a un modelo narrativo específico que se caracteriza por ser un *relato autodieético*, vale decir, en que el [la] narrador[a] es el [la] protagonista de la historia que nos narra. Tal relato se funda sobre una forma de anacronía—la *retrospección* o *analepsis*— que exige la presencia de un *narratorio*. En el caso de dos de los tres libros autobiográficos de Isabel Allende es Paula, su hija fallecida, pero cuyo espíritu sigue vivo en la mente de la escritora, a quien le está dirigido en primer término todo el relato autobiográfico. Constituye en esos libros un nexo entre la narradora y los lectores, ayuda a precisar el marco de la narración, sirve para caracterizar a la misma narradora, hace progresar la intriga y se convierte en portavoz del contenido y sentido profundos de la obra.

Como adelantáramos, otro problema recurrente entre los estudiosos del estatuto literario de la autobiografía es la supuesta ausencia de carácter “ficticio” de la misma, aspecto que, según se sabe, algunos teóricos consideran esencial en el texto literario, dado el “pacto autobiográfico” que, en principio se da por sentado. Según lo postulara el citado Lejeune, el narrador, persona *real*, actúa *sinceramente* y los destinatarios de su discurso pueden—deben—confiar en la veracidad—*veracidad*, no sólo *verosimilitud*—de su mensaje. Pero todo esto no es tan sencillo como lo exponemos. En efecto, dado el carácter de “virtualidad literaria”, más que referencial, que habría que atribuirle (tendríamos que decir, más bien, *reconocerle*) a estos relatos, el elemento de *ficción* constituye un componente importante de su modalidad narrativa (8). Y es la misma Isabel Allende quien se encarga de recordarnos a cada paso lo que al respecto sucede en sus autobiografías.

La “definición inaugural” de *autobiografía* propuesta por Philippe Lejeune que citáramos, tiene también la virtud de, precisamente, refutar la confusión generada en el público lector, no especializado, con la “*novela autobiográfica*” o “*novela personal*”, esto es, aquella escrita en primera persona y que *parece* sugerir la presencia de una *persona real* en el texto de la ficción. Entre las autoficciones contemporáneas --novelas que se leen como autobiografías, pues así lo parecen--, se pueden citar *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa, *Penúltimos castigos*, de Carlos Barral, *Fils*, de Serge Douwrosky. Constituyen una especie de híbrido a medio camino entre la *autobiografía propiamente tal* (en que se identifican autor-narrador-protagonista) y la *novela* (donde la referencialidad es mínima en beneficio de la ficción). Sin embargo los casos mencionados--y otros estudiados por Manuel Alberca (53-75), muestran que sí existen *autoficciones*: ni novelas ni autobiografías puras.

Estas aclaraciones nos obligan, sin embargo, a atender con más cuidado a la supuesta *fictionalidad* o *realidad* del “yo” de la autobiografía. Octavio Paz, en un breve texto suyo titulado “La pregunta de Carlos Fuentes”, toca aspectos instigantes y provocadores que iluminan, precisamente, la cuestión de si el “yo” de la autobiografía no será, en última instancia, un ente ficcional, tanto como lo es, por ejemplo, el de las novelas. De modo ponderado sostiene que quizás *la creencia en la identidad personal es un recurso de nuestra nadería para dar un poco de verosimilitud a nuestro descosido y discontinuo transcurrir* (175-179). Esta reflexión es, sin duda, no sólo provocativa, sino desazonadora, ya que polemiza con el sentido de nuestra existencia--que es el buscado en definitiva por el autor de autobiografías; cuestionando nuestras ilusiones y, así mismo, nuestras certezas. El ensayista mexicano afirma que, cuando se extirpa una ilusión, se extirpa también la realidad que la sustenta, de forma que *si yo no soy yo, el mundo*

*tampoco es el mundo* (íd). Tan rotunda afirmación evidencia el carácter subjetivo que regula los gestos de *estar*, *descifrar* y *ser* en el mundo. Luego, reflexionando sobre la memoria --tema recurrente en su obra poética y ensayística--, Paz propone ciertos conceptos a través de imágenes que refuerzan el carácter de inventadas que tienen las representaciones en el acto de recordar:

la memoria es nuestro bastón de ciego en los corredores y pasillos del tiempo. No nos devuelve esa pluralidad de personas que hemos sido pero abre ventanas para que veamos, no tanto a la intocable realidad como a su imagen (175-176).

Isabel Allende demuestra tener muy clara conciencia sobre aquello a que se refiere Octavio Paz. Cito, a modo de ejemplo, dos afirmaciones suyas en este sentido ([http://www.threemonkeysonline.com/article\\_isabel\\_allende\\_interview.htm](http://www.threemonkeysonline.com/article_isabel_allende_interview.htm)):

Memory is always subjective. You and I can witness the same event and remember it in totally different ways, one of us could even forget it completely, as if had never happened. We remember the brightest and the darkest moments of our existence, but the gray ones disappear in the daily grind.

Every literary memory is, necessarily, a form of fiction. The fact that we choose what to tell and what to keep, limits the veracity of facts already. I believe that everybody has a right to invent memories, or at least enhance them. In my case, I do not even try to come close to objectivity. I feel very comfortable in the limbo of imagination.

Según la propia escritora ha declarado el título, por ejemplo, de su obra *Mi país inventado*, responde a que se trata de *memorias subjetivas* y puntualiza que no es un ensayo sobre la realidad de Chile, sino acerca de lo que ella recuerda y lo que ama y detesta del país: “la memoria es siempre muy subjetiva”, afirma con convicción. (Moyers)

Puede estimarse que, en mayor o menor grado –más *Paula* que *Mi país inventado*–, las autobiografías de Isabel Allende se sitúan dentro del tipo constituido por las que tienen la intención de “buscarse a sí mismo”, o de actuar casi como terapia de autoanálisis y autointerpretación. Isabel Allende escribe cuando los descubrimientos del psicoanálisis han sido plenamente aceptados. Por eso no es difícil entender que su obra los asuma de un modo casi inevitable.

La autobiografía antes de Freud, por muy introspectiva que fuera, sólo tomaba como punto de partida el nivel consciente de la mente del autobiografiado. Y, efectivamente: hasta que el psicólogo vienés ofreciera sus propuestas teóricas, las autobiografías se atenían a la concepción de que la memoria consistía en la representación de todas nuestras experiencias y sentimientos pasados, y esta representación podía recolectarse al ir recorriendo la superficie de nuestros pensamientos (Durán: 112). Isabel Allende, escritora del siglo XX y comienzos del XXI, se ha formado cuando la introspección y la memoria tienen métodos que el psicoanálisis había revolucionado para cumplir con su objetivo de llegar a un mejor conocimiento del “sí mismo”. Por ejemplo el concepto psicoanalítico del “yo” cambiante a lo largo de las distintas etapas. Como sostiene Isabel Durán: “el conocimiento de que existe un aspecto de nosotros mismos radicalmente distinto a nuestro yo consciente implica que la autobiografía emerge como

la expresión de un “yo” dividido” (Durán: 113). Según afirma la estudiosa, la autobiografía se ha convertido así en un acto *dramático* más que lírico y el “yo” ya no puede asumir que su voz es “única e indivisible” lo que implica que después de Freud y Jung los autobiógrafos ya no pueden narrar sus historias de la forma que se hicieran antes.

En relación con lo recién apuntado: si hay algo que *Paula* ha logrado es crear un efecto determinado en parte importante de su público lector y que tiene que ver con lo que Aristóteles definiera como *catarsis*.

La autobiografía resulta de la conclusión a que llega quien la escribe de que su vida es materia de interés general y que, por ello, no sólo puede responder a la curiosidad de sus lectores potenciales, sino a auténticas necesidades de quienes establecen con esa vida relatada una relación catártica, porque les es posible identificarse con ella, en extensión y profundidad mayor o menor, como sucede claramente con un amplio público lector, especialmente femenino, de *Paula* que ha padecido una tragedia semejante a la de la escritora. (Otras formas de relación lector/narrador autobiografiado son: proyectarse en la obra para experimentar una vida distinta a la propia o para negar los paradigmas que esa vida ajena le muestra). En este sentido puede decirse, como lo hace Sylvia Molloy, que la autobiografía “es una forma de exhibición que solicita ser comprendida” (Molloy:17). En el caso de *Paula* “la comprensión” se eleva, en muchos de sus lectores, al punto de “la identificación” catártica. Se ofrece en plenitud, en esta obra de la escritora chilena, lo que Isabel Durán señala como uno de los rasgos decisivos del género: “el autobiógrafo es un creador que tiene que (...) transformar la imagen de uno mismo en un espejo en el que se miran los otros” (9).

Quizás sea necesario en este punto insistir en que las obras de Isabel Allende que estamos considerando son “autobiografías literarias”, vale decir, decididamente frutos del quehacer de una *escritora*, no de una personalidad política o de cualquier otra índole. Para muchos críticos son estas autobiografías las mejores del género, pues su éxito depende más de su cabal calidad literaria que de la naturaleza de la vida descrita, del *cómo* se narra una historia más que del *qué* se narra. Con todo lo discutible que este criterio pueda ser, no cabe duda de que debemos atender al hecho de que la narradora de *Paula*, *Mi país inventado* y *La suma de los días* es una escritora profesional, dueña de su oficio y que ello es decisivo en el momento de considerar sus obras autobiográficas.

Como en el caso de García Márquez –su “modelo”, en el mejor sentido del término, en muchos aspectos de su quehacer literario, aunque no, claro está, en lo referente a la configuración de autobiografías [\(10\)](#); Isabel Allende conjuga también, en su escritura fictiva, contornos de su propia vida, proporcionando en ocasiones datos valiosísimos sobre su actividad creadora y algunos aspectos inherentes a su trayectoria como narradora hispanoamericana. Esto alcanza, por supuesto, desarrollo mucho mayor en las obras autobiográficas de ambos escritores. Pero lo que aquí nos importa atender es a otra cosa. En *Vivir para contarla* su epígrafe prepara al lector a verse envuelto en un discurso referencial rico en imaginación e invención: “la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo recuerda para contarla”, afirmación que remite a la célebre sentencia de Valle-Inclán: “las cosas no son como las que vemos, sino como las recordamos”. En concordancia con ellos, Isabel Allende reconocerá, en cita que ya hemos hecho, pero que conviene reiterar en parte:

Every literary memory is, necessarily, a form of fiction (...) I believe that everybody has a right to invent memories, or at least to enhance them. In my case I don't even try to come close to objectivity. I feel very comfortable in the limbo of imagination.

Y si de imaginación se trata (11), no debe extrañarnos que una de las cuestiones más atendidas en el estudio de la autobiografía sea la relativa a la especificación genérica de este tipo escritural. Así, por ejemplo, Stephen Shapiro (423), quien, enfrentado al formalismo extremo con que la crítica consideraba la literatura a fines de los años sesenta señalara lo que le parecía su *equivocación*:

se equivocan al excluir la autobiografía del imperio de la literatura aludiendo a que no es imaginativa o porque ésta no se refiere al mundo de la ficción.

Como el mismo crítico advierte, desde San Agustín a Sartre, la autobiografía es una manifestación que se sitúa en el ámbito de lo artístico-literario (12) Es con procedimientos expresivos de tal índole que el autobiógrafo recrea los acontecimientos de su pasado. “Los autores modernos de autobiografías han estado completamente conscientes que están trabajando dentro de un determinado género” (Shapiro: 422). Es sin duda lo que sucede con Isabel Allende. En todo caso, esa imaginación de la que hace gala la escritora chilena no extrema la tensión que en las autobiografías suele entablarse entre la *verdad biográfica* y la *verdad discursiva* o “el efecto de verdad” (13). Las suyas no son autobiografías que se sometan a la exactitud absoluta de los hechos vividos que la narración recoge o desestima, sino que persigue y alcanza la *fidelidad* antes

que la precisión. Algo que ella misma se encarga de hacerlo notar de modo reiterado, según hemos visto.

Como también ya viéramos, Lejeune planteaba una propuesta de carácter contractual entre autor/lector. Su “pacto autobiográfico” desencadenó en la crítica una multiplicidad de reacciones. Paul de Man, por ejemplo, le impugnó al estudioso francés, entre otras cosas, precisamente la diferencia que éste estableciera entre *ficción literaria* y *autobiografía*. De Man ve como inapropiada la relación que Lejeune estableciera entre autor/narrador/protagonista. Para él no hay garantía de verdad (causaàefecto) en la asociación narrador/autor, y se pregunta:

Asumimos que la vida produce la autobiografía como un acto lo hace con su consecuencia, pero, ¿no podríamos, acaso, sugerir con igual justicia que el proyecto autobiográfico puede producir por sí mismo y determinar la vida y, visto de esta manera, todo lo que el escritor haga estaría de hecho gobernado por las exigencias técnicas del autorretrato y de esta suerte determinado todos estos aspectos por los recursos de su medio? (920)

Isabel Allende –para nada importa que haya leído o no a los teóricos que cito: lo más probable es que no lo haya hecho, dado su desinterés, legítimo, por este tipo de problemáticas--, sin duda que utiliza “los recursos de su medio”, algo que contribuye de manera decisiva a la excelencia de sus escritos autobiográficos, pues éstos vienen a ser, como postula de Man, más que un “género” –por algo la escritora les asigna

indistintamente, según puntualizáramos, los apelativos de *memoria, novela, autobiografía*—

una figura literaria que aparece, en cierto grado, en todos los textos. El momento autobiográfico emerge alineándose entre dos sujetos envueltos en el proceso de lectura en el que se determinan a través de una sustitución reflexiva mutua (920).

Imaginación, en la autobiografía, puesta al servicio de la representación del “yo” y del “sí mismo”. Sylvia Molloy en su medular obra *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, enfatizará algo que se relaciona con lo que estábamos observando sobre el discurso autobiográfico:

[es] siempre una representación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a que se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas. Por lo tanto, decir que la autobiografía es el más referencial de los géneros —entendiendo por referencia un remitir ingenuo a una “realidad”, a hechos concretos y verificables—es, en cierto sentido, plantear mal la cuestión. La autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. (16)

Siendo así, *Paula*, *Mi país inventado* y *La suma de los días* deben entenderse como una construcción, con fuerte presencia de la imaginación, que articula eventos de la memoria de Isabel Allende, organizándose en una temporalidad que no se subordina a una sucesión cronológica exacta. Más bien se recomponen los hechos del pasado por medio de una narración de imágenes simultáneas. En sus idas y venidas por la dimensión temporal de su existencia, el relato autobiográfico presentifica a la memoria instaurando eventos que edificaron a la mujer Isabel Allende, mientras que también en medida importante, revelan al lector la figura de la escritora contando con libertad creativa, no nos cansamos de insistir en ello--, la lectura que ella hace de sí misma.

Cuando Alan Sillitoe (1928) –a quien se le suele considerar dentro del grupo de los “angry young men” de los años 50; en su obra *Row Material* (1972) rehusa llamar a su libro “autobiografía” lo hace porque, según él, “todo lo escrito es ficción, incluso la no-ficción”, a lo que agrega que “el pasado es ficción y el presente ilusión”(72). Ello sugiere que uno podría pasarse la vida reescribiendo distintas versiones de su historia personal, debido a que la *verdad autobiográfica* es relativa. No extraña así que Isabel Allende, como tantos otros autobiógrafos, nos remita, en sus autobiografías, a ciertos pasajes de sus novelas, en que ha ficcionalizado tales o cuales experiencias reales. Como nada de raro tiene que, también como tantos otros antes de ella, con tres obras decididamente autobiográficas, rompa con la tradición de “una vida/una autobiografía”.(14)

A la autobiografía se ha sugerido entenderla, también, como “organización imaginativa de la experiencia con intenciones estéticas, intelectuales y morales”. Así, por ejemplo, Isabel Durán (art.cit., p.101). Algunas de ellas ponen marcadamente el acento

en la mostración del proceso de maduración intelectual del autobiografiado. En Samuel Taylor Coleridge, su famosa *Biographia Literaria* (1817), uno de los documentos claves de la poética del Romanticismo, es también autobiografía, pero no entendida como un recuento de sus experiencias privadas, sino una exploración de su crecimiento intelectual y de sus criterios literarios (15). Pero, claro, este caso no es único: son muchas las obras que circunscriben el ámbito de la personalidad al quehacer literario: el *Journal* de los hermanos Goncourt, los *Souvenirs Littéraires* de Maxime Du Camp son ejemplo de ello. Las autobiografías de Isabel Allende en parte importante también son de esta índole, y de allí lo productivo que resulta acudir a ellas para establecer, por ejemplo, componentes de la “poética” de la novelista chilena, los fundamentos de su proyecto literario, los principios estéticos que la han guiado en su trabajo, etc. Pero, claro está, esto es tan sólo parte de lo que sus obras autobiográficas nos ofrecen (16).

Otro aspecto de interés en el estudio de estas obras de Isabel Allende lo constituye el establecer dentro de qué tópicos de la autobiografía ella se mueve y cómo lo hace. Por ejemplo, frente a la infancia concebida como espacio de iniciación en la *lectura*. Según acertadamente dice César Díaz-Cid:

la legitimación del oficio de *hombre de letras* se inicia en el espacio evocado dedicado a la infancia donde, muchas veces, la vida del niño se muestra enajenada con relación a otros niños pero no en torno a los libros, especialmente de literatura. Es más, la principal aventura del niño reconstruido en las autobiografías, consiste en la capacidad inventiva del infante para agenciarse libros que luego “devora” (105-122)

Este es un importante rasgo en la construcción del sujeto autobiográfico que puede verse en muchos escritores de Hispanoamérica, según lo ha comprobado con rigor Sylvia Molloy. Enajenación del sujeto que corresponde al momento de separación del “yo” del mundo circundante. Los escritos autobiográficos de Isabel Allende son insistentes en señalar tal realidad.

Estudiosos del género autobiográfico también han hecho notar la frecuencia con que en él se ofrece el tópico de la “defensa”, vale decir el autobiógrafo situándose en actitud litigante frente a los “otros”. En el caso de Isabel Allende ésta aparece a menudo en una postura agresiva, no torpe o duramente agresiva, pero sí poniendo muy en claro la validez de lo por ella cumplido en muchos ámbitos de su desenvolvimiento, desestimando, de tal manera -en definitiva rechazando-, los juicios negativos o las actitudes incomprensivas que su hacer en el mundo le han significado por parte de los otros. Dejemos muy en claro, sin embargo, que no ha sido esto lo desencadenante de su decisión de escribir autobiografías: constituye tan sólo un aspecto componente de ellas. Y la base de su posicionarse de tal manera, nos parece, la constituye su decidida postura feminista [\(17\)](#)

Shari Benstock, una de las más agudas investigadoras sobre la teoría y práctica de la escritura autobiográfica femenina, nos insta a preguntarnos:

¿qué es lo que la escritura autobiográfica articula en los términos del “sí mismo” y cómo este concepto ha cuestionado desde el punto de vista del “yo” los actos de escritura? ¿Cómo lo privado se sitúa en términos de “lo público”? ¿Son “lo privado” y “lo público” siempre opuestos uno respecto al otro? ¿Es la posición del “yo” algo

singular? Si la escritura autobiográfica es un género, ¿cómo se redefine la escritura de mujeres frente a la autobiografía? (Benstock 1)

Efectivamente la dualidad *público/privado* cobra decisiva importancia y un cariz singular cuando se trata de entender la situación de la mujer. Jean Franco, entre nosotros, ha sido insistente en subrayar que la separación entre las esferas de lo privado y lo público constituye un factor fundamental de la subornación de las mujeres por parte del capitalismo histórico y que esta separación aparece *en toda su arbitrariedad y fragilidad* cuando —entre muchas otras instancias en que las mujeres latinoamericanas emergieron como protagonistas de diversos movimientos sociales a mediados de los años setenta y en los ochenta—, saliera a escena una serie de escritoras en cantidad nunca antes vista:

Cuando la escena pública era considerada como dominio exclusivamente masculino, a las mujeres les había resultado difícil asumir [la posición] de actuar como ciudadanas con intensidad creciente (93).

La ensayista se pregunta, precisamente, si hay alguna relación entre los nuevos movimientos sociales surgidos en Hispanoamérica —y que ella describe con exactitud y erudición— y la emergencia de un *corpus* sustancial de literatura escrita por mujeres. Le parece, y yo creo que con razón, que una respuesta negativa tendría que matizarse. Y es que, en efecto, se debe partir aceptando la evidencia de que existe en la actualidad una

demanda sin precedentes de obras literarias escritas por mujeres, “particularmente de los textos que parecen reflejar, de una manera u otra, la *experiencia* femenina” (Franco: 97).

Nadie discute que en este sentido la obra de Isabel Allende constituye el caso más notable –y notorio—de tal hecho (18). Encarna ella, como ninguna, lo que la propia Jean Franco ha reflexionado sobre el dilema que para los latinoamericanos ha planteado siempre el privilegio de clase de la intelectualidad (Rama), problema que se acentúa en el caso de la literatura femenina puesto que –observa Jean Franco—“las escritoras son a un tiempo privilegiadas y marginadas” (Franco: 98). En el caso de Isabel Allende, quien sin duda mucho debe a su adscripción –obviamente no buscada, sino como algo que tenía que dársele—a la *ciudad letrada* (situación de *privilegio*), su condición *marginal* de mujer en una sociedad de profundo dominio masculino, la lleva a cuestionar tal privilegio. Para ello somete a revisión lo que Jean Franco llama “la esfera oculta de la dicotomía público / privado” (Franco: 103). Su principal –y, por lo mismo, no exclusivo—modo de ejecutarlo es denunciando “la artimaña escandalosa mediante la que, simultáneamente, se sublimaba la sexualidad masculina y se eliminaba de toda consideración al cuerpo y, en particular, al cuerpo femenino” (19). Isabel Allende pone también en entredicho –tanto en sus ficciones como en las obras que aquí estamos considerando--, la postura que mantiene que el poder / conocimiento es exclusivamente masculina.

A semejanza de otras escritoras hispanoamericanas (20), su literatura, según lo describe irremplazantemente Jean Franco:

corresponde al (...) proyecto de desplazar la alegoría nacional androcéntrica, y pone al descubierto la dudosa estereotipificación características de las épicas de la nacionalidad, que constituyen el canon latinoamericano (Franco: 105).

Hablábamos páginas atrás de la existencia de tópicos en las autobiografías. Relacionado con uno que consideráramos ya en la obra de Isabel Allende, el de “las lecturas” iniciales, nos encontramos con otro que en ella se da con singular distanciamiento con respecto a la autobiografía canónica: el de la “infancia feliz”. No se equivoca Isabel Durán cuando sostiene:

La visión de la infancia del adulto se ve invariablemente distorsionada en favor del niño. Una y otra vez, los autobiógrafos actuales rememoran su infancia edénica, creando un mito y una fantasía más sobre el pasado, algo que permita al yo presente enfrentarse al futuro. Pero, pese a esta distorsión casi inevitable, muchos autobiógrafos que buscan la verdad esperan obtener un mejor conocimiento de sus *yoes* actuales a partir del examen de sus años de formación (113).

Considerando la autobiografía de Edwin Muir, *An Autobiography*, 1954, como ejemplo notable, la estudiosa sostiene que en él, como en muchos autobiógrafos, la percepción de la infancia es la de un Paraíso del que se es expulsado cruelmente en un determinado instante. No es así en Isabel Allende quien, por el contrario, carga con negras tintas sus primeros años de vida, contando desde su posible “cambio” en la clínica limeña en que nació, hasta su difícilísima relación por años con su padrastro, pasando por el trauma que le significara el abandono del padre carnal y de lo mucho que la afectarían lo que le parecían privilegios de sus hermanos varones.

Como muchas otras autobiografías, las de Isabel Allende, al considerar la infancia, se centran en el papel vital que han desempeñado los padres en la formación de la personalidad de los hijos. Y si, con frecuencia, se expresan sentimientos de ambivalencia, conscientes o inconscientes, hacia los padres, en la escritora chilena hay, por un lado, sentimientos muy nítidos al respecto (apego irrestricto a la madre, protectora suya y protegida suya a la vez; distancia afectiva y actitud fuertemente crítica y rebelde ante el padrastro; cariño, reverencia y admiración por el abuelo materno; afecto inmenso por la abuela materna; asombro y fascinación ante unos tíos extravagantes, etc.), por otro lado, el resentimiento y la rabia que sintieran la niña y la adolescente, se convertirían, en manos de la mujer madura y reflexiva, en cariño y comprensión sinceros por los mismos que su recuerdo inicialmente rechaza. Relacionado con ese otro componente de interés en las autobiografías de Isabel Allende es que en ellas reconoce que experiencias de su infancia marcaron decididamente lo que serían visiones básicas en sus obras narrativas, aspecto al que un estudio exhaustivo debería prestar atención cuidadosa.

Desafío a futuro también, y que por lo mismo no lo enfrento decididamente aquí, es el de situar las autobiografías de Isabel Allende en el panorama de las escritas en Chile y, por extensión comprensible, en Hispanoamérica. Me limitaré a sugerir algunas de las probables conclusiones a que podría llegarse en tal intento.

César Díaz-Cid –a quien hemos ya acudido en otros instantes de este trabajo– señala que en el contexto de los estudios latinoamericanos dedicados a la literatura de carácter autobiográfico destacan títulos como los de Alone (Hernán Díaz Arrieta), *Memorialistas chilenos*, Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, Raymundo Ramos, *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos* y Sylvia

Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. En el caso chileno Díaz-Cid, con toda la autoridad que le confiere su condición de especialista en la materia, afirma que, salvo el libro mencionado de Alone y ensayos y monografías aisladas:

no hay un campo de estudios definidos en esta disciplina, lo cual contrasta con el abundante repertorio de autobiografías y memorias que sólo en la última década ha aumentado significativamente si se lo compara con las precedentes (Díaz-Cid: 114).

El mismo crítico sugiere que la necesidad de evaluar el siglo XX podría ser una de las causas que ha producido tal aumento de la literatura autorreferencial. Luego comenta, con agudeza, el trabajo de tres críticos que ofrecen perspectivas realmente interesantes de análisis sobre la literatura autobiográfica en Chile: Jorge Narváez, *La invención de la memoria* (Santiago, Ed. Pehuén, 1988), Juan Armando Epple, *El arte de recordar. Ensayos sobre la memoria cultural en Chile* (Santiago, Mosquito Editores, 1994) y Fernando Alegría, *Nos reconoce el tiempo y silba su tonada* (Ed. de J.A.Epple, Concepción, Edcs. LAR, 1987) (21). De los comentarios de César Díaz-Cid a los trabajos de esos estudiosos se concluye que parte importante de la literatura del género en Hispanoamérica –desde las *Cartas* de Colón a los textos testimoniales de los años setenta– está signada por un marcado rasgo *documental*. El repertorio autobiográfico –que además de la autobiografía estricta como la que hemos venido considerando en nuestro estudio, incluye la carta, el diario, la crónica, la memoria, el “recado”, la historia de vida; “es fundamento en la construcción del discurso de identidad [latinoamericano] y de representación imaginaria” (Narváez:20). Si bien es cierto que la modalidad testimonial

dominó en las décadas de los setenta y los ochenta, haciendo que la “subjetividad” diera paso de lo individual a lo colectivo (22), en los años noventa surge una especie de reacción y los autobiógrafos “vuelven al sentido individualista en la manera de activar la memoria mediante el relato personalista”:

con el retorno a la democracia, en Chile se observa, especialmente durante los primeros años posteriores a la dictadura, un periodo de reflexión que invitaba al memorialista a revisar el siglo abrazando el canon personalista. Esto se manifiesta en las memorias de figuras de la vida pública, principalmente de la política, pero muy especialmente este sello se observa en las autobiografías de escritores (Díaz-Cid: 116).

Juan Armando Epple, por su parte, en su revisión del memorialismo chileno, estudia con especial cuidado las obras producidas en diversos periodos de crisis de la sociedad chilena: la contrarrevolución de 1891, la crisis de los años 30 y la que, según apropiadamente piensa, generó el cambio más significativo: el golpe militar de 1973. Por su lado Fernando Alegría –cuyo libro *Nos reconoce el tiempo y silba su tonada* fue editado por el recién mencionado Epple– relaciona el quehacer autobiográfico chileno con la tradición continental y occidental. Tanto Alegría como Epple defienden la facultad creativa del autobiógrafo, la que, por ello, vendría a oponerse tanto a la mirada *historiográfica* como a la *memoria* autobiográfica canónica, que obliga a una permanente atención a la dualidad verdad / mentira.

Como puede verse: primero, Isabel Allende cumple con un trabajo autobiográfico en el que no está sola sino, y por el contrario, lo suyo puede enmarcarse en un amplio

repertorio de obras análogas con las que guarda semejanzas y distinciones. Segundo, la presencia de lo *documental* en sus obras la inscribe en lo que ha constituido rasgo recurrente en la literatura memorialista de Hispanoamérica. Tercero, su obra puede considerarse representativa de lo que sucede con la literatura autobiográfica en Chile tras el retorno a la democracia: abraza “el canon personalista”, dejando atrás esa subjetividad cargada a lo “colectivo” que dominara en el género autobiográfico chileno después del Golpe de Estado del 73. Por último, las obras suyas de carácter autobiográfico afirman, con vigor, la facultad creativa, imaginativa, de tal modalidad escritural, no dejándose limitar por exigencias de verdad absoluta en todo lo que escribe.

#### Notas

(1). Cfr. Isabel Allende, *Mi país inventado*, Barcelona, Random House Mondadori, primera edición febrero del 2003: 220. Por esta edición haremos todas nuestras citas.

(2). Vid de Gabriela Mora su excelente epistolario—precisamente, titulado *Elena Garro. Correspondencia con Gabriela Mora (1974-1980)*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, 2007: 17.

(3). Notemos, de paso, que estas obras de Isabel Allende, al igual que las de los modernos escritores autobiográficos franceses, prescinden de los títulos genéricos tradicionales: *Memorias*, *Diario*, *Recuerdos* y buscan una originalidad apelativa, reconozcamos que muy acertada, que las pone, en lo que se refiere a presentación y difusión editorial, al mismo nivel que la novela.

(4). Antes de que la autobiografía fuera designación técnica de un preciso género literario, a cualquier relato de recuerdos de la propia vida se lo denominaba *memorias*, según ya viéramos. Las fronteras entre una y otra son difíciles de marcar. En *La suma de los días*, por ejemplo, antes en *Paula*, hay interferencias y mixturas. Sin embargo los conceptos definidores de sus diferencias pueden percibirse con bastante claridad: en las *memorias* adquiere especial relevancia la atención a los acontecimientos y al contexto social, político, cultural, etc., en que se ha desenvuelto la vida del memorialista. Así sucede, p.ej., en *Confieso que he vivido* de Neruda y en *El pez en el agua* de Vargas Llosa. Isabel Allende misma, en los listados de sus obras de su página WEB y en entrevistas, a veces califica a sus textos que decididamente consideramos *autobiografías*, como *memorias*, lo que es explicable precisamente por lo que acabamos de indicar: en ellos también se ofrece atención al contexto socio-político.

(5). A este propósito piénsese en lo dicho por Javier Campos y con cuyo enunciado coincido plenamente: “Isabel Allende es ciertamente un fenómeno fuera de Chile y de eso en su propio país de origen ‘no se habla’ mucho o casi nada porque al parecer resulta incomprensible y hasta inexplicable, aparte de inaceptable, que tengan tanto éxito planetario sus libros. Se la llama escritora ‘light’, especialmente por aquellos/as que dudan que la actual popularidad masiva de sus libros, dentro de este mercado global, pueda tener una validez ‘artística’. Sobre esto último en Chile hay muchos académicos, escritores, que no quieren saber nada de lo que ella publica ni menos de lo que diga en foros públicos por el mundo (...). En todo caso hay unos hechos indiscutibles sobre Isabel Allende: es la única escritora latinoamericana viviendo en Estados Unidos que escribe en español y a la semana siguiente su último libro está no sólo traducido al inglés sino en varias lenguas al instante (...) Es la única escritora que ha recibido más honores y premios a alto nivel académico dados o por universidades o instituciones internacionales de reconocido prestigio (...) Pero hay otra cosa que Chile jamás le reconoce a Isabel Allende, por lo menos casi nunca se menciona en los medios masivos más importantes del país. Cada vez que Isabel Allende habla en alguna tribuna universitaria o en alguna institución internacional dentro o fuera de Estados Unidos ella siempre menciona Chile. Siempre da un contexto de su obra pero que a su vez es una información honesta, profunda y de amor por su país de origen. Siempre da información sobre la brutal experiencia bajo la dictadura chilena que sufrieron miles de personas. Esta información la reciben miles y miles de personas que van a escucharla (...) Yo la veo como una embajadora de Chile por el mundo cada vez que habla de sus propios libros”. Cfr., Javier Campos, “Isabel Allende en Estados Unidos” *El Mostrador*, cl, 1 noviembre 2005.

(6). Este subgénero se ofrece en dos modalidades fundamentales: el *diario íntimo* y el *diario de viaje*, aunque no es raro que ambos coexistan en un mismo texto. El diario puede tener base en una existencia histórica real (*Diario de Ana Frank*, el *Carnet de notas*, de Chopin, el *Diario íntimo* de Unamuno) o en una vida de ficción (*Diario de un cura de aldea*, de Georges Bernanos).

(7). Habría que pensar en las *confesiones* como un tipo de relato autobiográfico poseedor de estos rasgos distintivos: relato analéptico (pues constituye una narración retrospectiva), sobre la historia de una personalidad contada por ella misma con la intención de hacer públicos los secretos de su propia existencia privada, poniendo especial atención a su evolución o cambio intelectual y moral, al que se concede esto es lo más distintivo de la *confesión*; un “valor ejemplar”. Ejemplo notable son las *Confesiones* de San Agustín (escritas entre el 397 y el 401). En ellas el autor narra la historia de su aventura existencial y el proceso espiritual de conversión desde la ignorancia y el error del maniqueísmo, hasta el encuentro de la fe cristiana tras escuchar los sermones de San Ambrosio y leer la *Epístola de San Pablo a los romanos*. Modelo son también, decíamos, las *Confesiones* (1782-1789) de Rousseau: narrando su propia historia hace una afirmación del “yo” y de sus convicciones más arraigadas, frente al racionalismo de Voltaire y otros enciclopedistas. De interés resulta recordar que se ha dicho que Rousseau es el “secularizador” de las *Confesiones* de San Agustín, así como Benjamin Franklin secularizaría la autobiografía espiritual puritana estadounidense.

(8). Sobre el tema la bibliografía es amplia. Un buen resumen puede leerse en Darío Villanueva, *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991.

(9). Isabel Durán Giménez-Rico, “El género autobiográfico en la literatura inglesa: Gran Bretaña y Estados Unidos”, en Ledezma Pedraz, op.cit. : 99-118, cit p.100.

(10). El tema de las “relaciones” García Márquez/ Isabel Allende ha suscitado, desde la aparición de *La casa de los espíritus*, un caudal de páginas críticas. Me parece válido llamar la atención sobre lo sostenido por Jean Franco sobre un punto concreto que conduce a poner en su sitio tal discusión: “no existe razón alguna para escatimar a Isabel Allende los mismos derechos de traducción que se le confieren a García Márquez o a los escritores progresistas como Ariel Dorfman o Eduardo Galeano”. Cfr. Jean Franco, “Invadir el espacio público; transformar el espacio privado”, en su *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1996: 91-116, cit. p.103. Sobre el punto concreto de las relaciones intertextuales entre las obras de ambos novelistas me pronuncié hace ya muchos años en un trabajo en que presentaba perspectivas que otros continuarían y profundizarían. Cfr. Marcelo Coddou, “*La casa de los espíritus*: un aspecto de la reescritura de *Cien años de soledad*” recogido en mi libro *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo XX*, Santiago, Monografías del Maitén, 1989: 51-58.

(11). Isabel Allende se sentiría plenamente identificada con lo sostenido por William Blake: “la imaginación no es un estado: es la propia existencia humana”.

(12). James Olney, por ejemplo, en *Metaphores of the Self: the Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972, señaló la revolución crítica que significó tratar a la autobiografía no como una rama de la historia, sino como un género literario compuesto de obras imaginativas.

(13). Empleo los términos de Roberto Ferro, *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*, Buenos Aires, 1998, eficazmente aplicados por Anna Caballé en su estudio de las memorias de Enrique Tierno Galván, tituladas *Cabos sueltos*. Vid Anna Caballé, “La ilusión biográfica”, en la citada obra de Ledezma Pedraz, pp.21-33.

(14). La citada Isabel Durán menciona los casos de Lilian Helman, autora de cuatro autobiografías, Mary McCarthey, con tres, Maya Angelou, con cinco y nos pide recordar el que el diario de Anais Nin consta de siete volúmenes. Vid Isabel Durán, art. cit., p.110.

(15). Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) es hoy en día uno de los críticos ingleses de mayor prestigio. Como dice E.Hegewicz, “en el mundo anglosajón se le sigue considerando como uno de las más grandes críticos de todos los tiempos” Cfr. E. Hegewicz, “Presentación” a *Biographia Literaria*, Barcelona, Labor, 1975:1. Coleridge es el precursor de ideas que han mostrado ser muy operativas en el ámbito de la crítica literaria. La *Biographia Literaria* empezó siendo sólo un prólogo de Coleridge a sus propios poemas, pero fue ampliándose y complicándose hasta conformar dos volúmenes y se convirtió en una verdadera autobiografía. Como especula David Viñas Piquer, podría pensarse que Coleridge escoge el título de *Biographia Literaria* para dar a entender que intención básica suya es contar sus ideas sobre literatura y las cosas más importantes que

en el ámbito de lo literario le han sucedido. Vid. David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 2007 (2a. ed.) : 284.

(16). Según suele suceder, para la revisión de la *poética* de Isabel Allende, resulta además de importancia consultar las innumerables entrevistas que se le han hecho.

(17). Quizás podría decirse que, sin ser en sentido estricto *autoginografías*, como algunas feministas proponen denominar a las autobiografías escritas por mujeres, las de Isabel Allende cumplen con las principales exigencias de tal categoría.

(18). Entre los muchos testimonios que podrían citarse sobre el lugar que a Isabel Allende le corresponde en el panorama actual de la narrativa continental, no sólo femenina, tenemos el del agudo ensayista y cabalmente bien informado historiador de la literatura hispanoamericana, José Miguel Oviedo. Sostiene él : “uno de los nombres más famosos y reconocibles de nuestra actualidad literaria es el de la narradora chilena Isabel Allende, cuya popularidad en el extranjero, sobre todo en Estados Unidos, donde actualmente vive, muy pocos pueden disputar: de hecho, ella sola representa para el gran público el espíritu del *post-boom*”. Cfr. José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana.4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001: 394.

(19). Uso, entre comillas, los términos con que Jean Franco valora la contribución del feminismo francés. La ensayista remite, para una discusión sobre la relación del feminismo francés con la cultura hispánica al libro de Paul Julian Smith, *The Body Hispanic*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

(20). La estudiosa menciona, además de Isabel Allende, a Rosario Ferré, Luisa Valenzuela, Cristina Peri Rossi, Griselda Gambaro, Reina Roffe, Ana Lydia Vega, Albalucía Angel y Carmen Boullosa.

(21). Díaz-Cid -- autor él mismo de la tesis doctoral *Sujeto y Nación en la Configuración de la Literatura Autobiográfica Chilena*, Seattle, University of Washington, 1996--, menciona, sin comentarlos, otros estudios de importancia sobre el tema: Nelly Richard, *Residuos y metáforas*, Santiago, Ed. Cuarto Propio, 1998 y *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Ed. Cuarto Propio, 2000 y Mario Garcés (compilador), *Memoria para un nuevo siglo*, Santiago, LOM, 2000.

(22). Lo que hace recordar, con sus diferencias, lo acontecido en Estados Unidos a fines del siglo pasado, en que aparecieran muchas autobiografías escritas por afroamericanos, feministas, judíos víctimas del holocausto, orientales, homosexuales, convictos, exilados y enfermos terminales, vale decir, minorías que escribían, según dice Isabel Duran, “precisamente a falta de otras formas de poder y por su necesidad de ser oídos” (Durán: 110). El “bios” dejó de ser retrato del “yo, sólo yo”, pues los autobiógrafos de minorías ofrecen a menudo un retrato de “nosotros, todos nosotros”.

### Bibliografía

Alberca, Manuel. “En las fronteras de la autobiografía”, *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Manuela Ledesma Pedraz (edit.) Jaén, Universidad de Jaén, 1999: 48-67.

Allende, Isabel. *Mi país inventado*, Barcelona: Random House Mondadori, 2003: 220.

[http://www.threemonkeysonline.com/article\\_isabel\\_allende\\_interview.htm](http://www.threemonkeysonline.com/article_isabel_allende_interview.htm)

Benjamin, Walter. "Thesis on the Philosophy of History", en *Illuminations*, New York, Schocken, 1969:255.

Benstock, Shari. *The Private Self. Theory and Practice of Womens Autobiographical Writings*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1988.

Berryman, Charles. "Critical Mirrors. Theories of Autobiography", *Mosaic* 32/1, 1999: 71-84.

Campos, Javier. "Isabel Allende en Estados Unidos". <http://www.elmostrador.cl/> 1 noviembre 2005.

Coddou, Marcelo. "La casa de los espíritus: un aspecto de la reescritura de *Cien años de soledad*". *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo XX*. Santiago, Monografías del Maitén, 1989: 51-58.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971: 188.

Derrida, Jacques et. Alii. *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco-Libros, 1990.

Díaz-Cid, César. "Panorama actual de los estudios sobre literatura autobiográfica", *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile, N 19, 2003: 105-122.

Dilthey, Wilhelm. *Pattern and Meaning of History*, (ed. de H.P. Rickman), New York, Harper, 1962:85.

Durán Giménez-Rico, Isabel. "El género autobiográfico en la literatura inglesa: Gran Bretaña y Estados Unidos". *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Manuela Ledesma Pedraz (edit.) Jaén, Universidad de Jaén, 1999: 99-118.

Ferro, Roberto. *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*, Buenos Aires: Anagrama, 1998.

Franco, Jean. "Invadir el espacio público; transformar el espacio privado", *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1996: 91-116.

Foucault, Michael. "Film and Popular Memory", *Foucault Live (Interviews 1966-1984)*, edición de Sylvère Kitrunger, New York, *Semiotext[e]*, 1989: 92.

Garcés, Mario (comp). *Memoria para un nuevo siglo*, Santiago: LOM, 2000.

Hegewicz, Ernest. "Presentación". *Biographia Literaria*, Barcelona, Labor, 1975: 1-15.

Ledesma Pedraz, Manuela. "Cuestiones preliminares sobre el género autobiográfico y presentación", *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999: 9-20: 9-10.

Lejeune, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975: 14.

\_\_\_\_\_. *L'autobiographie en France*, Paris, A.Colin, 1971.

Man, Paul de. "Autobiography as De-facement", *Modern Languages Notes*, 94, 1979: 919-930.

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE, 1996.

Mora, Gabriela. *Elena Garro. Correspondencia con Gabriela Mora (1974-1980)*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, 2007: 17.

Moyers, Bill. "Bill Moyers Interviews Isabel Allende", [www.pbs.org](http://www.pbs.org) , 13 de junio del 2003.

Onley, James. *Metaphores of the Self: the Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

Paz, Octavio. "La pregunta de Carlos Fuentes", *In/mediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1981: 175-179.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas*, Santiago, Ed. Cuarto Propio, 1998.

\_\_\_\_\_. *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Ed. Cuarto Propio, 2000

Rotker, Susana. *Cautivas. Olvido y memoria en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1999: 12.

Shapiro, Stephen. "The Dark Continent of Literature: Autobiography", *Comparative Literatures Studies*, 5, 1968: 421-454.

Sillitoe, Alan. *Row Material*, London, Ed.W.H.Allen, 1972.

Smith, Paul Julian. *The Body Hispanic*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

Stone, Albert. *The American Autobiography...*, Englewood Cliffs, Prentice, 1981.

Villanueva, Darío. *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991.

Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 2007.

White, Hayden. "The value of Narrative in the Representation of Reality". *On Narrative*, University of Chicago Press, 1981: 1-23.

**Identidades ambiguas en la música de Kevin Johansen:**

**la no-ciudadanía del dadaísmo subtropical**

[Mara Favoretto](#) – [Timothy Wilson](#)

*University of Melbourne – University of Alaska, Fairbanks*

N'est pas fou qui veut (se requiere  
mucho talento para ser un lunático)

—Dicho popular  
francés

Humor is the great thing, the saving  
thing. The minute it crops up, all our  
irritations and resentments slip away  
and a sunny spirit takes their place.

—Mark Twain

El origen del dadaísmo como movimiento histórico se atribuye a varios factores, entre ellos, la llegada de jóvenes intelectuales europeos, huyendo de sus países en guerra, a un lugar neutral: Zurich. La ciudad suiza se había convertido en un lugar de encuentro multicultural de jóvenes de clase media que insistían en hacer conocer su posición en contra de la guerra y el nacionalismo. Los dadaístas inspiraron el cuestionamiento de los límites entre el arte y el no-arte, y la naturaleza de las posibles conexiones entre cosas aparentemente no relacionadas entre sí.<sup>(1)</sup> Históricamente, con la excepción de Marcel

Duchamp, muchos de los dadaístas fueron absorbidos por el surrealismo (Flam xi). El espíritu dadaísta estaba basado en el uso de lo absurdo para atacar al sistema, al materialismo, a las normas y convenciones. El mensaje dadaísta, en esencia, era ‘todo vale.’ Este espíritu se observa resurgente en la producción artística contemporánea del músico estadounidense-argentino Kevin Johansen. Su música, parte de una nueva generación de ‘artistas subtropicalistas,’<sup>(2)</sup> no se enfrenta de forma tradicional (la protesta) a los problemas modernos como la globalización y la división latino-anglo, sino que los demuele, los aniquila, y los somete literalmente al ridículo, sugiriendo el concepto de ‘no-ciudadano’ como el nuevo habitante del mundo globalizado.

Por su constante cuestionamiento de las convenciones, el trabajo artístico de Johansen presenta elementos que parecen transportados del dadaísmo, que originalmente había sido concebido como un arte no descriptivo, una especie de sinsentido irracional, una destrucción de las convenciones lingüísticas. El movimiento dadaísta cuestionaba y valoraba irónicamente a la vez, todas las manifestaciones culturales, incluso aquellas que fueran disidentes, en su afán de otorgar un valor neutral a todo, de modo que todas las posiciones críticas o puntos de vista estuvieran ubicados a un mismo nivel. Podríamos tomar, a modo de ejemplo, el caso del dadaísta Raoul Hausmann, quien en su trabajo atacaba las tradiciones de la cultura occidental. Para Hausmann, el dadaísmo era parte de su estrategia para suplantarlo todo por una comunidad que estuviera basada en ‘relationships without boundaries’ (Foster 134). A través de sus múltiples roles como poeta, crítico, ensayista y artista visual, Hausmann se ocupaba de identificar y manipular las convenciones de todo tipo, fueran éstas lingüísticas, visuales o auditivas, con el fin de poner en evidencia el proceso que las generaba y cómo se daba la dinámica de su funcionamiento. Por ejemplo, su ensayo *Lob des*

*Konventionellen* (1922) era una lista de convenciones que él elegía aceptar o rechazar. Hausmann disociaba el concepto de tradición y el de convención, considerando estas últimas meras funciones prácticas. Estas funciones incluían informar al hombre acerca de las leyes de la naturaleza y las leyes de la realidad y consecuentemente, ofrecían al artista y activista social lo que Hausmann veía como la potencialidad de trascender estas leyes. En síntesis, Hausmann buscaba una visión funcional de la cultura que, una vez ‘descontaminada,’ pudiera transformarse en torno a principios que él definió como ‘the higher unity of universal functionality’ (citado en Foster 150). Hausmann sostenía que en la inestabilidad de la dinámica de un mundo en constante cambio podía vislumbrarse la esperanza de trascenderlo. El rol de Hausmann como dadaísta fue el de intentar ‘descontaminar’ la cultura y liberarla de tradiciones destructivas, haciendo visibles los procesos que las producían.

Hausmann y muchos otros dadaístas en su momento intentaron crear una estructura a través de la cual analizar las inconsistencias de la vida misma. El espíritu dadaísta se ha filtrado en muchos ámbitos: se le dió uso político, artístico y crítico. Se pueden observar también puntos de contacto con la producción artística de Kevin Johansen y su provocación al orden establecido, al nacionalismo, a las divisiones norteamericano y latino vs. anglo. Johansen, al igual que Hausmann, intenta despojar su música de cualquier asociación previa unilateral, abriendo un espacio no identificable con lo establecido, uno original, nuevo y liberado.

Aunque algunos lo llaman ‘el panamericano,’ él prefiere que lo vean como ‘un mestizo del futuro.’<sup>(3)</sup> Johansen nació en EE. UU. en plena época de la guerra de Vietnam. Llegó a la Argentina a los 12 años, cuando comenzaba la dictadura militar, y

luego de pasar dos años en Montevideo, volvió a Buenos Aires. Formó allí un grupo de rock (llamado Instrucción Cívica) con el que grabó dos discos: *Obediencia Debida e Instrucción Cívica*. (4) En 1990—plena guerra del Golfo—regresó a Nueva York donde vivió por 10 años. Allí grabó 4 discos *indie*, el último de los cuales—que lleva el mismo nombre que su banda ‘The Nada’—se editó en Argentina, país al que volvió justo en el 2000, cuando estalló el sistema económico financiero. ‘No soy un hombre oportuno,’ dice de sí mismo (Guerrero). De modo que el fondo biográfico de Johansen es casi tan variado como se refleja en su composición musical.

La música de Kevin Johansen y su banda ‘The Nada’ parece habitar un espacio indefinido—que no es internacional sino intra-nacional—y de difícil identificación. Su música es estilística y lingüísticamente tan o más variada que las naciones en las que ha vivido. Las letras combinan el castellano y el inglés de modo tal que ninguno tiene preponderancia sobre el otro, y agregan frases en portugués y francés, muchas veces en la misma canción y hasta en la misma línea. En las canciones se asimilan los distintos sonidos de Latino y Norte América: samba brasilero, milonga argentina, floklore andino, country, folk, blues, soul, norteno mexicano y muchos otros más. En definitiva, Kevin Johansen y su banda The Nada se dedican a deconstruir géneros y a subvertir estilos—lo que Johansen llama una *de-generación*—que destruye los límites culturales tan cuidadosamente imaginados y proyectados por cada sociedad. Es claro que la música es de por sí una forma de fusión y que la hibridez no es nada nuevo en este campo. Sin embargo, Johansen lo hace de manera extrema, consciente e intencionalmente. Introduce elementos completamente extraños al contexto y los mezcla con humor, juegos bilingües de palabras y con guiños a temáticas profundas de una manera lúdica, relajada e inteligente. Este multilingüismo conciente y su desaforada mezcla de estilos genera un

nuevo espacio donde las fronteras parecen borrarse o no existir: es un lugar imaginario donde se acoge a todas las razas y culturas y donde la cuestión de la identidad se torna obsoleta. (5) La música de Johansen se convierte así en un arte dadaísta que juega con asociaciones nuevas, mezclando elementos que aparentemente no tienen nada en común, constituyendo una especie de invitación a la audiencia a dejar atrás viejos resabios y asociaciones identitarias previas para habitar un espacio ambiguo, divertido y relajado, tal cual lo hicieran los jóvenes dadaístas en Zurich en 1916. Tristan Tzara, una de las figuras más representativas del movimiento, confirmó en 1959 que Dada no era una escuela de pensamiento o un nuevo estilo artístico, sino lo que describió como una ‘aventura’ contra todas las convenciones, teorías y dogmas (Maftai). La expresión artística de Johansen repite indudablemente el espíritu aventurero que menciona Maftai expresado por Tzara. Se trata de una experimentación con asociaciones nuevas que juegan a mezclar lo que, hasta entonces, era considerado poco combinable en una sola canción.

Las identidades culturales muchas veces son definidas en términos de oposiciones (Burke 82). Sin embargo, la globalización en la música popular, muchas veces categorizada como ‘world music,’ se manifiesta como un libre intercambio de ideas, géneros y sonidos. Algunos de los ejemplos más conocidos de músicos y bandas que han traspasado los bordes genéricos son Manu Chao (nacido en París de padres españoles), Rachid Taba (franco-algeriano) y Antibalas (multi-racial y multi-cultural) entre otros (Chang).(6) Cuando este tipo de cros-polinización agrega un elemento humorístico, como en el caso de Johansen, la ‘resistencia’ en las canciones que podrían ser categorizadas ‘de protesta,’ toma un tinte completamente distinto y enturbia los límites entre lo lúdico y lo dramático. El ‘degenerado’ (de-*genre*-ate) Johansen sorprende a la audiencia transgrediendo no sólo géneros sino bordes, fronteras, lenguajes y códigos

de maneras diferentes, agregándole un ingrediente estilístico efectivo: el humor. En efecto, las canciones de Johansen trascienden las expectativas lógicas para un músico ‘global,’ de modo que su estilo es precisamente una nueva tendencia —de estilo dadaísta— que intenta traer aire fresco a un tema sumamente complejo como es el caso del borde y las tensiones en las fronteras entre lo ‘latino’ y lo ‘anglo.’<sup>(7)</sup>

En el mundo globalizado actual, las cuestiones de hibridez, cruce de fronteras y bordes culturales ha recibido considerable interés académico. Hacia finales del siglo XX co-existían teorías que percibían la cultura y los países (estado, nación) dispersos, unidos, fragmentados, centralizados. En 1991 O’Gorman Anderson veía la nación como una comunidad imaginada concebida como una suerte de camaradería horizontal (7). Esta homogeneidad vista por O’Gorman Anderson fue desafiada por la teoría de las subjetividades múltiples propuesta por Rosaldo, quien explica que

social borders frequently become salient around such lines as sexual orientation, gender, class, race, ethnicity, nationality, age, politics, dress, food or taste... such borderlands should be regarded not as analytically empty transitional zones but as sites of creative cultural production that require investigation. (207-8)

Por su parte, Alejandro Lugo ha afirmado que las concepciones de cultura y de bordes han sido dramáticamente influenciadas por nuestra capacidad o incapacidad de reconocer las diferentes transformaciones a las que ha sido sometida la naturaleza del ‘estado occidental’ (60). En estudios postcoloniales, Homi Bhabha desarrolló el concepto

del híbrido y del tercer espacio en 1994, tomando ideas de las teorías culturales y literarias para describir la construcción de la cultura e identidad bajo condiciones de antagonismo colonial e inequidad. Sin embargo, los estudios de lo híbrido han abierto un espacio de análisis donde estudiar precisamente *el borde*—no los límites del mismo—y los sujetos que habitan estos espacios intersticios. Para Bhabha,

es en la emergencia de los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad (*nationness*), interés comunitario o valor cultural. (*El Lugar* 18)

Bhabha sostiene que la identidad híbrida surge del entretreído entre elementos del colonizado y el colonizador, que cuestionan la validez y autenticidad de una identidad cultural definida en términos esencialistas. De este modo, el tercer espacio se convierte en un modo de articulación, un espacio de producción—no sólo reflexivo—que genera nuevas posibilidades.

Muchas veces, en los estudios de los bordes y fronteras se enfatizan los límites culturales entre los Estados Unidos y Latinoamérica. A menudo se estudia la exclusión, la marginalización y las barreras culturales. En el discurso de la apropiación y el control, ‘los otros’ se constituyen en amigos o enemigos según podamos controlar o no, y en las amenazas que esos otros representan a nuestras posesiones, ya sean ideas políticas, tierras, hábitos culturales, roles, profesiones o títulos. El concepto del ‘otro’ ha sido redefinido en distintos campos de investigación. Edward Said, por ejemplo, lo teorizó en sus

discusiones sobre el orientalismo. Si bien el orientalismo de Said como teoría de formas de representación se aplica especialmente en la cultura musulmana e islámica, sus observaciones sobre el imperialismo—que aún existe—resultan imprescindibles para comprender la influencia del colonialismo aún después de su finalización.

Si bien las nociones de identidad, diversidad, multiculturalismo y pluralidad han sido y continúan siendo el foco de atención de los estudios culturales, muchas veces se tiende a destacar aquellas manifestaciones culturales exóticas, cayendo nuevamente en la división ‘los unos y los otros’ que siguen considerando la identidad como resultado de relaciones de poder. bell hooks destacó la relación entre la identidad y la opresión política, Cornel West aseguró que muchas veces los discursos de identidad se elaboran sobre las víctimas (Weir 110); y Rey Chow se centró en la diáspora. Hemos visto el surgimiento y desarrollo de estudios de género y de la globalización, un proceso que transforma al mundo en una aldea global. Esta aldea global, caracterizada por el acortamiento de distancias y el fácil acceso a la información debería marcar el fin de las diferencias y dicotomías. Sin embargo, la globalización tiende a reforzar la dominación del Otro (en forma de imperialismo económico y cultural occidental). Es decir, la globalización también crea un ‘otro.’ En el caso de la música popular, el otro está representado por las economías crecientes y competitivas de algunos países asiáticos y el crecimiento de la industria musical independiente.

Ante un aparente callejón sin salida, donde se vuelve a caer en la definición de identidad basada en la oposición y polarización, la estrategia bufonesca de Kevin Johansen y su música presenta una alternativa diferente que a su vez traza líneas de contacto con el movimiento dadaísta que se iniciara en Europa el siglo pasado. Los

dadaístas reaccionaron contra algo mundial como la guerra y las convenciones. Johansen reacciona contra otro tipo de guerras y convenciones, pero con estrategias comparables. Según lo explica Greenberg, ‘The dadaist, as artist-intellectual, sought changes in people and not just in works of art; in particular, he sought changes in attitudes and in the resultant perceptions of events and developments in society’ (Foster 29). El carácter del dadaísmo era indefinible, anárquico y no se refería a nada en particular. *Dada* significaba ‘nada,’ que es también el nombre de la banda de Johansen. Si bien ‘the nada’ es más que nada un juego lingüístico y fonético entre el castellano y el inglés (de nada = you’re welcome), resulta inevitable jugar con posibles alusiones resultantes de este juego de palabras (the nada = the nothing). Es decir, ya desde el nombre de la banda, la producción musical de Johansen indica fusión, descarta coherencia ideológica, presenta un tipo de entretenimiento ecléctico y crea nuevas asociaciones, algo a lo que también Hausmann, a su modo, apuntaba con su arte dada. Los dadaístas eran artistas e intelectuales convencidos de que la autocrítica, el autoconocimiento y el sentido del humor eran esenciales para enfrentar los problemas que habían contribuido al advenimiento de la guerra (23). Johansen, al igual que los dadaístas, cambia su registro con frecuencia, en su búsqueda constante de sorprender a su audiencia y de enfrentar los desafíos de la globalización en relación a las cuestiones de identidad.

Evidentemente, detrás de las graciosas y eclécticas canciones de Johansen, hay algo de lo que Bergson llamaba herramienta correctora (138-139). Kevin Johansen lo explica de este modo:

me gusta cuando los grandes cancionistas usan el humor o la ironía, como si fuera un velo detrás del cual se ocultan las verdades más tremendas y obligan al que escucha a una segunda lectura. Primero te reís pero después te quedás pensando lo que quiso decir, porque te das cuenta de que hay algo más por detrás. (13)

En los ejemplos que se incluyen a continuación, se observa esta ‘segunda lectura’ a la que se refiere Johansen en la cita anterior. Por medio del humor y de los juegos de palabras como estrategia para desviarse de la norma, lo absurdo penetra por los intersticios, promueve revisiones y nuevas visiones. Es interesante destacar que la mezcla de géneros no se da sólo en lo musical. En los shows participa también sobre el escenario el dibujante y caricaturista Ricardo Liniers, quien va dibujando en vivo y proyectando sus improvisaciones en una pantalla gigante mientras los músicos actúan. Muchas veces, Johansen toma un tarro de pintura y un pincel-brocha e improvisa un *graffiti* en la pared trasera del escenario, colaborando con esta especie de palimpsesto en vivo, mientras la banda sigue tocando su música. (8) Además, Johansen y Liniers publicaron en el 2008 el libro *Oops!* una combinación de los dibujos de Liniers y las letras de las canciones de Johansen. En el 2010 lanzaron un CD y un DVD grabados en vivo donde se registra esta dinámica ecléctica, lúdica, reflexiva, que busca deliberadamente el cambio constante.

La mezcla de orígenes y de itinerancias de Johansen es parte del contexto en el que crea canciones que fusionan ritmos, elementos, idiomas, temas, géneros, humor y pensamiento. Esa música, combinada con dibujos y *on-stage graffiti*, crea un nuevo espacio reminisciente del uso del caos, desorden y *chance* que caracterizaban al arte dadaísta. El objetivo del Cabaret Voltaire—fundado por Ball, donde surgió el dadaísmo

en 1916—era claramente entretener. Era un cuestionamiento constante al arte y al no-arte, a todas las convenciones existentes con fuerte énfasis en la intención de ser mero entretenimiento lúdico. Este espíritu bufonesco se observa claramente en la producción de Johansen, casi un siglo después. Esta vez, el desafío no va dirigido al materialismo de la cultura occidental y a la guerra, como ocurría con los dadaístas fundadores, sino que apunta a la destrucción de las fronteras estilísticas y culturales que dividen el mundo anglo del mundo latino. Los conceptos de hibridez y el tercer espacio introducidos por Bhabha resultan imprescindibles para interpretar la propuesta musical de esta banda, que insiste en evitar los binomios antagónicos y dar lugar a nuevas tendencias que faciliten modelos de intercambio y madurez cultural basados en lo incluyente y multifacético. Este espacio que surge no es híbrido, sino que es el emergente de una comunidad híbrida o variada. No solo ya no responde al binario ‘los unos y los otros’ sino que ni siquiera se plantea la cuestión de identidad en términos de asociaciones previas. La música de Johansen, de este modo, deconstruye la división ‘los unos y los otros’ que separaba la música ‘latina y anglo,’ creando un espacio ambiguo abierto a posibilidades nuevas y originales.

Desde el nombre de la banda, la música de Johansen desafía a su audiencia. ‘The nada,’ además del juego de palabras y fonéticas mencionado anteriormente (‘the nada’ puede sonar como ‘de nada,’ lo que causa ambigüedad y confusión) indica un lugar suspendido en el espacio y en el tiempo donde todo es posible. Por ejemplo, ‘Luna sobre Porto Alegre’ habla de un espacio geográfico confuso, que lejos de ser motivo de angustia, resulta ser una zona confortable para la voz cantante:

No sé si la luna está sobre Porto Alegre

O si Porto Alegre está sobre la luna

Nunca estuve tan perdido en mi vida

Y así me gusta, me gusta así.

Hay cosas que no se explican

Cosas que no se entienden

Y así yo las quiero dejar

Hay cosas que no se dicen

Cosas que no se piensan

Y todo sabemos igual

Canciones como ésta presentan el contexto que habita la música de la banda: un territorio alternativo al que ni siquiera se lo cuestiona. La misma idea de ‘la nada’ aparece repetida en otras canciones, como por ejemplo ‘Milonga subtropical’: ‘Aquí me pongo a cantar al compás de la nada /Así se llama esta milonga subtropical...’ Esta vez se trata de establecer ‘ecos de los recovecos de una batucada’ que se convierten en una ‘milonga subestimada, medio baqueteada por el qué dirán...’ El espacio alternativo, tal cual se lo describía en ‘Luna sobre Porto Alegre’ también subvierte aquí lo esperable: ‘Veo nubes en el suelo y veo agua en el sol.’

Otra canción, cuyo título indicaría un ritmo tradicional autóctono, como ‘Campo argentino,’ y que es una chacarera ejecutada en guitarra eléctrica, sorprende a la audiencia a través de la letra mezcla de tres idiomas para hablar de confusión:

¿Qué querés, qué querés?

What you want, what you want?

Que est que çais que tu veux?

Yo no sé, yo no sé I don't know,

I don't know Je ne sais pas, Je ne sais pas...

Yo no sé, no sé yo I don't know, don't know I

Je ne sais pas, pas ne sais Je!

Más que narrar una historia, la voz cantante se muestra confundida frente a distintas identificaciones asociadas al lenguaje. La fragmentación lingüística se subraya además con la alteración del orden gramatical: ‘*I don't know*’ pasa a ser ‘*don't know I*,’ que a su vez, implica que el narrador no logra definir su identidad. A pesar del ritmo de chacarera, resulta sumamente difícil identificar esta canción como ‘argentina’ o ‘latinoamericana.’ Brian Byrnes interpreta este experimento como la construcción de un puente:

Johansen's attempt to bridge the language gap between North and South America is a cross-cultural experiment that he says has been fueled by recent advances in technology and people's desire to learn more about life on both sides of the equator.

El cóctel lingüístico que sirve como puente entre ambos lados del ecuador está presente en muchas otras composiciones. 'Star estrella,' por ejemplo, es totalmente bilingüe, cambiando del español al inglés en cada verso:

He was born en cuna de plata

She was born en cuna 'e madera

He was born in cuna de lata

She came out from un bar cualquiera

He was born in a dirty zanja

She came out de la misma tierra

Silver spoon, cuchara de plata

Wooden spoon, cuchara e madera

But we talk to the same estrella

And it shouts Hey, la vida es bella!

Sin embargo, lejos de resaltar diferencias que impliquen cierta incomodidad u oposición, se deja claro que, en este tipo de espacio compartido, ‘la vida es bella.’

La fusión que caracteriza la música de Kevin Johansen no es la adición de elementos exóticos, sino la creación de mezclas híbridas innovadoras, sobre las que no se ejercen derechos de soberanía. Como él mismo explica, ‘What I’ve realized is that there’s an audience that understands [blending] and likes to be surprised by lyrics that reflect that. It’s great to feel there’s a place for that’ (Kevin Johansen Sitio Oficial). Sin duda, la mezcla y yuxtaposición de estilos y lenguajes presenta un desafío constante a las identidades establecidas. Aunque en la música, tal desafío es implícito, en las letras de las canciones, el rechazo a los extremos es claramente explícito y muchas veces, la invitación a la búsqueda de alternativas es clara.

En la música de Kevin Johansen, sin duda, abundan los toques humorísticos, como en los ejemplos anteriores y los juegos de palabras. Otros ejemplos de éstos se encuentran en ‘The Buenos Aires anti-social club’ que suena mucho menos amistoso que la popular banda cubana Buena Vista Social Club. La mezcla anglo-argentina trasciende fronteras idiomáticas, estilísticas y de pensamiento. Otro ejemplo lúdico se presenta en el tema ‘Puerto Madero’ donde se observa nuevamente la inversión de palabras (‘We’re going to Puerto Madero, Madero Puerto, yeah’) y un gracioso recuento del itinerario turístico:

I love las minifaldas on Esmeralda

And the sexy porteños trying to pick up the Argenteenagers.

How nice, the Argenteenagers

Tomando sol in the primavera de Buenos Aires

Then to Almagro to dance a few tangos,

Then to El Tigre to buy lots of mimbre

And all the people...

(Oh, I love el Microcentro,

las baldosas flojas para verte la cosa

Los adoquines, los excesos en Congreso, all the piquetes...)

And then Belgrano to buy an helado (de dulce de leche)

Then to Palermo to see some enfermos...

En ‘Puerto Madero,’ la voz cantante—que simula ser un turista anglosajón—describe ‘los piquetes,’ ‘las baldosas flojas’ y ‘los excesos del Congreso’ como atractivos turísticos exóticos entre su itinerario por los distintos barrios de Buenos Aires. Muestra, además, en otras líneas de la canción, el interés de los extranjeros en lo extravagante de la ciudad en contraste con el hartazgo de los locales, que desean abandonarla: “all the

people that aren't from here would like to come and stay and all the people that are from here just want to get away.” Aunque en apariencia, estamos ante una polaridad, el espacio en el que se contextualiza ésta, es el mismo: la ciudad de Buenos Aires. De este modo, expone las asociaciones emocionales previas que ambos, porteño y turista, podían tener con la ciudad y presenta ambas caras de la moneda con un mismo valor. Jugando con el conocido ‘ser o no ser’ de Hamlet, otra canción se cuestiona el complejo tema del desarraigo con humor: ‘Sur o no Sur’:

Me voy porque acá no se puede,

me vuelvo porque allá tampoco

Me voy porque aquí se me debe,

me vuelvo porque allá están locos

Sur o no sur...

Me voy porque aquí no me alcanza,

me vuelvo porque no hay esperanza

Me voy porque aquí se aprovechan,

me vuelvo porque allá me echan

En ‘Sur o no sur’ no se cuestionan el origen y la identidad, sino el destino. Lo importante, para la voz narradora, no son las raíces, sino el territorio que eligirá para vivir. A la vez, no encuentra territorio acorde: ‘quisiera quedarme aquí en mi casa pero ya no sé cuál es.’ Pareciera que el dilema hamletiano de ‘ser o no ser’ ha perdido vigencia después de la globalización. Ya no se trata de preguntarse ‘quién’ sino ‘dónde.’

Además de la recepción positiva de su audiencia en varios países, Johansen obtuvo múltiples premios en América y Europa. Además en el 2007 llamó la atención con tres nominaciones para los premios Latin Grammy como Mejor álbum alternativo por el disco, Mejor canción alternativa por ‘Anoche soñé contigo’ y Mejor corto de video por la misma canción. Es destacable que se lo catalogue como ‘alternativo’ por un lado, cuando por otra parte, la revista argentina de rock *The Inrockuptibles* calificó su álbum *Sur o no Sur* como el mejor ‘álbum de rock’ en Argentina de los últimos 5 años, describiendo su música de la siguiente manera:

por algún motivo indescifrable, nunca es lo mismo escuchar una cumbia en la voz de Kevin Johansen que en la de Pablo Lescano. De eso se trata en parte este Sur o no sur, el nuevo ensayo humorístico musical de Kevin Johansen: demostrar, con unas pocas palabras y con muchas notas, la eficacia de las músicas regionales consideradas como grasas hasta hace diez minutos. (Míguez16)

Evidentemente, la crítica musical se encuentra también en la encrucijada al intentar definir el estilo de Johansen. Al mencionar las ‘músicas regionales grasas,’ y a

Pablo Lescano, Míguez se estaba refiriendo a la cumbia villera, un género argentino contemporáneo muy polémico, cuya característica no es precisamente la calidad musical.<sup>(9)</sup> Sin embargo, Johansen ha compartido el escenario con Lescano—el músico villero considerado líder del movimiento—desafiando así la división tradicional argentina entre rock y cumbia. Además, en ‘La cumbiera intelectual,’ se subvierte la identidad de los ‘cumbieros’ y se describe a la protagonista con características hasta entonces más acordes con los seguidores del rock argentino. Esta es una canción muy graciosa en la que la chica en cuestión dista mucho de la cumbiera estereotípica—una chica de educación más limitada que la descripta aquí—:

La conocí en una bailanta todo apretado

Nos tropezamos pero fui yo el que se puso colorado

Era distinta y diferente su meneada

Y un destello inteligente había en su mirada...

Cuando le dije si quería bailar conmigo

Se puso a hablar de Jung, de Freud y Lacan

Mi idiosincracia le causaba mucha gracia

Me dijo al girar la cumbiera intelectual

Me dijo al girar... esa cumbiera intelectual...

(“Jung, Freud, Simone de Beauvoir, Gothe, Beckett,

Cosmos, Gershwin, Kurt Weill, Guggenheim...”)

Estudiaba una carrera poco conocida

Algo que ver con letra y filosofía

Era linda y hechizera su contoneada

Y sus ojos de lince me atravesaban

Cuando intenté arrimarle mi brazo

Se puso a hablar de Miller, de Anais Nin y Picasso

Y si osaba intentar robarle un beso

Se ponía a leer de Neruda unos versos

Me hizo mucho mal la cumbiera intelectual

No la puedo olvidar... a esa cumbiera intelectual

(“Paul Klee, Ante Garmaz, Kandinsky, Diego, Fridha,

Tolstoi, Bolshoi, Terry Gilliam, Shakespeare William...”)

Si le decía “Vamos al cine, rica”

Me decía “Veamos una de Kusturica”

Si le decía “Vamos a oler las flores”

Me hablaba de Virginia Wolf y sus amores

Me hizo mucho mal la cumbiera intelectual

No la puedo olvidar... a esa cumbiera intelectual...

Le pedí que me enseñe a usar el mouse

Pero solo quiere hablarme del Bauhaus

Le pregunté si era chorra o rockera

Me dijo “Gertrude Stein era re-tortillera”

No la puedo olvidar...

¡Yo no quiero que pienses tanto, cumbiera intelectual!

Yo voy a rezarle a tu santo para que te puedas soltar...

Para que seas más normal

(Jarmusch, Cousteau, Cocteau, Arto, Maguy Marin,

Twyla Tharp, Gilda, Visconti, Gismonti...)

Aprendí sobre un tal Hesse y de un Thomas Mann

Y todo sobre el existencialismo alemán

Y ella me sigue dando cátedra todo el día

Aunque por suerte de vez en cuando su cuerpo respira

Su cuerpo respira, su cuerpo respira

Yo no quiero que pienses tanto, cumbiera intelectual

Yo voy a rezarle a tu santo, para que seas más normal

Para que te puedas soltar...

Cumbierita, ¡cómo la quiero...!

Por lo general, en las canciones de la cumbia villera, las mujeres son descritas en términos puramente sexuales, refiriéndose a sus cuerpos, sus movimientos eróticos al bailar y las fantasías que despiertan en los varones que las observan. En la canción de Johansen, la chica ‘no es normal’ porque ‘piensa tanto’ y además, menciona la homosexualidad en algunas intelectuales como Gertrude Stein (‘era re-tortillera’), mientras que la identidad gay aún es tabú en géneros machistas y homofóbicos como la cumbia villera. Aunque la voz cantante insiste en categorizaciones: ‘Le pregunté si era chorra o rockera,’ a través de los numerosos ejemplos citables de la canción, Johansen destruye el estereotipo argentino que asocia a la cumbia con la vulgaridad y al rock con la intelectualidad. La cumbiera intelectual combina ‘contorneada’ cumbiera con ‘letra y filosofía’ rockera, con un tono bufonesco que no puede ofender a ninguno de los dos

bandos, sugiriendo en una canción lo que el músico también mostró sobre el escenario, al compartirlo con Lescano, líder del género villero.

Debido al espacio limitado en este artículo, no resulta tarea sencilla elegir ejemplos de la combinación de letra y dibujo que ilustran el espacio alternativo sugerido en el libro publicado en conjunto por Johansen y el dibujante Liniers. Sin embargo, tal vez ‘City Zen’ encierre en pocas palabras una clara representación del mensaje encerrado en el mismo y resuma la esencia misma de la música de Johansen: ‘City Zen / Es una guerra entre el ruido y nada / City zen’ (Johansen & Liniers 52)

Tal juego de palabras encierra más que un juego fonético y ortográfico. Presenta ideología, la lucha diaria por el silencio y la paz para la meditación (en el dibujo se observan personas caminando con sus ojos cerrados y sus manos cubriéndose los oídos en busca de ese silencio); la contradicción entre la guerra y la paz, el ruido y la nada, la ciudad y la vida zen. ‘City Zen’ suena como *citizen*—ciudadano en inglés—que sin duda cuestiona los conceptos de identidad y pertenencia a un territorio o nación. Al habitar un espacio ‘entre el ruido y nada,’ el sujeto no adopta una identidad ‘oficial’ o ‘ciudadana’ sino que solo habita ese espacio. El concepto de ciudadano aparece entonces como una ilusión, semejante a la idea de nación (comunidad imaginaria) de O’Gorman Anderson.

El concepto de no-ciudadano, emergente de City Zen y sus otros trabajos, en el aparente caos placentero de la música de Johansen, es claramente representado visualmente en el videoclip de la canción ‘Guacamole,’<sup>(10)</sup> donde se muestra un grupo de amigos conviviendo alegremente en un lugar que tanto podría ser Nueva York como Buenos Aires, o ninguno de los dos. Es un espacio ambiguo, intra-nacional, donde los amigos preparan un banquete multi-nacional con platos culinarios de varios países,

juegan al fútbol en la calle, bromean con los vendedores en las tiendas, bailan libremente en el parque y finalmente comparten la mesa. El grupo de personas está formado por asiáticos, latinos, europeos, norteamericanos—aparentemente la identidad no tiene mayor importancia—y todos parecen sentirse a gusto. Se escucha una voz que pide que ‘pongán *bien* la mesa’ y los platos varían entre ‘chicken yakisoba,’ ‘guacamole,’ ‘cocktail caipiruva’ y ‘chimichurri,’ por nombrar solo algunos. El jardín donde se reúnen a comer este banquete intercultural es un lugar relajado donde las asociaciones nacionales parecen no tener lugar, una clara representación visual de la destrucción del ‘citizen.’

En definitiva, en muchos de los ejemplos elegidos en este trabajo—‘Buenos Aires anti-social club,’ ‘Puerto Madero,’ ‘City Zen,’ ‘Guacamole,’ ‘Luna sobre Porto Alegre’—los conceptos de nación e identidad desaparecen como problema. El no-ciudadano de Johansen nos recuerda al no-arte dadaísta. El punto de contacto entre la música de Johansen y este movimiento es claramente trazable en relación a la búsqueda de transformaciones radicales. En suma, en ambos casos, se trata de una naturaleza autocrítica, contradictoria y cuestionadora que intenta abrir nuevos espacios para la creatividad y la convivencia.

La audiencia puede encontrar en la música de Johansen una propuesta musical divertida, relajada y una armoniosa mezcla de palabras y culturas. O puede percibir un disparatado revuelto de estilos y sinsentido. Sin embargo, estas combinaciones bizarras no son accidentales, sino claramente intencionales. Al defamiliarizar los géneros ya conocidos, Kevin Johansen y The Nada invitan a su audiencia a observar con mirada fresca, libre de prejuicios, no sólo el amplio espectro de estilos musicales que existen sino también la variedad de sensibilidades culturales. Desde el primer álbum lanzado por la

banda, el oyente es confrontado con la ambigüedad y confusión de las canciones. Lejos de la posibilidad de identificarse con la música, la audiencia es invitada a viajar a ese lugar imaginario habitado por no-ciudadanos, donde los significados no son claros, las reglas son inexistentes y donde la cultura y el lenguaje son sumamente flexibles. Estamos frente a una generación de personas que necesitan unirse y relacionarse de alguna manera pacífica, creativa, vanguardista e innovadora; y la música popular es un medio ideal para observar la manifestación de las nuevas interacciones globales que se producen en el tercer espacio del que ya habló Homi Bhabha en 1994.

Sin duda, este ideal de una vida sin rótulos, donde todo es posible, sólo es ideal—o concebible—para aquellos que la quieran ver. La música de Johansen, y el mundo que crea con ella, puede resultar irritante o molesta para aquellos que se incomodan ante la idea de bordes flexibles y de identidades ambiguas, tal cual causó el arte dadaísta en su momento. Tal vez la frase que sintetiza el motor que da vida a la producción musical ‘degenerada’ analizada en este artículo es la de Martin Luther King, Jr.; la cual Johansen eligió colgar en su propia página web oficial:

Si hemos de lograr la paz en la tierra... nuestras lealtades deben trascender nuestra raza, nuestra tribu, nuestra clase y nuestra nación; y esto significa que debemos desarrollar una perspectiva mundial. Ningún individuo puede vivir solo, pero mientras sigamos intentándolo, más guerras tendremos. O aprendemos a vivir juntos como hermanos o pereceremos todos juntos como idiotas.

## Notas

(1). The Dadaists were perhaps the most popular group in and outside the world of art. Dada's popularity inside the artists' "professional" guild, so to speak, came from the hostility of its unequivocal message directed at the mechanisms, the institutions and the ideology of the world of art, a message which was persuasively summed up in a single catchword: dada. This popularity also transformed the Dada, which originally emerged in Zurich, into an international art phenomenon: artists in Paris, Berlin, Cologne, New York, or the Netherlands soon became supporters of the Dada. In New York, Dada produced one of its iconic symbols: Marcel Duchamp's Fountain, which was photographed by Alfred Stieglitz in 1917.' (Maftei 219)

(2). El movimiento conocido como 'tropicalismo' e iniciado por los brasileños Caetano Veloso y Gilberto Gil en los 60 y 70 también mezclaba estilos tradicionales brasileños con letras políticas y rock. El 'subtropicalismo' es un juego con la ubicación geográfica de Argentina y Uruguay. Otros subtropicalistas son el uruguayo Jorge Drexler, y el brasileño Paulinho Moska. En general, estos músicos apuntan a presentar una música latinoamericana más sutil e híbrida a audiencias internacionales.

(3). 'El ida y vuelta, el aquí y allá (o, como él lo llama, "el mundo condensado", aunque sólo se trate del nuevo mundo), define su nueva obra: cumbias tangueras, habaneras en inglés, un reggae muy porteño, baladitas tipo Leonard Cohen y un tango en el que un muchacho en la puerta de una milonga cuenta su triste vida. Kevin se autodefine como "mestizo del futuro" y su frase de cabecera es mixture is future. Aunque también pasado: el alaskaño errante fue camarero de hotel, intérprete en el edificio de la ONU y portero de una milonga en Broadway y la 13. Hasta que el CBGB (el legendario club de donde salieron los Ramones, Talking Heads, Blondie y Madonna) abrió su espacio acústico, y Kevin Johansen se convirtió en el artista de la casa.' (*Kevin Johansen Sitio Oficial*)

(4). El guiño a la dictadura militar es claro en estos dos nombres para sus discos. Instrucción Cívica era una asignatura implementada en las escuelas que sería reemplazada por 'Formación Moral y Cívica' bajo el régimen dictatorial. 'Obediencia debida' hace referencia a la ley sancionada ya en democracia, por la cual los oficiales militares que actuaron en la represión y tortura quedaban impunes, ya que 'obedecían órdenes de sus superiores.'

(5). La recepción de la propuesta musical de Johansen fuera de Latino y Norteamérica también ha sido positiva. Ha triunfado en España y en Inglaterra, donde, por ejemplo, Charles Gillett escribió acerca de su trabajo musical, en *The Observer*: 'This is not music designed to demand attention or tear down walls; rather, it slips through half open windows, filling the room with light. Sheer pleasure, offered with intelligence and humour. Why would anyone say no to that?'

(6). Antibalas cantan en tres idiomas: inglés, yoruba y español. Los músicos que componen la banda son de origen africano, afro-americano, caucásico, latino y asiático.

(7). Algunas de estas tensiones aparecen en otras bandas de música popular, como por ejemplo el Cuarteto de Nos—oriundos de Uruguay—que tienen un tema llamado ‘No somos latinos.’ Esta canción tematiza el rechazo al término unificador ‘latino’ para todas las nacionalidades latinoamericanas.

(8). Esta dinámica se puede observar en el siguiente video: <http://www.youtube.com/watch?v=iRUSwh7oUZc&feature=related> y en este otro ejemplo: <http://www.youtube.com/watch?v=1LEUvqtibII&feature=related>

(9). Para el lector interesado, se sugiere ver Wilson, Favoretto: 2010.

(10). Véase el videoclip en <http://www.youtube.com/watch?v=bX4Qs2rjzJQ>

### Obras citadas

Bergson, H. *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. 1946. Trans. A. Raggio. Buenos Aires: Losada, 2009. Print.

Bhabha, H. K. *El Lugar De La Cultura*. 1994. Trans. C. Aira. Buenos Aires, Manantial, 2002. Print.

---, ed. *Nation and narration*. London: Routledge, 1990. Print.

Burke, P. *Cultural Hybridity*. Cambridge: Polity Press, 2009. Print.

Byrnes, B. “‘Subtropical’ Paradise: A Latin Singer with an Anglo Name Crosses Borders.’ *Newsweek International*, Web. 20 de febrero 2006.

Chang, J. ‘Democracy on the Downbeat: Antibalas.’ *Mother Jones 7, Media Jones*, Web. 2002.

Chow, R. *Writing diaspora: tactics of intervention in contemporary cultural studies*. Bloomington: Indiana UP, 1993. Print.

Flam, J. ‘Foreword.’ Motherwell, R. and J. Flam, eds. *The Dada Painters and Poets: An Anthology* Boston: G. K. Hall & Co, 1981. xi-xiv. Print.

Foster, S. C. *Dada/Dimensions*. Studies in the Fine Arts. Vol. 48: The Avant-Garde. Ann Arbor, Michigan: UMI Research P, 1985. Print.

Gillet, C. ‘Kevin Johansen and the Nada, City Zen,’ *The Observer* Web. 21 de mayo 2006.

Guerriero, L. ‘Amigos a Contrapelo,’ *La Nación Revista*, 18 de noviembre 2007. Print.

Hausmann, R. *Lob des Konventionellen*. 1922. Die Pille 3.1-2. 5. Re-impreso en Texte bis 1933, 2-49. Print.

Hooks, B. *Outlaw culture: resisting representations*. New York: Routledge, 1994. Print.

Johansen, K. *Kevin Johansen Sitio Oficial*. Web. 19 de marzo del 2011.

Johansen, K. and R. Liniers. *Oops!* Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2008. Print.

Lugo, A. 'Reflections on Border Theory, Culture and the Nation.' Michaelson S. and D.E. Johnson, eds. *Border Theory: the limits of cultural politics*. Minneapolis, U of Minnesota P, 1997. 43-67. Print.

Maftai, S. 'Between "Critique" and Propaganda: The Critical Self-Understanding of Art in the Historical Avant-Garde. The Case of Dada,' *Journal for the Study of Religions and Ideologies* 9. 27 (2010): 219-245. Print.

Míguez, N. 'Kevin Johansen: Sur O No Sur,' *Los Inrockuptibles* 02 de diciembre 2002. Print.

O'Gorman Anderson, B. R. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. and extended ed. London: Verso, 1991. Print.

Rosaldo, R. *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon P, 1989. Print.

Rother, L. '2 Artists Follow Muses to Success in Argentina,' *The New York Times* 2 de Julio 2003, Section E, Column 1, The Arts/Cultural Desk. Print.

Said, E. W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978. Print.

Weir, A. 'Global Feminism and Transformative Identity Politics.' *Hypatia* 23.4 (2008): 110-33. Print.

West, C. *The American evasion of philosophy: a genealogy of pragmatism*. Madison, Wis.: U of Wisconsin P, c1989. Print.

Wilson, T and M. Favoretto. 'Entertaining the Notion of Change: The Transformative Power of Performance in Argentine Pop.' *Popular Entertainment Studies* 2 (2010): 44-60. Print.

**Gender Treachery against the State:**

**The Political Function of Popular Film in Two Novels by Manuel Puig**

[Erin Redmond](#)

*Alfred University*

There are three new bodies on the Wall. One is a priest [...]. The two others have purple placards hung around their necks: Gender Treachery. Their bodies still wear the Guardian uniforms. Caught together, they must have been, but where? A barracks, a shower?

Margaret Atwood

In the totalitarian Republic of Gilead, the setting of the Canadian Margaret Atwood's 1986 novel *The Handmaid's Tale*, elite Christian fundamentalists stage a successful *coup d'état* in the former United States. Under the new regime, fertile women become "handmaids," surrogate mothers assigned to upper-class couples in order to remedy declining birth rates among the ruling class. In this staunchly patriarchal culture, hierarchical and opposed gender roles are strictly enforced; only men may participate in political life and women are of value in terms of the service they provide to men. The state-mandated colors of women's clothing identify their social class and function within the Republic, whether as domestic servants, surrogate mothers, or upper-class wives whose duty is to raise future citizens. Reproductive heterosexuality is compulsory; lesbianism is ideologically erased and male homosexuality is identified only as "Gender

Treachery,” a crime against the state that, if discovered, results in the public hangings of the “traitors” in the same stadium where football games still take place.

Although *The Handmaid’s Tale* represents a fictional dystopia, in some respects Gilead is eerily similar to the nationalisms that are the focus of Anne McClintock’s feminist postcolonial theory. McClintock notes the power of nationalism’s ability to create an illusion of unity through politically- and emotionally-charged spectacle such as team sports and women’s clothing (101-102). For McClintock, nationalism cannot be understood without a theory of unequal gendered power relations, one that accounts for the fundamental nationalist opposition between masculine self and feminine other, which subordinates women to men in terms of access to political rights and economic resources (89). McClintock highlights the typical function of “woman” as the symbol of the nation, her duty to biologically reproduce, and the restrictions imposed on women’s sexual relations in order to sustain divisions among national groups (89-90). For McClintock the trope of the heteronormative, patriarchal family as nation serves to subsume socio-economic inequalities within an ideology of popular unity at the same time that it naturalizes hierarchical social relations and, through the figure of the father, legitimizes state authority and military violence (89-94). The ideology of the patriarchal family as a microcosm of the state necessarily excludes people of non-normative genders and sexualities from the nationalist imaginary; for example, as McClintock points out, nationalisms often position homosexuality as a product of corrupting foreign influence (109).

In this study I combine certain aspects of Atwood’s and McClintock’s work with elements of the concept of transvestism as it is elaborated by Ben Sifuentes-Jáuregui in

order to create a new lens through which to examine the work of the Argentine writer Manuel Puig.<sup>(1)</sup> Puig's original goal was to become a film director and he studied film and scriptwriting techniques at the Escuela de Cine de Cinecittà. Puig was put off by the filmic realism that was the dominant style during the period in which he studied, prompting him to change his focus to writing narrative fiction. However, Puig never lost his interest in film, either in his personal life or in his novels and continued to write screenplays even after he became a successful novelist (Romero 24). Puig's passion for film is evident in his 1967 novel, *La traición de Rita Hayworth*, and in the 1976 *El beso de la mujer araña*. This study focuses on the ways in which alternative constructions of gender and sexuality emerge through dislocations of U.S. and European films to small-town Argentina in the 1930s and 1940s in the case of *La traición* and to the 1970s Buenos Aires prison cell in which most of *El beso*'s narrative unfolds. The protagonists' appropriations and transformations of popular films from the 1930s and 1940s evoke and ultimately contest the heteronormative ideologies of the films themselves and of the early Peronist nationalist discourse that informs both novels. An important focus of Sifuentes-Juáregui's analysis of transvestism in Latin America is transvestism's power to expose gender and sexuality as performance (106, 129). In common with the transvestitic subjects of Sifuentes-Juáregui's study, Puig's characters denaturalize binary-based categories of gender and sexuality. Through their reinventions of popular films, the protagonists of *El beso* and *La traición* position gender and sexuality as performance. As such, Puig's characters necessarily undermine early Peronist nationalism at its foundation in the naturalized opposition between masculine self and feminine other that McClintock identifies as the grounding of all nationalisms. Atwood's term "Gender Treachery" aptly

describes the effects of Puig's characters' refusal of binary-based terms, which not only upsets socio-cultural norms, but also constitutes a betrayal of the state.

*La traición de Rita Hayworth* is a collection of narratives of the inhabitants of Coronel Vallejos, the fictional Pampas town of the 1930s and 1940s that, according to Puig, represents his hometown of General Villegas, where weekly outings to the local cinema with his mother provided him with his only escape from provincial life (Bacarisse 8). Although the narratives are organized non-hierarchically and almost all of the characters interpret events through the lens of Hollywood films, the character of the young boy Toto is central throughout, as his own and others' narratives trace his growing-up years from infancy to late adolescence, chronicling his refusal to conform to norms of masculinity, his distaste for heterosexuality, and his romantic interest in other boys, along with his imaginative and gender-complicating recreations of the 1930s films that he sees with his mother. Given Puig's romantic relationships with men, his lifelong love of the movies –his video collection numbered over 4000 titles- his childhood nickname, “Coco,” and the parallels between Toto's authoritarian father and submissive mother and Puig's own male-dominated family, some critics consider *La traición de Rita Hayworth* to be a thinly-disguised autobiography; indeed, Puig once said in an interview, “Toto soy yo” (qtd. in Bacarisse 8).

*El beso de la mujer araña* is set in a prison cell in Buenos Aires in 1975. The novel's two protagonists are Luis Alberto Molina, who is incarcerated for corruption of minors, and Valentín Arregui, who is imprisoned for politically subversive activities. One of the novel's most talked-about elements is the narration of six films by Molina to Valentín, three of which are existent though embellished cinematic productions and three

of which are invented. Like Toto's, Molina's narrations and re-imaginings of popular films serve to highlight womanliness as performance, as well as Molina's own performance of non-masculinity. Prison officials appeal to Molina for information on Valentín's activities and fellow subversives in exchange for early parole, an element of the plot that recalls the stereotype that Sifuentes-Jáuregui discusses, of the effeminate homosexual as corruptible, a traitor (107). Molina initially attempts to secure the information that will restore him to his mother, but an emotional and sexual relationship develops between the two prisoners and Molina takes on the role of a double agent in his interactions with the prison officials, falsely claiming that Valentín has confided nothing. By the end of the narrative, Molina leaves the cell armed with information to give to Valentín's fellow revolutionaries and is killed by a shot from a moving vehicle after he is approached by authorities. Valentín returns to the cell on morphine after being tortured and seems to travel to a utopian island in his dreams.

Toto and Molina reinvent popular films through their retellings and imaginings and, in the process, (re)create themselves. Although both characters are culturally categorized as male, they do not produce themselves as the masculine, heterosexual subjects of the nationalist imaginary and instead exhibit tastes that are culturally designated as feminine. Such tastes include their preference for the so-called "women's films" of the 1930s and 1940s, their tendency to identify with filmic heroines and not heroes, their desire for masculine, heterosexual men both on screen and off, and their fascination with the construction of femininity through fashion and film techniques. Drawing on Sylvia Molloy's characterization of Oscar Wilde and other turn-of-the-century *poseurs*, Toto and Molina may be understood as enacting a "visibilization of non-masculinity" that, for Molloy, refers "at least equivocally to homosexuality" (147-51).

Given nationalisms' allegiance to the ideology of naturalized categories of opposed genders, Toto and Molina's performance of non-masculinity constitutes a betrayal of their gender. As in Atwood's *Gilead*, this betrayal is frequently translated as homosexuality within the terms of dominant nationalist discourse and has predictably negative consequences: although he is a child, Toto is identified several times as a homosexual by other characters, socially marginalized, and threatened with violence that is often sexual in nature; Molina is incarcerated for corruption of minors, categorized as a homosexual by prison officials and other characters, and runs the risk of torture and death. In this analysis, the term Gender Treachery does not necessarily imply homosexuality but rather a more radical form of treason. In his study of homoeroticism and Latin America cultural production, David William Foster questions the viability of the category of homosexual, even when it is taken to refer to acts and not identity, pointing out that this Foucauldian version of homosexuality presupposes an ontological category of specifically homosexual acts. Foster argues that even if the homosexuality of an act is taken to depend solely upon an anti-essentialist concept of the gender of the agents, there are innumerable acts in which the agents do not conform to identifiable genders, either in patriarchal terms or in a context of opposition to patriarchal order (54-55). Foster's radically deconstructive perspective resonates with Puig's fiction. By performing non-masculinity and by drawing attention to the constructed character of the idealized womanhood they see in popular films, Molina and Toto denaturalize and deconstruct the categories of male and female and, by extension, of homosexual and heterosexual. For Sifuentes-Jáuregui, the transvestitic subject cannot be understood in such binary-based terms as androgynous beings or as men pretending to be women (4-8). Similarly, both Toto and Molina emerge as uncategorizable in binary terms, representing what I conceive of as an *other* feminine

other, a figure that has no place in the nationalist imaginary that Juan Domingo Perón once called “la inmensa familia argentina” (*Doctrina* 326).

In 1967, Puig published his first novel, *La traición de Rita Hayworth*, which sold very well and received much critical attention, both positive and negative. *El beso de la mujer araña* was published in 1976 and was immediately put on the government’s list of prohibited books under the short-lived presidency of Isabel Perón. The novel would remain banned in Argentina until the fall of the military regime in 1983 (Levine 241). As political violence increased after Perón’s return to Argentina in 1973, Puig fled to Mexico and remained there for two years. Puig’s return to Argentina was short-lived; in 1976, he again left Argentina after receiving telephoned death threats from the Argentine Anticommunist Alliance or Triple A, the paramilitary death squad that was organized under Perón’s last regime in the early 1970s (Levine 241). Puig cannot be characterized as writing anti-Peronist fiction; he claimed, perhaps disingenuously, that references to Peronism were not intended as political critique, but rather were a reflection of his personal experience of life in Argentina from the 1930s on (Corbatta 139). Numerous interviews attest to Puig’s ambivalent view of Peronism: though he recognized its socialist achievements, Puig was critical of what he perceived as Peronism’s fascist tendencies, including the power held by Perón as an individual and the lack of a clearly articulated political theory (Corbatta 143). Puig sums up his own unpopularity among members of the Peronist left as well as the political right with the comment that, “The return of Perón brought with it the renewal of censorship. My attitude toward Perón wasn’t reverential and that was seen as sacrilege” (qtd. in Levine 239). Although Puig’s work is an indictment of repression in its broadest sense, whether social, political, or sexual, Puig’s novels are most colored by the discourse and daily life of the early Perón

regime from 1946 to 1955 which, for Puig, symbolizes repressive regimes in general, whether in the Argentina of the 1970s or in 1930s and 1940s Europe (Bacarisse 95). According to Pamela Bacarisse, “It has been claimed that [Puig’s novels] could be classified as historical novels, with emphasis on what Unamuno designated *intrahistoria*: in them we discover what daily life in a given period was like, and cultural references clarify the picture” (95).

*La traición*’s chronology alludes to its wider political context and to the authoritarian regimes that Puig linked to the exploitation learned within the male-dominated family. Toto is born in 1933, the year the novel begins and ends, and also the year that Hitler was appointed Chancellor of Germany and Mussolini was consolidating his dictatorial power (Romero 70). We first hear Toto’s voice in 1939, the year World War II began and Franco won the Spanish Civil War. Toto’s sophomore essay is dated 1947, the year after Perón was first elected president, as is “El diario de Esther,” a chapter in which a young working-class girl’s narrative is an overt parody of Peronist populist discourse. As Jorgelina Corbatta points out, Esther repeats stock slogans from the Peronist daily, *Democracia*, and her style and tone mimic the melodrama of Peronist discourse, as do her references to the vengeance of the humble against the oligarchy (140-42). *El Beso*’s narrations of films of the 1940s suggest this novel’s preoccupation with the ideologies of the era of early Peronism, given Perón’s increase in popular support in the early part of the decade and his first election as president in 1946. The invented Nazi propaganda film *Destino*, Molina’s favorite of the films he retells to Valentín, explicitly links European totalitarianism to Perón through the film’s references to Hitler as “el Conductor,” Perón’s nickname. The novel’s setting in 1975 links it to Perón’s second

regime and to its politically divided aftermath, as it presages the increased political violence of the Proceso de Reorganización Nacional begun in 1976.

Early Peronist discourse has understandable appeal to members of an upwardly-mobile working class, especially given Eva Duarte de Perón's tendency to melodramatic exaggeration of emotions, her consistent emphasis on her modest social origins that established a bond of community between the woman and her people and, perhaps most of all, her constant cry for the vindication of the humble (Romero 59). Like Hollywood melodrama and in keeping with McClintock's characterization of nationalisms in general, early Peronist discourse naturalized the ideology of two opposed and unequal genders and of reproductive heterosexuality. Both Juan and Eva Perón spoke of "rational man's" superiority to "emotional woman" (*Clases* 13; *Doctrina* 91-92) as well as of women's duty to the nation to have and raise children (*Clases* 211; *Discursos* 70, 89-90; *Doctrina* 104). Eva Perón explicitly claimed that women naturally feel inferior to men (*Clases* 18) and opposed women's innate common sense to men's "natural" capacity for higher thought (*Discursos* 87). She also characterized men's role as active in contrast to women's, whose natural role was to support others through self-sacrifice (*Discursos* 251). The symbol of the Argentine people, Eva Perón at once embodied the nation and represented an intermediary between the people and Perón. In her best melodramatic style, Eva Perón summed up women's subordination to men –and by extension, the people's subordination to the paternal figure of Perón– when she said, "Todo lo que soy, todo lo que tengo, todo lo que pienso es de Perón" (*Razón* 14). Passive, emotional, most valued as a biological reproducer of the nation and, above all, subordinate to men, the ideal woman of early Peronist discourse embodies McClintock's

figure of the feminine other, foil to the active, intellectual, masculine self of the nationalist imaginary.

Like early Peronist discourse, popular films from the 1930s and 1940s – particularly melodramas– strongly color Puig’s work. Literary melodrama’s widespread appeal coincided historically with the wave of European immigration to Argentina in the late nineteenth century. Always sentimental, in this period, melodrama focused on themes such as ideal but impossible love and represented characters that were in some sense socially excluded, often for veiled reasons of religion, race, or social origins. The children of Argentina’s nineteenth-century European immigrants formed a new and socially-mobile working class in the early decades of the twentieth century. At the same time, melodrama lost its focus on the socially marginalized (Romero 61-64). In its early-twentieth-century Hollywood incarnation, melodrama neglected the social outcast in favor of model middle-class characters, while it continued to ignore realities of cause and effect and sought above all to heighten spectators’ emotions (Campos 127). Characterized by ideologies of eternal love between masculine men and properly feminine women, strict morality, and compulsory and reproductive heterosexuality, Hollywood melodrama’s promise of justice that rewards the good and punishes the bad, like Peronist discourse, has understandable appeal to upright and hardworking citizens who strive for happiness and prosperity. For an average second-generation working-class immigrant, melodramatic movies made anything possible –as long as you worked hard and lived clean– from ideal romantic love relationships to the rise from rags to riches.

The compulsory heterosexuality that characterizes popular film and the discourse of the early Perón regime, as well as the Peronist equation of nation and normative,

patriarchal family, are ideologically at odds with Puig's own beliefs. For Puig, the normative family with its male head of household was the school in which exploitative relationships were learned (Romero 70). In Puig's words, "Sexism is as serious [...] [as] economic corruption and workers' struggles. The battle of social freedom must begin there. The foundation of exploitation is in the relationship between men and women" (qtd. in Levine 285). Puig was unwilling to ground identity in sexuality or gender, claiming that, "For me, [homosexuality] doesn't exist. Heterosexuality doesn't exist either. [...] I don't think there's a difference between men and women [...]. The distinction between masculinity and femininity, the whole notion of role playing, isn't natural" (qtd. in Levine 261). In sum, Puig's personal views of the family, gender, and sexuality are starkly opposed to the Peronist and popular discourses that inform his work.

Most of the 1930s and 1940s films incorporated into *La traición* and *El beso* fall into the category of "women's films" and many of them are melodramas. Some critics have argued that Puig's novels in themselves both imitate and undermine melodramatic films (Romero 16). Others have suggested that in Puig's work, melodrama becomes camp in the sense of the word as a love of artifice and exaggeration that exposes supposedly natural identities as cultural roles that people perform (Echavarren 225). For Raymond Leslie Williams, Puig's writing is both implicated with and critical of mass culture (123). Williams's perspective is borne out by *La traición* and *El beso*. Both Toto and Molina articulate their belief in the heteronormative ideologies of popular film and yet, as Julia Romero says of Puig's work in general, their retellings of films restore nineteenth-century literary melodrama's focus on marginalized figures (16). Puig's work can never be reduced to a purely critical stance toward popular film, given his well-known empathy for his characters. Agustín García Gil has said that if anything can be called "the Puig

effect,” it is this sustained sympathy for his characters, despite their silliness, their bad taste, their melodramatic passions, their weakness, and the way in which, like Don Quijote, they confuse poorly-crafted fiction with real life (26). I would argue that Puig’s empathy for his characters arises not despite but *because of* their preference for a cinematic world in which good triumphs and love conquers all, in place of a real world characterized by patriarchal order, violence, and socio-economic injustice.

Both Toto and Molina show their faith in the tenets of popular film in general and melodrama in particular, especially the heteronormative ideology of two naturally opposed and complementary genders. As a young child, Toto’s only glimpse of a world outside of his patriarchal home and hometown is constituted by his weekly visits to the cinema with his mother. Toto’s first-person narrative begins in 1939 when he is six years old and highlights his dissatisfaction with his family home where, during siesta, his father Berto imposes a rule of silence and deprives him of his mother’s company; in this novel, “*siesta*” is a euphemism for obligatory marital sex. Toto recalls interrupting his parents’ *siesta* on one occasion and his father’s threat to break him in two, a memory that provokes his decision to think about the movie he likes best, “[...] porque mamá me dijo que pensara en una cinta para que no me aburriera a la siesta” (39). Already the novel exposes the hierarchy and injustice that Puig saw as characteristic of traditional families. As the male head of the household, Berto determines when and whether his wife Mita will have sex with him; as Berto’s subordinate, Mita must ensure that their child will not interfere with Berto’s pleasure; and as the person at the bottom of the familial hierarchy, when Toto breaks the rules, he is threatened with paternal violence.

The first film that Toto recreates is director George Cukor's 1936 *Romeo and Juliet*. Toto's choice of films reveals his belief in an ideal and eternal heterosexual love that sharply contrasts with the reality of his parents' relationship. Through his recollections of this film, the six-year-old Toto also suggests his enjoyment of melodrama's capacity to heighten spectators' emotions: "*Romeo y Julieta* es de amor, termina mal que se mueren y es triste: una de las cintas que más me gustó" (39). For Toto, Director H.C. Potter's 1939 *The Story of Vernon and Irene Castle* is the best Ginger Rogers film "[...] porque es de bailes y termina mal, que Fred Astaire se muere en la Guerra en el avión estrellado y ella lo está esperando pero él no llega" (41). Like *Romeo and Juliet*, this is another representation of the ideal and eternal love between a man and a woman that both Toto and his mother believe in: though Astaire's character dies, as Mita explains to Toto, Rogers' character is not sad "[...] porque es como si estuvieran juntos, en el recuerdo. Ya nada los puede separar, ni la Guerra ni nada" (42). And, as in all the popular films that Toto enjoys, emotions are heightened and realities are ignored: as the tears roll down Ginger's face and she looks toward the empty stage where she and Astaire were to have danced in a charity show, she suddenly sees the two of them, now transparent figures, who dance off into the distance so that even after death, the good receive their reward (42).

Like Toto, Molina believes in the eternal love between men and women that is represented in popular film. He narrates an invented Mexican film in which a beautiful singer leaves her rich lover for a young journalist, who dies of exposure and starvation rather than letting the heroine prostitute herself to support him. Like Mita, Molina explains to Valentín that the lover will always be with the heroine, even though it might only be through the words of the song he wrote for her: "... estoy feliz, también lo estás..."

me quieres tú... te quiero más ... Estoy tan enamorada, que ya olvidé lo pasado... y hoy me siento feliz, ... porque te he visto... llorar... por mí..." (263). When Valentín comments that nothing is forever, Molina's belief in eternal love and his valorization of emotion over reason remain unshaken. "Sí, eso es fácil decirlo. Pero sentirlo es otra cosa," says Molina. Valentín replies, "Pero tenés que razonar entonces, y convencerme." Using Valentín's own tactics against him, Molina closes the argument triumphantly: "Sí, pero hay razones del corazón que la razón no entiende. Y eso lo dijo un filósofo francés muy de los mejores. [...] Y creo que hasta me acuerdo el nombre: Pascal" (263). Like the sentimental *boleros* that he favors, for Molina, popular films "[...] dicen montones de verdades [...]" (143). Molina's narration of director Jacques Tourneur's 1942 film *Cat People* stands out not only for his explicit identification with the film's heroine, but perhaps even more so for the way in which Molina's experience of a romantic relationship outside of the prison resembles that of the architect hero's female colleague. Rejected for another, this traditionally feminine film character remains in love with the architect but accepts his marriage and continues to support him as a friend – at least until tragic events bring about a romantic relationship between the architect and his self-sacrificing colleague (28). When Valentín asks about Molina's sexual relationship with Gabriel, the handsome waiter who is the object of Molina's desire, Molina explains that Gabriel is "un tipo normal" (72): "[...] nunca, nunca pasó nada, no hubo modo de convencerlo. [...] me daba vergüenza insistirle, y con la amistad de él me conformé" (75). In his relationship with Gabriel, Molina mirrors the normative, self-sacrificing ideal of womanhood represented in the film. Molina also implicitly acknowledges his poor chances at a happy ending because he is not a woman, at least not from the point of view of Gabriel who, as "un tipo normal," is identified as both male and heterosexual. Molina again implies his

belief in the naturalness of heterosexual desire between two opposed and complementary genders when he describes his social group to Valentín: “-[...] siempre lo que estamos esperando... es la amistad, o lo que sea, de alguien más serio, de un hombre, claro. Y eso nunca puede ser, porque un hombre... lo que quiere es una mujer” (207).

Despite their belief in the premises of popular film, including their overt acceptance of polarized gender roles and the naturalness of heterosexual relationships, both Toto and Molina deviate from Peronist and pop-cultural norms of gender, not only through their love of “women’s films,” but also through other ideologically feminine tastes and behaviors. In his study of transvestism and masculinity, Sifuentes-Jáuregui argues that the transvestite shows the falseness of femininity through her effort to represent “real” womanhood: “[...] by constructing the other’s ‘realness,’ transvestism also reveals the ‘falseness’ [...] of the other” (4). Toto and Molina also show up womanhood as performative but, unlike the transvestitic subject that Sifuentes-Jáuregui’s considers in his introduction, neither attempts to represent himself as a “real woman.” Rather, despite their performance of ideologically feminine characteristics, Puig’s characters acknowledge that they are not women, as in Molina’s discussion of “real” men’s desire for “real” women. Sifuentes-Jáuregui draws on Shoshana Felman to emphasize that the failure to perform masculinity does not equate to a metaphorical castration, but rather is an enactment of difference (23). Felman’s insight is apropos to a discussion of Molina and Toto: it is only because they are culturally classified as men – or future men in Toto’s case– that they can be understood as failing to represent themselves as the masculine self of nationalist ideology and, instead, as producing themselves as an *other* feminine other, a subject that is defined by its difference, and one that does not exist within the nationalist imaginary. Toto’s custom of using the women’s

bathroom with his mother at the cinema, for example, is not a performance of womanhood but a striking refusal to perform masculinity, one that defies the patriarchal order within which he lives and results in harsh criticism. Toto's mother Mita explains to him that women cannot go into the men's bathroom (35); in other words, males – or at least male children – have access to women's space, but women and girls do not have access to men's. The six-year-old Toto is horrified at his father's insistence that he use the men's washroom at a school concert; after Toto refuses to go alone, his father impatiently sends him off to the women's washroom with an older girl: "llévalo al baño de mujeres, no importa" (35). Toto's performance of non-masculinity shows up in other ways as well, including his taste for drawing film scenes and playing with dresses, which Berto prohibits, as well as his distaste for such masculine pursuits as soccer and bike riding (46, 73-75). The cultural expectation that Toto become a "normal" masculine male underlies Berto's increasing anger at Toto's "difference." After Toto plays with dolls' dresses, Berto threatens to send Toto to a convent, a punishment that implies emasculation insofar as Toto would be locked up in a traditionally all-female space and one that also implies that a refusal to become the masculine self of the nationalist imaginary is punishable by exile (118-19).

A window-dresser by profession, Molina seems to embody an extreme of Western femininity through his preoccupations with fashion, film stars, and personal romances. Initially at least, Molina valorizes emotion over reason and the personal over the political, as when he defends the invented Nazi propaganda film as "una obra de arte" (63). In all his film narrations, Molina inserts his own embellishments, which suggest traditionally feminine interests: "[...] la fuente blanca parece [...] como de merengue, y los ventanales también, un palacio blanco todo de merengue, como en algunos cuentos de hadas"

(63). Like meringue itself, this description has the feel of a delicious confection cooked up by feminine hands. Molina also conforms to the Peronist and pop-cultural ideal of feminine self-abnegation, as in the following conversation with Valentín:

-Mirá, a mi salir me importa más que nada por la salud de mamá. Pero me quedo preocupado de que a vos no te va... cuidar nadie.

-¿Y en vos no pensás?

-No. (245)

Like Toto, Molina's ideologically feminine tastes and behaviors do not add up to a representation of "real" womanhood, but rather to a refusal to be masculine. As a normative masculine figure, initially at least, Valentín at first attempts to curb what he sees as Molina's feminine traits, telling Molina not to cry and even mocking what he sees as the trivial cause of Molina's tears (63). Like Berto, here Valentín tries to "correct" the problem of a man who performs non-masculinity. Molina's refusal to perform masculinity elicits criticism from others as well, as the following dialogue between the two prisoners reveals:

-[...] ahora te tengo que aguantar que me digas lo que dicen todos.

-A ver... ¿qué te voy a decir?

-Todos igual, me vienen con lo mismo, ¡siempre!

-¿Qué?

que me -Qué de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así,  
que quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero  
es una siempre uno puede enderezar, y que lo que me conviene  
mujer, porque la mujer es lo mejor que hay... .  
mujeres -¿Te dicen eso?  
-Sí, y eso les contesto... ¡regio!, de acuerdo!, ya que las  
son lo mejor que hay... yo quiero ser mujer. (25)

Molina's description suggests the force of hegemonic discourses insofar as "everyone" categorizes him as male and, in keeping with the heteronormative ideologies of nationalism and of popular film, as naturally formed to sexually desire women.

Unlike Berto and Valentín, who desire women film stars, both Toto and Molina identify with the heroines they admire. When Valentín asks Molina which character from *Cat People* he identifies with, Molina replies, "Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína" (31). Molina also identifies with Leni, the heroine of *Destino*, to the point that he, like Leni, sees the hero, Werner, as "un hombre-dios" because of his masculine fearlessness (62). Toto also identifies with the feminine heroines of the films he sees and, from their position, expresses his desire for masculine men. For example, Toto imagines a kind of montage of Dorothy Lamour films set in the south Pacific, in which, like the feminine heroine, Toto is rescued by Raúl García, the highly masculine, handsome, and athletic schoolmate that Toto admires

(Campos 69). According to René Alberto Campos, Molina actually lives Toto's imagined experience as he and Valentín come to see their prison cell as a sort of utopian island that allows for the development of their non-normative romantic relationship (69). Director John Cromwell's 1945 film *The Enchanted Cottage* appears in *El beso* as a narrative that Molina tells to himself, in which he identifies with Laura, the ugly servant in love with her handsome employer. After the hero returns disfigured from the war, both characters are transformed so that they are beautiful to one another, through a miracle wrought by love (115). In *La traición*, Toto's sophomore-year composition "La película que más me gustó" recreates director Julian Duvivier's 1938 film *The Great Waltz*, so that Carla, Johan Strauss's illicit but unconsummated love sees the physically weak Johann – an alter-ego of Toto – as if he were Adhemar, the handsome and masculine high school senior that Toto desires, through a "milagro de amor," a phrase that evokes the Cromwell film's Spanish title. In this way, Toto is at once Johann, the less-than-ideally-masculine figure transformed and also Carla, the heroine who desires Adhemar (Campos 99-102). Both Toto and Molina emphasize their identifications with female characters by embellishing their film narrations with invented glimpses into the heroines' thoughts, desires, and feelings. In his imagined version of director Thornton Freeland's 1933 film *Flying Down to Rio*, Toto is able to read the Ginger Rogers character's thoughts, saying that she wants a bird to put a white flower in her hair (40). In his narration of the invented Mexican film among others, like Toto, Molina describes the heroine's secret feelings: "El magnate la mira a la chica, ella tiene los ojos llenos de lágrimas, porque está enamorada del muchacho, y ya no lo puede negar, no se lo puede negar a ella misma, que es lo peor" (232).

On another level, both Toto and Molina disarticulate the nationalist opposition between women and men by drawing attention to the artifice of the films they have seen and, as Gabriela Speranza points out, by underscoring femininity as performance by presenting it as representation (422). Toto's consistent use of actresses' and not characters' names draws attention to the constructed nature of the heroines' femininity and of the films themselves. His identification of Norma Shearer as an actress who is always good and not as her character, for example, suggests the star system of the 1930s, in which actresses' public personae mirrored their cinematic roles (Morales Saavedra 90). Molina consistently highlights the artificiality of the films he narrates through his overt admiration of camera angles (62-63) and of stage sets such as the "palmeras hechas de papel plateado" or the "velero a todo lujo, fingido en carton, pero [que] parece de verdad" (79). In a description that focuses the reader's attention on both theatrical makeup and the camera as they function to produce femininity, Toto writes in his sophomore essay that when Johann seems to see Carla, "[...] su piel no es blanca ni sus labios de rojo coral ni sus ojos de verde esmeralda, sobre el cielo de Viena su figura ahora se refleja transparente [...]" (278). Similarly, Molina draws attention to the filmic production of femininity through repeated comments on clothing (227), hairstyles (16), and camera work, as in his description of the singer whose lover dies: "Y de golpe se ve grande en primer plano la cara de ella, con los ojos llenos de lágrimas, pero con una sonrisa en los labios" (263).

Like the 1941 Rita Hayworth film *Blood and Sand*, in which the good suffer and the bad emerge victorious, the reality of small-town Argentina in the 1930s and 1940s and of Buenos Aires in the 1970s betrays through violence and injustice. By virtue of their refusal to perform masculinity and their sexual desire for masculine men, Toto and Molina represent figures that are not only excluded from the nationalist imaginary of the

early Perón regime that informs both novels, but also punished, in Toto's case through social marginalization and in Molina's through political violence. Yet their re-makings of popular film transform its repressive characteristics – specifically the rigid gender roles and compulsory heterosexuality that also characterize Peronist discourse – into opportunities for the expression and experience of dissident identities. Despite these characters' belief in the ideology of the naturalness of romantic relationships between masculine men and feminine women, Toto and Molina denaturalize binary-based gender and sexual categories through their retellings and reimaginings of popular films. Given that Toto and Molina are categorized as male, their performances of non-masculinity are indeed a form of Gender Treachery, one that subverts the nationalist ideological opposition between masculine self and feminine other, producing a new subjectivity, an *other* feminine other that cannot exist within the nationalist imaginary. Through Molina's and Toto's transformations of popular films, *El beso* and *La traición* restore the interests of marginalized groups to mass culture as they simultaneously subvert the heteronormative ideological foundations of early Peronist nationalism.

### Works Cited

- Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale*. 1986. New York: Doubleday, 1998.
- Bacarisse, Pamela. *Impossible Choices: The Implications of the Cultural References in the Novels of Manuel Puig*. Calgary: U of Calgary P, 1993. Print.
- Campos, René Alberto. *Espejos: La textura cinematográfica en La traición de Rita Hayworth*. Madrid: Pliegos, 1985.
- Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina: Piglia, Saer, Valenzuela, Puig*. Buenos Aires: Corregidor, 1999. Print.

Echavarren, Roberto. "Identidad versus vapor". 1988. *El mundo femenino en la obra de Manuel Puig*. Ed. Israel Morales Saavedra. Monterrey: U Autónoma de Nuevo León, 2008. 213-231.

Gil, Agustín García. "Prólogo." *El mundo femenino en la obra de Manuel Puig*. Ed. Israel Morales Saavedra. Monterrey: U Autónoma de Nuevo León, 2008. 25-27.

Foster, David William. *Producción cultural e identidades homoeróticas: Teoría y aplicaciones*. San José: U de Costa Rica, 2000. Print.

Levine, Suzanne Jill. *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000. Print.

McClintock, Anne. "No Longer in a Future Heaven: Gender, Race and Nationalism". *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*. Eds. McClintock, Aamir Mufti, and Ella Shohat. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. 89-112.

Molloy, Sylvia. "The Politics of Posing." *Hispanisms and Homosexualities*. Eds. Molloy and Robert McKee Irwin. Durham: Duke UP, 1988. 141-60.

Perón, Eva. *Clases y escritos completos 1946-1952*. Eds. Carlos E. Hurst and José María Roch. Buenos Aires: Megafón, 1987.

---. *Discursos completos 1949-1952*. Eds. Carlos E. Hurst and José María Roch. Buenos Aires: Megafón, 1987.

---. 1951. *La razón de mi vida. La razón de mi vida y otros escritos*. 13-237. Barcelona: Planeta, 1997.

Perón, Juan. *Doctrina Peronista*. 1973. Buenos Aires: Volver, 1982.

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. 1976. Barcelona: Seix Barral, 1985. Print.

---. *La traición de Rita Hayworth*. 1968. Barcelona: Seix Barral, 2003. Print.

Romero, Julia G. *El mapa del imperio: Del escritorio de Manuel Puig al campo*

*intelectual*. La Plata: Al Margen, 2009. Print.

Sifuentes-Juáregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002.

Speranza, Graciela. "Puig y sus precursoras". *El mundo femenino en la obra de Manuel Puig*.

Ed. Israel Morales Saavedra. Monterrey: U Autónoma de Nuevo León, 2008.

409-23.

Williams, Raymond Leslie. *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture,*

*and the Crisis of Truth*. New York: St. Martin's P, 1995. Print.

---

<sup>[1]</sup> In *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature*, Ben Sifuentes-Juáregui devotes a chapter to an insightful analysis of the sexualities of *El beso de la mujer araña*'s two protagonists, especially as they relate to the Oedipal complex.

**Enrique Gómez Carrillo Writes the Home Out of Egypt:  
Orientalism and the *Modernista* Print Industry**

[Andrew Reynolds](#)

*West Texas A&M University*

This essay seeks to explore how the aesthetic modes and Orientalist impressions created by *modernista* writers such as Guatemalan Enrique Gómez Carrillo at the turn of the twentieth century relied on the print industry and the varying textual venues where they formed and disseminated their texts. Through newspapers, literary and cultural magazines and book publications writers helped to create a web of market-based agents, literary opportunities, increased levels of prestige and cultural economies that proved foundational in the Hispanic literary field of the period. “La moral de 'Kismet',” an article inextricably connected to Gómez Carrillo’s 1913 publication of his book *La sonrisa de la esfinge*, which describes his travels to Egypt, is one of many newspaper and magazine articles that coincided with the first printing of the book. The careful marketing strategy composed of the publishing of book selections and reviews, as well as announcements of the book’s publication reveal a carefully orchestrated campaign over the course of the years surrounding the release of *La sonrisa de la esfinge* that pointed to the *modernista*’s literary authority and ability to increase cultural prestige through various print modalities. As a consequence, through the newspaper, magazine and book publications on Egypt, Gómez Carrillo also formulated a *modernista* Orientalism founded on visual experience and the privileged gaze of the traveler enhanced by the use of photojournalistic images and their accompanying captions. In this way, selections of

Egyptian culture, such as the home, impenetrable to the experiences of the *modernista*, were rewritten and even erased from the published representations of the Orient.

*Modernista* scholars, such as Araceli Tinajero and her thorough study, *Orientalism en el modernismo hispanoamericano*, have situated the Spanish American representation of the Orient as one marginal discourse describing other societies at the margins of modernity. By contrast, Enrique Gómez Carrillo produced literature from the centers of European cultural production and published with well established Parisian editorial houses and literary magazines. This *modernista* falls well within the discourses that attempted to colonize the Orient through a particular type of cultural representation as described by Edward Said.<sup>(1)</sup> Nevertheless, I share Tinajero's goal, which she successfully achieves in her study, of "ofrecer una o más alternativas a partir de textos literarios y crítica enfáticamente hispanoamericanos"<sup>(3)</sup>. In the case of this study, the particular Orientalist discourse creates a marginalized Egyptian subjectivity across a wide variety of textual materialities that also corresponded to a strengthening of the *modernista* presence in journalism and book industries on both sides of the Atlantic.

In the *crónica* "La moral de 'Kismet'" Enrique Gómez Carrillo connects the fatalistic morality found in the Orientalist British play by Edward Knoblauch to a *modernista* aesthetic that defines the Orient through an impenetrable essence. He first cites the introduction to the play: "Poned cuidado en la enseñanza que va a daros el Destino, llamado 'Kismet' por los poetas. Y notad bien las venturas y las desventuras asignadas de antemano al hombre que se eleva y se hunde como la cuba en el pozo. Pero Alá solo conoce todo... oid..." ("Paris" 1). Here, the *modernista* relies on Islam (or at least

its Western embodiment) to empower his own representation. The religiosity and epistemology founded on a lack of knowledge, a thing known only by Allah, lies at the cornerstone of Gómez Carrillo's Orientalist perspectives. He interprets Knoblauch's text through a moralizing lens that is then converted to an aesthetic determination. He continues: "Ahora bien; ¿no está encerrada en estas líneas la más bella y la más profunda de las moralidades? Alá es el único que sabe el secreto de la vida. Por más que hagamos, por más que combinemos sabios planes, por más que intentemos grandes empresas, Alá está siempre por encima de nosotros" ("París" 1). In the establishment of this moral system in which an omniscient Allah is in control of all, Gómez Carrillo is then free to embrace the *mise en scène*, costumes, individual details and character traits of the actors, the minute beauty that, to the Guatemalan, permeates the work. This religious fatalism imposed by an omniscient creator, then, causes the artist to focus on the dream-like reality represented. He ends the article with this proclamation: "¿No se trata acaso de un sueño, de un puro sueño Oriental? Pues, entonces, ¿para qué pedir algo más que la embriaguez exquisita de las imágenes maravillosas...?" ("París" 1). This Allah-imposed fatalism would seem to contradict the entrenched *modernista* ideal of individual freedom in artistic creation yet Gómez Carrillo takes advantage of the moralizing character of British play and Islamic orthodox divinity to open up new perspectives of the Orient. Indeed, the exclusion of the Oriental subject, central to the *modernista's* representation of Arab cultures, allows him increased flexibility in representing Egypt according to his exclusive travel experiences in the region.

"La moral de Kismet," published in January of 1913 on the front page of *El Liberal*, one of the most widely read Spanish newspapers of the time, is an example of how Gómez Carrillo negotiated the publishing world in order to have his work in a

constant state of circulation. Tied to his book *La sonrisa de la esfinge* published in the same year, the accompanying newspaper article on the Orientalist play that helped to inspire his own impressions of his trip to Egypt speaks more generally to the power of *modernista* publishing and the authority of the movement garnered through the journalistic *crónica* genre. In his book he describes Knoblauch's play in this way: “no hay obra que haga comprender mejor el caracter Oriental, que *Kismet*” (41). Gómez Carrillo, who was extremely well read, appropriates the then contemporary 1911 British play based on injustice, concubines, secret identities, and revenge killings to construct an Orientalist epistemology. One U.S. reviewer of the play stated that “The whole world knew superficially the Arab temperament with its frenzies of action and its respites of patient endurance, its sensuality, its cruelty, its day-dreaming, its fierce and wanton playfulness, its superstition, its delight in the extremes of misery and magnificence” (qtd. in Singleton 77). This distanced “knowledge” of the Arab world subjects the Middle East to “truths” based on Western impressions. This impressionism, even when experienced firsthand by travelers like Gómez Carrillo, nullifies the Egyptian subject and leaves him at the mercy of the historical preconceptions of the Western canon.

The newspaper, as a space for literary experimentation, allowed *modernista* writers to have their works consumed by vast readerships throughout the Spanish-speaking world. In addition to forming impressions on Egypt and adding to the genealogy of Western Orientalist discourse, Gómez Carrillo was also expanding the textual creation of a revolutionary and transformative literary movement as Spanish American *modernismo* continued to maintain authority in the literary field of the period through social and political ties and persistent literary innovation. Gómez Carrillo's decades long textual production in *El Liberal* became a pivotal venue for the Guatemalan

and the *modernista* movement as Spanish readers grew accustomed to seeing the writer's name on the front pages of the newspaper several times a month. Consequently, *modernismo's* authority endured on the Iberian Peninsula for decades following the 1916 death of Rubén Darío, the movement's leading figure. This repeated exposure allowed Gómez Carrillo to carve his own personal space in the Spanish journalistic world eventually becoming managing editor of *El Liberal* in 1916 and 1917.<sup>(2)</sup>

In scholarship on *modernista* Orientalism, Enrique Gómez Carrillo's name is a familiar sight. The lengthy travel pedigree of the Guatemalan includes Japan, Morocco, Palestine, Russia, and as narrated in *La sonrisa de la esfinge*, Egypt. Among the most prolific writers of the *modernista* era, Gómez Carrillo published literally thousands of journalistic *crónicas* -many of which were the result of his extensive travels. In 1913, he first published his impressions of the North African country in *La sonrisa de la esfinge*; a book that was published in a total of four Spanish editions during the writer's lifetime speaking to his book-publishing prestige. *La sonrisa de la esfinge* was first published by Madrid editorial house *Renacimiento*. The rather lengthy book, consisting of 12 chapters and no introduction, declares the following on its dedication page: "A mi ilustre compañero Julio Piquet / Homenaje de E.G.C." The dedication to the renowned Uruguayan journalist who eventually became director of Buenos Aires's *La Nación* for a short time, reflects the prevalent intersection between literature and journalism during *modernismo*. Also included in the *Renacimiento* edition, opposite the title page is a folio designated "Obras del mismo autor." On the page are five Gómez Carrillo works listed in the following manner: "El Japón heroico y galante. (Edición popular) / Grecia. (Edición Corregida.) / Jerusalén y la tierra santa. (10.<sup>a</sup> edición.) / Flores de penitencia. (4.<sup>a</sup>

edición.) / El libro de las mujeres. / Cultos Profanos.” (*La sonrisa 2*) This paratextual list tells the reader, before he even begins the text, of the prolific textual production of a writer that already has other travel narratives published in over 10 editions. The meaning of this list should not go unnoticed. For readers unfamiliar with his writing it establishes Enrique Gómez Carrillo as an authority in narrating the East, as one whose texts have already been in circulation for years. And to those already familiar with the writer, it confirms their knowledge of the cultural authority of the Guatemalan. The list also calls to attention the rather narrow selection on the printed page as Gómez Carrillo had a rather long repertoire of published books before the 1913 publication. According to Juan Manuel González Martel, by 1913 Gómez Carrillo had already published over 50 individual books, not including at least that many in subsequent editions and translations. The list in the *Renacimiento* edition points to three travel-based books, similar to *La sonrisa de la esfinge*, on Japan, Greece and Jerusalem. *Flores de penitencia*, *El libro de las mujeres* and *Cultos profanos* are all collections of impressionistic *crónicas* on the themes of religion, secular worship and feminine culture -all of which also appear as central topoi in the author’s Egyptian text. The editorial decision to add the listed works was clearly informed on the generic connections between the published book and prior publications. Readers, the editors presumed, attracted to the content of *La sonrisa de la esfinge* would also be interested in purchasing the books in the list, all published within five years of the 1913 book.(3)

Gómez Carrillo begins the book stating that; “La primera impresión en las grandes ciudades Orientales, es casi siempre desilusionante [...] Mas el poder de la ilusión es tan invencible, que en cada uno de esos lugares lloramos ante lo que vemos desde luego, como si alguien nos hubiera prometido algo diferente.” (13) Who is this “alguien” that

has promised such a different (and substantially better) experience? And why is Gómez Carrillo so disillusioned? This intense shattering of a construction of reality experienced as the Guatemalan writer actually visits the foreign nation and situates himself in within the spaces of Egyptian society and culture builds upon an Orientalist discourse that Gómez Carrillo has consumed throughout his lifetime as a displaced Latin American immersed in a European cultural and discursive web. This rather complicates notions of Latin American Orientalism, espoused by critics such as Tinajero, described as one peripheral culture inscribing its experience on the other instead of the erasure and complete transformation of the region resulting from the colonizing practices of the Eurocentric West. Gómez Carrillo, in a sense, dedicates his life to the blotting out of his own Guatemalaness by living within and representing an altogether cosmopolitan existence.<sup>(4)</sup> Nevertheless, this supposed “universalist” takes on humanity, textually produced and reproduced throughout the lifetime of the *modernista*, has rather damaging hegemonic affects upon oriental subjectivities as it undergoes its descriptive project to represent the cultures of the Eastern Hemisphere. Hence, the peripheral nature of Gómez Carrillo's Orientalist discourse is rather limited to the central American country where the writer was born - his rather normative Orientalism put on display in texts such as *La Sonrisa de la esfinge* demonstrates that often Latin American depictions of the eastern hemisphere fall alongside the most stereotypical and Eurocentric renderings of the East.

Francisco Morán writes that *modernismo* attempts to describe, “la ambigüedad con que lo Oriental se inscribe a sí mismo [...] imposible de fijar por la epistemología occidental. Si, como afirma Said, el Orientalismo occidental representa al Oriente, y busca fijarlo como objeto del conocimiento -y por tanto, de dominación- el *modernismo*, en cambio, parece sugerir la falacia y la imposibilidad de ese intento, y hasta hallar cierto

goce en ello.” (396) This would certainly seem to be the case reading the introduction of *La sonrisa de la esfinge* and its notion of illusion and false impressions. Additionally, *modernistas* lacked the political motivation of explicitly entering into the hegemonic practice of controlling the Orient through its discursive conversion. However, in writing Egypt as impenetrable -as a mysterious culture that is beyond experience, beyond affect, Gómez Carrillo is still performing a representational function and writing the Egyptian subject. The defining of the Egyptian as ambiguous and incomprehensible supplements and advances notions of secrecy, weakness, and a fundamental lack of agency.

Jack Selzer’s idea of “material moments of rhetorical action,” (11) which ground material realities on a foundation of rhetorical strategies that sustain certain subjectivities, assists in correlating the material construction of the Egyptian book edition and the Orientalist constructions found therein with accompanying magazine and newspaper articles. The rhetorical action of Gómez Carrillo's description sets aside a normative *modernista* aestheticization and, like many travel narratives, provides a realist chronicling of his experience. These are then repeated in the mechanized process of publication repetition and reproduction. In these texts he departs from his narrative ideal in describing the “sensación” of travel, a goal that he speaks of in his well-known *crónica*, “La psicología del viaje.” He writes, “Es una locura, en efecto, eso de querer [...] sorprender el fondo de un pueblo por los signos exteriores de su vida” (“La psicología” 264). As he elaborates on his Egyptian wanderings this revealing exploit is precisely what the *modernista* desires to achieve. Arriving at his Cairo hotel, he dreams of the sights that await him the next day:

Tuve visiones de jardines árabes con terrazas de mirtos, y boscajes de jazmineros, y laberintos caprichosos. La brisa traíame aromas de flores tropicales, ecos de surtidores juguetones. Hoy en la claridad de esta mañana primaveral, lo que aparece ante mis vista es un inmenso parque inglés cercado por altas verjas de hierro y poblado de bellos castaños triviales [...] ¿Por qué engaña, en la noche, con murmullos que no le corresponden? (*La sonrisa* 14).

Though he laments the Western influence that has invaded the country, he even goes as far to admit that Cairo and other cities have been “deshonradas” by European civilization, nevertheless his embodied experience is one of disillusion and spatial disenchantment. In order for him to overcome the façade of European influence in Cairo, it is necessary to venture beyond the tourist circuit and invade the heart of city. This movement towards an authentic Egyptian culture is not only an exercise of aesthetic creation through experience, but one of truth-seeking that results in the creation of an Oriental subject. This “material moment of rhetorical action” then is a multifaceted experiment that is both textual and material in nature. It is represented both in the words on the page and through a wide variety of print formats, including photography, which enhances the discursive power of both message and messenger. The travel results in an active representation that marks the Egyptian (and Arab in general) with certain essential qualities mirroring those of the Orientalist discourse of the West. Gómez Carrillo, through writing that which is outside of his sphere of experience, uses the cultural weight of the family body and the home to advance his vision of Egypt.

Similar to the description found in the book’s introduction, when Gómez Carrillo has the opportunity to visit an aristocratic Cairo home, he is again disheartened by the

experience; “Lo malo es que fuera del salemlik abierto a la amistad, todo lo demás es impenetrable” (*La sonrisa* 39). The word “impenetrable” is not a passive description nor is it a *modernista* poeticized metaphor, but one Gómez Carrillo uses that represents a quality established by the Egyptian family, with purpose and meaning. Through unknown spaces, Gómez Carrillo chooses not to idealize what happens beyond closed doors, but inscribes the “hidden” family with a lack - a nonexistence with secrecy and patriarchy at the core of the Egyptian social structure.

He continues:

La vida familiar del árabe distinguido es un perpetuo misterio. Mientras el pueblo canta en las terrazas de los cafés, en las puertas de las tiendas, en los bancos de los suks, los bajás y los beys esconden sus harems en el fondo de palacios herméticos, y no vayáis a atribuir a vano orgullo de casta este aislamiento. El mismo personaje que en su casa, entre sus esclavas de amor, se hace invisible, irá a sentarse luego, solo, en una esquina, para fumar su narghile. Lo que se esconde, es el gineceo, el hogar antiguo, el nido caliente. (*La sonrisa* 41)

The perpetual mystery of the Arab family home is in direct opposition to the public and rather feverish nature of Egyptian society. It is this active function of hiding the personal and female-oriented space of the home that Gómez Carrillo narrates as invisible. The act of hiding, a performance attributed by the Guatemalan to the Egyptian man, is a representation of the *modernista's* inability to penetrate the most private areas of Egyptian life. It is indescribable for the writer because he cannot go there. As an experienced traveler, a colonizer of space which is then transferred into a discursive experience, he is frustrated by this inability to write the Egyptian home and convert it into

something his own. Consequently he shifts the representation of the impenetrable space onto the shoulders of Egypt where it melds in with the hegemonic discourse so familiar to Gómez Carrillo. What he can see, the public jubilantly singing on outdoor terraces, in the doors of their tents, smiles on their faces eagerly waiting for an interested customer - these public traces, open to the *modernista*, are beautiful, and transform themselves into the wonders of travel and tourism. By contrast, that which he is unable to see, to experience, and to write is enslaving, hidden, and invisible. Nevertheless, this optimism evidently inherent in public life in Egypt together with its lack of hierarchical structure ends at the doorstep of the home's patio: "Esta especie de indiferencia ante lo que puede pasar y este desdén de las jerarquías, desaparecen en el umbral del harén. Una vez en su casa, el árabe es un ser que no reconoce hermandades. ¿Quién puede jactarse de haber penetrado jamás en el gineceo de un Oriental? La amistad y la hospitalidad terminan en el selamlik. Un paso más allá, es el misterio insondable." (*La sonrisa* 43). It is not only the fact that what goes on behind the closed doors of the Egyptian home is unknown but Gómez Carrillo's conversion of this mystery into the redefinition of the Egyptian subject. If beyond the patio is a great unknown, how does the Guatemalan know that "la amistad" and "la hospitalidad" stops there? This is not the exploration or poeticization of an Arab enigma, but a rewriting of its very existence following rather colonialist strains. In this text, cultural and racial conjecture and a stripping of agency demonstrate a falling in line with the authoritative hierarchies of representation based on colonial history. This depleting representation coincides with Franz Fanon's famed description of colonialism: "Colonialism is not satisfied merely with holding a people in its grip and emptying that native's brain of all form and content. By a kind of perverted logic, it turns to the past of the oppressed people, and distorts, disfigures, and destroys it" (210).

Again, many of the *modernista's* depictions in *La sonrisa del esfinge* are not metaphorical and overly stylized representations of Egyptian society and culture but a realist rendering of Gómez Carrillo's frustrated inability to experience certain, rather private, aspects of the home. The agency gained through the freedom to travel, that has perpetually advanced Gómez Carrillo's literary prestige and career, screeches to a halt as he maneuvers through the streets of Cairo and the ethnographic content needed to fill the hundreds of pages of books and newspapers comes to a standstill upon exploring a simple Egyptian home. So, this rejection meets a strong resistance by the Guatemalan who in turn shrouds the home in darkness and discursive absence.

Gómez Carrillo finishes the section resigned to his inability to enter into the private lives of Cairo's citizenry: "Así, los que venimos a uno de estos pueblos con el ánimo de verlo todo, tenemos que contentarnos con lo que está al alcance de nuestra mirada. Detrás de los muros, Alá solo sabe lo que pasa" (*La sonrisa* 41). Using the same evocation of the divine as the aforementioned *Kismet* article, the privileged gaze is corrupted through what is represented as an intense secrecy, unfamiliar to one of *those* regions which allows for the erasure or blurring between the public and private. The intense focus on seeing – on invading private space with his body and eyes, no matter what the consequence, speaks to the curiosity and thirst for knowledge by the *modernista* writer, but also one that is similar to the most anxious ethnographer wanting to read the inner soul of the other. In this desire he is set up for failure and as this knowledge evades the writer he is forced to marginalize and paint only a partial perspective of the studied subject. Throughout history this partiality in representation is a model that has lead to repeated cultural misunderstandings and ethnic subjugations.<sup>(5)</sup>

The idea of illumination of the disillusion of the Orient is evident in the publishing trends of Gómez Carrillo and *modernistas* more generally. Gómez Carrillo's travels to the Arab world were built around a publishing enterprise that consisted of continual book publication and, even more importantly, a constant stream of submissions to magazines and newspapers in Europe and Spanish America. In addition to providing a steady income for the increasingly professionalized *modernista* writer, journalism and the repetitive publication of the *crónica* genre secured a Latin American seat at the trans-national literary field and led to a *modernista* artistic authority in the Spanish-speaking world for several decades. *La sonrisa de la esfinge* and the numerous magazine and newspaper submissions surrounding the book's publication highlight a nuanced strategy by the Guatemalan demonstrating a strong network among artists and publishers that help to situate the literature of the period as inextricably tied to an intellectual marketplace that was well established both in the Americas and in Spain. This network and the cultural prestige that accompanies the widespread publishing practices of *modernista* writers also speak to an established readership that continually consumed the works.

Along these lines, Alejandro Mejías-López affirms that, “La prensa, pues, no es solo un vehículo de información sobre el comercio sino que llega a ser un elemento catalizador entre cultura, mercado y poder, en un primer momento de desarrollo global de la información. En este contexto, estas alianzas cobran un carácter estratégico de representación en lo que se percibe como una lucha de discursos por la hegemonía representacional” (148). Enrique Gómez Carrillo's extensive journalistic production in cultural and literary magazines as well as in daily newspapers embodies the strategic design of the press at the turn of the twentieth century. The representations discussed lie at the crux of emerging globalized information technologies consumed by a growing

readership. The power gained through this market-based production allowed the Guatemalan writer to surge to the forefront of the multi-national literary field of the period. The format of the newspaper and magazine also helped him to do just that.

Reviews of *La sonrisa de la esfinge* were scattered throughout Spanish-speaking newspapers following the book's publication, creating an additional space to further Gómez Carrillo's ideas and aesthetic. At the time, it was common to see book reviews in both cultural inserts as well as in the main news sections of daily newspapers. Madrid's *El Imparcial* published one such review on April 13, 1914. Well-known Madrid literary critic Eduardo Gómez de Baquero wrote:

En sus libros acerca de Grecia, Jerusalén, el Japón, y en este, Gómez Carrillo ha puesto en acción las mismas facultades y los mismo procedimientos literarios que han hecho de él el mejor, el más ameno, pintoresco e ingenioso de los cronistas de París. Estos libros, que son los términos o bits de su etapa de Pierre Loti español, deben el encanto de sus páginas a la movilidad y claridad del estilo [...] Esta selección se hace atendiendo, no a la importancia total, sino a la virtud o eficiencia estética de los particulares elegidos. Es por el estilo de la elección que hace un pintor en las líneas de un boceto de retrato, de los rasgos más expresivos de la fisonomía. [...] El autor no es un especialista, no es un egiptólogo, no es un emulo de Maspero, ni hace falta que lo sea en un libro escrito, no para comunicarnos conocimientos, sino impresiones artísticas. Pero tiene, con todo, este exquisito narrador cierto don de adivinación poética, que muchas veces le hace ver la perspectiva exacta de los hechos y la nota característica de las instituciones. (3)

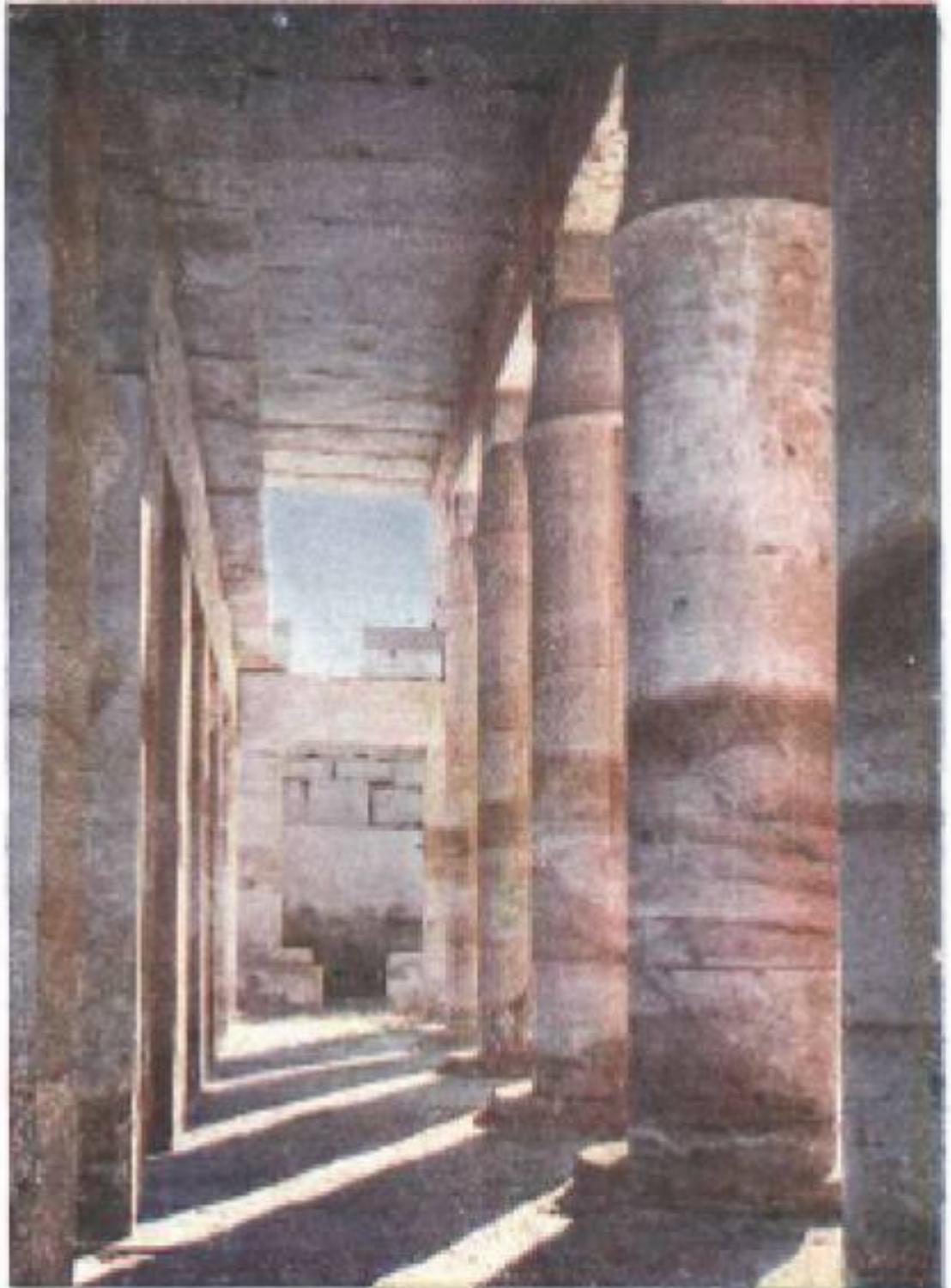
In this review, the author situates Gómez Carrillo in the French literary tradition by citing Gaston Maspero and Pierre Loti. Moreover, the Guatemalan is described by

his *modernista* originality of thought and poetic prose. He is compared to a painter who chooses his subjects wisely, contemplating their every angle and aesthetic importance before producing the work. This focus on “elección,” on choosing which elements to produce, confers all of the representational authority in describing the visited locale on the writer and his textual abilities. The self expression of the subjects in the traveled region is null and void from the beginning. In fact, for the reviewer, they do not even equate into the chronicler’s renderings because his aesthetic elections are made sure by his competence as an artist. In fact, a depiction of Gómez Carrillo’s previous book publications introduces the review and forms a foundation on which *La sonrisa de la esfinge* constructs its own authority. This review also compares the production of the book to a human portrait that brings out the most expressive parts of the physiological form, yet fails to mention the Egyptian human subject at all. In this case, as we have seen, the artist brings to light what he can and that which lacks he reinvents using a preconceived Orientalist canon.

The wide differences between print forms also illustrate a divergence in textual power and authority. Articles in the famed *modernista* journal, *Mundial Magazine*, for example, were profusely illustrated, often complete with color photos or illustrations from well known artists of the period such as Daniel Vázquez Díaz, Gerardo Murillo and Tomas Gutiérrez-Larraya. The captioned illustrations add an additional layer of textuality to the articles bringing to life the *modernista* travel experience coupled with a poeticization of the visual. Gómez Carrillo's nine page selection from *La sonrisa de la esfinge* published in the 1913 *Navidad* issue of *Mundial Magazine* titled “Una visita a los dioses de Tebas,” contains eight full color photographs shot by famed French photographer Jules Gervais-Courtellemont - two of which are full page images. The

article approximates the genre of photo-essay as the *modernista* narrates his Tebas experience with the captioned images; the *crónica* text serving as a mere supplement to the magnificent color photos.

The first image captures a passageway of columns, with the midday sunlight shining through to create a dramatic contrast between light and dark (Fig. 1). The caption reads; “La visión de los templos de Tebas” (“Una visita” 137). This opening glimpse of both text and accompanying photographs introduces Gómez Carrillo's aesthetic motives for the magazine article. Though the *crónica* alone provides us with an elaborate textual vision of the Egyptian experience, the literal visualization of the images gives the reader additional signs. The photo captions assist in placing the images in the *modernista* context of aesthetic creation; one where the word also has the ability to create the visual - though this time standing beside the visual as parallel discourses. The initial image of the temple is only a “visión” due to the appended caption without which the image loses the meaning associated with the term, leaving the reader to decipher the photograph within the more drawn out context of the *crónica* itself. The text contextualizes the image within Gómez Carrillo’s aesthetic mission in representing Egypt as a nebulous, atemporal and spiritualized site.



*La visión de los templos de Tebas.*

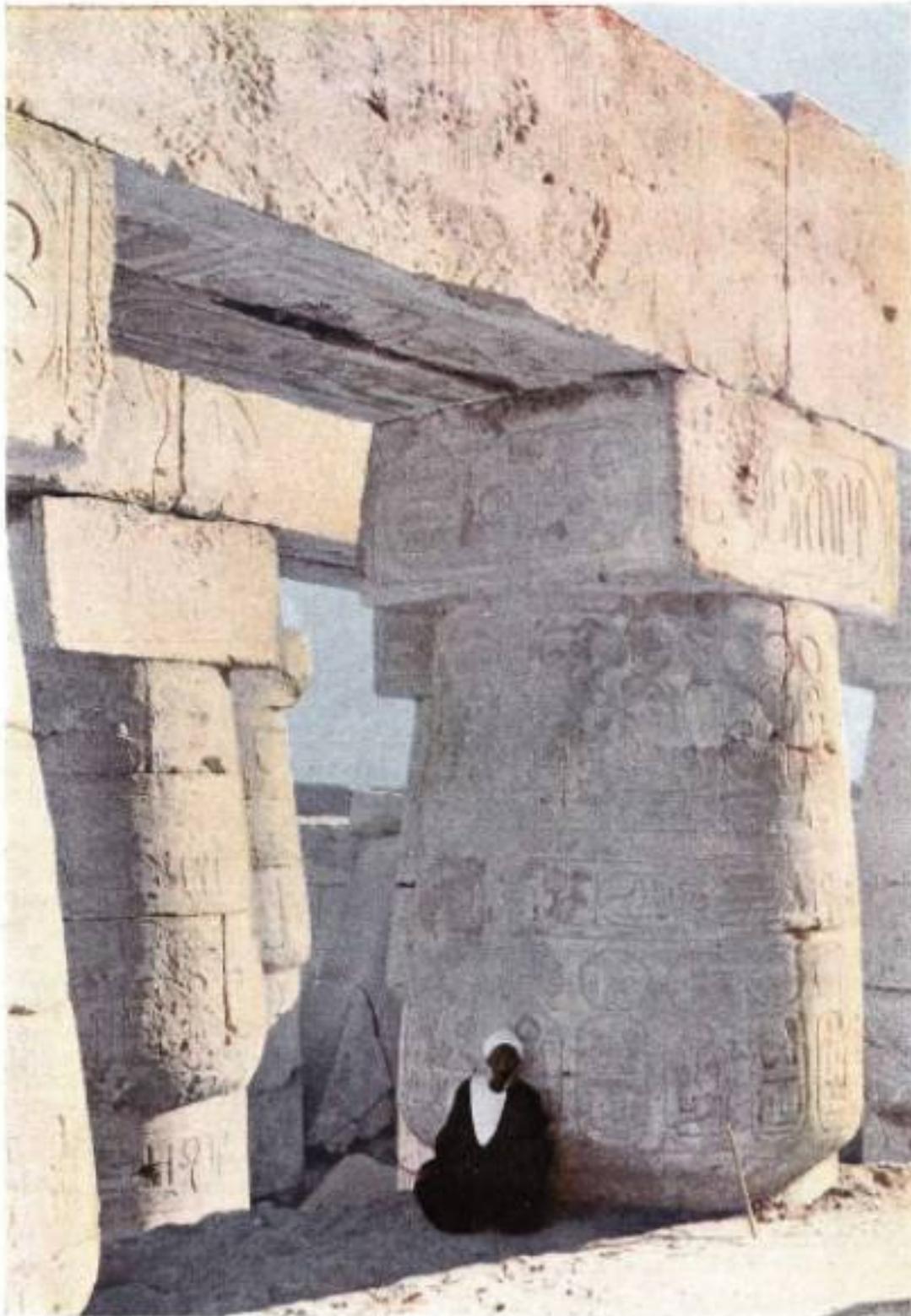
5

**Fig. 1: “La visión de los templos de Tebas.”**

The following images accompanying the article are captioned as follows; A silhouette of a small sailboat on the Nile at sunset: “¡Ah, las deliciosas alboradas del Nilo, todas iguales!” (“Una visita” 138). Another view of the Nile, this time in the midday sun: “No hay una nube, ni siquiera un fleco de gasa.” (“Una visita” 139). The following image includes a camel in the foreground with a backdrop of the temple built into the mountainside: “Todo está colocado con un arte supremo” (“Una visita” 140). The next photograph takes up the full page and includes an Egyptian man sitting leaning upon the temple columns with a black thawb robe with a white undergarment and matching stark white Egyptian hat – or keffiyeh: “Las columnas se bañan en claridades fantásticas” (“Una visita” 141). Then is an image of a large stone entrance to the temple, framed by large palm trees: “La inverosímil magia de los matices en las tardes tebanas” (142). The next is another full page image of large stone figures carved into the mountainside: “Las figuras hieráticas anímanse en el crepúsculo” (“Una visita” 143). Finally a man, in the distance and again in a black Thawb is situated between two towering Egyptian figures: “Dos gigantescas apariciones salieron a nuestro encuentro.” (“Una visita” 144).

The photo captions echo Gómez Carrillo's writing of the Egyptian subject in both article and book texts. In the two images that incorporate a solitary figure of an Egyptian man, perhaps even the same man, the person is written out of the image by the accompanying textual description. In the first, the whitewashed temple columns are covered in ancient hieroglyphs that melt into the similarly colored sand (Fig. 2). The image of the man, foregrounded and centered among the columns in his black and white dress, sits in an immobile, silent and stark contrast to the temple structure. Seemingly as ancient as the temple, the man is the focal point of the viewer's gaze. Nevertheless, the caption reads, “Las columnas se bañan en claridades fantásticas” (“Una visita”

141). The reference alludes to the angles of light against the temple which establish a clear contrast between the shaded and sunlit sections of the columns. The man, sitting in the dense shade at the foot of the column, is not bathed in the “claridades fantásticas” of the Egyptian sun against the temple. Instead, he is hidden among the dark and mysterious unknowns of the monument. He is almost ghostlike, an indecipherable shape hidden among the ancient shadows. Although he is clearly present, the illuminated temple is of utmost importance for the Guatemalan as he chooses to represent the figure as dim and hazy, in fact nearly impossible to see.

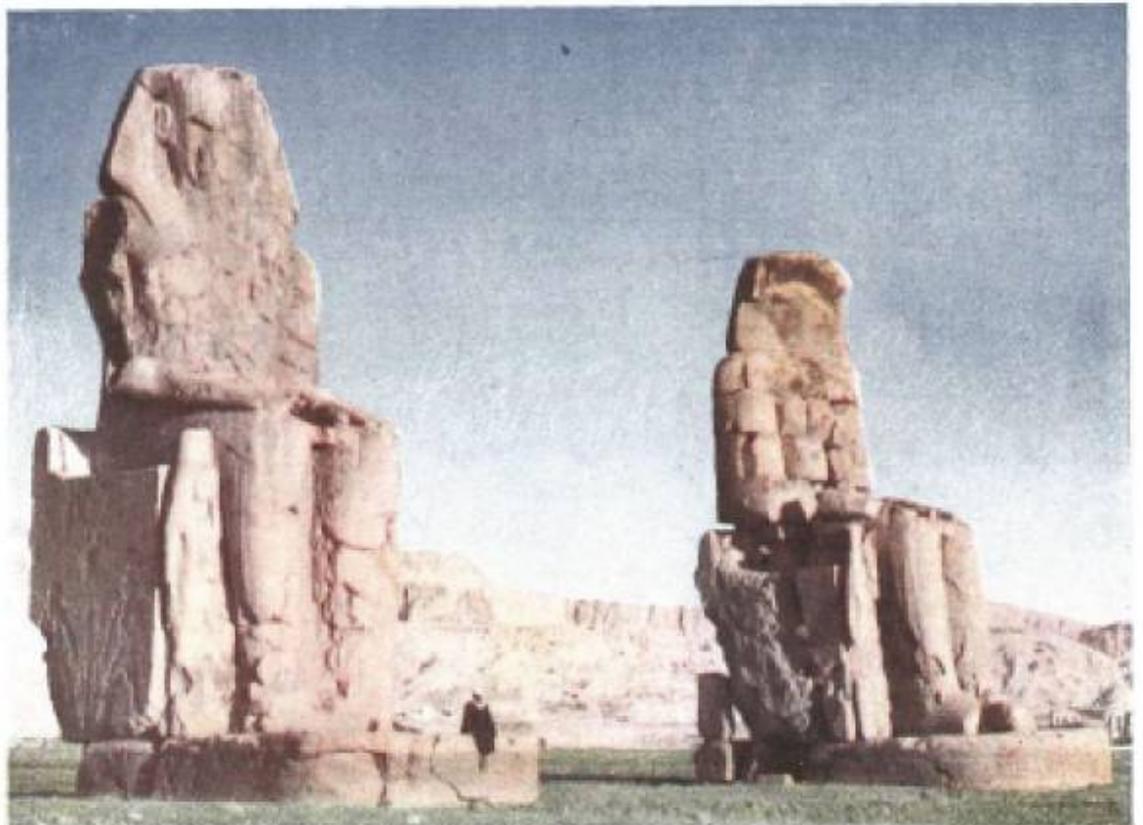


*Las columnatas se bañan en claridades fantásticas.*

**Fig. 2: “Las columnatas se bañan en claridades fantásticas.”**

A very similar figure is present in the image depicting two huge stone figures that appear to be standing guard before the mountainous temple valley (Fig. 3). Seated at the base of the figures and centered in the photograph, the male figure, again in black and white, is a definite focal point at first glance. The man is not mentioned in the caption which states, “Dos gigantescas apariciones salieron a nuestro encuentro” (“Una visita” 144). The apparitions, personified as striding out to greet the travelers, are faceless and motionless; their details have been eroded away after centuries of exposure to the elements. Yet, the Guatemalan describes them as active beings, rising from the desert and giving life to the arid landscape. The small seated man is also motionless, transfixed in a lost sense of temporality. Viewers are also unable to see his facial details. By contrast to the large statues, the man's subjectivity is lost both in the photograph and the accompanying caption. Accordingly, the man is also an apparition, an “imagen de una persona muerta” (“Aparición”). The stone figures, on the other hand, are apparitions of another kind; a “visión de un ser sobrenatural o fantástico” (“Aparición”). The temple and surrounding area is a fantasyland for the foreign traveler, full of visions - of supernatural experiences around every corner. The traveler's gaze hones in on the connection between nature and landscape and formulates a new living world among the ancient ruins. This experience is then transferred to images and textual commentary where the masses are able to emulate the travel experience. These visions, personifications and corporeal experiences also exhibit a fundamental lack, that of the Egyptian subject. The living and breathing are interred while the dead ruins are brought to life. In this way the Guatemalan is able to stay on his rhetorical course of action, embedding himself in his own logocentrism and discounting any sense of local subjectivity. This Orientalist erasure allows the *modernista* to rely on his own

aestheticization in describing the lived experience undistracted by the impenetrable peoples of the region. Yet this textual absence is disturbed by a visual presence in *Mundial Magazine*, where the Egyptian man is also a guardian of Tebas, speaking out as a centerpiece in the images accompanying the article.



*Dos gigantescas apariciones salieron a nuestro encuentro.*

**Fig. 3: “Dos gigantescas apariciones salieron a nuestro encuentro.”**

In “Una visita a los dioses de Tebas” there is no mention of the contemporary Egyptian. In fact, the only allusion to the people in the surrounding area is an old ghost story that was told by the site's French archeologist:

Cuando Monsieur Maspero, hace treinta años, emprendió sus trabajos para desenterrar este templo, que había sido sepultado por la arena - me asegura mi cicerone

muy serio - los habitantes de la aldea le dijeron que, en ciertas épocas del año, el gran santuario llenábase de fantasmas. El sabio arqueólogo se reía de los pobres aldeanos, y muy a menudo venía, después de la cena, a pasearse solo entre las columnatas. Una noche, cuando salía de las estancias de Amón, vióse de pronto rodeado de momias negras, que conducían en silencio una barca mortuoria. Un sacerdote marchaba a la cabeza de aquella procesión de sombras. Desde entonces, Monsieur Maspero no volvió a entrar aquí después de la puesta del sol. (144-5)

The man at the center in the photos is akin to the ghostly priest. As represented by the Guatemalan, this darkly dressed mummy-like figure, hiding in the shadows of the temple is lost in the dreams of past archeologists. He is a speechless ghost that is erased from the tourist gaze and from the poet's vision of Egypt. The illuminating sun, penetrating the temple and landscape in the images of the article is not enough to give voice to the speechless subject shrouded in black. The man is waiting to speak but can only do so through the image and not the textual power of the literary representation in the article or the paratextual marginalia accompanying the images. In an *El Liberal* article commenting on Gómez Carrillo's best books, Max Nordau states that *La sonrisa de la esfinge* is; "una evocación y una fotografía, un sueño maravilloso y una visión concreta y aguda. Es la obra de un erudito, de un poeta y de un impresionista" (3). The poetic impressionism that guides Gómez Carrillo and that hones in on the visual nature of the travel experience, akin to that of a photographer, garners him a wealth of accolades within Hispanic intellectual communities yet ultimately shrouds the Egyptian subject in a perpetual state of mystery and negation.

Jerome McGann emphasizes that bibliographical codes such as images, textual forms, prologues, and editorial embellishments embedded in a literary work necessarily transmit meaning. Such significance must be set apart from the author's intentionality and is connected to the network of agents involved in the often complex production processes of the literary world and publishing industries. The bibliographical elements, for McGann, add to the “thickness” of the literary and its fundamental “polyvocal” status (75). He writes that:

Whereas 'noise' is always a form of corruption for a channel of information, it can be exploited in literary texts for positive results. The thicker the description, so far as an artist is concerned, the better. [...] A thickened text is a scene where metaphor and metonymy thrive [...] But thickness is also built through the textual presence and activities of many non-authorial agents. These agencies may be the artist's contemporaries - these are the examples most often adduced - or they may not; furthermore, the agencies may hardly be imagined as 'individuals' at all (75-6).

Following McGann, the seemingly extra-textual features in the material form of the text explored in this essay are not outside of the text at all but contribute to the aesthetic layers that develop from the time an artist conceives of a work, through its transference on paper, to the editorial decisions that are made according to the different publication forms, and finally through the mechanized processes of production and reproduction. Each layer of this multifaceted development of a literary text contributes to the construction of the final product which, in the case of Gómez Carrillo, was consumed by thousands across the literary world.

*Modernista* anti-colonialist experience, lived through their renovation of the Spanish language and a creation of constant textual revolution through the communication technologies of the turn of the twentieth century, provided the movement with only marginal resistance in combating the entrenched Orientalism of Western Europe. In fact, *modernismo*'s "Inverted Conquest" of the Hispanic literary field extends to the transnational cultural field of power and appropriated the authoritative discourses to create their own, often conflicting voice in order to contribute to trans-Atlantic cultural production.<sup>(6)</sup> From Rubén Darío's and Juan José Tablada's exoticization of the far east, to Gómez Carrillo's criticisms of the westernization of Cairo together with an Orientalist discourse that follows the Eurocentric colonial model in the same text; these discursive nuances based on repetition and difference, keeping in mind the diverse textual modalities and paratextual influence that permeated the rise of *modernista* literary preeminence, must mediate future studies on *modernista* Orientalism.

### Notes

(1). In this case I largely agree with Joan Torres-Pou and his analysis on Gómez Carrillo's Japanese travel chronicles. He writes that: "La erotización del Japón que lleva a cabo Gómez Carrillo no es solo fruto de su complacencia en describir a las mujeres sino que es parte del discurso colonial asimilado por el autor guatemalteco. Es éste un aspecto de la formulación de Oriente señalado ya por Edward Said (1978) cuando plantea que el Orientalismo establece un set de polaridades en el cual el Oriente se caracteriza de irracional, exótico y erótico ante un Occidente marcado por lo racional, lo familiar y lo moral" (189-90).

(2). During his short Editorship of *El Liberal*, Gómez Carrillo modernized the formatting and layout of the newspaper. He also placed a strong emphasis on cultural commentary on the front pages of the periodical. International writers and artists were frequently invited to contribute their opinions of important stories and the latest news on the cultural fronts of Spain was published on a daily basis.

(3). The publishing details of the six books are as follows: *El Japón heroico y galante*. Madrid: Renacimiento – Biblioteca Popular, 1912. *Grecia*. Madrid: Imp. Artística de José Blass y Cía, 1908 (along with three other editions before 1913). *Jerusalén y la tierra santa*. Paris: Sociedad de ediciones, 1912. *Flores de*

*penitencia*. Paris: Sociedad de ediciones, 1913. *El libro de las mujeres*. Paris: Garnier Hnos, 1908. *Cultos profanos*. Paris: Garnier Hnos, 1911.

(4). An example of this is reflected through his extensive textual production that is centered on Europe, primarily France. Out of the dozens of Gómez Carrillo chronicle editions the only book of prose dedicated to Latin American was *El encanto de Buenos Aires* published in 1914. The only references to Guatemala in his book production are found in his autobiography and a couple of editions written in support of the Guatemalan dictator Manuel Estrada Cabrera.

(5). A revised section of the book that discusses the rather elusive interior of the Egyptian home was also published in *crónica* format in Bogotá's literary magazine *El Gráfico*, the same year as the first book edition, pointing to the expansive transatlantic audience of the discourse represented in the text.

(6). See Alejandro Mejías-López's recent study *The Inverted Conquest: The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism* for an excellent book-length treatise that investigates the *modernista* rise to authority in the transatlantic literary field of the period confirming Díaz Rodríguez's maxim that the movement was an "inversa conquista."

#### **Works Cited**

Alonso, Cecilio. "El cuento semanal en la continuidad literaria y periodística de su tiempo."

*Monteagudo*. 12 (2007): 27-56. Print.

"Aparición." *Real Academia Española: Diccionario de la lengua española – Vigésima segunda*

*edición*. Real Academia Española, n.d. Web. 26 May 2011.

Díaz Rodríguez, Manuel. *Camino de perfección y otros ensayos*. Caracas-Barcelona: Ediciones

Nueva Cádiz, 1908. Print.

Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Trans. Constance Farrington. New York: Grove Press, 1963. Print.

Gómez de Baquero, Eduardo. "Revista literaria: Literatura de viajes – *La sonrisa de la esfinge*

(Sensaciones de Egipto), por E. Gómez Carrillo. –Madrid, 1913." *El Imparcial* [Madrid]

13 Apr. 1914. 3. Print.

Gómez Carrillo, Enrique. "Los bellos palacios de Oriente." *El Gráfico* [Bogota]. 4 Oct. 1913:

23-4. Print.

- . "París: El moral de Kismet." *El Liberal* [Madrid] 17 Jan. 1913: 1. Print.
- . "La psicología del viaje." *Antología de Enrique Gómez Carrillo*. Guatemala: Artemis Edinter, 2004: 263-276. Print.
- . *La sonrisa de la esfinge*. Madrid: Renacimiento, 1913. Print.
- . "Una visita a los dioses de Tebas." *Mundial Magazine*. 6.32 (Dec. 1913): 137-145. Print.
- González Martel, Juan Manuel. "Enrique Gómez Carrillo: Obra literaria publicada en libro." *Asociación Enrique Gómez Carrillo*. Asociación Enrique Gómez Carrillo, 21 May 2006. Web. 26 May 2011.
- McGann, Jerome. *The Textual Condition*. Princeton, N.J.: Princeton U P, 1991. Print.
- Mejías-López, Alejandro. "'Conocer y ser conocido': identidad cultural, mercado y discursos globales en tres revistas latinoamericanas de entre siglos." *Revista Iberoamericana*. 72.214 (Jan.-Mar. 2006): 139-154. Print.
- . *The Inverted Conquest: The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2009. Print.
- Morán, Francisco. "*Volutas del deseo*: hacia una lectura del Orientalismo en el modernismo hispanoamericano." *MLN*. 120 (2005): 383-407. Print.
- Nordau, Max. "Los últimos libros de Gómez Carrillo." *El Liberal* [Madrid] Jan. 24, 1916: 3. Print.
- Selzer, Jack. "Habeas Corpus: An Introduction." *Rhetorical Bodies*. Eds. Jack Selzer & Sharon Crowley. Madison, Wisconsin: U of Wisconsin P, 1999. Print.
- Singleton, Brian. *Oscar Asche, Orientalism, and British Musical Comedy*. London: Praeger, 2004. Print.
- Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. West Lafayette, Indiana:

Purdue U P, 2003. Print.

Torres-Pou, Joan. “El discurso colonial en las crónicas sobre el Japón de Enrique  
Gómez  
Carrillo.” *Bulletin of Hispanic Studies*. 82.2 (2005): 185-194. Print.

**“El reverso del ‘milagro mexicano:’ la crítica de la nación en *Las batallas en el desierto* y *El vampiro de la colonia Roma*”**

[Eduardo Ruiz](#)

*University of Chicago*

*Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco narra las experiencias y recuerdos de un niño bajo el gobierno de Miguel Alemán (1946-52), tradicionalmente considerado un periodo de estabilización política y progreso económico. Por su edad y pertenencia a una clase media bajo presión por el capitalismo norteamericano, el narrador-protagonista ocupa una situación cuasi marginal, capaz de moverse en estratos altos y bajos, entre niños y adultos, para apreciar con neutralidad el momento histórico. De esta apreciación resulta un concepto de nación dado por el entorno de crisis social y personal sufridas por el narrador, lo que permite una denuncia de códigos oficiales que siguen los lineamientos de la cultura y consumismo norteamericanos, la corrupción burocrática y la moral jerárquica. En *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata, el narrador-protagonista despliega una crítica semejante, pero desde una marginación (mucho más intensa) gay y picaresca, acorde con un momento histórico de intensificación de la crisis social, marcada en parte por la represión de 1968 y el final del llamado “milagro mexicano.” Aunque también de clase media, el personaje pronto queda reducido a la clase baja, forzado a ganarse la vida mediante la prostitución gay. Producto de una sociedad y moral conservadora en crisis, el narrador exhibe el caos urbano como un reflejo de la nación, un espacio de consumismo “babilónico” y carnavalesco, de corrupción política y moral, ante cuya tradición vertical y autoritaria propone una afirmación del individualismo y del placer.

El origen del concepto de nación en Latinoamérica es objeto de múltiples y a veces contradictorias explicaciones. Adopto aquí el consenso de historiadores que coinciden con Benedict Anderson, para quien este concepto, surgido sobre todo a partir del siglo XIX, es una “comunidad política imaginada” o un “artefacto cultural:” “Es imaginada porque los miembros incluso de la nación más pequeña nunca conocerán, verán o escucharán a la mayoría de sus congéneres, pero en la mente de cada uno de ellos vive la imagen de su comunidad [comunidad]” (Anderson 6; Castro-Klarén 162) [\(1\)](#). Por otro lado, el vínculo estrecho que propone Anderson entre la cultura impresa, específicamente los periódicos, y el origen de la nación, debe corregirse para incluir las representaciones culturales en general, de las cuales la imprenta sería un componente más (Chasteen x) [\(2\)](#). En la segunda mitad del siglo XIX, por ejemplo, se observan tendencias estatales de legitimización que recurren, por un lado, a las llamadas exposiciones industriales con el fin de probar un supuesto progreso económico y presentar al país como materia prima explotable para el capitalismo extranjero, y por otro lado, a la impresión de historias nacionales en tiradas lujosas: “las fábulas de identidad de Latinoamérica se constituyeron en gran medida mediante estos catálogos que representaban un espacio y una historia nacionales” (González-Stephan 226).

En el caso del origen de la nación en México, Sara Castro-Klarén señala que el error de Anderson consiste en sobrevalorar el papel de la picaresca de José Joaquín Fernández de Lizardi y de la cultura libresca, ignorando el importante vínculo que hay entre el imaginario mexicano y el culto a la virgen de Guadalupe, como lo demostró entre otras la obra de Jacques Lafaye. También ignora esfuerzos históricos durante la colonia, como el del jesuita Francisco Javier Clavijero (1731-1787) y, antes, el de Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), que buscaban “anclar la nación mexicana en una

historia de sus antigüedades,” una estrategia de legitimación que se reiteraría de manera clave desde la segunda mitad del siglo XIX en varios países de Latinoamérica, chocando con las corrientes positivistas entonces en boga (Castro-Klarén 163-64; Lafaye 65-66; Ramos 258). Como apunta Julio Ramos, José Martí retomaría esta idea en su proyecto sobre “Nuestra América,” favoreciendo lo autóctono en vez de lo europeo, mientras que en México, además de este énfasis, se presentaría a la cultura popular como la salvadora histórica de las crisis que provocaron la revolución (244-46). La cultura e historia de México se visualizan trascendentalmente, cristalizando en el mito oficial de la nación según el cual el pasado indígena y las convulsiones sociales del siglo XIX aparecen como premisas, y la revolución y sus gobiernos resultantes como el corolario lógico del proceso histórico nacional.

Los gobiernos mexicanos de la guerra y postguerra se legitiman institucionalizando estos mitos de origen y usando estrategias de control político y cultural basadas en una tradición conservadora y patriarcal, a lo que se suma el empuje industrial y consumista de origen estadounidense. El orden resultante queda garantizado por lo que los historiadores Aguilar Camín y Meyer llaman un monólogo institucional dentro de los aparatos estatales (161-63). Por ejemplo, en un discurso de 1945 como precandidato a la presidencia, Alemán traza el hilo histórico oficial del “genio político” del pueblo mexicano, que se manifestó “[d]esde la época colonial,” constituyó “el espíritu de nuestra guerra de independencia,” “floreció en los principios del partido juarista” y “[e]so mismo fueron el Partido Liberal de los Flores Magón y el Antireeleccionista de Francisco I. Madero” (*Discursos* 71-72; Meyer 322-29). O sea, una línea progresiva y lógica del curso histórico nacional. Unos veinte años más tarde, el presidente Gustavo Díaz Ordaz, en su informe de gobierno de 1966, enfatiza el valor del mestizaje y del

principio autoritario para defender la integridad nacional: “como ser nacional nos forma lo mismo el indígena, de cuyo más auténtico barro nacieron Benito Juárez e Ignacio Manuel Altamirano, que el mestizo en el que nos fundimos para renacer como pueblo soberano” (Díaz Ordaz 2.96). Un año después, aludiendo a tensiones ya presentes en sectores universitarios y laborales, advierte contra quienes abusan de la prudencia y tolerancia del gobierno: “preferimos los medios persuasivos [. . .] Pero ni la prudencia es síntoma de debilidad, ni la energía refleja necesariamente capricho o intransigencia” (3.68). Tal línea oficial y orden jerárquico es lo que las narrativas de Pacheco y Zapata cuestionan, exhibiendo algunas de sus resquebrajaduras mediante las voces marginadas de sus personajes protagonistas—un niño que no puede expresar su enamoramiento, un joven forzado a ocultar el placer gay y alternativo que lo define.

La historia del México postrevolucionario entre 1940 y 1980 suele dividirse en un primer periodo de crecimiento acelerado, consumismo y relativa paz social hasta la represión estudiantil de 1968: el llamado “milagro mexicano;” y un segundo periodo, de mayor efervescencia, inestabilidad económico-social y represión estatal, hasta el comienzo de la crisis financiera a principios de los 80s (Aguilar Camín y Meyer 199-202; Rosado 321-22). Durante la primera fase se dieron también, sin embargo, varios brotes de protesta e inestabilidad; y fenómenos como la devaluación de 1954 y las huelgas obreras de 1958-59 son signos económicos y políticos que apuntan a fallas del modelo nacional. A pesar de la corrupción sistemática entre prensa y gobierno mediante el soborno o embuste, lo que un periodista contemporáneo llamó una relación “idílica,” estas protestas se manifestaron en algunos medios de alcance limitado (Mraz 157). Por ejemplo, en el semanario *Presente* que circuló casi un año entre 1948-49, el tercero del gobierno de Miguel Alemán, se denunció al presidencialismo, la corrupción de

funcionarios “amigazos” del presidente y la miseria del pueblo. En una caricatura se pinta la lujosa mansión del regente de la Ciudad de México, Fernando Casas Alemán, que ante la pregunta de un pobre, “¿Cómo l’hicistes Casitas?” responde: “Ahorrando . . . ahorrando explicaciones.” En otro cartón político se pinta a Alemán como el carcelero de la Constitución de 1917, representada por una bella mujer en harapos tras unas rejas, y sobre los barrotes las leyendas “Ataques a periódicos,” “Monopolios,” “Gángsters,” “El PRI” (Mraz 166-67, 286).

Aunque publicadas, respectivamente, a treinta y quince años de los periodos aludidos, ambas novelas se sitúan en este espacio histórico, ambas en el mismo espacio urbano de la Ciudad de México y, de hecho, en la misma demarcación: la colonia Roma, que ya en los 50s, como lo revela la madre de Carlos, el protagonista de *Las batallas*, comenzaba su declive como enclave de clases altas y medias para dar paso a clases más populares y contestatarias, como el personaje picaresco de *El vampiro*. Según Carlos, su madre “odiaba la colonia Roma porque empezaban a desertarla las buenas familias” (22) (3). Para 1967, el año en que Adonis, el narrador de diecisiete años de *El vampiro*, se muda a esa colonia, ya se ha convertido en una “fraternidad” gay: “la colonia Roma está llena de gente de ambiente [. . .] entons te sientes como en tu propia casa ¿no? así como en una gran fraternidad” (52). Este cambio demográfico apunta a una caída de la clase media y, al mismo tiempo, a una apropiación del espacio urbano por parte de sectores marginados que la economía estancada no puede contener ni los aparatos estatales silenciar.

El consumismo y los productos estadounidenses marcan la experiencia de Carlos en *Las batallas*. Hay supermercados y una abundancia de productos extranjeros: coches,

refrescos, cigarrillos, aparatos eléctricos (Packard, Cadillac, General Electric, Mabe, Coca-Cola). En este mundo de mercancías la identidad responde a la relación íntima o lejana con los productos, mejores, de Estados Unidos. El valor de la persona se relaciona directamente con su poder adquisitivo y, por extensión, con su familiaridad con la cultura e idioma del país vecino. El padre de Carlos, dueño de una fábrica de jabones de México, pierde su negocio ante la competencia con jabones extranjeros. En otra ocasión, cuando Carlos sugiere a Mariana, la madre de su amigo Jim, que compraran un asador como el suyo, su amigo responde: “No hay en México [. . .] Si quieres te lo traigo ahora que vaya a los Estados Unidos” (30). La capacidad de compra y de viaje al extranjero deslindan la identidad de clase no en función de un mito autóctono o de raíz histórica revolucionaria, como lo pretende la propaganda oficial, sino en base a la negación u ocultamiento de esos mitos, que se sustituyen por la relación del consumidor con la mercancía extranjera, y también, con el idioma inglés “obligatorio” en perjuicio de la “lengua nacional.”

La nueva identidad basada en el consumismo convierte a las mismas personas en mercancías. La figura más importante después de Carlos es Mariana, el objeto de su enamoramiento. No es ella, sin embargo, producto de una idealización pura, sino de una moral corrompida, patriarcal y consumista: es la querida de un político poderoso, “el Señor,” íntimo amigo del presidente. Durante un incidente público en Las Lomas, un área exclusiva para potentados, Mariana discute con su amante y lo acusa de derrochar “el dinero arrebatado a los pobres.” El amante responde de acuerdo al cartabón oficial: “la abofeteó delante de todo el mundo y le gritó que ella no tenía derecho de hablar de honradez porque era una puta” (62). Así, la mujer representa también una mercancía que el patriarca consumidor compra, usa y desecha: su suicidio simboliza una muerte “comercial” que luego incide en la visión trágica del narrador, quien se queda viendo “la

muerte por todas partes,” en “tortas y tacos,” en refrescos y cigarros (“Mission Orange, Spur”). De hecho, como sugiere Karim Benmiloud, Mariana representa, de principio a fin, un producto sexual de pop art: es un poster, una mujer “pin-up,” doble de Marilyn Monroe y producto de “la sociedad de consumo, los *mass media* y su iconografía importada de los Estados Unidos” (303). En este sentido, su figura y muerte melodramática denuncian al mismo tiempo la moral patriarcal conservadora y el deseo consumista y culpable del narrador.

También Adonis, *el vampiro*, es una mercancía, pero con una mayor carga comercial y contestataria. Mariana, a pesar de su función desestabilizadora, se mueve íntima aunque veladamente dentro del orden jerárquico, de ahí que su prostitución (un calificativo paternalista) deba matizarse: se trata, más bien, de una restringida objetivación sexual, un complemento del patriarca. Éste, como el “Señor” y como el propio padre del protagonista, debe tener una “casa chica” habitada por otra mujer y otros hijos que lo completen (42). Se trata de una normalidad que debe callarse, la complementariedad erótica e inferida de la heterosexualidad. En cambio, la prostitución del *vampiro* es literal y responde a necesidades económicas y eróticas. El narrador ha quedado huérfano e indigente, sin medios para sobrevivir: la venta de su cuerpo es una necesidad elemental que refleja una crisis social y una frustración personal. Cuestionando la conveniencia de su prostitución, afirma: “recapacité y me dije ‘bueno si es una forma fácil de ganar dinero ¿por qué no hacerlo?’ [. . .] porque yo tenía ganas de hacer algo ¿entiendes? de juntar dinero y hacer algo” (46-47).

El objetivo de este tipo de narrativa gay, como señala Claudia Schaefer-Rodríguez, es denunciar el consumo capitalista que, en última instancia, implica el consumo corporal—una lógica que no comulga con la nación imaginada:

satirizar, mediante un “consumo” incesante de cuerpos, la reverencia moderna por la acumulación de propiedad [y la] jerarquía vertical que sanciona una conducta apropiada y *productiva* que se ajuste moral, económica y políticamente a los valores reconocidos y oficiales del matrimonio, embarazo, etcétera (32-33).

De manera que el concepto de nación sufre una doble crítica: la de un consumismo que desvirtúa cualquier idealización, incluyendo la de la nación, y la del ataque contra el heterosexismo, lo que implica entre otros, los siguientes postulados: en vez de la productividad y el consumo de mercancías, la productividad y consumo eróticos del cuerpo; en vez del matrimonio y el embarazo, la relación y prostitución gay y la esterilidad; en vez de una práctica abierta y heterosexual, la práctica subterránea del submundo gay que problematiza al heterosexismo, y en vez de una moral del pecado que conlleva la auto-represión y renuncia al placer, una de liberación y afirmación de la identidad a través del placer: “me di cuenta [. . .] de que la vida vale únicamente por los placeres que te puede dar que todo lo demás son pendejadas” (45). La identidad de este narrador se construye, entonces, por su aceptación del “principio del placer” y su rechazo al “principio de realidad” de la productividad capitalista (Schaefer-Rodríguez 32), aunque ello conlleve la paradoja comercial y consumista de la prostitución.

La corrupción, conectada con el consumismo, es otro tema que socava la idea de nación. Ya vimos cómo Mariana, figura trágica e inocente pero también enajenable, revela la corruptela estatal representada por el amante y falso padre de su hijo. Éste se afana en expresar la línea oficial: su “papá” “siempre está afuera [en el extranjero], trabajando al servicio de México.” Alguien responde sarcástico: “todos en el gobierno de Alemán son una bola de ladrones:” “Alí Babá y los cuarenta ladrones” (20). Las idealizaciones de trabajo y servicio chocan con la realidad de la corrupción y el consumismo. El régimen que el narrador llama un “mundo antiguo” es un mundo trastocado donde privan la inflación, la inmoralidad y la mendicidad (10-11), un cuento de hadas al revés que es el espejo del gobierno. Este nuevo Alí Babá, sintomáticamente, no parece corresponderse con la fábula de *Las Mil y una Noches* en que un leñador pobre da por azar con la cueva donde los cuarenta ladrones y su jefe guardan el tesoro producto de sus depredaciones, sino que, convertido en el jefe de la banda, simboliza alternativamente al amante de Mariana o al presidente del país. Así pues, frente a la nación idealizada como cuento fantástico donde se trabaja “al servicio de México,” y junto a “alegorías del progreso con Miguel Alemán como Dios padre,” aparece la nación como mercancía o cueva donde se guardan las depredaciones de la familia revolucionaria, el presidente como un Alí Babá nacional y sus clientes políticos como los ladrones responsables del desfalco consumista: “reventa de leche,” “falsificación de vacuna,” “contrabandos de oro y plata,” ganadores de “millones y millones a cada iniciativa del presidente” (18). Si uno de los objetivos de un cuento de hadas es, según Derek Brewer, “dar mensajes de esperanza, ánimos al esfuerzo y expresar el carácter en última instancia bueno de la vida” (33), entonces esta versión política y enrevesada de Alí Babá manifiesta mensajes pesimistas de desesperanza, desánimo y la mala vida de la decadencia social.

La figura de la corrupción del aparato estatal en *El vampiro* es Zabaleta, diplomático o narcotraficante acaudalado, personaje gay que es quizá el único tipo de amo picaresco en esta readaptación del género (91-102; Covarrubias). Aunque con algunos rasgos positivos, en él se acumulan estereotipos de la corrupción, el consumismo y la vida gay: Zabaleta es opulento y vive en la exclusividad de Las Lomas, en una residencia con muchas habitaciones decoradas, una al estilo francés, otra al inglés, etcétera, y con un zoológico privado. Sus predilecciones reflejan parte de la contracultura de los sesentas: creencias y prácticas de New Age como amuletos, “baños astrales” y brujería. Sus fiestas son derroches donde se dan cita personajes encumbrados de las élites del poder, desde políticos hasta sacerdotes:

eran unas fiestas a las que iban miles de gentes de eso que parecía peregrinación en la villa [. . .] desde políticos hasta bailarinas desveladas desde sacerdotes sin sotana hasta gobernadores travestistas [. . .] muchísima [comida] como si se tratara de alimentar a la división del norte [. . .] eran unas fiestas babilónicas (95).

El consumismo y mescolanza caótica de estas reuniones apuntan al mundo trastocado del carnaval, el espacio nacional “babilónico” opuesto al mito oficial montado en la vida diaria por Zabaleta y la élite de sus invitados, pero desmontado en noches de orgía excesiva y reveladora. La desacralización operada por este discurso se completa con alusiones satíricas al dogma religioso (el peregrinaje guadalupano a la villa) y político (la división del norte: Pancho Villa y su ejército petrificados en dogma oficial), temas básicos del credo nacional.

En otra escena, el protagonista refuerza esta desacralización con nuevas alusiones y haciendo una lectura gay del espacio urbano, un intento de reescribir la ciudad y reinscribirse en ella para llenar las incoherencias que el concepto de nación deja sin resolver. La ciudad se sexualiza, se vuelve fálica, pero no de acuerdo a un modelo patriarcal, sino gay, lo que sirve para denunciar la heterosexualidad y, al mismo tiempo, la simbología dogmática de la cultura (el Palacio de Bellas Artes), el progreso económico (la Torre Latinoamericana) y la moral religiosa (el protagonista visualizándose como la estatua de un santo priápico milagroso) (91):

me parecía la ciudad de México la ciudad más cachonda del mundo

[. . .] a mí la torre me parecía el falo más grande de América Latina y el palacio de Bellas Artes la chichi más gorda [. . .] y así toda la ciudad ¿no? cada rinconcito tenía un encanto muy particular muy sexual (159).

Esta reescritura gay completa el perfil urbano hasta entonces marginado o ignorado por la ortodoxia de la nación en un intento por “desarrollar un discurso sexual que naturalice lo proscrito y lo tabú,” que es, como señala David Foster, uno de los objetivos “matrices” del discurso gay (142).

Al tiempo que tal reescritura intenta apropiarse de la urbe y de sus símbolos económicos y patriarcales, queda expuesta la incoherencia del discurso de nación basado en ellos. Como explica Anderson, esta incoherencia es una contradicción esencial, y consiste por un lado en el indudable empuje que ejerce tal idea, y por otro, en la pobreza del concepto: “La potencia ‘política’ de los nacionalismos vs. su pobreza e incluso

incoherencia filosóficas” (Anderson 6). Y justamente ahí, en el seno de esos pliegues incoherentes, es que se genera y desenvuelve el discurso gay de Zapata y el temporal-estético de Pacheco.

Tales incoherencias pueden verse como “rupturas o discontinuidades” (Foster) del discurso ideológico, espacios donde proliferan voces alternativas cuya presencia es un acto de afirmación o auto-referencialidad que busca, no la integridad de la nación imaginada (dada su incoherencia esencial) sino una reescritura que incorpore lo marginal y subalterno; o más bien, que reconozca su participación innegable en la construcción imaginada de la nación. Refiriéndose a la narrativa de Pacheco, Hugo Verani señala que su técnica de “rememoración del pasado contrapone la versión objetiva y subjetiva de una misma circunstancia vital, integrando el acontecer individual al imaginario cultural mexicano” (11). Si bien es así, habría que admitir el carácter discontinuo de la nación (trátese de la versión objetiva de la historia o del imaginario cultural) y del discurso literario (la versión subjetiva). En el primer caso, dado su carácter de comunidad imaginada y su apropiación mixtificadora por el aparato estatal, la nación niega o limita la experiencia subjetiva; en el segundo, esta experiencia o “acontecer individual,” aunque se reafirma ante el imaginario colectivo, permanece como recuerdo o deseo frustrado, apuntando a la brecha insalvable entre subjetividad y nación imaginada (o recordada).

A nivel lingüístico, por otro lado, la crítica de la nación se despliega en problematizaciones que afectan también al sujeto marginal, en parte porque éste no se concibe como entidad dogmática. La neutralidad que le habíamos adjudicado pertenece más bien al espacio y estrategias de la incoherencia, pero entendidos positivamente: desde ese espacio y mediante esas estrategias el concepto discontinuo de nación puede tender a

su estructuración completa, coherente. En ambas novelas, pero sobre todo en *Las batallas*, la presencia del inglés es una tensión identitaria constante. El padre de Carlos debe iniciar, ya de edad madura, el estudio del inglés si quiere sobrevivir bajo el régimen económico importado: “no le quedaba otro remedio” (55). El patriarca y la nación (en la medida en que ésta sea representada por aquél) revelan su incoherencia, balbucean palabras básicas: “be, was/were, been [. . .] apple, world, country” o expresiones que sugieren jerarquizaciones clasistas: “My servant did not call me, therefore I did not wake up” (55). En éste ultimo caso la traducción parece reestructurar el discurso nacional a través de la relación sirviente(a)-patrón, quizá una mala traducción que, con todo, continúa debilitando jerarquías nacionales.

En efecto, en la familia del protagonista encontramos una “sirvienta” o “criada” que hace las labores domésticas y que es víctima del acoso sexual de Héctor, hermano del narrador y también, por tanto, hijo del patriarca. Una traducción que buscara reinstaurar la jerarquía sirviente-patrón, por tanto, nos daría quizá la palabra “maid” o alguna de connotación semejante, en vez de “servant,” que sugiere la idea de “butler” (sirviente, mayordomo), en cuyo caso el jefe de esta familia revelaría un deseo reaccionario, de clase alta, acorde con algunas visualizaciones del cine contemporáneo que rememoran con nostalgia la época prerrevolucionaria, o bien que describen la actualidad recurriendo a los códigos idealizados de la dictadura de Porfirio Díaz (1877-1910). De cara al interior de la nación, esta traducción clasista refuerza las jerarquías y revela, respecto del extranjero, una dependencia consumista y cultural.

Más aún, el conocimiento de la lengua extranjera está atado, en un gesto claramente colonial, a la pertenencia a la civilización, de cuyo reducto queda excluido el

proyecto nacional mexicano. Tal parece ser uno de los mensajes del encuentro entre el protagonista y su compañero norteamericano Harry Atherton, quien es inscrito en el Colegio de México para que se familiarice “con quienes iban a ser sus ayudantes, sus prestanombres [. . .] sus criados” (25). Entonces, la identidad mediante el consumismo no llega lejos; está bien marcada por la diferencia étnica y racial, tal como lo expresa el padre de Harry: “Honey, how do you like the little Spic?”, así como por la inhabilidad del narrador por observar modales apropiados durante la comida. Como es sabido, “spic” es un peyorativo racista que se aplica a los mexicanos y, por extensión, a cualquier latinoamericano o hispanohablante. Por lo demás, no hay que olvidar que estas diferencias lingüísticas y culturales también indican la incoherencia del narrador frente a otros grupos indígenas de México, cuyos idiomas han sido marginados por la “lengua nacional,” y por el insulto común de “indio” que se aplican entre sí los compañeros de escuela (24).

Así pues, aunque el narrador de *Las batallas* se define a sí mismo y a su familia como de clase media o alta (la familia se va a Nueva York y él termina estudiando en una escuela del estado de Virginia), la nación resultante puede todavía calificarse de “spic” e “india,” lo que apunta a una identidad consumista fallida, pues la clase media, de cara a la clase baja, se define por su capacidad de compra y consumo de productos extranjeros, pero frente a los estadounidenses no logra sacudirse los peyorativos que alcanzan a todos los “nacionales.” Es cierto que esta clase media modernizada acepta, al principio con renuencia, el pochismo cultural y lingüístico representado por las películas de Tin Tan, suavizando su carga transgresiva de clase baja, de identidad dividida y no acorde con los mitos de uniformidad nacional (11-12). Sin embargo, establece claramente la división entre ambas clases: frente al consumo de coca cola, “los pobres seguían tomando tepache” (12).

En *El vampiro* el deseo del narrador por aprender inglés no existe. Su amante Zabaleta lo convence para que lo estudie, pero, vencido por el aburrimiento y el impulso erótico, abandona muy pronto ese interés para regresar a la prostitución: “era como una corriente que me arrastraba sin que yo me diera cuenta nomás como un deseo” (100-101). Fiel a este consumismo corporal, el narrador pierde la seguridad económica que tenía y regresa a lo que considera su “verdadera vocación.” Como apunta Schaefer-Rodríguez, esta narrativa gay no puede aceptar el confort consumista, pues ello implicaría una dependencia clara. Se trata, por el contrario, de rechazar la “dependencia (social, política o sexual), la represión, la valorización de propiedad y posesiones” (aunque el protagonista siempre pretenda buscarlas) y, en las palabras de Carlos Monsiváis, “la renuncia al placer” (Schaefer-Rodríguez 32). Este rechazo, a cambio de una vida de placer y desenfado, representa una afirmación de las necesidades eróticas y una demarcación de identidad que deja en segundo plano las presiones consumistas apoyadas por el proyecto de nación.

¿Cómo podemos interpretar, finalmente, el carácter de este vampiro picaresco? Sin entrar a una discusión detallada, señalemos sólo que la figura del vampiro en la literatura, aunque puede representar la de un Drácula violador de menores (Foster 23), admite múltiples y polifacéticas explicaciones: mancillador de damas puras; figura caracterizada por toques de homoerotismo; un “otro” sexual y social; imagen que mezcla y confunde los géneros sexuales; arquetípico criminal; especie de anticristo; depredador síquico o vital, etcétera (Carter 8-10, 43). Ninguno de estos papeles se ajusta a este narrador vampiresco (un cuerpo gay, marginado y prostituido) que, con todo y su deseo de independencia, se da cuenta de su soledad existencial y está consciente de su pertenencia a la clase baja. Su vampirismo es su marginación picaresca, una especie de

parasitismo acompañado de consumo corporal por el ejercicio de la vocación que ha escogido, aunque este (auto)consumo sea una afirmación que intenta negar los parámetros oficiales de la identidad, que entonces y después subsisten y renuevan el mito de la nación tanto en la literatura como en el cine (Mora 78-79; Jablonska 324).

Si el pícaro de *El Lazarillo de Tormes*, el modelo de la picaresca, busca medrar, como apunta Alberto Martino, mediante las enseñanzas del “engañar aparentando” que aprendió con el buldero y el escudero, el vampiro de Zapata le da un vuelco a ese rol tradicional, pues a este nuevo personaje no le interesa el medro sino su existencia desestabilizadora dentro del status quo. Llevado por el placer homoerótico, no está dispuesto a aceptar, como Lázaro, profesiones o compromisos “puramente exteriores” basados en la “hipocresía, la idolatría del dinero, del beneficio” o del “bienestar material” (Martino 1.415). Más que amos, quizá a excepción de uno, tiene compañeros que no son arquetipos individualizados de la sociedad, sino que los factores de la sociedad consumista toda, y la idea de nación que la sustenta, son los que lo consumen, a los que ha de enfrentarse y de los cuales debe aprender y ganar el sustento.

### Notas

(1). Todas las traducciones son mías. Para una discusión sobre la nación en el siglo XVI, ver Barbara Fuchs, *Passing for Spain: Cervantes and the Fictions of Identity*. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 2003.

(2). No se trata necesariamente del concepto de Ángel Rama, para quien la “ciudad letrada,” como es sabido, engloba una vision histórico-panorámica con temas arquitectónicos, escriturarios y literarios (Rama 31-46).

(3). Se cita la página de las ediciones de Pacheco y Zapata en la bibliografía.

### Obras Citadas

Aguilar Camín, Héctor and Lorenzo Meyer. *In the Shadow of the Mexican Revolution: Contemporary Mexican History, 1910-1989*. Trans. Luis Alberto Fierro. Austin: U of Texas P, 1993. Print.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London; New York: Verso, c2006. Print.

Benmiloud, Karim. "El personaje de Mariana en *Las batallas en el desierto*: un retrato pop art." Popovic y Chávez 302-28.

Brewer, Derek. "The interpretation of fairy tales." *A Companion to the Fairy Tale*. Eds. Hilda Ellis Davidson and Anna Chaudhri. Cambridge: D. S. Brewer, 2003. 15-37. Print.

Carter, Margaret L. *The Vampire in Literature: A Critical Bibliography*. Ann Arbor/London: UMI Research Press, 1989. Print.

Castro-Klarén, Sara and John Charles Chasteen, eds. *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. Baltimore: John Hopkins UP, 2003. Print.

Castro-Klarén, Sara. "The nation in ruins: archaeology and the rise of the nation." Castro-Klarén and Chasteen 161-95.

Chasteen, John Charles. "Introduction: beyond imagined communities." Castro-Klarén and Chasteen ix-xxv.

Covarrubias, Alicia. "El vampiro de la colonia Roma, de Luis Zapata: la nueva picaresca y el reportaje ficticio." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 39 (1994): 183-97. Web.

Díaz Ordaz, Gustavo. *Primer, Segundo, Tercer Informe de Gobierno (1965-67)*. 3 vol. México: Presidencia de la República. Print.

*Discursos de Alemán*. [México, D. F.]: Grupo Obrero Gráfico de Acción Social, [1945]. Print.

Foster, David William. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: U of Texas P, 1991. Print.

Fuchs, Barbara. *Passing for Spain: Cervantes and the Fictions of Identity*. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 2003. Print.

González-Stephan, Beatriz. "Showcases of consumption: historical panoramas and universal expositions." Castro-Klarén and Chasteen 225-38.

Jablonska Z., Aleksandra. "La reformulación del problema de la identidad nacional en el cine histórico mexicano de la década de 1990." *La Nación en América Latina: de su Invención a la Globalización Neoliberal*. Eds. Miguel Angel Urrego Ardilla y Javier Torres Parés. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2006. 313-27. Print.

Lafaye, Jacques. *Quetzalcóatl and Guadalupe: The Formation of Mexican National Consciousness, 1513-1813*. Trans. Benjamin Keen. Chicago: U of Chicago P, 1976. Print.

Martino, Alberto. *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554-1753)*. Vol. 1: L'Opera. Pisa: Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, 1999. Print.

Meyer, Jean. *La Revolución Mexicana*. Trad. Héctor Pérez-Rincón G. México, D.F.: Tusquets, 2010. Print.

Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1980*. Berkeley: U of California P, 1982. Print.

Mraz, John. *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke UP, 2009. Print.

Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. Segunda edición. México: Era, 1999. Print.

Popovic Karic, Pol y Fidel Chávez Pérez, coords. *José Emilio Pacheco: Perspectivas Críticas*. Segunda Edición. México: Siglo XXI/ITESM, 2007. Print.

Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama, 1984. Print.

Ramos, Julio. *Divergent Modernities: Culture and Politics in Nineteenth-Century Latin America*. Trans. John D. Blanco. Durham: Duke UP, 2001. Print.

Rosado, Juan Antonio. "Los años sesenta: liberación y ruptura." *La Literatura Mexicana del Siglo XX*. Coord. Manuel Fernández Perera. México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana, 2008. 311-53. Print.

Schaefer-Rodríguez, Claudia. "The power of subversive imagination: homosexual utopian discourse in contemporary Mexican literature." *Latin American Literary Review* 17.33 (1989): 29-41. Web.

Verani, Hugo J. "José Emilio Pacheco: umbrales de lo fantástico." Popovic y Chávez 11-29.

Zapata, Luis. *El vampiro de la colonia Roma. Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García*. México: Debolsillo, 2004. Print

## **Detectives de la memoria: la novela negra como medio de indagación en la historia reciente española**

[Javier Sánchez Zapatero](#)

*Universidad de Salamanca*

A pesar de los riesgos que supone esbozar cualquier clasificación sobre la literatura contemporánea, en permanente estado de cambio y transformación en una época en la que las tendencias cada vez parecen más efímeras, y de la inevitable falta de perspectiva de la que adolece toda investigación sobre el presente, resulta evidente que una de las líneas temáticas más fértiles de las últimas décadas es la de la denominada “recuperación de la memoria histórica”.

Desde el final de la dictadura franquista, y de forma especial durante las dos últimas décadas, en la novelística española se ha producido un notable incremento de títulos centrados en la recreación de asuntos relacionados con la Guerra Civil y sus consecuencias. Semejante tendencia ha de ser encuadrada dentro de un contexto social y cultural en el que, como ha señalado Txetxu Aguado (2010: 19), “el debate sobre la memoria, y su opuesto el olvido, ha ocupado buena parte de la producción cultural (...) y el espacio público”. En palabras de José María Naharro-Calderón (2006), “de un destacable silencio oficial en cuanto a la conciencia colectiva, (...) hemos pasado [en los últimos años] a una obsesión con la memoria de la Guerra Civil, los exilios de 1939 y la dictadura franquista”. En parecidos términos se han expresado Carmen Moreno-Nuño (2006: 13), quien ha destacado cómo la “tendencia revisionista (...) a reconsiderar el pasado español y su impacto en el presente” se ha desarrollado en distintos ámbitos

culturales, desde la historiografía al arte, o Vicente Sánchez Biosca (2008: 39), quien ha advertido también de la naturaleza interdisciplinar del fenómeno:

La Guerra Civil se ha convertido en una de las industrias culturales más potentes de los últimos años, implicando en su entramado publicación de libros, emisión de reportajes televisivos, edición de facsímiles de la época y captación de testimonios en distintos soportes de la tragedia española de 1936.

Sin dejar de asumir las particularidades del caso español –basadas, grosso modo, en la necesidad de luchar contra los efectos provocados por el mantenimiento durante casi cuatro décadas de una memoria oficial incapaz de asumir interpretaciones históricas disidentes o críticas, obsesionada en la construcción de un relato del pasado afín a sus intereses de legitimación y mantenimiento en el poder, e impulsora de prácticas de exclusión y olvido; y en el hecho de que la Guerra civil “constituye todavía un referente fundamental en la mayoría de quienes tienen uso de razón cultural en España” (Mainer, 2006: 11)-, hay que tener en cuenta que el “culto a la memoria” no es un fenómeno exclusivo ni circunscrito a una determinada cultura, sociedad o nación. Más bien, parece estar afectando buena parte de las sociedades occidentales, cuya preocupación por el pasado es perceptible en la constante creación de museos, archivos y centros documentales, en la difusión de textos testimoniales o en la continua conmemoración de onomásticas. De hecho, historiadores como Tony Judt han llegado a manifestar que la reivindicación de la memoria –“mal de archivo”, en palabras de Derrida (1997: 10); “temporada memorial”,

según Pierre Nora (1984: 15)- se ha convertido en “una de las nuevas señas de identidad de Europa” (2005: 811).

De la importancia que el tema de la memoria ha adquirido en la literatura española dan fe títulos como *Maquis* (Alfons Cervera, 1997), *El lápiz del carpintero* (Manuel Rivas, 1998), *La mala memoria* (Isaac Rosa, 1999 –reelaborada en 2007 como *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*), *Días y noches* (Andrés Trapiello, 2000), *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001), *La voz dormida* (Dulce Chacón, 2002), *Las trece rosas* (Jesús Ferrero, 2003), *Los girasoles ciegos* (Alberto Méndez, 2004), *Los rojos de ultramar* (Jordi Soler, 2004), *Enterrar a los muertos* (Ignacio Martínez de Pisón), *Mala gente que camina* (Benjamín Prado, 2006), *Camino de hierro* (Nativel Preciado, 2007), *La noche de los tiempos* (Antonio Muñoz Molina, 2009), *Inés o la alegría* (Almudena Grandes, 2010), *Donde nadie te encuentre* (Alicia Giménez Bartlett, 2011), que han convertido en tendencia el tratamiento de una problemática ya aparecida en algunos títulos durante los primeros años de la democracia, como *Luna de lobos* (Julio Llamazares, 1985) o *El pianista* (Manuel Vázquez Montalbán, 1985) (1).

Más allá de su preocupación por el pasado, lo que distingue a este amplio grupo de obras es su voluntad de recuperar “pasajes ausentes en el discurso historiográfico hegemónico que nos ha sido transmitido” (Soldevila Durante y Lluch Prats, 2006: 35), en especial los relacionados con la violentísima represión que el franquismo llevó a cabo durante la Guerra Civil y la dictadura, al ceder el protagonismo a los vencidos, otorgándoles así la voz que el régimen les intentó arrebatar y reivindicando su presencia –y con ella, la de la memoria republicana- en la configuración del relato histórico. Tal y como ha señalado Malva Filer (1998: 159), la recreación artística de la realidad que

efectúan estos relatos se convierten en “espacio[s] privilegiado[s] para la creación de visiones del pasado que completan, originan y contraponen a la verdad historiográfica”. La capacidad de interpretar –o, más exactamente, reinterpretar- la historia que poseen estas obras permite integrarlas en el fenómeno que Linda Hutcheon (1989: 5) ha denominado como “metaficción historiográfica”, que da cabida a ficciones históricas en las que “se re-crea y se re-piensa el relato histórico con plena consciencia de su propia construcción”. Serían, por tanto, manifestaciones propias de la cultura posmoderna, por cuanto admiten que la historia, lejos de ser objetiva y de dar lugar a interpretaciones unívocas del pasado, ha de ser concebida como un relato plural, subjetivo y artificial.

De algún modo, podría decirse que el valor de estas narraciones trasciende lo meramente estético y se dota de una dimensión que alcanza tanto a lo cognitivo como a lo ético, pues, por un lado, ayuda a iluminar aspectos del pasado reciente no muy transitados –o voluntariamente deformados por el relato histórico tradicional-, incrementado así nuestro conocimiento (2), y, por otro, permite reflexionar sobre lo sucedido y alertar a las nuevas generaciones sobre la necesidad de no repetir los errores de sus antecesores. Además, es perceptible en todas estas creaciones cierta intención reivindicadora que les ha llevado a intentar erigirse en “lugares de memoria” (3), aspirar a convertirse en muestras de lo que Todorov ha denominado “memoria ejemplar” (4) y dignificar el legado de una cultura y un colectivo a los que durante la dictadura se les negó de forma sistemática su imbricación en el proyecto colectivo nacional. Según Santos Juliá, parecen haber sido concebidas bajo la “voluntad de honrar (...), reparar moralmente una injusticia, (...) llenar de sentido el presente trayendo a la conciencia un hecho del pasado” (2006: 12).

Casi todas las novelas mencionadas se basan en la necesidad de integrar la memoria individual en la memoria colectiva de la sociedad en la que se inscriben, pues, aunque se basan en la recuperación de historias anónimas –a pesar de estar en algunos casos protagonizadas por personajes conocidos-, tienen como objetivo contribuir a que la configuración del relato histórico sea lo más global, heterogénea y plural posible. Son, por tanto, pequeñas muestras intrahistóricas que, de forma simbólica, permiten entender lo sucedido en el pasado. Así se explicita, por ejemplo, en las últimas páginas de *Mala gente que camina* cuando el narrador afirma que la historia relatada es “un arquetipo y una síntesis de aquellos tiempos demoledores en los que cientos de miles de personas vivían acosadas por un Estado criminal que las obligó a mentir, a esconderse y a llevar disfraces para no parecer sospechosas” (Prado, 2006: 413). También en las páginas iniciales de *Días y noches* se alude a que la peripecia vital del protagonista no es sino una más entre muchas análogas protagonizadas por “las personas que pedían angustiosamente embarcarse y salir de Francia, donde estaban siendo hostigadas, perseguidas, maltratadas, vejadas, sistemáticamente humilladas y deportadas por las autoridades francesas ante la más vergonzosa indiferencia internacional” (Trapiello, 2000: 15). Algo similar ocurre en *Soldados de Salamina*, al reclamar la necesidad de no olvidar el horror que supuso la guerra -y todo lo que conllevó- con el recuerdo de quienes murieron en ella sin que su memoria jamás fuera honrada por la sociedad a través del lamento individual del personaje de Miralles al recordar a sus amigos:

Cuando salí hacia el frente en el 36 iban conmigo otros muchachos (...). Hicimos la guerra juntos. (...) Ninguno de ellos sobrevivió (...) Desde que terminó la guerra no

ha pasado un solo día sin que piense en ellos. Eran tan jóvenes... Murieron todos. Todos muertos. Muertos. Muertos. Todos. Ninguno probó las cosas buenas de la vida: ninguno tuvo una mujer para él solo, ninguno conoció la maravilla de tener un hijo y de que su hijo, con tres o cuatro años, se metiera en su cama, entre su mujer y él, un domingo por la mañana, en una habitación con mucho sol... (...) Nadie se acuerda de ellos, ¿sabe? Nadie. Nadie se acuerda siquiera de por qué murieron, de por qué no tuvieron mujer e hijos y una habitación con sol; nadie, y menos que nadie, la gente por la que pelearon. No hay ni va a haber nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país que vaya a llevar nunca el nombre de ninguno de ellos. (...) Pero yo me acuerdo, vaya si me acuerdo, me acuerdo de todos (...) no sé por qué lo hago pero lo hago, no pasa un solo día sin que piense en ellos (Cercas, 2001: 200-201).

El modo en el que la literatura ha abordado la reconstrucción del traumático pasado español ha oscilado entre la recreación directa de lo acontecido -bien a través de representaciones referenciales propias de los formatos de no-ficción, bien a través de la creación de un universo diegético construido a partir de parámetros de verosimilitud, por cuanto se apoya en datos históricos y los inserta en un contexto ficcional, e identificado temporalmente con épocas pretéritas- y la indagación desde el presente. Las narraciones que se inscriben en esta última modalidad se caracterizan, tal y como ha señalado Aguado (2010: 140), por la necesidad que plantean de “saldar las cuentas” con el pasado para poder convivir con él desde el presente:

Son textos que comienzan en *media res*: no tanto que su principio se sitúe a la mitad de un desarrollo argumental –a veces así es, pero no sería lo más distintivo de ellos– como que no parten de un origen a priori para entenderse. Su problemática se enuncia en términos de lo que conocen y sólo después llegarán a investigar en lo anterior para intentar comprender lo que les ocurre hoy.

El hecho de que se intente averiguar qué ocurrió realmente provoca que muchos de estos relatos literarios converjan “en una estructura de indagación, de desvelación de un sentido y de investigación en torno a alguien desaparecido” (Oleza, 1996: 42), inscribiéndose así en una tendencia ya detectada por Santos Sanz Villanueva (1992: 251), para quien el uso “de la investigación o del esclarecimiento de una trama de intriga” para plantear el tema de las obras es tan frecuente en la narrativa española que podría definirse a “este procedimiento como una especie de característica de época”. Así puede observarse en el esquema argumental de obras como *Soldados de Salamina*, *Mala gente que camina*, *Días y noches* o *Enterrar a los muertos*, basado en la peripecia de un personaje que comienza a interesarse por un acontecimiento del pasado reciente español del que prácticamente nada se conoce, convirtiéndose así en una especie de investigador dispuesto a aclarar lo sucedido. En el primero de los casos el misterio está relacionado con la identidad del miliciano que permitió la huida de Rafael Sánchez Mazas tras su frustrado fusilamiento; en el segundo tiene que ver con el caso de los niños raptados por el franquismo a las mujeres encarceladas para que fueran entregados a familias afines al régimen; en el tercero se vincula a la peripecia que un miembro del ejército republicano pasó en los campos de internamiento franceses -donde conoció el oprobio, la violencia y

la indignidad y malvivió en inhumanas condiciones- y en la travesía en el “Sinaia” rumbo al exilio mexicano; y en el cuarto pretende esclarecer las extrañas circunstancias en las que desapareció, en plena Guerra Civil, José Robles, traductor al español de John Dos Passos y colaborador del gobierno republicano durante la contienda. Las analogías de contenido son evidentes entre las cuatro obras y se basan, fundamentalmente, en su deseo de arrojar luz sobre aspectos históricos sobre los que hasta ahora apenas se ha prestado atención y por la perceptible intención de reivindicar la memoria republicana, insistiendo en su dimensión ética –frente a la represión franquista, un miliciano perdona la vida a Sánchez Mazas en *Soldados de Salamina*; frente a la posibilidad de huir de España y regresar a la universidad americana en la que trabajaba en las primeras semanas de la guerra, José Robles decide permanecer en el país y, fiel a su compromiso, ponerse al servicio del gobierno legítimo en *Enterrar a los muertos* (5)- y en el humillante maltrato sufrido por quienes la representaban -siendo víctimas del robo de niños en *Mala gente que camina* y de la exclusión de la sociedad que suponen los campos de internamiento y el exilio en *Días y noches*-. Los misterios que han de resolver, por tanto, se enmarcan en un amplio crisol que intentan dar respuesta al “¿quién?”, el “¿qué?”, el “¿cómo?” y el “¿por qué?” de diversas cuestiones del pasado español.

De esta forma, los cuatro títulos reproducen el esquema argumental propio de la novela policial, que, según Tzvetan Todorov (1974: 63-77), se basa en una estructura dual de la que forman parte la historia del crimen -lo ausente, sólo conocido por la víctima y el criminal- y la historia de la investigación -lo presente, sólo conocido por el investigador y los lectores-. Dado que la función de la segunda historia es explicar la primera, haciendo así que pase del plano ausente del enigma al presente de la revelación, podría decirse que toda novela policial nace con la intención de generar un ansia de conocimiento en el lector

que es después satisfecha con la resolución del misterio criminal en cuestión. Exactamente lo mismo ocurre en las narraciones enmarcadas en la tendencia de “recuperación de la memoria histórica”, que se encargan de relatar a través de una narración retrospectiva una investigación encaminada a aportar los datos suficientes para descubrir o comprender mejor una historia que permanece ausente. La vinculación con la estructura policial es especialmente evidente en la novela de Benjamín Prado, donde al cotejo de fuentes, el contraste de versiones y la búsqueda de información propias del proceso detectivesco se le suma el mantenimiento de “una fuerte tensión cognitiva hasta el momento del desenlace” y, en las últimas páginas de la novela, una estructura similar a la utilizada por Agatha Christie en muchas de sus novelas, ya que “en el desvelamiento final, el detective reúne al conjunto de gentes que han participado en el caso y reconstituye, como colofón de la investigación, el relato del crimen que la ha provocado” (Tyras). Además del sometimiento a las mismas estructuras de indagación, el grupo de novelas del que nos venimos ocupando tiene también en común con el género policial su voluntad de convertirse en crónica, por cuanto se ocupa de un fenómeno de indudable importancia en la sociedad actual –generador, incluso, de debates en la esfera pública-, y su tratamiento de una serie de temáticas relacionadas con la violencia, bien con la institucional propugnada desde el gobierno del régimen franquista, bien la personal que infringieron miles de españoles en el cainita contexto de la guerra y de la dictadura. No hay que olvidar que, desde sus orígenes, la novela negra se ha caracterizado por su voluntad de reflejar fidedignamente y desde un prisma crítico lo acontecido en la sociedad y, de forma especial, por mostrar de qué modo la violencia está presente en su constitución, y, que, de hecho, son muchas las interpretaciones que en la actualidad vinculan este género con la literatura social.

Lejos de ser baladí, resulta de suma importancia que los narradores de *Mala gente que camina*, *Soldados de Salamina*, *Enterrar a los muertos* y *Días y noches* -un profesor e investigador de Literatura, un periodista y dos escritores (6) -se presenten como individuos inmersos en un proceso de documentación para escribir una obra. Mientras que el primero está redactando un ensayo sobre la narrativa española del siglo XX, los otros tres están recabando información -los dos primeros a través de entrevistas personales y recursos bibliográficos y hemerográficos, y el tercero a través de la consulta de testimonios personales custodiados en un archivo- para relatar tres historias relacionadas con la Guerra Civil y sus consecuencias. El carácter metaficcional de las obras -muy marcado en el caso de las de Prado y Cercas, auténticas “novelas en formación” que van mostrando las dudas de sus narradores sobre la viabilidad de lo que están componiendo, así como su toma de decisiones en el proceso creador- entronca así con la narrativa policial, convirtiendo a los personajes en detectives, “detectives de la memoria”, podrían denominarse, que, en lugar de escribir un informe detallando cómo se he llegado a la resolución de los casos, escriben libros. No en vano, Georges Tyras ha llegado a decir que el narrador de *Soldados de Salamina* “se convierte en un verdadero detective, y su actuación convoca los consabidos ingredientes del género (...) [y] entronca con la larga tradición de los sabuesos de la literatura”:

Su actuación convoca los consabidos ingredientes del género: revelación de algo peregrino (entrevista con Sánchez Ferlosio, con Bolaño), encuentro con testigos (Joaquim Figueras, Maria Ferré, Daniel Angelats), audición de relatos y cotejo de sus similitudes y diferencias (las versiones del fusilamiento), lectura de documentos vinculados con el caso

(el carné de Sánchez Mazas, el libro de Pascual Aguilar, *Yo fui asesinado por los rojos*), examen de piezas administrativas (Archivo Histórico de Gerona), información sacada de especialistas (Trapiello), visión de documentos audiovisuales (Filmoteca de Cataluña), investigación rutinaria (búsqueda telefónica de Miralles), inspección del espacio escenario (el Collell y aledaños, Dijon), en fin, el narrador Cercas entronca con la larga tradición de los sabuesos de la literatura.

La responsabilidad de las pesquisas recae en todos los casos en un personaje que actúa como si se tratase de un “investigador ocasional” (7) cuyas técnicas se basan en las entrevistas personales, en el cotejo de fuentes documentales, en la búsqueda de datos, en el rastreo en archivos, etc. A menudo, comienza a actuar movido por la curiosidad pero termina haciéndolo por su implicación emocional y personal, tal y como indica el narrador de *Enterrar a los muertos*, el único de los cuatro libros mencionados que se presenta con una estructura de no-ficción cercana a las técnicas del nuevo-periodismo:

Supe de la existencia de José Robles por un libro de finales de los setenta titulado *John Dos Passos: Rocinante pierde el camino* (...). El personaje de Robles era en ese libro una figura algo borrosa y secundaria, y sólo su desdichado final acababa otorgando al relato de su amistad con Dos Passos una trascendencia inesperada. La curiosidad me llevó a rastrear esa amistad en otras lecturas. Buscaba nuevos testimonios y noticias, que a su vez conducían a más testimonios y más noticias, y en algún momento tuve la sensación de que eran ellas las que acudían a mí, las que me buscaban. Para

entonces esa curiosidad inicial ya se había convertido en una obsesión, y un buen día me descubrí a mí mismo tratando de reconstruir la historia desde el principio, desde que Dos Passos y Robles se encontraron por primera vez en el invierno de 1916 (Martínez de Pisón, 2005: 8).

Similar al sentido de estas palabras es el de las del narrador de *Mala gente que camina* cuando, antes de relatar el desarrollo de la investigación sobre la red dedicada al robo de niños en las cárceles franquistas, evidencia la importancia que tuvieron las indagaciones en su vida al señalar de forma proliptica que “aunque eso yo no lo podía ni siquiera imaginar, en cuanto empezar a hundirme en la oscura historia (...), todas aquellas preocupaciones [sobre la cotidianidad del día a día] me iban a parecer muy pocas” (Prado, 2006: 42) o cuando se refiere al texto que está creando como “esta novela que me he visto obligado a escribir” (Prado, 2006: 86). O las que abren *Soldados de Salamina* - “Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas” (Cercas, 2001: 17)-, que parecen querer transmitir lo decisivo que supuso el descubrimiento para el narrador, inmerso al comienzo de la obra en una crisis personal y creativa de la que sólo la implicación con la que afronta sus pesquisas le hacen salir. Sólo con la investigación logrará abandonar la dejadez y el hastío en el que se había convertido su vida, recorriendo así un camino similar al de los personajes del género policial. Piénsese, por poner algunos ejemplos tan representativos como diferentes, cómo el Philip Marlowe crepuscular de las últimas novelas no parece tener más estímulos para abandonar su rutina ética que los proporcionados por el trabajo

de detective; o cómo Kurt Wallander se cura de la depresión que sufre en las obras centrales de la saga que protagoniza gracias a su reingreso en el cuerpo de policía.

Este interés personal por aclarar lo sucedido -perceptible también en los protagonistas de la novela *Donde nadie te encuentre*, un médico francés absolutamente obsesionado con la figura de “la Pastora”, un ambiguo y legendario personaje del maquis catalán- relaciona a estos personajes con los detectives característicos de la novela negra. Al contrario de los protagonistas de la literatura policiaca clásica, que veían el crimen como un simple objeto de estudio científico al que habían de enfrentarse a través de procedimientos racionales, los investigadores *hard-boiled* “siempre parecen tener más un interés personal que profesional en el caso” (González de la Aleja, 1996: 23). Su compromiso, que nace de fuertes convicciones éticas, es el mismo que sostiene la actividad de los “detectives de la memoria”, quienes incluso en ocasiones son descritos del mismo modo: como tipos desengañados, irónicos, solitarios y mujeriegos. Así sucede en *Mala gente que camina*. El escepticismo y el sarcasmo de su protagonista y narrador, así como su particular código ético -muy similar al que utilizó Raymond Chandler (1996: 79) para definir al detective *hard-boiled* como “un hombre de honor (...) que no podría seducir a una duquesa pero (...) no tocaría a una virgen- querencia por el alcohol y las mujeres, su querencia por el alcohol o sus dotes para la seducción, evidencian la deuda que su construcción mantiene con los modelos de la novela negra, también manifestada en el hecho de responder al tópico del detective que hace de los bares uno de sus espacios habituales (8) y su afición a la gastronomía, muy en la línea de ciertas tendencias de la novela negra mediterránea (9).

Crimen, investigación y detective, la triada de elementos básicos del género policial, está presente en gran parte de la literatura de la memoria. De hecho, en la información paratextual de muchas de las obras hasta ahora citadas se menciona de forma explícita la dependencia mantenida hacia este modelo narrativo. La editorial Seix Barral publicó *Enterrar a los muertos* como “una recreación biográfica [que] convive con el reportaje histórico y la investigación detectivesca”, mientras la información promocional de la solapa de *Soldados de Salamina* expresaba que la obra pretendía “desentrañar el secreto de sus enigmáticos protagonistas”. Semejantes procedimientos pragmáticos ponen de manifiesto cómo la tendencia a la hibridación habitual en la novela contemporánea se manifiesta de forma evidente y explícita en las relaciones entre la narrativa de la memoria y el género negro, que permiten complementar la consigna básica de la primera de “no olvidar” con la investigación propia del segundo.

### Notas

(1). También en la reciente producción cinematográfica la presencia de obras centradas en la recreación de lo sucedido durante la contienda bélica y las décadas posteriores –marcadas por las políticas de represión y el autoritarismo del gobierno de Franco– ha sido recurrente. Así lo demuestran un listado que –sin ánimo de ser exhaustivo– incluye obras como, por ejemplo, *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), *En la ciudad sin límites* (Antonio Hernández, 2002), *Salvador* (Manuel Huerga, 2006), *Las trece rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007), *La buena nueva* (Helena Taberna, 2007) o *Pa Negre* (Agustí Villaronga, 2010), a los que se han de sumar, por un lado, las adaptaciones homónimas de *Luna de lobos* (Julio Sánchez Valdés, 1987), *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2002) y *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008) y, por otro, películas documentales como *La guerrilla de la memoria* (José Luis Corchera, 2002) o *Los caminos de la memoria* (José Luis Peñafuerte, 2010).

(2). Recuérdese, en ese sentido, cómo Juan Gelman (1997) afirmó que “el antónimo del olvido no sólo es la memoria, sino que también es la verdad”.

(3). Según Pierre Nora, un “lugar de la memoria” es un elemento físico o espiritual concebido para el fomento de una rememoración simbólica fuertemente ligada al contexto político, social y cultural, y a la configuración de la cohesión identitaria del colectivo en

el que nace. Son, por tanto, lugares de conmemoración en los que el espacio recupera el tiempo y cristaliza lo que ha ocurrido en un momento histórico concreto. Según Nora, no son “lugares que recordamos, sino lugares en los que la memoria trabaja” (1984: 31). Santos Juliá (2004: 139) se ha referido a su existencia al afirmar que “se puede querer recordar, como se puede querer olvidar: (...) ocurre en la experiencia colectiva, cuando se quiere fijar para siempre un acontecimiento por medio de un monumento, una estatua de mármol o de bronce, inmune al paso del tiempo, o una fiesta, un desfile o, por el contrario, cuando se celebran los aniversarios de acontecimientos decisivos con el propósito de volver a ellos para reinterpretarlos y, en cierto sentido, reinventarlos”.

(4). Todorov ha advertido con vehemencia de los riesgos que pueden derivarse de la errónea gestión de la memoria, resumidos en la idea de que, en ocasiones, las actuales tendencias de interpretación del pasado se basan más en criterios éticos que estrictamente históricos –y, por tanto, cognoscitivos- y que, por extensión, se están impulsado más la conmemoración y la rememoración del pasado que su conocimiento. Para el autor franco-búlgaro, las memorias colectivas fracturadas por un trauma social sufren tal desequilibrio que, una vez finalizada la situación de excepción que lo produce al mantener fuera del imaginario conceptual una determinada interpretación de la historia, intentan preponderar de tal modo la voz silenciada que terminan por reconstruir el pasado exclusivamente a partir de su experiencia. En la medida en que se trata de víctimas, su recuerdo no sólo se hace visible y público para configurar su identidad colectiva, sino que también pretende desagrar los sufrimientos pasados con acciones orientadas a servir a sus intereses de grupo o legitimar una determinada postura política. Frente a esta sacralización del pasado, denominada “uso literal de la memoria”, caracterizada por el enjuiciamiento e interpretación del presente con valores pretéritos y generadora de resentimiento, odio e ideas sacralizadas sobre el pasado, Todorov ha propuesto “uso ejemplar de la memoria” que permita articular para el pasado un significado global que, más de allá de la concreción histórica, pueda tener validez en el presente. Lo que se pretende con el uso ejemplar es transmitir un conocimiento suficiente del pasado como para poder extraer conclusiones de él válidas para la actualidad, puesto que “para que la colectividad pueda sacar provecho de la experiencia individual, debe reconocer lo que ésta puede tener en común con otras” (Todorov, 2000: 38).

(5) Junto a la voluntad de reivindicar y sacar del olvido a la figura de José Robles, en *Enterrar a los muertos* late, no obstante, una profunda crítica hacia la actitud de ciertos intelectuales de izquierdas durante la guerra y, de forma muy especial, hacia los miembros y dirigentes del Partido Comunista, impasibles ante la actitud de los servicios secretos soviéticos –responsables, según todos los indicios, de la desaparición y el asesinato de Robles- y responsables de la creación de una red de mentiras y silencio que hizo imposible aclarar lo ocurrido.

(6) *Días y noches* tiene una estructura narrativa de *myse en abyme* en la que la historia del republicano que se ve obligado a penar por los campos de concentración y abandonar España rumbo al exilio se imbrica, gracias al recurso del “manuscrito encontrado” –en este caso, el diario del protagonista-, en un marco superior cuyo narrador es un escritor que busca información sobre las travesías del “Sinaia” en un centro documental.

(7) Habitualmente, los estudios sobre el género policial acostumbran a distinguir tres tipos de personajes investigadores: los detectives –que acostumbran a trabajar de forma individual en función de los encargos que puntualmente les van encomendando-, los policías –que suelen integrarse en un equipo de trabajo equipado con todo tipo de material tecnológico y científico al servicio de las investigaciones- y los investigadores ocasionales –que, a pesar de no tener relación alguna con el mundo del delito o la criminalidad, se ven involucrados en la resolución de un misterio que les afecta de modo personal-.

(8) En ese sentido, se ha de tener en cuenta que “los bares para esos refractarios de la sociedad que son los detectives son la excusa idónea de una vida social nómada y desestructurada (...), las paradas obligadas para el relax espiritual, los reflejos crueles de un vacío afectivo y familiar que se colma mezclándose con otras soledades” (Zeki, 2006: 51).

(9) Manuel Vázquez Montalbán, Petros Markaris, Andrea Camillieri o Jean-Claude Izzo son algunos de los representantes de esta corriente, caracterizada, entre otras cosas, por efectuar una defensa de ciertas prácticas culturales asociadas a la identidad mediterránea como la gastronomía, que puebla las páginas de sus novelas a través del relato de recetas, procesos de preparación de comidas y banquetes.

### **Bibliografía**

Aguado, T. (2010). *Tiempo de ausencias y vacíos. Escrituras de memoria e identidad*. Bilbao: Deusto Publicaciones.

Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.

Chandler, R. (1996). *El simple arte de matar*. León: Universidad de León.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Filer, M. (1998). “El papel del novelista en la evolución de la conciencia histórica”. *Río de la Plata*, 20-21, pp. 59-68.

Gelman, J. (1997). “Discurso de recepción del Premio Nacional de Poesía 1994-1997”. *Literatura Argentina Contemporánea* [en línea. consultado el 23 de mayo de 2011: <http://www.literatura.org/Gelman/jgT4.html>].

González de la Aleja, M. (1996). “Introducción”. En R. Chandler, *El simple arte de matar*. León: Universidad de León, pp. 11-38.

Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.

Judt, T. (2005). *Postwar: A History of Europe since 1945*. Nueva York: Penguin.

Juliá, S. (2004). “La falange liberal o de cómo la memoria inventa el pasado”. En María Ángeles Hermosilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España, un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de*

*Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*. Madrid: Visor, pp. 127-144.

\_\_\_\_ (2006). “Bajo el imperio de la memoria”. *Revista de occidente*, 302-303, pp. 7-19.

Mainer, J. C. (2006). “Prólogo”. En V. Sánchez Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Alianza. Madrid, pp. 11-14.

Martínez de Pisón, I. (2005). *Enterrar a los muertos*. Barcelona: Seix-Barral.

Moreno-Nuño, Carmen (2006). *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias.

Nora, P. (1984). *Los lieux de memoire*. París: Gallimard.

Naharro-Calderón, J. M. (2006). “Memorias y olvidos. Entre víctimas y verdugos”. En VV. AA., *Congreso “La Guerra Civil Española 1936-1939”*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [en línea, consultado el 31 de mayo de 2011: [http://www.secc.es/media/docs/37\\_4\\_JM\\_Naharro.pdf](http://www.secc.es/media/docs/37_4_JM_Naharro.pdf)]

Oleza, J. (1996). “Un realismo posmoderno”. *Ínsula*, 589-590 (Monográfico: “El espejo fragmentado”), pp. 39-42.

Prado, B. (2006). *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara.

Sánchez Biosca, V. (2006). *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Alianza. Madrid.

Sanz Villanueva, S. (1992). “La novela”. En Darío Villanueva (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990* (Francisco Rico [coord.]. *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 9). Barcelona: Editorial Crítica, pp. 249-284.

Soldevila Durante, I. y J. Lluch Prats (2006). “Novela histórica y responsabilidad social del escritor: el camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*”. *Olivar*, 8, pp. 33-44.

Todorov, T. (1974). “Tipología de la novela policial”. *Fausto*, 4, pp. 63-77.

\_\_\_\_ (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Trapiello, A. (2000). *Días y noches*. Madrid: Espasa.

Tyras, G. (en prensa). “Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Mala gente que camina* de Benjamín Prado”. En VVAA. *Nuevos derroteros de la novela española*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Zeki (2006). “Bares, tugurios y otros antros”. *La Gangsterera*, 4, pp. 47-53.

## Si yo fuera Pedro Infante o el (melo)drama de una masculinidad perdida

[Leonora Simonovis](#)

*University of San Diego*

Porque nosotros seremos pobres pero precisamente por eso debemos vivir como gente decente.

Pedro Infante en *Pepe el Toro*

En 1989, el escritor venezolano Eduardo Liendo publica su novela *Si yo fuera Pedro Infante* con la cual obtiene el premio del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) en 1990. A pesar del poco interés que suscita la literatura venezolana en su país de origen, este libro tuvo un reconocimiento bastante considerable por parte de los lectores, así que fue reeditado por Monte Ávila Editores en 1999. [\(1\)](#) Este artículo explora la representación del personaje de Pedro Infante en la novela y explora la influencia que el actor y cantante ejerció a nivel social, cultural y político en Venezuela.

La narrativa de Liendo, en líneas generales, gira en torno al oficio del escritor y a la manera en que éste puede atraer al lector mediante la apropiación de otros discursos como el musical, el político, el televisivo y el deportivo. El autor parte de una reflexión metaficcional en la que los narradores cuestionan la construcción de su propio relato. Asimismo, una gran mayoría de sus personajes exploran el desdoblamiento del sujeto como vía de escape de la existencia cotidiana, pero también como una manera de llegar al conocimiento de sí mismos mediante el encuentro con el otro. La mayor parte de sus novelas contiene una fuerte crítica política que trasciende las fronteras geográficas venezolanas.

Uno de los temas recurrentes en Liendo es el fracaso de las revoluciones en América Latina y las consecuencias que tuvieron para los sujetos que participaron en ellas. *Los Topos* (1975), por ejemplo, al tiempo que relata los sucesos más importantes de la época, cuenta cómo los presos políticos venezolanos de la década de los 60 construyeron túneles para escapar de la prisión. En su última novela, *El round del olvido* (2002), tres personajes cuyas vidas se cruzan reflexionan acerca de las contradicciones que existen entre los ideales revolucionarios en Venezuela y el fracaso de su puesta en práctica. (2)

*Si yo fuera* reconstruye la vida del famoso actor y cantante mexicano Pedro Infante a partir de la influencia que sus películas y canciones tuvieron en América Latina y en Venezuela en particular. (3) El autor indaga la importancia de la música ranchera y del cine de charros como productos culturales que por una parte, sirven para reforzar actitudes y valores nacionalistas en el México postrevolucionario relacionados con los roles de géneros y la clase social. Pero por otra parte, esos mismos valores trascienden las fronteras nacionales e influyen a todo el continente latinoamericano, contribuyendo así a fortalecer las estructuras patriarcales, al tiempo que promueven un falso orgullo de clase basado en el conformismo y la obligada aceptación de la realidad social.

La trama de la novela está narrada en primera persona por su protagonista, Perucho Contreras, quien, por una noche, se convierte en Pedro Infante y hace un recuento de su vida pasada en la que los hechos son transformados a partir de su nueva identidad. Paralelamente a su propia historia, Perucho narra la vida de Infante como si fuera el propio actor. Sin embargo, esto forma parte del desdoblamiento del personaje de Perucho y de su actuación, por lo que al lector le queda claro desde el principio que quien narra

los acontecimientos es Perucho Contreras. Pedro Infante es sólo uno de los roles que Perucho interpreta en su teatro imaginario.

*Si yo fuera* incorpora canciones del repertorio de Infante, así como escenas y personajes de las películas que el actor y cantante protagonizó. Tanto las películas como las canciones rancheras, sirven para establecer un contraste entre el pasado rural idealizado que en ellas se construye y la experiencia presente del narrador en una ciudad moderna que por momentos, le resulta inhóspita y extraña. En este sentido, vale la pena traer a colación la definición de postmemoria de Marianne Hirsch, la cual, aunque se conecta directamente con las vivencias de las víctimas del Holocausto, también puede aplicarse a los discursos populistas en América Latina. Para Hirsch la postmemoria caracteriza la experiencia de aquellos quienes crecieron bajo la influencia de narrativas que anteceden a su nacimiento, cuyas propias historias son sustituidas por las de la generación anterior. Estas se encuentran marcadas por hechos traumáticos que no pueden ser comprendidos ni tampoco recreados (Hirsch 22).

Las narrativas que preceden y dominan la experiencia de segundas y terceras generaciones pueden percibirse en las políticas postrevolucionarias en México y en la idealización del pasado revolucionario, así como en el uso del cine como instrumento de concientización nacional. Pero también la influencia de la revolución cubana, el sandinismo y la guerrilla urbana caraqueña de los años 60 son hechos que marcaron la historia venezolana y que sentaron un marco a partir del que se define el concepto de democracia. La novela de Liendo contiene saltos temporales y espaciales que generan una reflexión acerca de la historia y la política tanto en Venezuela como en América Latina a partir de su conexión con la cultura popular y la memoria colectiva.

Por otra parte, el autor modifica mecanismos narrativos que replantean la función de personajes como Infante en el mundo contemporáneo. Liendo subraya la crisis de los valores tradicionales patriarcales mediante la alusión a una masculinidad perdida –la de Perucho- que es, a todas luces, irrecuperable. Y es allí donde radica la tragedia del protagonista, en el hecho de que en su vida sentimental la que lleva las riendas de la relación es su novia Fabiola, a quien él compara con Pedro Infante por su arrojo: “Ella siempre está dispuesta a recorrer la vida con un morral a la espalda. Le gusta arriesgar, adivinar y jugar con los imprevistos” (Liendo 46). Por consiguiente, Perucho se vale del discurso de la novela para inventarse un rol que reivindique su masculinidad aunque sea de manera ficticia y que lo sitúe en una posición de superioridad frente a Fabiola. Perucho quiere ser como Pedro Infante, quien siempre ejerció un dominio sobre los personajes femeninos de sus películas.

No obstante, el drama de Perucho también constituye una metáfora de la crisis histórica que tuvo lugar en América Latina a partir del triunfo de la Revolución cubana. De ahí que critique las ideologías “revolucionarias” de los distintos gobiernos latinoamericanos y las compare con las ideas de justicia social que se desarrollan en las canciones y películas rancheras de Infante. El personaje plantea que la política de los caudillos latinoamericanos desde los tiempos de la independencia se construye en base a una idea que dista completamente de la realidad social. Así, la heroicidad de los caudillos y sus hazañas son puestas en entredicho en *Si yo fuera* al proponer que los distintos roles que interpreta Pedro Infante lo convierten en un ser mucho más cercano y tangible para los espectadores que cualquier político. Infante representó una esperanza de ascenso para la clase trabajadora, ya que su imagen artística se construyó en base de una posibilidad de superación para sus miembros. Como afirma el personaje de Perucho: “La verdad es

que yo por Pedro sí me cambiaría, porque él es uno de nosotros, un tipo que salió de abajo y empezó a crecer, a crecer, hasta convertirse en el ídolo de todos” (5).

De esta manera, *Si yo fuera* constituye un texto en el que no solamente se le rinde homenaje al ídolo popular, sino que también se examina la manera en que sus actuaciones determinaron comportamientos, maneras de vestir, hablar y pensar de miles de hombres y mujeres en América Latina. Igualmente, la identificación entre Infante y su público da cuenta de la influencia que tuvieron sus personajes en la clase trabajadora. Sergio De La Mora explica cómo su origen humilde contribuyó en gran medida a definir la autenticidad con la que interpretó personajes pertenecientes a la clase trabajadora, en su mayoría emigrantes del Norte de México y quienes, a pesar de su simpatía, representaban el sufrimiento colectivo de quienes luchaban por tener una vida mejor. Al mismo tiempo, la similitud entre el Pedro fuera de la pantalla y el Pedro actor logró una mayor identificación entre él y su público (77). Dicha relación se demuestra en la novela de Liendo mediante la dualidad Perucho/Pedro, así como a través de los distintos niveles de metaficción en los cuales Perucho también se transforma en varios personajes de las películas de Infante.

Por otro lado, Infante representa la importancia del machismo como alegoría del poder del Estado durante el período postrevolucionario. De ahí que De La Mora sostenga que el cine es un componente fundamental en la institucionalización de los gobiernos postrevolucionarios mexicanos, a partir de la construcción de significados relacionados con la supremacía de lo masculino como ideología política y cultural (7). Dentro de esta dinámica entre el cine y el Estado entran en juego otros factores que se relacionan con la llamada “época de oro” del cine mexicano, en la que este medio disfrutó de una

popularidad nacional e internacional sólo comparable con el cine de Hollywood. Joanne Hershfield expone que durante este período de tiempo se consolidó una generación de nuevos productores y directores noveles que, aparte de tener conocimientos sobre cine, también eran hombres de negocios que supieron sacar el mejor provecho de sus creaciones logrando distribuir las por toda América Latina, España y los Estados Unidos. También se crearon nuevos géneros como el cine de charros “que combinaba una escenografía de tipo rural con canciones populares, romance, arquetipos cómicos y un final feliz” (Hershfield 35 *La traducción es mía*) y en el que el personaje principal, el charro, se convierte en un héroe que lucha por la justicia social.

Asimismo, la canción ranchera creó un repertorio musical relacionado principalmente con una visión idealizada del México rural y de la Revolución mexicana, por lo que el pasado es reconstruido a partir de posibilidades y no de recuerdos. Este género musical penetra las raíces campesinas para encontrar y representar la esencia “nacional” mexicana y así se convierte en un género musical de carácter social. Además, representa intereses económicos, políticos y sociales de un colectivo determinado –el campesinado del Norte de México- a partir del uso de referentes –personajes, lugares, acciones- que son perfectamente identificables por los miembros de ese colectivo –el hacendado o ranchero, los campesinos.

Al mismo tiempo, la canción ranchera hace referencia a la posibilidad de una Revolución que sólo ocurre en las canciones y en los filmes y en la cual el “charro,” símbolo del pueblo mexicano, despoja al hacendado de una tierra que no le pertenece, salvando así a sus compatriotas –y a alguna bella mujer víctima de la maldad del hacendado- de la explotación y de la pobreza. Así pues, tanto la canción ranchera como

los filmes musicales de charros siguen la tradición del melodrama clásico y además promueven valores morales y sociales relacionados con los papeles tradicionales de géneros en la sociedad. No obstante y a pesar de que las canciones rancheras le ofrecen al público un sentido de justicia social ficticio, Mark Pedelty considera que estas también encarnan todas las contradicciones propias de la Revolución mexicana, porque no proponen cambios radicales y permanentes, sino más bien una reforma en la que el hacendado malo es reemplazado por uno bueno -el charro- (232). En otras palabras, este tipo de productos culturales disfrazan el continuismo político de los gobiernos latinoamericanos bajo una falsa propuesta de cambio radical.

La canción ranchera entonces construye un discurso ideológico cuyas implicaciones subrayan el carácter conservador de los gobiernos postrevolucionarios en México. Además, establece patrones de conducta moral y social y también define los roles de los sujetos que en ella se representan en los términos filosóficos y religiosos del bien y el mal. Por tanto, el rol que juegan la canción ranchera y las películas de Pedro Infante en el imaginario popular mexicano de los años 40 y 50 resultan claves para comprender las reflexiones que Liendo hace en *Si yo fuera* sobre la relación entre cultura popular, política y sociedad en América Latina cuarenta años después.

Así pues, influenciado por esta tradición musical y filmica de charros y rancheras, el personaje de Perucho Contreras decide dar rienda suelta a su imaginación y usurpar la identidad de Pedro Infante. Perucho reinventa la vida del actor y cantante popular desde su propia experiencia, así como desde la influencia que Infante tuvo en la vida de sus amigos y conocidos. El narrador va recordando anécdotas de su vida y las va alternando con una biografía –reinventada- de Pedro Infante, en la que destaca todas aquellas

características del ídolo que le resultan admirables y que, lamentablemente para él, no forman parte de su personalidad. Perucho se pone en el lugar de Infante y comienza diciendo que si él fuera Pedro Infante “tendría otra historia y vería la vida con ojos de Milamores y estaría muy orgulloso de mi buena estrella;” y más adelante agrega “Siempre quise ser alguien” (6) con lo cual expresa un deseo propio pero lo hace desde otro lugar de enunciación y convertido en un sujeto distinto. Pedro es el portavoz de las aspiraciones y sueños de Perucho, los que manifiesta sin ningún tipo de inhibiciones. El personaje hace énfasis en el hecho de que la vida del ídolo fue como un sueño hecho realidad para muchos, incluyéndose él mismo.

La imaginación de Perucho se activa en un momento en el que se siente completamente débil y desamparado puesto que tiene un brazo roto y su novia, Fabiola se encuentra visitando a su familia en Chile. Estos sentimientos lo llevan a avergonzarse de sí mismo y a preguntarse: “¿Qué pensaría Pedro Infante si me viera en esta situación tan lamentable?” (1). Es entonces cuando recurre a su memoria y, a la vez que recuerda momentos significativos de su infancia y adolescencia –su primer amor, su iniciación sexual, sus amigos-, Perucho describe cómo estos estuvieron marcados tanto por las películas que protagonizó Infante como por las canciones que el ídolo difundió por toda la América Latina. Asimismo, convertirse en Pedro Infante le permite también afrontar imaginariamente diversas situaciones, como por ejemplo, la de la alarma de un carro que no lo deja dormir: “...un hombre macho bajaría ahora con una lata de gasolina y le prendería fuego a ese monstruo con ruedas. Eso haría yo si fuera Pedro Infante y, seguramente, todos los habitantes se asomarían a los balcones para aplaudirme, gritarían vivas y hurras, y yo para hacerles olvidar la mala noche les cantaré *Las mañanitas*...” (3).

El machismo de Perucho, reprimido por su personalidad y por la presencia de Fabiola, se construye a partir del espectáculo, de la apariencia y del disfraz, es decir, a partir de la personificación de Pedro Infante. Pero, en la medida en que Perucho se transforma en todo un macho, su discurso va produciendo fisuras que cuestionan el machismo y la masculinidad porque estos se sostienen a partir de una ilusión. El personaje explica que estos pensamientos le vienen a la mente porque él no ha sabido nada de Fabiola y está preocupado por ella, así que expone su debilidad por ella, cosa que lo convierte en el opuesto de Infante. En el caso de este último, son las mujeres las que lo necesitan y no pueden estar sin él. Perucho en cambio, alega que es Fabiola la que “mantiene la alegría de la pareja” (39) por lo que al convertirse en Pedro Infante, es él quien asume el control de la relación y además se siente capaz de proteger y defender a su novia.

La valentía y la capacidad de seducción, son las características que definen la conducta que se conoce como “machismo”. Curiosamente, dichas características también forman parte de la personalidad de los caudillos latinoamericanos del siglo XIX, de acuerdo al estudio de esta figura que hacen los investigadores Eric Wolf y Edgard C. Hansen: “la afirmación de la masculinidad a nivel social constituye lo que se conoce como *machismo*. De esta forma, la masculinidad se demuestra de dos maneras: mediante el dominio del sexo opuesto y a través de una predisposición hacia el uso de la violencia” (en Hamill 64 *La traducción es mía*). Ambas capacidades están intrínsecamente relacionadas puesto que al establecer su dominio sobre las mujeres, el caudillo elimina toda competencia sexual mediante el uso de la violencia, a la vez que implanta un orden y una jerarquía social en la que él se convierte en el líder y todos los otros en sus seguidores.

Es así como Perucho, al convertirse en Pedro Infante, se convierte también en un líder y deja de ser una figura anónima. Asimismo, Perucho establece un concepto de “machismo productivo” mediante el cual el “comandante Perucho Contreras” se convierte en un revolucionario y en un “azote de las estructuras” adorado por la “plebe” y venerado como el mismo Cid Campeador (47-8). Este personaje se dedica a hacer cumplir la justicia mediante el ejercicio de la violencia: “Sí, vámonos otra vez con Adelita, ra-ta-ta-ta, ra-ta-ta, para hacer una revolución quimérica...” (47). Mientras hace la revolución, le canta a su pueblo para hacerle olvidar las penas. La combinación del sonido de las balas –“ra-ta-ta-ta”- con el corrido mexicano “La Adelita,” convierte a Perucho/Pedro en una mezcla de charro y caudillo. A la vez, plantea el hecho de que ambos no sólo poseen personalidades similares y luchan por hacer justicia, sino que además Perucho es una caricatura de Pedro Infante que tiene por objetivo divertir a sus espectadores a partir de la parodia del ídolo.

La idea de un “machismo productivo” o positivo ha sido explorada por De La Mora, quien afirma que la imagen artística de Pedro Infante despliega un machismo positivo que dista considerablemente del estereotipo del criollo agresivo y arrogante de clase media-alta, así como de las características que la sociedad ha atribuido a los hombres de las clases populares como la afición a la bebida, la promiscuidad y la irresponsabilidad. Los personajes que interpreta Infante son bondadosos, humildes, imperfectos, no son violentos y expresan sus emociones sin ningún tipo de inhibiciones (80). Por tanto, Pedro Infante representa un machismo positivo o productivo porque aunque establece una continuidad con la tradición patriarcal, replantea las características del macho dominante y violento. Sus personajes pueden expresar sus debilidades sin ningún temor a ser criticados o tildados de afeminados aunque existen limitaciones

sociales y de género en cuanto a la manera de hacerlo. Por lo general, los personajes de Infante manifiestan tristeza, alegría o rabia a través de las canciones, ya que estas son un medio socialmente aceptado para los hombres de canalizar sus emociones y de mostrar sus sentimientos.

Una de las primeras reflexiones que Perucho hace al transformarse en Pedro Infante es acerca del valor de los nacionalismos, ya que él debe dejar de ser venezolano para convertirse en un actor y cantante mexicano. Así pues, el narrador se imagina llamando a su madre y explicándole que ahora él es Pedro Infante: “Y por lo del patriotismo no debes preocuparte ¿por qué tenemos que mantener esos sectarismos nacionalistas? Te aseguro que ser mexicano es igual a ser de cualquier otra parte, el único detalle es tener el convencimiento de que México es la gloria del universo” (42). En consecuencia, Perucho cuestiona la puesta en escena de lo nacional que tiene lugar en las películas de Infante al enunciar que tanto el ídolo como su música, independientemente de su lugar de origen, lograron derribar las barreras temporales y geográficas que separan a las naciones y hacerse oír internacionalmente.

De esta manera, la figura de Pedro Infante, al traspasar naciones, cuestiona también la utopía bolivariana de la América Unida, al establecer como punto de unión productos culturales de consumo como el cine y la música y no los valores patrios tradicionales de libertad, igualdad y fraternidad. Si comparamos a Infante con los caudillos del siglo XX –como Rafael Trujillo, quien gobernó la República Dominicana entre 1930 y 1961- podemos constatar cómo estos últimos, igual que el primero, recurren al folclor y a la cultura popular para lograr un dominio total sobre la población. Estos elementos también se encuentran presentes en los filmes que protagoniza Infante.

Símbolo mexicano por excelencia, Infante logró ser aceptado internacionalmente porque promovió valores comunes relacionados con las jerarquías sociales y sexuales. La familia, la solidaridad entre amigos y vecinos, la música popular y los giros del lenguaje cotidiano son algunos de los elementos que vemos reflejados en el cine de charros. Pero además, la mujer se convierte en metáfora de la nación, por lo que la autoridad masculina no se ejerce sólo en el espacio privado del hogar sino también en el público. Los personajes que interpreta Infante son héroes colectivos que velan por los derechos e intereses de sus conciudadanos. Y aquí radica la diferencia fundamental entre Pedro Infante y Perucho Contreras. El primero es una figura pública mientras que el segundo quisiera serlo, pero termina por plegarse al espacio privado desde donde construye sus ficciones heroicas.

Así pues, Perucho deja en claro que su vida y su manera de concebir la justicia social y la igualdad han sido influenciadas principalmente por el cantante y actor mexicano y no por las teorías socialistas y marxistas, las cuales adquirieron popularidad en América Latina a partir de la Revolución cubana: “yo no soy hijo renegado del barbudo Marx ni del intrépido Lenin, sino del simpático charro Pedro Infante” (2). Este aspecto señala, en primer lugar, el valor de la cultura popular y de los ídolos del cine y la canción en América Latina, así como la identificación colectiva del público con ellos/as. Y en segundo lugar, al concebir a Infante como padre, es decir, como la figura determinante en la formación de Perucho, el narrador alude a la tradición patriarcal en la que la figura paterna es la que determina las relaciones de poder (padre-hijo, gobernante-subordinados), tanto en el núcleo familiar como en el espacio social y político. A través del simpático charro Infante, Perucho repasa en su mente las posibilidades estratégicas de una revolución social que parodia la puesta en práctica de las teorías marxistas y leninistas en América. Perucho alude al mito del héroe incansable e invencible que al

mismo tiempo no puede mostrar signos de debilidad ni dejarse doblegar por ninguna circunstancia. Pero por otra parte, Perucho también señala que Pedro Infante ha ejercido una influencia mayor que la de cualquier político puesto que su figura constituye un modelo de masculinidad que ha sido imitado por muchos. Además, el personaje se burla de las teorías marxistas y socialistas al considerarlas una “moda,” a las que la mayoría se refiere pero sin saber exactamente lo que estas significan.

De esta manera, el mundo rural de la canción ranchera y de los filmes de charros es descontextualizado, puesto que Perucho narra su historia desde la ciudad de Caracas a finales de los años 80. Perucho, al desdoblarse en Pedro Infante, busca ser reconocido, no por el público sino por sí mismo porque él es el único que puede justificar su propia existencia. Esta, como mencioné anteriormente, consiste en la conciencia de una masculinidad perdida que intenta recuperarse a partir de la transformación del personaje en Pedro Infante, así como en su revolución imaginaria. Es por esta razón que De La Mora afirma que el discurso sobre la revolución implica que para los hombres la Revolución representa una oportunidad de recuperar su hombría (5).

La memoria de Perucho ha sido marcada por los ritos populares de otro tiempo y es eso lo que le permite recordar vivencias históricas, sociales, y políticas. Así como en México los gobiernos se valieron del imaginario de la revolución para sus políticas homogeneizadoras de formación de una nación y una identidad mexicanas, en Venezuela también los partidos democráticos que surgieron después de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez se valieron de estrategias populistas para atraer a las masas (comidas, música, bailes), a la vez que condenaban la dictadura y señalaban un nuevo comienzo para el país. Pero irónicamente, Perucho recuerda la época de dictadura con nostalgia a través de sus

idas al cine con los amigos, las peleas de boxeo, el béisbol y los concursos de belleza. Para él es como si durante esos años la política no hubiera existido. Una vez finalizada la dictadura y en los comienzos incipientes de la democracia, es cuando se inician para él los “miedos” que sobrevienen con los grandes cambios.

Para Perucho la dictadura y la democracia no son tan diferentes en cuanto al despliegue de autoritarismo y a la represión. La represión durante la dictadura es transparente: si alguien está en contra del sistema es apresado, torturado o fusilado a la vista de todos. En cambio, los nuevos gobiernos utilizan mecanismos más sutiles para ejercer la represión, con el supuesto objeto de mantener el orden: las alcabalas policiales, la recluta de jóvenes para el ejército o los allanamientos policiales en clubes nocturnos y discotecas. Pero hay que aclarar que su nostalgia no se debe a motivos políticos sino más bien a su carácter sentimental. Perucho se revela como un hombre conservador que, a través de Infante, revive una época en que la masculinidad era apreciada como valor, en la que hombres y mujeres tenían roles definidos en la sociedad y en la que alguien perteneciente a la clase trabajadora podía sentirse orgulloso de su procedencia. Es decir, Perucho reacciona frente a las transformaciones violentas de la sociedad moderna y por tanto se repliega en su interior y se pone la máscara de Pedro Infante, a través de quien puede olvidarse de su realidad y regresar a una época en la que se siente más a gusto.

Así que Perucho usurpa la figura de Pedro Infante para burlarse de las pretensiones políticas de todos aquellos que, bajo la excusa de promover el cambio y la justicia social, siguen perpetuando los errores del sistema anterior. Es por ello que desde mi perspectiva, Pedro Infante es una figura politizada ya que sus películas y canciones determinaron patrones de conducta y maneras de pensar, tanto en hombres, como en mujeres.

Asimismo, sus orígenes humildes y su vertiginoso ascenso como estrella de la canción ranchera se convirtieron en un aliciente para millones de espectadores de clase media y media baja, quienes se vieron representados en el ídolo. Por otra parte, el autor genera una crítica de las revoluciones en América Latina al utilizar al personaje de Pedro Infante como símbolo del revolucionario por excelencia, un revolucionario cuyo liderazgo depende únicamente de su simpatía y de su popularidad, lo cual lo convierte en una figura inestable y manipulable. Con respecto a este punto, Guy Debord subraya que la burocracia de los sistemas capitalistas posee un carácter dictatorial, puesto que a pesar de las apariencias democráticas, el poder sigue concentrado en un solo individuo que decide por todos, con lo cual la individualidad es constantemente violentada (Debord 41-2). Pedro Infante entonces, se convierte en una metáfora del autoritarismo patriarcal que ejerce una influencia determinante sobre su público.

Perucho utiliza la figura de Infante para rescatar esos valores “masculinos” e infundirse valor a sí mismo en un momento de flaqueza, así como para imaginar situaciones que nunca sucederían en la realidad debido a su personalidad tímida y reservada, así como a la dinámica de su relación sentimental con Fabiola. A través de Pedro, Perucho puede conquistar mujeres, arremeter contra todo el que cometa injusticias, hacerse respetar y ser rico y famoso pero siempre en el plano de lo imaginario. Perucho contrasta las revoluciones “reales” con la que él mismo intenta llevar a cabo mediante su transformación en héroe de papel. Por tanto, puede decirse que los ídolos populares tienen una ventaja sobre los caudillos y líderes políticos. Han servido como modelos de comportamiento y la reproducción de sus conductas le proporciona al individuo un sentido de pertenencia a una colectividad determinada, así como la posibilidad de verse representado en el otro.

El personaje de Pedro Infante se construye a partir de una puesta en escena de lo popular en la que este se torna en un instrumento de poder –la popularidad- mediante el cual las corporaciones manipulan al público pero también al ídolo. En otras palabras, estas empresas explotan las cualidades artísticas más sobresalientes del ídolo para satisfacer deseos colectivos. Su popularidad parte de lo efímero, es una estrategia lucrativa que vende lo que agrada a las multitudes (García Canclini 240). El ídolo se convierte entonces en un mediador entre el mercado y las masas y por tanto en un producto de consumo de ambas partes. Al mismo tiempo ese héroe es asimilado por un sistema que él manipula pero por el cual también es manipulado. La ideología mediática de Infante, lejos de propiciar un cambio, acentúa aún más la situación anterior. Mantener contenta a la audiencia, no instruirla: pan y circo.

Así pues, el discurso de Perucho da cuenta de la evolución de las relaciones entre los géneros, el desplazamiento de la vida rural a la urbana y el diálogo, no siempre armonioso, entre los discursos políticos y sociales que son representados tanto en el cine como en la música. Es por esta razón que muchas de las situaciones que atraviesa Perucho, a pesar de ser trágicas, son también completamente risibles puesto que su carácter dramático es llevado a los límites más extremos. Por ejemplo, cuando su primer amor, Sandra, se casa con otro, Perucho cuenta cómo “Esa noche, mientras ella se refocilaba entre sofocos y compulsiones, yo, en el medio de la plazoleta del barrio, espantaba los malos espíritus que pedían mi inmolación. A las doce en punto, empiné hasta el fondo la botella de ron y canté echando el resto: *Que me toquen las golondrinas/porque me voy lejos/muy lejos...*” (38).

El relato que cuenta Perucho tiene por objeto lograr un efecto en el público. Pero, irónicamente, Perucho no tiene público. El es su propio público quien, a través de su discurso se legitima a sí mismo como actor. Por tanto, en la medida en que nos adentramos en la trama, Perucho se construye a sí mismo como personaje, a la vez que construye su propio relato como un “melo(drama)” cotidiano. Su discurso pone en evidencia las fisuras de su narración y la credibilidad de su relato, al mismo tiempo que reafirma la validez estética de la novela. La verdad sobre Pedro Infante es lo de menos en la novela, lo que importa es la manera como este personaje se construye a partir de las miserias cotidianas para contestarle al gobierno y a la oposición, a la economía y al mercado internacional desde el espacio que generan las emociones que desencadenan Pedro Infante y la canción ranchera.

Así pues, con la apropiación del discurso filmico y musical en *Si yo fuera*, Eduardo Liendo también revela las connotaciones políticas, sociales y culturales que rodearon a la figura de Pedro Infante, así como la manera en la que sus filmes y canciones se convirtieron en un refugio para las clases populares. El autor explora la complejidad del melodrama en un contexto distinto al de estas películas tanto geográfica, como temporalmente, lo cual resulta en una resignificación del concepto de lo “nacional.” Por otro lado, el discurso de la novela cuestiona la masculinidad como valor supremo a partir de la parodización de Infante mediante el personaje de Perucho. El título de la novela *Si yo fuera*, concibe una posibilidad que queda contenida en lo absurdo de su planteamiento. Por consiguiente, la novela pone en entredicho su verosimilitud al burlarse de su propio discurso, así como al develar los mecanismos de su construcción literaria.

## Notas

(1). *Si yo fuera* no es la única obra de Liendo. El autor también ha obtenido éxito con sus otras obras, especialmente con su primera novela, *El mago de la cara de vidrio* (1973), que se convirtió en un texto de lectura obligada en las escuelas del país. Entre sus otras novelas se encuentran *Los topos* (1975), *Los platos del diablo* (1985)—que fue llevada al cine en 1992 por Thaelman Urgelles-, *Diario del enano* (1993), *El round del olvido* (2002) y *Las kuitas del hombre mosca* (2005). También ha publicado un libro de cuentos: *El cocodrilo rojo/Mascarada* (1996).

(2). No obstante el éxito que las obras de Liendo han tenido entre el público venezolano, estas han sido poco difundidas fuera del país y por tanto también la crítica es escasa. De *Si yo fuera* existen pocos artículos —unos cuatro o cinco— publicados en su mayoría en Venezuela y por tanto, difíciles de conseguir. Amarilis Hidalgo trata el tema de la música en la novela y la compara con otros dos tres autores venezolanos en su artículo, por lo que el espacio que le dedica a *Si yo fuera* es realmente breve y se limita al análisis textual. El otro artículo considerable es de Carlos Baptista, quien trabaja con el tema de la parodia y de la posmodernidad, pero no profundiza en el análisis de la novela.

(3). José Pedro Infante Cruz nace en Mazatlán, en el Estado de Sinaloa en México, el 18 de noviembre de 1917 pero vivió en Guamúchil hasta que se casó (es por ello que es conocido como “el ídolo de Guamúchil”). Desde muy temprano se inició en la música junto con su padre. A partir de 1932 comienza a cantar en algunas orquestas de su provincia natal y hacia 1935 contrae matrimonio con María Luisa León, quien fue la responsable del comienzo de su carrera como actor. En 1942 graba su primera película, *La*

*feria de las flores* pero no es hasta 1947 cuando obtiene un éxito rotundo por su actuación en *Nosotros los pobres*. En su carrera musical y fílmica grabó unas 59 películas –en su mayoría como protagonista- y más de 300 álbumes. Sus filmes contenían un repertorio musical variado e incluyeron canciones de compositores como Chucho Monge, José Alfredo Jiménez y Manuel Esperón, entre otros. Pedro Infante muere el 15 de abril de 1957 en un accidente de aviación. En: Yomar, Natalia. “Pedro Infante. Biografía” [http://pedroinfante.yomarnathalia.com/pinfante/cuerpo\\_bio.php](http://pedroinfante.yomarnathalia.com/pinfante/cuerpo_bio.php) 7/7/2006

### **Bibliografía**

Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1994.

De La Mora, Sergio. *Cinemachismo. Mascunities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: U of Texas P, 2006.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2001.

Hershfield, Joanne y David R. Maciel, ed. *Mexico's Cinema. A Century of Films and Filmmakers*. Wilmington, DE: Scholarly Resources, 1999.

Hirsh, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, (MA): Harvard UP, 1997.

Liendo, Eduardo. *Si yo fuera Pedro Infante*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.

## **El personaje del negro en la narrativa cubana de la Revolución: 1959-1976**

Carlos Uxó

*La Trobe University*

El personaje del negro aparece en la narrativa cubana desde el momento de su inepción. *Espejo de Paciencia* (Silvestre de Balboa, 1608), poema épico generalmente reconocido como primer ejemplo de literatura cubana, relata el secuestro y posterior rescate del Obispo Fray Juan de las Cabezas por un corsario francés que acaba muriendo a manos del esclavo negro Salvador Golomón. El relato, no obstante, no deja de ser un ejemplo aislado en la literatura inicial cubana, donde más habituales son los cuadros costumbristas en los que el personaje del negro apenas aparece como mera comparsa, representado por tipos diversos, cargados todos ellos de connotaciones negativas.<sup>(1)</sup>

Sólo a partir del primer tercio del siglo XIX cambia esta situación, sucediéndose dos ciclos de literatura abolicionista publicados entre 1838 y 1902. A pesar de la relevancia de estas narraciones, resulta evidente en ellas la “violencia epistémica” que se ejerce sobre el negro, al que se niega toda agencia y al que se inscribe en una posición subalterna (Casanova-Marengo 31).<sup>(2)</sup> Convertido en ese otro *del* que se habla y *por* el que se habla, la caracterización del negro se considera válida únicamente en tanto en cuanto sirve como base para el desarrollo de una ideología a la cual se subsume.

Ya en la narrativa republicana, se constata la presencia de autores que, incluso cuando se sitúan ideológicamente en contra de la discriminación racial, caen en sus descripciones de lo afrocubano en el pintoresquismo o el folklorismo –cuando no en graves errores de información– que suministran “una caricatura más que un retrato de

nuestras realidades étnicas” (Castellanos & Castellanos 85). Estos escritores son letrados y escriben desde el interior del mundo autosuficiente de una ciudad letrada, radicalmente divergente del orbe del subalterno negro. La separación entre uno y otro es tal que dotar al negro de una voz verdaderamente audible se hace casi imposible. Incluso en textos en que ésta apenas parece percibirse como un murmullo (el primer Carpentier y José Antonio Ramos especialmente), acaba siendo silenciada por el interés fundamental en discutir no tanto sobre lo negro como sobre la postura al respecto de los componentes de la burguesía criolla. Como única excepción a esta norma se alzan *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier y la narrativa de Lydia Cabrera.

A partir de tales antecedentes, el artículo que sigue analiza la representación del personaje del negro en la narrativa cubana de ficción escrita entre el triunfo de la Revolución y la creación del Ministerio de Cultura en 1976. Para ello, y tomando como base los parámetros teóricos de los estudios subalternos, considero diacrónicamente las obras más significativas en cuanto a la representación del personaje del negro y relaciono el desarrollo de esta narrativa con las políticas implementadas desde las instituciones culturales. El doble propósito de tal análisis es establecer la posible relación entre la representación del personaje del negro y la perpetuación de la posición subalterna de la población afrocubana en el primer cuarto de siglo de la Revolución Cubana, así como llamar la atención sobre el papel desempeñado por los letrados en la subalternización del negro.

De manera inmediata tras el triunfo revolucionario de 1959, se inició un intenso debate sobre el papel que debían desempeñar artistas e intelectuales en la nueva sociedad en construcción. ¿Hasta qué punto tenía la Revolución el derecho (o la obligación) de

influir en la producción cultural? ¿Qué libertades –formales y de contenido– eran exigibles por parte de los artistas? ¿Había de instaurarse la libertad de expresión más absoluta, incluyendo el derecho a la disensión y la crítica? ¿Se debía entender lo estético como completamente vinculado (y subsumido) a lo ético? ¿Qué papel había de jugar la literatura en la Revolución?

Si bien de inmediato surgió la llamada “literatura del exorcismo”, que trataba de evitar tomar partido en este debate recurriendo al único punto en que parecían estar de acuerdo todos los sectores (la condena del batistato), pronto resultó obvio que la labor del escritor quedaba intrínsecamente ligada a dos aspectos fundamentales.

Por una parte, el discurso revolucionario tendía cada vez más a ensalzar a quienes combinaban el ejercicio de la palabra con la participación activa en la lucha, ejerciendo la doble función de intelectuales y hombres de acción. En palabras de Lisandro Otero, eran dignos de alabanza quienes “contribuían con sus actos, no solamente con sus palabras, a la inmensa tarea de transfiguración de nuestra sociedad” (Brotherton 19). Por otra parte, sólo dos escritores (el propio Lisandro Otero y Manuel Granados) habían tomado las armas en la lucha contra Batista, mientras que la abrumadora mayoría de los restantes provenía de sectores burgueses y, al decir de Caballero Bonald, sólo se habían convertido en “escritores de la revolución *en* la revolución” (12, énfasis en el original). Estos hechos se tradujeron en un sentimiento generalizado de sospecha (sobre todo en sectores que fueron tomando cada vez más fuerza) que afectó a la totalidad de los escritores y que queda plasmado perfectamente en las palabras que, años más tarde pronunciaría Che Guevara: “la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios” (69). La influencia

de tal sentimiento en la narrativa posterior y en concreto en el tratamiento del personaje del negro será extraordinaria.

Este es el contexto en el que se publica *Bertillón 166* (1960), de José Soler Puig, novela excepcional no sólo por poseer una calidad literaria bastante superior a sus contemporáneas, sino también por ser la única del ciclo del exorcismo cuya acción no se desarrolla en La Habana sino en Santiago de Cuba, de población afrocubana mucho más numerosa. En el relato, por otra parte, el narrador especifica asiduamente los rasgos fenotípicos de los personajes y es un personaje negro (sobre cuya piel, al morir, se unen los colores rojo y negro del Movimiento 26 de julio) quien ejerce de punto de conexión entre las diversas historias.

A partir de estas consideraciones y a pesar de que desde la crítica más oficialista se ha querido difuminar la importancia del aspecto racial –Henríquez Ureña no hace referencia alguna a este aspecto y Rodríguez Coronel considera apenas que el personaje del Negro “aporta una visión clasista de la lucha” (Rodríguez Coronel "Primeros años" 25; Henríquez Ureña 224)–, resulta obvio que para Soler Puig era éste asunto primordial en su texto. De hecho, Méndez y Soto muestra cómo la “idea que proclama de modo preferente [la novela], y la idea que defiende a cada paso, es la de la participación tanto de negros como de comunistas en el conflicto político” junto al Movimiento 26 de Julio, desmintiendo “la creencia general de que los negros no habían luchado por la revolución, porque simpatizaban con Batista” (8).

En este sentido, la novela de Soler Puig trata de rectificar un error del que su mismo texto se hace eco (varios revolucionarios recelan del Negro por ser negro y comunista) y que se hallaba presente en narraciones contemporáneas: *La novena*

*estación*, 1959, de José Becerra, en la que el conductor de la policía secreta de Batista es mulato y se compara la brutalidad de la policía con la de “las tribus salvajes de África” (Becerra Ortega 74); *El sol a plomo*, 1959, de Humberto Arenal, en la que el confidente que revela el paradero de los revolucionarios es negro; o el cuento “Miel sobre hojuelas”, 1964, de Reynaldo González, en el que se menciona la supuesta buena relación de Batista con los negros. De tal modo, *Bertillón 166* conseguía evitar el debate sobre la dirección que habría de tomar la Revolución (al situar su acción en el pasado), dejaba claro el apoyo a ésta del autor y establecía un motivo que había de repetirse en numerosos relatos posteriores, el apoyo de los negros a la lucha revolucionaria.

Para el año 1961, resultaba obvio que las tensiones iniciales habían alcanzado el punto de ebullición. El enfrentamiento, que resultaba a todas luces inevitable, estalló con la presentación (y retirada inmediata de la cartelera) del documental *PM*, de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez –con cuya imagen de la vida nocturna de La Habana discrepaban las autoridades culturales. Poco después Fidel Castro convocaba un ciclo de reuniones con intelectuales y artistas que culminaría con sus ya famosas “Palabras a los intelectuales”, pronunciadas en junio de 1961.

El discurso de Fidel supuso el espaldarazo definitivo a la línea que concebía el arte como un frente de lucha de la Revolución, exigía de los artistas su participación en la construcción de la nueva sociedad, repudiaba proyectos artísticos apolíticos (que en el fondo consideraba inexistentes) y defendía la regulación estricta de la producción cultural a partir de estos parámetros.

De inmediato, pasó a esperarse de los escritores su adhesión incondicional y declarada al proyecto revolucionario, del cual se entendía formaban parte:

La búsqueda de formas adecuadas para contenidos nuevos es la problemática estética fundamental de la novela de la Revolución Cubana. [...] Búsqueda difícil para novelistas que prácticamente inician su obra en la década del sesenta [...] porque [...] debía de ser escrita en simpatía, en apoyo absoluto [...] y debía de ser así, al menos en los primeros años, por la convicción de que el escritor y su obra participaban en la aguda lucha de clases desatada a escala continental por el triunfo de la Revolución, por el estado de sitio económico, por el asedio ideológico y agresiones militares que tiene que afrontar nuestro pueblo. (Rodríguez Coronel "Primeros años" 9-10)

La narrativa de la Revolución hubo de asumir el proyecto revolucionario “sin rodeos”, tendiendo en lo formal a crear textos “sin vueltas de hoja ni mohines esnobistas” (Álvarez 62) y centrándose en una temática reducida: “la socialización de la tierra, el trabajo voluntario, las crisis familiares, los impactos de la nueva moral, las movilizaciones derivadas del bloqueo, etc.” (Caballero Bonald 19).

Las 31 novelas publicadas entre 1961 y 1965 reflejan a la perfección la dirección unívoca tomada por la Revolución. En ellas se observa una progresiva superación del exorcismo que da paso a la justificación de las transformaciones emprendidas tras 1959 (Menton 12). Lo primordial en todas ellas –y recordemos la necesidad de mostrar que están libres del “pecado original”– no es otra cosa que la defensa enérgica del proceso revolucionario, a cuyo fin último se supeditan, hasta el punto de eclipsar cualquier otro aspecto que pudiera ser de interés.

Por ello, incluso en textos donde aparecen personajes negros de relevancia – nunca, en todo caso, como protagonistas– el mensaje de armonía racial que se quiere transmitir queda subsumido a otros aspectos que se consideran prioritarios: *No hay*

*problema*, 1961, de Edmundo Desnoes, discute las relaciones interraciales (de la mulata Norma con dos amantes, ambos blancos) como un aparte del asunto central (el conflicto existencial de Sebastián, hijo de cubano y americana); y *Los muertos andan solos*, 1962, de Juan Arcocha, denuncia los prejuicios raciales, pero siempre como parte de la condena de la inmoralidad sexual prerrevolucionaria.

Más frecuente, en todo caso, es la aparición de personajes negros que desempeñan un papel muy secundario en el desarrollo de la novela, normalmente con el fin de contraponer la discriminación racial del periodo prerrevolucionario (o de Estados Unidos) con la solución definitiva del problema proclamada por Fidel en la Segunda Declaración de La Habana (1962): *En el año de enero*, 1963, de José Soler Puig, el antagonista (batistiano) expresa su malestar con la Revolución por la eliminación de la discriminación racial, mientras que uno de los cinco revolucionarios protagonistas, Aparicio, es negro (Menton 27); *Concentración pública*, 1964, de Raúl González de Cascorro, contrapone personajes negativos asociados con el periodo anterior, con otros relacionados con la nueva Cuba (entre ellos un trabajador negro de La Habana); *Dos viajes*, 1965, de Víctor Agostini, contrasta los viajes del protagonista a California, donde encuentra frivolidad, inmoralidad y racismo, y a través de Cuba, donde encuentra camaradería socialista sin discriminación sexual ni racial (Menton 24-25).

En marcado contraste con el más que relativo interés de todas estas obras, se publica en 1962 *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, novela en la que el autor continúa sus reflexiones en torno a las relaciones entre colonia y la metrópoli desde la misma perspectiva anticolonialista que marcaba sus anteriores novelas. Junto a los tres personajes principales (Sofía, Esteban y Víctor, todos blancos) en la primera parte de la

novela adquiere cierta relevancia el Dr. Ogué (negro), si bien pronto resulta evidente que el fin último de su aparición en la novela es permitir al narrador presentar los posicionamientos de los tres protagonistas respecto a la tolerancia racial. De hecho, una vez que esto ha ocurrido, los personajes afrocubanos aparecen sólo como telón de fondo, o detalle localista (Henighan 182).

Si bien hay cierta discusión sobre el esclavismo (y su reinstauración en los territorios franceses pocos años después de su abolición), el relato gira más en torno a las relaciones entre metrópoli y periferia (y la imposibilidad de aplicar en el Caribe formas de pensamiento europeas) que sobre la discriminación racial en sí. La composición étnica de los tres protagonistas, en este sentido, revela sin lugar a dudas que en el contexto general de la construcción de una identidad latinoamericana, el problema que se discute no es tanto el del papel del negro como el del posicionamiento de los criollos blancos de origen europeo respecto a la tradición cultural europea.

Ya en la segunda mitad de los sesenta se produce un extraordinario salto cualitativo, fruto quizás de un cierto relajamiento en la política cultural de la Revolución, el cual permitirá la publicación de obras en mayor o menor medida heterodoxas como *Paradiso* de Lezama Lima, o la colección de relatos *Los años duros*, de Jesús Díaz ambas de 1966 (aunque, dicho sea de paso, ninguna de las dos pasaron sin polémica).

Junto a esta obras, ha de resaltarse una novela de interés primordial para este trabajo por la relevancia y características de su protagonista negro: *Adire y el tiempo roto*, 1967, del escritor afrocubano Manuel Granados. La novela obtuvo un accésit en el Premio Casa de las Américas (con un jurado compuesto nada menos que por Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Lezama Lima y Leopoldo Marechal),<sup>(3)</sup> a pesar de lo cual topó primero

con el rechazo de los responsables culturales, quienes trataron de vetar su publicación – la cual se llevó a cabo sólo gracias a la presión ejercida por Julio Cortázar (Howe 51)– y después con el desprecio de la crítica, que tendió bien al silencio absoluto, bien al rechazo de una obra que se alejaba de la ortodoxia revolucionaria en su tratamiento del tema racial:

[*Adire y el tiempo roto*] nos ofrece un caso patológico dentro de la Revolución, [...es una obra de...] tendencias ideológicas que sobrevaloran el papel de la raza, el cual, solo es un factor a tener en cuenta dentro de la lucha de clases. (Rodríguez Coronel *Novela de la Revolución* 74)

El olvido al que se sometió una obra de tal entidad se desarrolló paralelo a la polémica que acompañó siempre al propio autor y en la que vale la pena detenerse por la luz que puede lanzar sobre la novela. Uno de los dos únicos escritores que había participado en la lucha armada contra Batista (integrado en el III Frente Oriental, al de Juan Almeida Bosque, una de las figuras afrocubanas de mayor importancia en el ejército revolucionario), Granados estuvo relacionado con la editorial El Puente (la última editorial, independiente, en desaparecer en Cuba). Tres años después de la publicación de *Adire y el tiempo roto*, ve la luz su libro de cuentos *El viento en la casa-sol*, cuyos relatos insisten en el tema racial. Poco después, Granados es apartado de su trabajo de archivista en el ICAIC (Instituto Cubano de las Artes y la Industria Cinematográfica) y expulsado de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba), sin que volviera a publicar hasta 1987 –lo que se ha llamado los años del “incilio” (Martínez-Echazábal 60). En 1991, Granados es uno de los firmantes de “La carta de los diez”, dirigida por diez intelectuales a Fidel exigiendo reformas democráticas. Este hecho, sin

duda, precipitó su salida de Cuba al año siguiente. Primero en Madrid y después en París, Granados continuó su crítica de la Revolución hasta su muerte en 1998.

Como escritor, Granados era consciente tanto del poder de la escritura –“la literatura en mí se manifiesta como el modo de atacar algo que creo injusto o defender algo que creo justo” (Granados "Cartas" 151) – como de la necesidad de mejorar la imagen que del personaje del negro había venido apareciendo en la literatura cubana. Por ello, aunque consideraba que las obras de Fernando Ortiz y Lydia Cabrera habían sido importantes y necesarias en su momento, afirmaba que era necesario desarrollar sus logros. Con todo ello en mente, Granados construye *Adire y el tiempo roto*, compleja novela que sigue el tortuoso e inconcluso proceso de búsqueda de identidad de Julián, un joven negro de Camagüey.

Más allá del hecho obvio de que Granados use la novela para lanzar un ataque frontal a la discriminación racial antes y después de la Revolución, el texto trata de ahondar en los efectos que la posición subalterna del negro tiene sobre éste, así como las variadas y contradictorias reacciones a que da lugar. Lo importante en la novela ya no es el sistema esclavista, o la decadencia de la República, o las bondades de la Revolución; en su centro ya no se sitúa un símbolo de distinguidas causas, sino un individuo, un hombre de carne y hueso que vive –y sufre– su negritud sin encontrar soluciones o verdades que le resuelvan el problema.

A lo largo de toda la novela Julián aparece perseguido por una percepción social que no deja de verle como “un asqueroso negro é’mierda” (*Adire* 131). No obstante, si el texto quedara en ello nada habría añadido a la narrativa que hasta aquí se ha revisado (y recordemos que Granados parte de la base de la superación de sus predecesores). Su

novedad reside en el cuidadoso retrato psicológico de un negro que ha llegado a interiorizar un sistema de valores discriminatorio que le condena a la subalternidad y ante el cual reacciona simultáneamente en direcciones opuestas: rechazando ese sistema de valores y refugiándose en su negritud (incluida en ella las creencias afrocubanas tan denostadas en otros textos contemporáneos); y aceptando esos valores en detrimento de su negritud, a la que culpa de sus males: “No me gustan las negras, nunca me han gustado, son bárbaras, como el ancestro, además no responden al sentido que tengo de la estética. No soy bárbaro... soy un cuerpo etíope con mentalidad aria” (102, elipsis en el original).

Si Julián se identifica con su tradición afrocubana, su música y sus creencias, no deja por ello de ser al mismo tiempo (y esto es esencial), un “sujeto que corrobora su propia condición colonial” (Martínez-Echazábal 71), que abraza los estereotipos raciales hasta caer él mismo en la negrofobia. En este sentido, Granados consigue penetrar donde nadie había llegado porque renuncia a dar una visión monológica. Libre de maniqueísmos, Julián no es un sí o un no, sino una compleja realidad contradictoria, conflictiva, incluso dolorosa, que se presenta en todas sus facetas.

En el centro de su novela Granados no sitúa símbolos, tipos, ni metonimias, sino un personaje que “tiene coherencia y unidad porque trasciende un espacio contextual homogéneo, estático y estable” (García 15). Al enfatizar su individualidad y errático proceder, Granados consigue hacer de Julián ese “conglomerado de posiciones [...] provisionales y no necesariamente imborrables” que Paul Smith considera que define a un ‘sujeto’ (Smith xxxv). De tal modo, Granados apostaba por una literatura abierta y exploratoria, de preguntas más que de soluciones, que vino a chocar frontalmente con la

política cultural que ya por entonces tomaba cada vez más fuerza. La reacción negativa de la oficialidad (y positiva de sectores afrocubanos) no dejaba de ser esperable.

La tendencia aperturista observada a mediados de los sesenta, había comenzado a ceder precisamente en 1967 con el inicio del caso Padilla y sufrió otro duro golpe con la celebración de la asamblea de la UNEAC al año siguiente. La Declaración del Congreso de Educación y Cultura en 1971, donde se clamaba la necesidad de “mantener la unidad monolítica ideológica de nuestro pueblo” y la existencia de “una sola dirección político-cultural” acabó por enterrarla ("Declaración"). A partir de entonces y con intensidad creciente en la década de los setenta, la política cultural retorna (de manera incluso más enérgica) al apremio a todo intelectual a involucrarse activamente en la Revolución o atenerse a las consecuencias. Tal y como proclama en 1969, con impresionante rotundidad, Mario Benedetti:

Si algún pronóstico puede hacerse a esta altura, es que de ahora en adelante acaso haya una más fuerte presión social para que los intelectuales se integren en la Revolución. [...] Una Revolución tiene [...] el derecho de no entenderse con [los intelectuales] [...] contemplativos, y hasta de ser injusta con ellos. (Benedetti 112)

El campo cultural había entrado en lo que se vino a conocer posteriormente como el Quinquenio Gris, la década negra, o incluso “el trinquenio amargo” (Coyula), sin duda alguna la etapa de más recio control de cuanto producían intelectuales y artistas. Como resultado, en el terreno de la narrativa se impone el texto panegírico y mitificador, de función exegética, poco exploratorio y cada vez menos conflictivo (lo que se vino a llamar el “sinflctivismo”); se evitan los experimentalismos formales y se tiende a una línea argumental simple, centrada en el apoyo obvio a la Revolución. José

Antonio Portuondo (en fecha tan temprana como 1973) alertaba ya de esta tendencia, a la que denominaba “teque”: “la exposición apologética de la ideología revolucionaria, la propaganda elemental y primaria, el elogio desembozado de los procedimientos revolucionarios” (Portuondo 131). *Sacchario* (1970), de Miguel Cossío Woodward y *La última mujer y el próximo combate* (1971) y *Cuando la sangre se parece al fuego* (1977), ambas de Manuel Cofiño, resaltan como ejemplos representativos de este tipo de novela.

En la primera de ellas, publicada el mismo año de la fracasada zafra de los diez millones, el autor celebra la importancia en la historia de Cuba de la caña de azúcar, cuyo cultivo asocia con la lucha por la independencia y el proceso revolucionario. Si bien el texto quiere asumir una voz coral que represente a Cuba como un todo unido y movilizado con la Revolución, el autor se ve obviamente forzado a dotar de rasgos peculiares a cada uno de sus personajes, con un resultado sumamente revelador. A fin de representar la colectividad, Cossío se sirve de cinco personajes principales (todos varones, por cierto), cada uno de los cuales simboliza una parte de la nueva sociedad cubana, pero entre los cuales el protagonista indiscutible es Darío (blanco).

Como indica Ana Serra en su excelente análisis sobre la novela, Cossío crea este personaje como un yo “universal” que quiere ser en realidad un “cubano emblemático.” A tal fin, en algunos pasajes el autor construye el texto a partir de un uso de los pronombres personales que pretende difuminar los límites entre el “yo” (Darío) y el “tú” o el “ellos”, creando de tal manera, continúa Serra, lo que Benedict Anderson llamó un “yo” vacío que evoca “un mundo de plurales” y que viene a significar a la comunidad imaginada (Citado en Serra 97). A partir de tal interpretación, la elección de un

protagonista blanco no resulta banal en absoluto y establece con claridad el modelo racial (y, en el fondo, cultural) desde el que se imagina la comunidad.

Adyacentes a Darío se sitúan cuatro personajes cuyo nivel mucho más secundario nunca les hace acreedores al papel de representantes globales de esa comunidad imaginada. De entre ellos, interesa detenerse en Papaíto, un analfabeto negro al que se describe como “un negro como cualquier otro negro” (41) y se caracteriza con diversos estereotipos (su éxito con las mujeres, o la “filosofía barata” (41) con que afronta la vida). A pesar de su supuesto papel preeminente en la novela (y, en principio, en la composición de la nueva sociedad revolucionaria) Papaíto queda fuera de ésta en el momento en que el protagonista describe los elementos que ha de desechar Cuba, entre los cuales incluye la imagen de isla de tambores, del vudú y de santería. Vestido de bacalao, la alusión cierra las puertas de la Revolución a Papaíto –o a la población negra en general– en tanto no rechace por completo su religión y sus tradiciones. Esta premisa, que sin duda está detrás de la mínima presencia de las religiones afrocubanas en la narrativa del momento, reflejaba la ideología preponderante en aquellos años en amplios sectores revolucionarios, según la cual tales religiones estaban ligadas con un pasado incivilizado y falta de desarrollo, resultaban un anacronismo en la sociedad comunista y quedaban destinadas a desaparecer.

Las dos novelas mencionadas de Manuel Cofiño abundan en esta idea, al mismo tiempo que la hacen mucho más accesible al lector medio gracias a una sintaxis con tendencia a la frase breve y un vocabulario restringido, claves sin duda de su tremenda popularidad. Con respecto a la primera de ellas, *La última mujer y el próximo combate*, Imeldo Álvarez comenta con evidente satisfacción que en ella “chocan las

concepciones mágicas, precientíficas de la sociedad y la visión que de la realidad suscita la interpretación racional y científica de los hechos y las situaciones sociales, del fluir histórico”. De tal modo, el relato es la escenificación de un conflicto que se soluciona cuando el sargento negro Anastasio Ríos abandona “su fantasía supersticiosa” y se mueve “hacia nuevas fuentes”. En otras palabras, hacia la Revolución (Álvarez 107).

Seis años más tarde, Cofiño hace de esta idea el centro de *Cuando la sangre se parece al fuego*, encabezada por un epígrafe que no deja lugar a dudas sobre la filosofía subyacente: “Toda mitología somete, domina, moldea las fuerzas de la naturaleza en la imaginación; y desaparece por lo tanto cuando esas fuerzas resultan realmente dominadas. CARLOS MARX” (19, mayúscula en el original).

En el relato se repasa la vida de Cristino Mora (uno de los muy pocos protagonistas negros en la narrativa del momento) en un texto construido a partir de cuatro voces narrativas reminiscentes en cierto sentido de la voz coral de *Sacchario*: el propio Cristino en primera persona; un narrador en tercera persona que narra la vuelta de Cristino al solar donde vivió; testimonios breves de personas que tuvieron contacto con Cristino en diversas etapas de su vida y dieciocho viñetas sobre los orishas o las religiones afrocubanas que ofrecen alguna luz o adelantan el hilo narrativo. Conforme avanza el relato, resulta obvio que la incorporación del protagonista al proceso revolucionario pasa por su necesario rechazo de las creencias y tradiciones que intenta transmitirle su abuela, con lo que, en palabras de Imeldo Álvarez, el lector es testigo de

la trayectoria de un ser enajenado por la sociedad semicolonial que de pronto entra en un proceso de cambios, y se describe la historia de todo un submundo que se asfixiaba bajo el peso de la ignorancia: el solar habanero, «verdadero barracón urbano».

Tanto las viñetas sobre los orishas como la psicología de la Abuela, que es la antítesis de lo nuevo que alcanza Cristino, su negador histórico, resultan un canto de cisne, una dimensión bella y crepuscular. (Álvarez 112)

Así, Revolución y religión afrocubana se presentan como polos antitéticos, representativos respectivamente de “un mundo que está muriendo” (Cofiño 24) y de la nueva sociedad emergente, dispuesta a aceptar a quienes desechan concepciones precientíficas de la vida. Cuando Cristino Mora opta por el primero de ellos, Cofiño no hace sino marcar el camino que se espera que sigan los afrocubanos.

También representativa de este periodo es *Los guerrilleros negros*, 1975, de César Leante. Esta novela toma como base los estudios de José Luciano Franco sobre los palenques para abordar el tema de los cimarrones, realizando al mismo tiempo una novedosa relectura del pasado desde el presente revolucionario. En este sentido, se establece un obvio paralelo entre los rebeldes revolucionarios de Sierra Maestra y los cimarrones, patente tanto en el uso mismo del término “guerrilleros” como en los métodos de lucha empleados por los cimarrones, más semejantes a los descritos por Che Guevara que a los que les corresponderían históricamente (Luis 217 a 238). Por otra parte, la novela propone un nuevo punto de inicio para la lucha de liberación de Cuba, que, frente al tradicional Grito de Yara de 1868, retrotrae hasta la resistencia en los palenques. Ambos hechos tratan de confirmar la visión teleológica de la historiografía revolucionaria, ofreciendo al mismo tiempo una sutil (pero substancial) variante con respecto a su raíz última y revalorizando con ello el aporte afrocubano a la historia de la isla (o de las sucesivas luchas que culminan en la Revolución).

Con todo, resulta difícil aceptar la afirmación del propio Leante, quien afirma haber escrito la novela desde el punto de vista del esclavo “levantisco”. Como se ha visto, *Los guerrilleros negros* se concibe desde los presupuestos básicos de la Revolución y con un fin último ligado más con la revisión de la historia que se venía llevando a cabo desde 1959 que con dar la voz al sector afrocubano en sí. En este sentido, el juicio del autor, para quien escribir la historia de los cimarrones desde su punto de vista había sido imposible para sus antecesores y era algo que sólo “una revolución triunfante podía conceder” (César Leante, citado en Álvarez 111), rezuma paternalismo cultural y subsume la labor del autor al agente cultural que realiza semejante ‘concesión’.

La última novela del Quinquenio Gris que cabe destacar es *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier, en la que el autor discute, como ya hiciera en anteriores novelas, la identidad de Latinoamérica y el colonialismo cultural europeo. *Concierto barroco* relata el viaje de un indiano blanco y su siervo negro a través del tiempo y el espacio (de México a La Habana, Madrid y Venecia y del siglo XVIII en que comienza la novela al XX en que finaliza), viaje a lo largo del cual el amo lleva a cabo una búsqueda identitaria que le lleva a tomar conciencia (y a rechazar) el colonialismo cultural imperante en su propia visión de América.

Si en *El reino de este mundo* era posible detectar un ciertamente problemático posicionamiento de Carpentier con respecto al “aquí” y el “allí”, en *Concierto barroco* no existe conflicto alguno al respecto y en el último capítulo de la novela el transformado (podríamos decir que americanizado) amo censura la invención eurocéntrica de una América irreal: “la América de artificio del mal poeta Giusti” (76) creada desde el “acá” del Prete Antonio (Vivaldi), para quien “todo lo “*de allá*” es fábula” (77).

Frente a esa América irreal, se alza la de Filomeno, el siervo negro del que no sólo conocemos su nombre, sino también su ilustre genealogía: es bisnieto de Salvador Golomón, el esclavo (y héroe) negro del poema épico fundador de la literatura cubana, *Espejo de Paciencia*, una referencia que resulta fundamental.<sup>(4)</sup>

En el capítulo II de la novela, Filomeno –a modo de juglar– narra en público una versión un tanto alterada (y selectiva) del *Espejo de Paciencia*, en la cual se da una gran importancia a la fiesta que sigue a la victoria sobre el corsario Girón y se da por cierta la liberación de Salvador Golomón (que en el original simplemente se pedía) (Wakefield). A la narración de la fiesta, en la que habrían participado “músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros” (25), reacciona con horror el colonizado Amo: “¿Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio? [...] ¡Imposible armonía! [...] ¡Infernal cencerrada [...]!” (25).

En el capítulo VI, sin embargo, otra fiesta bien distinta –o una *jam session* en palabras de Filomeno, 54– tiene lugar en el Ospedale Della Pietá. En ella no sólo participan, junto a Filomeno y el Amo, Vivaldi, Scarlatti y Haendel, sino que unos y otros, blancos y negros, acaban bailando a un mismo son (afrocubano), en una escena cargada de significados: se revierte la dirección de las influencias culturales (o del colonialismo cultural, si se quiere); se demuestra la posibilidad de la armonía anteriormente denegada –la versión inicial de Filomeno “La culebra se murió,/ca-la-ba-són,/Son-són” se convierte sin mayor complicación en “Kábala-sum-sum-sum” para Vivaldi, Scarlatti y Haendel (45-46)– y se subraya la evolución del Amo, quien participa ya sin inconveniente en el jolgorio.

El último capítulo de la novela, en el que las maracas que tocan los músicos de Louis Armstrong dan pie a una nueva mención al *Espejo de Paciencia* (“¿no serían, acaso, aquellas “tipinaguas” mentadas alguna vez por el poeta balboa?”, 83), insiste una vez más en la posibilidad de la armonía racial, inscrita esta vez en una ciudad de la que Filomeno comenta en diálogo con el Amo:

En París me llamarán “Monsieur Philomène”, así, con P. H. y un hermoso acento grave en la “e”. En La Habana, sólo sería “el negrito Filomeno”.

— Eso cambiará algún día.

—Se necesitaría una revolución.

—Yo desconfío de las revoluciones.

—Porque tiene mucha plata, allá en Coyoacán. Y los que tienen plata no aman las revoluciones... Mientras que los “yos”, que somos muchos y seremos “mases” cada día...  
(79)

De tal modo, si *Concierto barroco* se iniciaba con un capítulo que presentaba al personaje del Amo y describía sus riquezas, concluye con otro en cuyo centro se sitúa el esclavo, ahora ya libre (y es sin duda interesante el que en ningún momento el Amo le concede la libertad, sino que ésta se acepta por ambas partes) que proclama la necesidad de una revolución. Como culminación del proceso, Filomeno toma la decisión de no retornar a México con su amo y se dirige a París para asistir al mencionado concierto de Louis Armstrong, proclamando así su preferencia por el jazz (clara metonimia de la

cultura con raíces negras) frente al modelo cultural tradicional y eurocéntrico que ha visto (y rechazado) en Italia.

Con *Concierto barroco*, Carpentier sitúa al personaje del negro en una situación inédita para él, la de guía del indiano, quien acabará por encontrar una nueva identidad fuera del modelo eurocéntrico del que partía, completando de tal manera una creación de un valor y trascendencia muy superior a la de cualquiera de las novelas coetáneas comentadas.

La creación del Ministerio de Cultura en 1976, al frente del cual se puso el moderado Armando Hart Dávalos, supuso el inicio de un nuevo cambio en la política cultural cubana que a partir de entonces y especialmente en la década de los ochenta, irá incorporando cierta flexibilidad de criterios (o el criterio de la flexibilidad). El recién creado Ministerio consideró que su misión no era controlar y dirigir la labor de los escritores, sino más bien fomentar el desarrollo artístico, siguiendo una nueva línea que resume el propio Hart en su libro significativamente titulado *Cambiar las reglas del juego*:

Nuestros deberes políticos como dirigentes estatales no consisten en establecer normas para determinar administrativamente las formas artísticas [...] [E]l dirigente estatal no es un árbitro entre la sociedad y las formas artísticas. Su tarea consiste en facilitar la comunicación entre el movimiento artístico y el resto de la sociedad. (21)

Paulatinamente, el recio control ejercido desde los estamentos oficiales dio paso a una apertura (siempre relativa) bajo cuyo signo se tendió a restar importancia al relato omnisciente, globalizador, épico y barroco, en beneficio de un acercamiento más

subjetivo, intimista y desenfadado en el que cabía la experimentación y el conflicto (Huertas 10 y 11). De la mano del grupo conocido como los Nuevos, y posteriormente de los Novísimos, tiene lugar una profunda renovación cuyo análisis sobrepasa los límites de este artículo.[\(5\)](#)<sup>5</sup>

Para 1976, casi tres décadas después del triunfo revolucionario, las condiciones de vida del afrocubano habían mejorado sensiblemente. Sin embargo, determinadas líneas políticas implementadas por las autoridades revolucionarias, y debidamente reflejadas en la narrativa del momento, continuaban posibilitando la subalternización del afrocubano. Por una parte, se había exigido de los escritores el apoyo incondicional y declarado al proceso revolucionario, al cual debía quedar subsumido cualquier intento de discutir la realidad específica del afrocubano. Por otra, la Segunda Declaración de La Habana había considerado solucionado el problema del racismo en Cuba, con lo cual su propia discusión resultaba redundante. Por último, la integración del afrocubano a la nueva sociedad se hacía pasar por su renuncia a elementos culturales cardinales, específicamente las religiones de raíz africana.

El seguimiento de estas tres líneas marca decisivamente la narrativa del momento, que silencia o subsume a la Revolución la voz del afrocubano. En este sentido, y con las marcadas excepciones de *Adire y el tiempo roto* y *Concierto Barroco*, no puede sino percibirse un claro continuismo entre las narrativas colonial y republicana y las novelas comentadas. En manos de Nuevos y Novísimos quedará la posibilidad de superar lo que se ha denominado el “último tabú de la literatura cubana” (Fernández Robaina).

### Notas

(1). En este artículo uso indistintamente los términos negro y afrocubano como hiperónimos que indican la presencia de ascendencia africana a través de rasgos fenotípicos perceptibles, independientemente de la tonalidad de la piel.

(2). El concepto de “violencia epistémica” aparece ya en Gayatri Spivak en relación a los discursos que engendran otredad, como el imperialismo, el orientalismo, lo exótico, lo colonizado o lo primitivo. (Spivak)

(3). Garrandés afirma que fue Lezama Lima quien más empujó para que se le diera un accésit, y añade que cuando Granados fue a agradecersele Lezama le preguntó, más o menos, cómo podía ser tan buena una novela tan mal escrita (223 y 226).

(4). Al dar el nombre de Filomeno y silenciar el de su amo (al que se le conoce únicamente como “el Amo”) se invierte la tradición tantas veces repetida, según la cual los personajes blancos tienen nombre, mientras que negros y mulatos son nombrados sólo por sus rasgos fenotípicos.

(5). Véase a este respecto Uxó, Carlos “El personaje del negro en la narrativa breve de los Novísimos”.

### Referencias

Álvarez, Imeldo. *La novela cubana en el siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.

Becerra Ortega, José. *La novena estación*. La Habana: Siglo XX, 1959.

Benedetti, Mario. *Cuaderno cubano*. Montevideo: Editorial Arca, 1969.

Brotherton, John. "Language and Power in the Cuban Revolution." *Cuba: Thirty Years of Revolution*. Eds. Rowan Ireland & Stephen R. Niblo. Bundoora: La Trobe University, Institute of Latin American Studies, 1990. 19-29.

Caballero Bonald, José Manuel. *Narrativa cubana de la revolución*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

Carpentier, Alejo. *Concierto Barroco*. México: Siglo XXI, 1975 [1974].

Casanova-Marengo, Iliá. *El intersticio de la colonia: ruptura y mediación en la narrativa antiesclavista cubana*. Madrid & Frankfurt am Main: Vervuert - Iberoamericana, 2002.

Castellanos, Jorge & Isabel Castellanos. *Cultura afrocubana: Letras, música, arte*. Colección Ébano y Canela. Vol. 4. Miami: Ediciones Universal, 1994.

Che Guevara, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba." *Che Guevara, Ernesto*. Ed. Juan Maestre. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1988 [1965]. 61-72.

Cofiño, Manuel. *Cuando la sangre se parece al fuego*. La Habana: Arte y Literatura, 1977.

Coyula, Mario. "El Trinquenio Amargo y la ciudad distópica: autopsia de una utopía." *La política cultural de período revolucionario: memoria y reflexión*, La Habana, 2007.

<<http://www.criterios.es/pdf/coyulatrinquenio.pdf>> Fecha de acceso: 20 de diciembre de 2007.

"Declaración del Congreso Nacional de Educación y Cultura." *Unión* (1971): 7

Fernández Robaina, Tomás. Entrevista personal. 8 de febrero de 2005.

García, Gustavo V. *La literatura testimonial latinoamericana. (Re)presentación y (auto)construcción del sujeto subalterno*. Madison: Pliegos, 2003.

Granados, Manuel. *Adire y el tiempo roto*. La Habana: Casa de las Américas, 1967.

---. "Cartas a James Conrad." *Afro-Hispanic Review* 24.1 (2005): 147-151

Hart Dávalos, Armando. *Cambiar las reglas del juego*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

Henighan, Stephen. "Caribbean Masks: Frantz Fanon and Alejo Carpentier." *Postcolonial Perspectives on the Cultures of Latin America and Lusophone Africa*. Ed. Robin W. Fiddian. Liverpool: Liverpool University Press, 2000. 169-190.

Henríquez Ureña, Camila. "La literatura cubana en la Revolución." *Panorama de la literatura cubana*. La Habana: Universidad de La Habana, 1970. 211-239.

Howe, Linda S. "Afro-Cuban Intellectuals: Revolutionary Politics and Cultural Production." *Revista de Estudios Hispánicos* 33.3 (1999): 407-40

Huertas, Begoña. *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los 80*. La Habana: Casa de las Américas, 1993.

Luis, William. *Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative*. Austin: University of Texas Press, 1990.

Martínez-Echazábal, Lourdes. "Raza, sexualidad y escritura en *Adire y el tiempo roto*." *Afro-Hispanic Review* 24.1 (2005): 59-75

Méndez y Soto, Ernesto. *Panorama de la novela cubana de la Revolución (1959-1970)*. Miami: Universal, 1977.

Menton, Seymour. *Prose Fiction of the Cuban Revolution*. Austin: University of Texas Press, 1975.

Portuondo, José Antonio. *Astrolabio*. La Habana: Arte y Literatura, 1973.

Rodríguez Coronel, Rogelio. "La novela de la Revolución cubana en sus primeros años." *Novela de la Revolución y otros temas*. La Habana: Letras Cubanas, 1983. 9-58.

---. *La novela de la Revolución cubana. 1959-1979*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.

Serra, Ana. *The 'New Man' in Cuba. Culture and Identity in the Revolution*. Gainesville: University of Florida Press, 2007.

Smith, Paul. *Discerning the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987.

Uxó, Carlos. "El personaje del negro en la narrativa breve de los Novísimos." *Encuentro de la cultura cubana* 53-54 (verano-otoño 2009): 247-255. <<http://www.cubaencuentro.com/revista/content/download/300728/2376936/version/2/file/5354cu247.pdf>>.

Wakefield, Stephen. "Three lives of a Cuban Epic: Balboa, Echeverría, Carpentier and the *Espejo de paciencia*." *Bulletin of Spanish Studies* 84 (2007): 387-414.

## REVIEWS

**Carlos Barriuso. *Los discursos de la modernidad: nación, imperio y estética en el fin de siglo español (1895-1924)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, 188 pp. ISBN: 978-84-9742-919-1**

Desde principios de los años noventa, la historiografía literaria ha venido llevando a cabo una revisión en profundidad de los componentes ideológicos, sociológicos y estéticos de la llamada generación del 98, rectificando algunos marcos interpretativos que en su día hicieron fortuna, tales como la oposición entre modernismo y noventay ocho o la consideración de la crisis del 98 en un contexto exclusivamente español. En la mente de todos los especialistas están los numerosos estudios que han contribuido a la creación de un nuevo paradigma interpretativo. Sin ánimo de exhaustividad, podemos recordar los ensayos de historia cultural recogidos por Carlos Serrano y Serge Salaün en *1900 en España* (1991) y los antologados por José-Carlos Mainer en el primer suplemento del volumen 6 de *Historia y crítica de la literatura española (Modernismo y 98 [1994])*, el volumen colectivo editado por Juan Pan-Montojo, *Más se perdió en Cuba* (1998) y, finalmente, los imprescindibles ensayos de historia intelectual firmados por Pedro Cerezo y recogidos en *El mal del siglo* (2004). Gracias a todos ellos hoy sabemos que la crisis del 98, lejos de ser reducible al problema de España, fue ante todo una variante de la crisis general experimentada por el mundo burgués europeo en las postrimerías del siglo XIX.

La reflexión de Carlos Barriuso en *Los discursos de la modernidad* se apoya en estos—y otros—títulos para ahondar en esta línea de interpretación, rastreando las contradicciones y ambivalencias que los procesos modernizadores y las inercias tradicionales de la sociedad española produjeron en los proyectos intelectuales de tres figuras señeras de la época: Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet y Ramón del Valle-

Inclán. Como pone de relieve Barriuso en la introducción de su libro, lo que une la obra de estos literatos es una común “mentalidad social conservadora” (19). Se trata, entonces, de hacer una lectura ideológica, de los valores y las actitudes, pero sin descuidar las formas estéticas. En este sentido, Barriuso nos explica que, de manera un tanto paradójica, el pensamiento de estos tres intelectuales conjuga el anhelo de “restituir melancólicamente una sociedad rural en declive para retornar a un utópico modelo de estabilidad preindustrial” con una voluntad de modernidad estética “claramente vanguardista e innovadora, defensora a ultranza de la libertad intelectual y la autonomía artística propias de los nuevos tiempos” (19). Es precisamente esta tensión entre tradición y modernidad, o entre autoridad y libertad, la que configura el núcleo de la reflexión de Barriuso sobre la generación finisecular.

En el caso de Unamuno, al que se le dedica el primer capítulo, Barriuso aborda el nacionalismo del autor a partir de su concepto de intrahistoria tal y como figura en los ensayos de *En torno al casticismo* (1902). Con una voluntad claramente desmitificadora, en la línea de las recientes intervenciones de Joan Ramon Resina, Eduardo Subirats, y Christopher Britt Arredondo, Barriuso sostiene que “la intrahistoria es una metáfora que naturaliza la historia, esto es, que persigue el olvido de su conflictividad a través de la creación de una armónica y unitaria red simbólica cultural” (55). En tanto forma comunitarista compensatoria, la intrahistoria del pueblo español no sólo desemboca en la inaceptable simplificación y mitificación del campesinado sino que revela la problemática inserción del propio Unamuno en el campo intelectual de la Restauración. Así, la importancia de los ensayos de Unamuno se cifra también en que nos indican la precaria situación social del escritor al mostrar que “la figura del intelectual rechaza su desplazamiento respecto del poder oligárquico, pero no la configuración elitista y

paternalista del mismo” (62). En otras palabras, a pesar de su voluntad de renovación de la mentalidad española, Unamuno nunca llegaría a romper con el autoritarismo y el aristocratismo cultural de la Restauración.

Una parecida ambivalencia encuadra la lectura de la obra de Ganivet, lectura que ocupa el segundo capítulo y está centrada en la cuestión del imperialismo. Después de un notable trabajo de contextualización del discurso imperialista finisecular, el autor demuestra que *La Conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* (1897) es una ficción imperial que “compensa las deficiencias de [la] expansión colonial por medio de una retórica colonial arcaica que apela a los fundamentos del honor, la defensa patria y la evangelización como ejes de su discurso hegemónico” (79). Subrayando que dicha obra mezcla el reaccionarismo político con la innovación literaria, Barriuso se desmarca del heroísmo sacrificial propugnado por la novela y destaca su falta de anclaje en la realidad social nacional (101-02).

El punto de partida del tercer y último capítulo, que está dedicado a Valle-Inclán, es un análisis de *La lámpara maravillosa* (1916) como ideario que postula “la estética analógica del recuerdo unificador y purificador como base de la recreación continua de un universo sagrado” (110). Acto seguido, Barriuso analiza algunas de las obras capitales del corpus valleinclaniano, desde las *Sonatas* y el ciclo original de las *Comedias bárbaras* hasta *Luces de bohemia*, como un conjunto de prácticas estéticas que desmienten el esteticismo teórico del escritor gallego. *La lámpara maravillosa* puede haber aspirado a una plenitud fuera del tiempo, a unos valores eternos y recurrentes, a la reconstrucción de un universo sagrado, pero las ficciones de Valle-Inclán acaban por revelar, según Barriuso, justamente la ruina y la imposibilidad de dicho intento. Así, los diferentes mitos compensatorios ensayados por el escritor gallego—desde el carlismo y

la sociedad estamental basada en la institución del mayorazgo hasta el aura del artista y la palabra poética—acaban desarticulados, diseminados en su misma escritura (149-51).

Tras la lectura de este libro, el lector tiene la impresión de que algunos de los intelectuales señeros del fin de siglo no estuvieron a la altura de los retos planteados por el tránsito de una sociedad tradicional de base agrícola a una sociedad moderna de base urbana. Ciertamente, como defiende Barriuso en la conclusión, hoy resulta difícil suscribir la forma en que estos escritores abordaron la construcción de una sociedad nacional. Pero su principal problema, creo yo, no reside en el intento de concebir a España “como un estado arcaico rural centralizado por la lengua castellana” (155) o en proponer una “articulación centralista del Estado” (156) o, menos aún, en señalar “la creación de una conciencia profascista finisecular” (163), una cuestión ésta (la del posible profascismo de estos escritores) que aparece, de forma un tanto equívoca, en la conclusión. Lo más cuestionable del nacionalismo de estos escritores reside, más bien, en su incapacidad de pensar la nación bajo la forma del estado y las instituciones. Como se ha venido argumentando desde la historia de las ideas políticas, el nacionalismo de estos intelectuales entronca con la tradición reaccionaria decimonónica de la “nación sin Estado” (Antonio Rivera García) y con un modelo de intelectual, heredero del arbitrista, que cifra la salvación en la reforma de la comunidad espiritual, en la transformación de la conciencia de pertenencia (José Luis Villacañas Berlanga). Por ello, cabe conjeturar que el punto débil de su nacionalismo no reside tanto en haber anticipado el fascismo (ideología en la cual el Estado tiene un papel director) como en haber configurado una forma nacional incapaz de resistirlo.

Ésta es tan sólo una de las cuestiones que plantea *Los discursos de la modernidad*, un texto que, al hacernos reconsiderar el modelo de intelectual encarnado por Unamuno,

Ganivet y Valle-Inclán, será útil a todos los hispanistas interesados en seguir indagando en la obra, compleja y contradictoria, de la generación finisecular.

[Javier Krauel](#)

*University of Colorado at Boulder*

***Lección errante: Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo, San Juan & Santo Domingo, Isla Negra Editores, 2011. 282 páginas.***

Sin duda, Mayra Santos Febres no es solamente una de las más prolíficas escritoras puertorriqueñas contemporáneas, sino que bien se ha instalado en el panorama de la literatura caribeña de manera firme y sin reservas en cuanto a expandir los límites de lo que se entiende tradicionalmente como la nación y el concepto de la familia puertorriqueña. Por eso, la edición a cargo de Nadia V. Celis y Juan Pablo Rivera, titulada: *Lección errante: Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*, es una ambiciosa y estimulante compilación de estudios académicos sobre la obra de Santos Febres, incluyendo además la transcripción de una amena conversación con la autora. “El cuerpo para mí siempre es un lugar de negociación y de encuentro de poderes y de discurso” (252), afirma la escritora, exponiendo varios de los ejes clave—cuerpo, negociación, poder, discurso—entre los que se mueven los escritos recogidos en esta edición. Desde esos ejes se destila el carácter “errante” del Caribe que se traza en la obra de Santos Febres, desde una madama ponceña (Isabel Luberza Oppenheimer) hasta un travesti transantillano (Sirena Selenia) y todos los espacios “intermitentes” que se transitan de por medio. Lo “errante” se palpa además en el modo en que Santos Febres conjuga el quehacer artístico, social, cultural y mediático puertorriqueño por medio de su presencia y su obra.

La edición que nos presentan Celis y Rivera ofrece una enriquecedora gama de acercamientos a la autora y a su producción literaria-cultural. Dicha gama cuenta con una variedad de temas que ponen en jaque modos "oficiales" de entender los entramados de las jerarquías socio-culturales en la Isla y en las Américas. Algunos ejemplos de estos

temas son: 1) el juego con la idea de la mujer lúcida/lucía (en diálogo con Rosario Castellanos), según elabora Debra Castillo (40); 2) la empañada dicotomía entre virgen/puta, pues como indica Rubén Ríos Ávila sobre la novela *Nuestra Señora de la Noche*, se representa “la virgen múltiple, las once mil vírgenes, su nombre es legión y su virginidad ha sido traducida, penetrada y multiplicada” (74)—narrativa a la que, según Guillermo Irizarry, se enlaza la temática de “desarticular las estructuras que solventan el poder” (215), 3) los espacios, sean urbanos, personales, o femeninos, como estudia Radost Rangelova en la cuentística de Santos Febres y 4) la experiencia migratoria en el poemario *Boat People* (181), como analiza Rivera, entre otros asuntos relacionados a lo translocal en la escritura de Santos Febres.

Uno de los grandes aciertos de *Lección errante* es la manera en que los trabajos van intuitivamente ordenados desde una semblanza anecdótica en “Lucidez: Perfil de la autora”—en la cual Castillo ofrece el trasfondo de Santos Febres cuando ésta era estudiante graduada en Cornell—hasta las propias expresiones de la autora ante la entrevista-apéndice que le hace Celis y que se titula: “Mayra Santos Febres: El lenguaje de los cuerpos caribeños”. En el recorrido entre ambas, se encuentran doce análisis críticos que cubren un amplio e incisivo panorama que incluye la poesía y presencia blogósfera de la autora, así como su narrativa y su ensayística. Aparte de los colaboradores ya mencionados, la edición cuenta con aportaciones de los estudiosos: Carmen Oquendo-Villar, Annette Passapera, Irune del Río Gabiola, Rosana Díaz-Zambrana, Margaret Shrimpton, Elvira Sánchez-Blake y Chrissy B. Arce. Para el recorrido, Celis y Rivera proveen un excelente “Itinerario” introductorio, resaltando en Santos Febres la “conjunción entre lo espectacular y lo lúcido” y cómo ésta “revela su consonancia con el modelo del intelectual público latinoamericano” (16). Con Mayra

Santos Febres se trata de una intelectual pública latinoamericana, puertorriqueña/ afro-puertorriqueña, caribeña y, como destacan los editores, “la primera autora célebre de la Isla y su diáspora” (17).

En su análisis de la colección de ensayos *Sobre piel y papel*, Shrimpton puntualiza la manera en que “Santos Febres negocia con la duplicidad y la paradoja características de este espacio errante y, en particular, de Puerto Rico” (158). Crear desde y para ese espacio errante--con todas sus complejidades, tensiones y entrecruces--ha sido una constante en la producción literaria de Mayra Santos Febres. Por el enfoque en las duplicidades y paradojas, los travestis y las madamas, las mujeres que observan y las mujeres propietarias, ese espacio también ha generado los acercamientos críticos que revisten la edición de Celis y Rivera de sólidos estudios sobre la autora y su obra.

*Lección errante* es un libro de indiscutible relevancia para los estudiosos de la obra de Santos Febres, la literatura puertorriqueña, caribeña y latinoamericana, como también para los de la multifacética relación entre los escritores y el mundo mediático, los autores—en este caso, la autora—y el público. Es evidente el cuidado, rigor y lucidez de los colaboradores y editores, lo que a su vez es reflejo del refrescante impacto cultural y literario de lo que representa Mayra Santos Febres en la trayectoria de las letras puertorriqueñas.

[Nancy Bird-Soto](#)

*University of Wisconsin-Milwaukee*

**Juan García Hortelano, *Crónicas, invenciones, paseatas*. Debolsillo, Barcelona, noviembre, 2009 [Edición al cuidado de Lluís Izquierdo y Manolo Martín Soriano]  
ISBN: 978-84-9908-092-5**

Resulta muy agradable leer a García Hortelano (1928-1992). Todavía hoy las páginas de este libro desprenden humor, sensatez, buen juicio, gusto refinado y algunos toques de genialidad. Esta nueva y última recopilación de ensayos, artículos y crónicas madrileñas o de los entresijos de España –entre los años sesenta y noventa- no podría tener mejor título de presentación: *Crónicas, invenciones, paseatas*. La primera invención viene junto la palabra “paseata” que bien podría referirse a “paseo” o “paseos” tan recomendados por las calles de la ciudad de Madrid, o, “caminatas”, pero –claro- estas indicarían también algo de esfuerzo que en nuestro caso no es ciertamente obligado. “Paseatas” por aquí o hacia allá, algo errantes, o, quizás, también divagaciones, “discursiones” o divertimentos en los que uno se encamina por placer o puro entretenimiento. La lectura de estos textos –bien acotados, recogidos, cuidados y editados- nos invita a seguir queriendo saber de esto y lo otro, sin caer nunca en lo anecdótico, al contrario, afinando el sentido crítico y disfrutando a su vez de la prosa de García Hortelano: bien cuidada (en su uso), sintaxis y claridad de su contenido. El libro también nos deja “entre-ver” algunas de las preferencias literarias del autor; nos presenta gentilmente algunos de sus compañeros de andanzas –ahora todos recogidos como miembros de una misma generación literaria o realidad política y social de un país en transición o en tránsito hacia algo nuevo y tan esperadamente distinto-. En apenas quinientas páginas de invención, suerte y fortuna, Juan García Hortelano nos presenta 115 variados textos de gran calado e interés. Son artículos de los años setenta y felices

ochenta, pero también hay otros más cercanos: los de sus últimos años de vida, ya en los noventa. “Paseatas”: (sensatas) miradas y comentarios, acerca de la obra de Juan Carlos Onetti, Eduardo Mendoza, Carlos Barral, José María Guelbenzu, Juan Benet y demás. De entre todos estos muy afortunados artículos destacaría de inmediato –según mi juicio pero también (mi) preferencia- algunos que por su “acierto y toque” rozan, o claramente muestran la enorme habilidad de este gran escritor. Así pues, vengan, acudan y lean: “Españoles de ida y vuelta” (págs. 96-99): buena forma de presentar la España franquista, gris y solitaria del interior, bajo la férrea y mísera censura, frente aquellos (escritores) españoles que se iban, venían y se iban de nuevo, o simplemente vivían en el extranjero, algo más libres pero también algo más lejos. De gran acierto y equilibrio - esta vez publicado en enero de 1986 en la revista del Ayuntamiento *Madrid* - resulta el texto dedicado al parque del Retiro de Madrid. “¿A quién no le hubiera haber escrito es articulillo con la nostalgia de las caminatas por sus incontables senderos?” Siendo uno de Madrid, el final del mismo no podría ser otro ni de otra manera. Para mencionar rápidamente otro de los ensayos incluidos en el libro, echen un vistazo al titulado: “Narrativa española y el problema de la escritura” (págs.222-226). O, por qué no, lean así mismo “Una benetiana” que recorre serenamente toda una amistad, largo encuentro y reconocimiento mutuo entre Juan García Hortelano y Juan Benet. Para terminar –en mi opinión- esta recopilación es toda una suerte de acierto literario como el buen arte y el buen vino. Una última recomendación, lean y disfruten. Por supuesto, no se olviden tampoco de *Tormenta de verano* (1961), *El gran momento de Mary Tribune* (1972), *Gramática parda* (1982) y la recopilación de los *Cuentos completos* de Juan García Hortelano en Alfaguara, 1997.

[Pablo Pintado-Casas](#) Kean University, New Jersey