



# **CIBERLETRAS**

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

**ISSUE 35**  
**December, 2015**

## TABLE OF CONTENTS

- Marco Alexandre de Oliveira  
Around the World in a Daze, or Julio Cortázar Inside Out
- Salvador Gómez Barranco  
Perversiones espectaculares y espectadores perversos en Viridiana y Belle de Jour de Luis Buñuel y Magical Girl de Carlos Vermut
- Marlene Gottlieb  
La relación simbiótica autor/lector en la antipoesía de Nicanor Parra
- Francisco Laucirica  
María Domecq, autoficción y revisionismo histórico en la Argentina del siglo XXI
- Enrique Téllez-Espiga  
An Ethical Revision of Spain's Traumatic Past: "Anamnestic Justice" in El Corazón Helado (2007) by Almudena Grandes
- An Van Hecke  
Augusto Monterroso: From Culture Clash to Real Encounter

## **Around the World in a Daze, or Julio Cortázar Inside Out**

Marco Alexandre de Oliveira

*Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro*

Following in the tradition founded by “masters” of the short story such as Edgar Allen Poe, Guy de Maupassant, Rudyard Kipling, and Anton Chekhov, the Uruguayan writer Horacio Quiroga established several key principles for Latin American storytellers in his celebrated “Decálogo del perfecto cuentista” (1927). Of the ten precepts for the “perfect” short story writer, the last one would become particularly significant for a later craftsman of the genre, Julio Cortázar. According to Quiroga:

No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* del cuento.

In his own influential essay on the short story, “Del cuento breve y sus alrededores,” Cortázar views Quiroga’s rules with a somewhat skeptical eye, though he readily admits that the final one appears to stem from “una lucidez impecable.” From this point of departure, Cortázar considers how the idea of the small circle or “pequeño ambiente” reflects the closed structure of the story, or in his words, how it defines “la forma cerrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad.” Complementing this notion of “sphericity,” in which the short story is conceived as a world unto itself, he further adds that, since the narrator himself can be considered a

character in the story, “la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior.” For Cortázar, then, the world of the short story, though in a sense closed upon itself, is nonetheless open to a limitless horizon of interior possibilities of writing that in turn form the exterior limits of the sphere as such. It is ultimately the writer as author who must irrevocably be situated outside the story while both the “narrative situation” and the narrator himself, seen as a creative force or demiurge, are born and live *within* a sphere that is forever shaping or drawing its own limits in relation to the *beyond*. As such, Cortázar finally establishes his own precept for “perfection,” which surpasses the one presented in Quiroga’s “Decálogo:”

el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica (*Último Round*, 35).

Cortázar’s “Del cuento breve y sus alrededores” is one of many essays that establish the prolific Argentinean writer not only as a renowned storyteller and novelist, but also as an important essayist in his own right. The essay itself was published along with photographic illustrations in *Último Round* (1969), one of the author’s innovative collage-books, and a follow-up to the earlier *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967). Taken together, both works invoke a certain *challenge*, or else *response*, to the limiting rules and classifying norms of established literary genres and other critical categories such as the essay, the short story, the novel, the poem, etc. As critic Sara Castro-Klarén asserts: “The texts of *Último round* and *La vuelta* cannot be called novels, poems, or

essays. They contain all these forms but they also dissolve the idea of a closed form and so go on to become simply writing” (234). It is thus in the telling “essay” “Del sentimiento de no estar del todo,” from *La vuelta al día en ochenta mundos*, that Cortázar comments upon his unique style of writing which effectively turns itself *inside out*, creating a perpetual movement from an interior to an exterior world which opens the text to an outside reality by paradoxically enclosing it as a form of lived experience:

Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la *excentricidad*, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación; y como yo escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas.

One immediately notes that Cortázar does not distinguish between the acts of living and writing per se, two vital processes that appear to mirror each other in complementary fashion. Both living and writing constitute spheres of experience that reflect the presence of an absence, an identity that is always either *estranged* from, or else *other* than, itself. That Cortázar’s own personality and especially writing, whether in novels, short stories, or essays, is considered to be “eccentric” is hardly an understatement. One must, however, consider the term *eccentricity* with respect to both its figurative meaning of *strangeness* and its literal, etymological meaning of being *out of center*. Cortázar, the writer, ultimately writes “por no estar o por estar a medias,”

by *not* being there or by being only *partially* there (Cortázar, *La vuelta*, 21). The writer is therefore also, in a sense, *mediated* by his own writing, for as an author he exists outside or *beyond* the text itself, while as a writer he exists inside or *within* it. Such a form of displacement for Cortázar becomes a “*paralaje verdadero*” and, in effect, places the writer in a *non-place* or *space-in-between* that constitutes the fundamental “interstice” from which his writing *is written* as such.

In the aforementioned text, Cortázar states that the writer is essentially an “extrañado,” and it is his “extrañamiento como persona” that generates what he has called the mechanism of “*challenge and response*” which inspires his writing. The “challenge” results from the actual condition of “estrangement,” while the “response” constitutes a form of reaction to it. Relating the writer to the poet, he immediately adds that “así, cada vez que el poeta es sensible a su lateralidad, a su situación extrínica en una realidad aparentemente intrínica, reacciona poéticamente.” Furthermore, that which the writer or poet writes ultimately become “petrificaciones de ese extrañamiento, lo que el poeta ve o siente en lugar de, o al lado de, o por bajo de, o en contra de” (Cortázar, *La vuelta*, 23). Elsewhere in his essay on “feeling not all there,” Cortázar remarks that his short stories reflect certain “aperturas sobre el extrañamiento” or “instancias de una descolocación,” inasmuch as the limits between the ordinary and the extraordinary are effectively blurred (*La vuelta*, 25). Once again, such a sense of “estrangement” or “displacement” therefore situates the writer within a certain space-in-between, or “zona intersticial,” in which interior and exterior worlds meet in order to be realized as both a form of writing and the content of living.

In Cortázar's writings, whether in his collage-book *La vuelta al día en ochenta mundos* or elsewhere, it is important to observe that despite his fervently consistent valorization of humor, irony, and "understatement," one must take quite seriously his position that form and content are virtually indistinguishable (Cortázar, *La vuelta*, 34). In "De la seriedad en los velorios," he alludes to his oft stated dictum that the short story in effect writes itself, as it is written or told by a narrator who actually becomes a character within the sphere of the story. Thus, Cortázar writes that "todo cuento es como se lo cuenta, la conciencia de que fondo y forma no son dos cosas es lo que hace al buen narrador oral, que no diferencia así del buen escritor" (*La vuelta*, 31). The idea that form and content essentially correspond may actually be said to apply to all of Cortázar's writings, including his short stories, novels, and even essays. The remarkably "eccentric" character of *La vuelta al mundo en ochenta días* is therefore evident not only in *what* is written or said within its pages, but also in *how* it is said or written. Although the collection is mostly comprised of essays and memoirs, it also includes other forms of writing, such as poetry and fiction. The collage-book is definitely and definitively marked by its formal innovations and stylistic experimentation, both on the level of writing (or text) and especially on the level of illustration (or images). Regarding such a "new" form of the essay, particularly in Latin America, critic Martin S. Stabb observes that although "he has gained international recognition as a leading figure of the continent's new fiction, Cortázar is an essayist of major proportions: moreover, despite his innovative formal experimentation he has remained surprisingly faithful to the genre's essential spirit." If there is such an essential "spirit" of the essay in Cortázar's writing, it is perhaps present, to a degree, in his portrayal of himself and in his "desire to persuade or convince," both of which represent characteristics of the genre as a whole since its inception in Montaigne

(Stabb, 20). But it is also evident that the radically subversive quality of Cortázar's essays, which, again, is manifest in both the form and the content, prefigures the abolishment of genres, categories, systems, or orders of any kind as they effectively challenge and respond to the prescribed rules or limits of writing as discourse. There is, in a sense, neither an identity or *self* to portray nor an *other* to persuade or convince. Instead, there are the changing colors of a chameleon in his natural habitat(s), the varying masks of a writer that convey the presence of an absence, and the alternating voices that echo the words of other personalities, characters, or even *cronopios*.

If Cortázar is indeed a writer who writes from an interstice or space-in-between, the fragmentary format of the collage-book provides ample space for the exploration of his literary worlds. The technique of collage, in fact, figures prominently in much of Cortázar's writing, and as Marian Zwerling Sugano notes, "all of Cortazar's book-length works rely to an important degree on collage techniques." However, it is primarily in his "almanac books" ("libros almanaque"), such as *La vuelta al día en ochenta mundos* and *Último Round*, "that his use of the photographic visual image with collage and montage most radically challenges accepted notions of the book through constant experimentation in format, typography, and the mise en page." The collection as a whole illustrates the very limits between word and image, the verbal and the visual, by juxtaposing various forms of media, including poems, short stories, essays, anecdotes, memoirs, quotes, photography, paintings, drawings, advertisements, and other miscellaneous items. It is therefore by *means* of such a collage-work that the writer, as Sugano asserts, "erases generic distinctions, accentuating through photography the 'plasticity' of the book, opening it up in all directions." In this respect it is clear that, even in forms other than the short story or novel, Cortázar is a writer who works from an



interior to an exterior reality. The inclusion of “reality” in the form of texts and images – especially photography – thus characterizes the collage-nature of the work itself, which in turn becomes a literary and artistic construction that is effectively created by both the writer and the reader, *from the inside out*. As such, in Cortázar’s collage-books there is ultimately, as Sugano concludes, a “privileging of the ‘between’ in that meaning arises not only in the text proper or in the realistic reference of the photograph, but in the new space created by their juxtaposition.”

Perhaps the “the principal innovation” in Cortázar’s collage-works, as Sugano indicates, is indeed “the interspersing of drawings and photographs to create an album-like text. Neither the image nor the writing dominates. Rather, they work in tandem to produce a radically new form.” Furthermore, the conjunctions of text and image may also be said to “open vertically” onto the so-called “greater reality” that Cortázar describes in numerous essays, as they simultaneously “expand horizontally” across the world or sphere that constitutes the books themselves (Sugano). The use of collage techniques for literary or artistic purposes was by no means a novelty, however, and was, *in principle*, derived from formal experimentation that originated in European modernism and the “historical” avant-garde, even though, *in fact*, the practice is evident in relatively “ancient” scripts and so-called “primitive” art(ifacts), such as Mayan glyphs and the Aztec sculpture of Coatlicue:



Fig. 1: image of the Aztec sculpture of Coatlicue)

The relatively unprecedented juxtaposition of word and image in modern collages would nonetheless become significant for both art and literature, and the result was that diverse media with various structures, and often conflicting meanings, could be combined in order to create a new and/or different order from the disorder. For his part,

Cortázar's affinities with the avant-garde are evident throughout *La vuelta al día en ochenta mundos*, especially in the many references to illustrious, or else notorious, figures such as Tristan Tzara, Man Ray, and especially Marcel Duchamp. In "Un Julio habla de otro," in which Cortázar presents the book's illustrator Julio Silva as "el Julio que ha dado forma y ritmo a la vuelta al día" (*La vuelta*, 55), he observes that their entire friendship began after a night of discussion about French poetry and particularly "frecuentes referencias a una tal Sara que siempre decía cosas muy sutiles aunque un tanto sibilinas" (*La vuelta*, 53). Julio the writer only later discovered that Julio the painter was in fact mispronouncing the name Tzara as "Sara." Meanwhile, in the introductory piece "Así se empieza," Cortázar compares the book itself to one of Man Ray's infamous assemblages, or ready-mades, titled *Gift*(1921): "Me divierte pensar este libro y algunos de sus previsibles efectos [...] un poco como el cronopio Man Ray pensaba en su plancha con clavos y otros objetos." Such a *useless* combination of otherwise useful items, in this case an iron and nails, is thus related to the "sponge"-like works that constitute Cortázar's collage-book(s), in which "continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias que la seriedad [...] consideraría inconciliables." The relations between incongruent "pieces," or material, are essentially formed by the juxtaposition created by the assemblage or composition of the work. By citing Man Ray as an example, Cortázar thereby suggests that his work does not aspire to have the aesthetic pretensions or "virtuosismo" of a *work of art* per se, even if it might later be perceived as one. Elsewhere in his introduction, Cortázar refers to Marcel Duchamp, the actual inventor of the ready-made, as a model for inspiration:

A su manera de suscitar una realidad más rica – haciendo cultivos de polvo, por ejemplo, o creando nuevas unidades de medida por el sistema no más convencional que

otros de dejar caer un trozo de cordel sobre una superficie engomada y acatar su longitud y su dibujo –, se suma aquí algo que no podría decir explícitamente pero que quizá alcance a *decirse*, a desgajarse de todo esto. Aludo a un sentimiento de sustancialidad, a ese estar vivo que falta en tantos libros nuestros, a que escribir y respirar (en el sentido indio de la respiración como flujo y reflujo del ser universal) no sean dos ritmos diferentes. (*La vuelta*, 7)

It is clear that the concept of the ready-made object, which, in a sense, makes itself as it is being made, is analogous to Cortázar's stated idea that writing writes itself as it is being written, or that a story tells itself as it is being told. That which one cannot explicitly *say* can, as such, perhaps *be said* all by itself, as long as the writer is understood to be part and parcel of that which is written by him. Once more, there is no fundamental difference between living and writing, as the writer as narrator lives *within* the text and writes from the inside out to a reality *beyond*. It is in this sense that a "substantial" writing is also comparable to breathing, since it lives and breathes from the influx and outflux of material.

Given Cortázar's evident affinities with Duchamp, the collage-book itself arguably constitutes a form of ready-made since it is *assembled*, so to speak, from *already made* sources that include a vast array of texts and images, including a sketch of Duchamp's very own *Moulin à café* (1911). As Castro-Klarén asserts, "Cortázar abhors the elevated position of the artist as much as does Duchamp and so, following his lead, the writer turns his books into linguistic ready-mades, quoting freely and extensively from all kinds of writing, from newspapers to obscure

poetry” (232). Citations do indeed populate the pages of *La vuelta al día en ochenta mundos*, and are too numerous to enumerate here. It might nonetheless be interesting to note how and why quotes and other references are used in particular passages. For example, in “No hay peor sordo que el que” Cortázar reveals, in a side-note included in the margins, that the essay’s references were chosen “por la simple razón de que algunos [...] estaban al alcance de la mano mientras iba escribiendo esto” (*La vuelta*, 95). Such a random, or even haphazard, way of quoting perhaps best characterizes a writer who appears to be playing a game of chance with both himself and his reader(s). In the introduction, Cortázar actually warns the reader that his “worlds” are populated by fellow *cronopios*, forming a community of personalities, or else an ensemble of voices, that nonetheless becomes the writer’s very own:

Se habrá advertido que aquí las citas llueven, y esto no es nada al lado de lo que viene, o sea casi todo. En los ochenta mundos de mi vuelta al día hay puertos, hoteles y camas para los cronopios, y además citar es citarse, ya lo han dicho [...] con la diferencia de que los pedantes citan porque viste mucho, y los cronopios porque son terriblemente egoístas y quieren acaparar sus amigos [...] (*La vuelta*, 9)

The idea that *to cite* is not other than *to cite oneself* is of fundamental significance for both the genre of the essay and Cortázar’s work as a whole. In one sense, it questions notions of *originality* in writing, while in another it challenges the idea of authorship or *authority* in general. It therefore responds to the status quo by affirming that *writing is writing* independently of whoever has written it. As such, whenever I cite a writer and his or her ideas I am also necessarily citing myself and my ideas, and as I cite there is really

no distinction between his or her writing and my own, as evident in this essay titled “Around the World in a Daze: Julio Cortázar Inside-Out.” In the context of Cortázar’s writing, then, the plethora of allusions, references, and/or citations in his collage-books serve both to incorporate exterior realities within his interior worlds, and to embody a *multiplicity* of others within himself.

Of the many citations that (in)form the collage-writings which constitute *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar highlights one passage by critic Robert Lebel, from *La double vue* (1964), as particularly significant for describing his own book. Reflecting upon his own work, Lebel writes: “Todo lo que ve usted en esta habitación o, mejor, en este almacén, ha sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar.” In addition to emphasizing the role of chance and introducing the concept of the *archive* to describe the evident intertextuality of the text itself, the quoted passage also presents the phenomenon of automatic-writing, in the sense that the words of others appear to be *channeled*, so to speak, in the writer’s own voice. In Cortázar’s words: “el personaje que habla por boca de Lebel es nada menos que Marcel Duchamp” (*La vuelta*, 9). Literary experiments in automatic-writing were often performed by Dadaists such as Tzara and Jean (Hans) Arp, who *literally* played with the laws of chance in various works. Automatic-writing would assume a more pivotal role in Surrealism, however, especially in the works of Robert Desnos, Phillippe Soupault, and André Breton, the founder of the movement who incidentally also experimented with poem-collages made from random assemblages of newspaper headlines. Breton and Soupault actually collaborated on what is considered to be one of the first experiments of automatic-writing for literary purposes, *Les Champs Magnétiques* (1920). As Breton states in his “Manifesto

of Surrealism” (1924), the practice of literary automatism generally consists of “a monologue spoken as rapidly as possible without any intervention on the part of the critical faculties, a monologue consequently unencumbered by the slightest inhibition and which was, as closely as possible, akin to *spoken thought*” (727). Such a practice, by which writers were to be perceived as “receptacles of echoes,” or even as “*recording instruments*” (721), thereby produced the rather peculiar quality present in random, arbitrary images whose evident absurdity effectively challenged the “reign of logic” by (cor)responding to the *surreality* of the Unconscious (723).

Despite his persistent and justifiable objections to being labeled a surrealist writer, Cortázar’s process of writing displays clear affinities with Surrealism, if only to a limited extent. In the aforementioned essay “Del cuento breve y sus alrededores,” he affirms that “todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizados mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico” (*Último Round*, 37). Elsewhere he argues that “cierta gama de cuentos nace de un estado de trance” (*Último Round*, 38), while furthermore considering the “analogía onírica de signo inverso que hay en la composición de tales cuentos.” By admitting that his writing stems from “nightmares” and “hallucinations,” and also that he writes from an *ecstatic* or “trance”-like state, in which he himself is not actually present per se, he once more suggests that his stories tend to write themselves, in a sense. It is, in Cortázar’s words, “como si el cuento ya estuviera escrito con una tinta simpática y uno le pasara por encima el pincelito que lo despierta” (*Último Round*, 41). His admittedly “effortless” task

as a writer thus becomes to “recibir y transmitir sin demasiadas pérdidas esas latencias de una psiquis profunda” (*Último Round*, 42). Such a process of automatic-writing is echoed in *La vuelta al día en ochenta mundos*, as he pointedly states, in the aptly titled “Del sentimiento de no estar del todo,” that his critical faculties are rarely employed as he undertakes to write a story. In his words: “Poco o nada reflexiono al escribir un relato; como ocurre en los poemas, tengo la impresión de que se hubieran escrito a sí mismos” (25). It is perhaps for this reason, or lack thereof, that an “estranged” writer such as Cortázar is able to produce such strange or eccentric narratives in his otherwise *fantastic* stories.

In his “Manifiesto of Surrealism,” Breton observes that the Surrealist image is created by the juxtaposition of two or more or less distant and otherwise *unrelated* realities. Such an image cannot be evoked by the conscious mind, as it is rather from “the fortuitous juxtaposition” of disparate realities that the so-called “*light of the image*” emerges. He furthermore adds that “the Surrealist atmosphere created by automatic writing [...] is especially conducive to the production of the most beautiful images” (735). But inasmuch as the Surrealist image is characterized by its “marvelous” nature or quality, Cortázar’s writing instead arises from a distinct sense of the “fantastic.” In “Del sentimiento de lo fantástico,” Cortázar alludes to the subtle yet significant difference between “lo maravilloso” and “lo fantástico” after admitting that, for him, “el sentimiento de lo fantástico no es tan innato” (*La vuelta*, 44). Despite this lack of “sentiment,” over the years he had learned, by reading stories “con la más absoluta suspensión de la incredulidad,” to perform what he considered to be “una operación inversa y bastante ardua: acorrallar lo fantástico en lo real, *realizarlo*” (*La vuelta*, 44). Such an “operation” of conjoining fantasy and reality is evidently present



in Cortázar's own writing, and also serves to demonstrate what his sense of the fantastic *really* is. Citing a passage from Victor Hugo, in which the French writer poetically describes the "velic point" of a ship, Cortázar appears to agree that the fantastic is a "lugar de convergencia" or "punto de intersección misterioso" (*Lavuelta*, 44), a (dis)junction (or space-in-between) that admits heterogeneity or *difference* to exist in a point of singularity or identity. As Cortázar later writes: "Lo fantástico *fuera* una costra aparential, y por eso recuerda el punto vélico; hay algo que arrima el hombro para sacarnos de quicio" (*La vuelta*, 47). In other words, the "fantastic" forces its way into mere appearances and thereby pushes one to experience "reality" as *other*. The sense of the fantastic is therefore akin to that sense of estrangement which the writer or poet feels in relation to both his living in the world and his writing as such.

Although the *marvelous* and the *fantastic* are arguably (inter)related, the two concepts must be further differentiated in order to distinguish Cortázar's writing from that of the Surrealists. If the "marvelous" is defined as essentially supernatural and/or surreal, existing beyond the logical realm of possibility, the "fantastic" is perfectly natural and/or real, even though it exists within an absurd realm of impossibility. The Surrealists represented the ecstatic reality of dream-images by making the extraordinary appear all *but* ordinary, whereas Cortázar explores the everyday absurdity of waking life by making the extraordinary seem all *too* ordinary. Critics should therefore be wary of turning (s)elective affinities between Cortázar and the Surrealists into anything but correspondences. Cortázar himself actually rejects the practice of automatic-writing for its apparent superficiality. In demonstrating his "reluctance to be classified with the Surrealists," Castro-Klarén observes that while Cortázar "accepts the fundamental surrealist enterprise of rescuing reality and the mind from the cage of rationalist thought

and bourgeois habit, he points out that their task still remains unaccomplished.”

Furthermore, she argues:

Inasmuch as André Breton at one point advocates automatic writing to the extreme of excluding any process of filtering because he considers such filtering a dangerous exposure to reason and habit, one cannot call Cortázar’s work surrealist. Both in his narratives and in texts such as *La vuelta al día en ochenta mundos* and *Último round* he exhibits fastidious thinking and rejects the notion that the writer may be a ‘modeste appareil enregistreur.’ There is an inherent tendency for ‘automatic writing’ to become a facile and frivolous verbal game. (220)

Unlike surrealist automatic-writing, therefore, Cortázar’s rather *inspired-writing*, as seen in his short stories, novels, and other works such as *La vuelta al día en ochenta mundos*, is neither “facile” nor “frivolous” but is instead consciously crafted and seriously conceived, though it still remains a literal and/or literary “game” of *sorts*.

Perhaps the most significant, or else explicit, example of Surrealist-inspired writing in *La vuelta al día en ochenta mundos* is from “Verano en las colinas.” Cortázar tells how he had been observing a solitary cloud suspended over the city that reminded him of a painting by René Magritte, *La bataille de l’Argonne* (1964), and how he had felt at that moment that nature was actually imitating art, in a sense.



Fig. 2: René Magritte, *La bataille de l'Argonne*, 1964.)

He then realized that, in his own words, “esa nube plagiaba la suspensión vital siempre ominosa en Magritte,” in addition to “las ocultas potencias” of a text he had written many years before, “Manera sencillísima de destruir una ciudad:” “Se espera, escondido en el pasto, a que una gran nube de la especie cúmulo se sitúe sobre la ciudad aborrecida. Se dispara entonces la flecha petrificadora, la nube se convierte en mármol, y el resto no merece comentario” (11). Without need for further comment, Cortázar thus describes an image that is (sur)really analogous to Magritte’s painting, though he curiously enough does not include the image itself in his collage-book, for whatever reason. He does, however, include rather conspicuous surrealist artworks in the memoir

“Noches en los ministerios de Europa.” While inside one such European ministry, Cortázar writes that he came upon a hallway “que hacía un codo inesperado en la regularidad del palacio; una puerta se abrió sobre una vasta habitación donde la luna era ya el comienzo de una pintura de Paul Delvaux.” Delvaux, for his part, was not only a painter renowned for his incongruent representations of seemingly mesmerized, or else expressionless, women in the nude, but also an avid reader of Jules Verne, author of *Le tour du monde en quatre-vingts jours* (1873), which obviously inspired the clever pun that constitutes the title of *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar’s parodic homage to an “other” Julio. It is therefore evident that Delvaux’s paintings, which include an *Hommage à Jules Verne* (1971), have been greatly influenced by Julio Cortázar’s namesake, even including characters from his stories. Cortázar thus recounts in “Noches en los ministerios de Europa” how he finally arrived at a balcony and discovered a secret garden, and how he ultimately remembers “la incongruencia de estar en este jardín dentro de un palacio dentro de una ciudad dentro de un país a miles de kilómetros de ese yo habitual de todos los días” (77). Perhaps in order to intensify such a sensation, he includes details of two paintings by Delvaux, *La mer est proche* (1966) and *L’Escalier* (1946), which effectively *illustrate* the text he narrates.



Fig. 3: Paul Delvaux, *La mer est proche*, 1966.



Fig. 4: Paul Delvaux, *L'Escalier*, 1946.

Incidentally, a similar procedure occurs in the erotic short story “Siestas” from *Último round*, which not only includes details from *Toutes les lumières* (1962), *Le sacrifice d’Iphigénie* (1968), and *L’Été* (1938), but also alludes to several other paintings by Delvaux.





Fig. 5: Paul Delvaux, *Toutes les lumières*, 1962.



Fig. 6: Paul Delvaux, *Le sacrifice d'Iphigénie*, 1968.





Fig. 7: Paul Delvaux, *L'Ete*, 1938.

In the case of Cortázar's memoir about nights spent in European ministries, however, an actual real-life experience appears to represent, or else *correspond* to, the incongruence of a surrealist dream-image, just as the solitary cloud seemed to imitate a painting by Magritte.

It is this sense of *incongruence* that conveys probably the most adequate concept to describe the various forms of relations between text and image, writing and illustration, in collage-works such as *La vuelta al día en ochenta mundos* and *Último round*. Although it would initially appear that the images tend to correspond to the texts, often the relations are either incomprehensible or else *unreasonable*. As Stabb observes: "Cortázar's use of

photographs and drawings is, more often than not, quite unusual. In addition to the normal function of providing a direct visual complement to the text, his graphic material is often dramatic, ironic, nostalgically evocative or humorous” (35). As such, it becomes apparent that despite the fact that the illustration of books hardly constitutes any novelty per se, Cortázar’s innovation stems from the incongruence of “graphic material” in relation to the texts it illustrates. Furthermore, it becomes evident that Cortázar, according to Stabb, “reflecting mid-century trends in mass communications, advertising, television and pop culture has in effect made his medium his message.” Not so (co)incidentally, Cortázar’s *La vuelta al día en ochenta mundos* was actually published in the same year as new media theorist Marshall McLuhan’s *The Medium is the Massage* (1967), which also constitutes a form of collage-work by its own original combination of text(s) and image(s). Since this *multimedia* aspect of Cortázar’s work often serves to complement his sense of humor, Stabb thereby notes that “his manipulation of authorial voice, his typographic tricks, his use of bizarre drawing and photos, his spelling games and his experiments in book design make the point better than any conventional statements” (39). In this manner, or by such a *means*, Cortázar once more demonstrates the fundamental correspondence between form and content in his works, as the very presence of various forms of media communicates its own sense, or absence thereof, as meaningful.

Returning again to the incongruent relations between word(s) and image(s) in *La vuelta al día en ochenta mundos*, one must eventually inquire into the relative significance of the illustrations with respect to the writings, an “open” question which is aptly formulated by critic Dan Russek, who, while commenting upon *Último round*, insightfully observes:

To what extent the array of images included in the book comprises only illustrations, visual signs to be interpreted in their own right or in tandem with the texts, remains an open question. Neither the nature nor the placement of the graphic material seems to be governed by any specific code. The book forces the critic to question the parameters of interpretation of composite works.

*Último round* is definitely one such “composite work” which, like *La vuelta al día en ochenta mundos*, was designed and illustrated by Julio Silva, though it includes images from multiple sources in the forms of drawings, paintings, and photographs. By imitating the front-page of a newspaper, which is itself characterized by the fragmentary juxtaposition of text(s) and image(s), the cover of the book reveals, according to Russek, “the playful attitude and flair for irony of both writer and graphic artist.”



Fig. 8: Cover of Júlio Cortázar, *Último round*, México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1969.

Playfulness, for Cortázar, is nonetheless inevitably tied to subversion, and Russek also remarks that, within the pages of the book, in some instances “the use of captions subverts in a playful way the conventional link between images and the words that contextualize them.” For its part, the cover of *La vuelta al día en ochenta mundos* displays a rather curious image of two young boys playing the traditional childhood game of leap-frog. The strangeness of the illustration arises from the fact that the boys are gradually transformed into frogs as one leaps onto the other’s back, an action

which is represented by a circular series of drawings that become virtually cinematic as they create the illusion of animation.



Fig. 9: Cover of Júlío Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1967.

Such an image, although probably appropriate for an eccentric work like this, is nonetheless incongruent in the sense that, except for the obvious circle motif, there is arguably no other clear or rational relation between the cover illustration and the title of the book. The present conjunction of text and image might therefore be more aptly described as a *disjunction*, since the relation is actually formed by a *non*-relation. Such a “disjunctive synthesis,” as philosopher Gilles Deleuze would say, ultimately provides an *opening* for interpretation as it allows for a multiplicity of meaning(s) to be produced

from the nonsensical interstice that comes to exist by means of the fundamental incongruence between word(s) and image(s).

The dazzling array of images that illustrate the texts of Cortázar's writings in *La vuelta al día en ochenta mundos* include, but are not limited to, photographs, portraits, paintings, drawings, sketches, and advertisements from a variety of sources. Images depict works of art, artists, musicians, writers, mythological characters, esoteric symbols, folkloric figures, medieval subjects, random people, boxers, criminals, animals, insects, random objects, furniture, and even machines such as the RAYUEL-O-MATIC, a device purportedly invented to interpret Cortázar's own experimental hop-scotch novel *Rayuela*. Furthermore, there are a relatively significant number of fantastic images drawn from the illustrated literary works of Jules Verne, such as *Voyage au centre de la Terre* (1864), *Les Enfants du capitaine Grant* (1868), *Vingt mille lieues sous les mers* (1870), and of course, *Le tour du monde en quatre-vingts jours* (1873). Whether or not the images correspond to the texts by forming direct or indirect relations based on the multiple combinations of the two otherwise distinct forms, a fundamental disjunction will always and necessarily exist between verbal and visual media, despite their juxtaposition. Once more, it is this virtual disjunction, which forms an interstice (or space-in-between), that nonetheless opens itself up, or else turns itself *inside out*, to greater realities. This passage from the interior to the exterior is summarized by critic Graciela Batarce Barrios, who writes that such a "pasaje intersticial funciona en toda la obra de Cortázar como metáfora de la búsqueda, la apertura y la libertad humana, sirve de vínculo, otra vez, entre las distintas instancias semióticas" (145). Barrios adds that it is ultimately this (non) space, or "dimensión," of the *between*, or "entre," that Cortázar seeks to represent in his collage-book, by means of multimedia relations. Barrios thus concludes by observing that the



book “escapa a las normas tradicionales de unidad y homogeneidad, para ingresar, a través de la variedad y la mezcla de textos, discursos y géneros, en una pluralidad semiótica que es una verdadera aventura donde la experiencia vivida se presenta como inseparable de su enunciación.” As an “adventure” of sorts, such a literary venture explores means of representing the identity between living and writing, while also preserving the heterogeneity of different, otherwise unrelated forms of expression, such as the visual and the verbal. The work thereby effects a multiplication of signification, according to Barrios, as “el discurso se ha enriquecido con una pluralidad de sustancias signícas que van desde la escritura a la imagen icónica en sus diversos niveles y en variados grados de interacción.” It is, finally, the interstitial (non-)relation between word(s) and image(s) that produces such an inherent multiplicity of meaning, Barrios asserts, as “el ícono deja de ser un puro soporte gráfico y opera como multiplicador de relaciones y sentidos, convirtiéndose en la aplicación (metafórica y ‘real’) del principio de libertad creadora” (146). Such a form of freedom is sought, and ultimately realized, in Cortázar’s journey “around the day in eighty worlds.”

In the end, the multiple interstices (or spaces-in-between) that form *La vuelta al día en ochenta mundos* become a metaphor for a writer’s own inner search for identification with an outer world. Summarizing the innovative character of his collage-book, Barrios ultimately observes:

Cortázar construye su libro a semejanza de esos almanaques, rompiendo todos los encasillamientos de los géneros literarios tradicionales. Por otro lado, este libro constituye, en relación con el autor, una especie de viaje alrededor de sí mismo, una

manifestación de su posición vital frente al mundo, de su credo artístico y de su ideario político. (146)

If one seriously considers Cortázar's contention that a writer only exists as a writer within his writing, *as it writes itself* or *is written*, it follows that he can only explore the outer world by means of a voyage either within or around its interior. In "No hay peor sordo que el que," Cortázar is found lamenting the condition of contemporary writing, which disinterests him from both "el *punto de vista* intelectual," which he conceives in the sense of *fondo*, and more importantly, "el *punto de escucha* estético," which he conceives in the sense of *forma* (*La vuelta*, 93). In his essay, Cortázar cites Foucault during a discussion on the relations between substance (content) and style (form), which for the former "accede a ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo él es presencia de lo expresado" (94). In writing about the art of storytelling, Foucault had once observed that: "La *fábula* de un relato se sitúa en el interior de las posibilidades míticas de la cultura; su *escritura* se sitúa en el interior de las posibilidades de la lengua; su *ficción*, en el interior de las posibilidades del acto de la palabra" (Cortázar, *La vuelta*, 94-95). Inasmuch as fiction, for Cortázar, constitutes a vital sphere that is modeled upon the possibilities inherent in the world of real-life experiences, it is thus within the interior of language, or of the text itself, that one must search for an identity that is nonetheless always already differentiated. Yet the world *within*, for the writer, ultimately becomes none other than a form of the world *beyond*, as Cortázar evidently realizes when he observes, in "Morelliana, siempre," how the visionary Romantic writer Novalis, who incidentally developed the fragment as a literary art form, "presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de



ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado” (*La vuelta*, 207). It is perhaps through just such a sense of *reconciliation* that the incongruence, or disjunction, between fragments of text(s) and image(s) in the collage-book mirrors the “alchemic” convergence of interior and exterior worlds in the writer-as-narrator, as an always and ever “new” Julio effectively turns himself inside out, while traveling around his world(s) in a daze

### Bibliography

Barrios, Graciela Batarce. “La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón.” *Acta Literaria* 27 (2002): 145-155.

Breton, André. “Manifesto of Surrealism.” In *Modernism: An Anthology*, edited by Lawrence S. Rainey. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.

Castro-Klarén, Sara. “Cortázar, Surrealism, and Pataphysics.” *Comparative Literature* 27:3 (1975): 218-236.

Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1967.

---. *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo II*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2006.

---. *Rayuela*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.

---. *Último round*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1969.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*.  
Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. Minneapolis, MN: University of  
Minnesota Press, 2005.

McLuhan, Marshall. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. Corte  
Madera, CA: Ginko Press, 2001.

Quiroga, Horacio. "Decálogo del perfecto cuentista." Accessed November 4,  
2014. <<http://www.literatura.us/quiroga/decalogo.html>>.

Russek, Dan. "Verbal/visual braids: the photographic medium in the work of Julio  
Cortázar." *Mosaic* 37:4 (2004): 71-86. Accessed December 4, 2007.

Schwitters, Kurt. "Merz." In *Modernism: An Anthology*, edited by Lawrence S.  
Rainey. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.

Stabb, Martin S. "Not Text but Texture: Cortázar and the New Essay." *Hispanic  
Review* 52:1 (1984): 19-40.

Sugano, Marian Zwerling. "Beyond what meets the eye: the photographic analogy  
in Cortázar's short stories," *Style* 27:3 (1993): 330-338. [*The Free Library*. "Beyond what  
meets the eye: the photographic analogy in Cortázar's short stories." Accessed February  
10, 2015.  
<<http://www.thefreelibrary.com/Beyond+what+meets+the+eye%3a+the+photographic+analogy+in+Cortazar%27s...-a015473849>>

**Perversiones espectaculares y espectadores perversos en  
*Viridiana* y *Belle de Jour* de Luis Buñuel y *Magical Girl* de Carlos Vermut**

[Salvador Gómez Barranco](#)

*The Graduate Center, CUNY*

No han sido pocos los críticos de cine que han señalado a *Magical Girl* como la mejor película española de 2014. Su largo camino de reconocimientos internacionales se inició con su éxito indiscutible en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, donde se alzó con la Concha de Oro a la mejor película y con la Concha de Plata al mejor director para Carlos Vermut. La interpretación de Bárbara Lennie, pese a no ser distinguida en dicho festival (probablemente por la política interna de no premiar a la misma película en más de dos categorías), fue destacada enseguida como uno de los grandes valores de *Magical Girl*, en donde interpreta a Bárbara, una mujer de clase acomodada que mantiene una relación sadomasoquista con un psiquiatra y que se ve envuelta en una oscura trama de chantaje. Para Lennie, que ya posee una experiencia dilatada como actriz de cine y de teatro, *Magical Girl* supone el salto definitivo a la primera línea de la interpretación en España, dada la relevancia adquirida por la película, aclamada casi unánimemente, además de por la crítica, por el público e incluso por otros cineastas: Pedro Almodóvar se refirió a ella como “la gran revelación del cine español en lo que va de siglo” (*El Deseo*), comparando a Vermut con Erice y Zulueta, en tanto que éstos también habían impactado al director manchego con sus segundas películas (el primer largometraje de Vermut, *Diamond Flash*, de 2011, pasó comercialmente desapercibido aunque algunos grupos cinéfilos ya vieron en él una pieza de culto) (1).

Carlos Vermut forma parte de esa generación de cineastas jóvenes a la que Carlos Losilla retrató en su artículo “Un impulso colectivo”, y a la que creía ver como un nutrido y conectado grupo de creadores que apuesta por la experimentación formal, con intereses y estilos muy diversos y cuyas propuestas fuerzan a menudo las fronteras del relato tradicional (Losilla 2013). En dicho artículo, previo al estreno de *Magical Girl*, Losilla situaba a Vermut en un “terreno intermedio” entre los cineastas que buscan presencia en la industria y los que experimentan sin atender demasiado a su *target*. Vermut, dibujante profesional, ha señalado entre sus influencias el cine asiático (especialmente el surcoreano y el japonés), el cine de autor europeo (con directores actuales como Michael Haneke, Pedro Almodóvar, Giorios Lanthimos; y otros anteriores como Jean-Luc Godard o Ingmar Bergman), así como el mundo de los comics y el *manga*, proponiendo una combinación de referentes muy variados e intergeneracionales.

Algunos críticos han identificado en *Magical Girl* guiños a Luis Buñuel (2) y, aunque el propósito de este trabajo no sea rastrear la influencia buñueliana en la cinta de Vermut (llena, por otra parte, de “citas” intertextuales no sólo cinematográficas sino también musicales o literarias, más o menos explícitas), sí se propondrá el análisis comparativo con *Viridiana* (1961) y *Belle de Jour* (1967) desde un aspecto concreto que las une significativamente: la manera en que las tres cintas deciden tratar ciertos comportamientos tales como el masoquismo femenino, el fetichismo y el voyerismo o escopofilia, tradicionalmente considerados desviaciones, patologías o perversiones sexuales. La hipótesis de este trabajo es que en las mencionadas películas se establecen pactos espectatoriales muy similares: lo perverso no se expone sólo como cualidad de los personajes sino también del espectador, que es incorporado como pieza clave para la reconstrucción de las tramas —por momentos ambiguas, abiertas a diversas

interpretaciones— en función de sus propios deseos y percepciones. Este juego de “colaboración necesaria” que se plantea al espectador tiene que ver, sobre todo, con aquello que se muestra en pantalla y lo que no, con lo explícito y con lo sugerido, así como a través de una compleja construcción psicológica de unos personajes que sabotean continuamente las expectativas del espectador, obligado a reevaluar constantemente la empatía emocional que desarrolla con respecto a ellos. Las tres narraciones, como se tratará de argumentar, exigen (y se construyen) una audiencia implicada, activa, cómplice. Una audiencia (auto)declarada culpable. Una audiencia perversa.

En *Magical Girl*, Alicia (Lucía Pollán) es una niña de doce años que padece un cáncer terminal y que vive con su padre, Luis (Luis Bermejo), un profesor de literatura en el paro. Éste descubre un día el “Libro de Deseos” de su hija, donde ha escrito tres: el primero, poder transformarse en cualquier persona; el segundo, el exclusivo vestido de *Magical Girl Yukiko*; el tercero, llegar a los trece años. Ante la imposibilidad de cumplir el primero y el último, el padre opta por tratar de satisfacer el segundo deseo, incluso tras darse cuenta de que el vestido de diseño es una carísima pieza de colección, valorada en algo más de 6.000 euros, un precio desorbitado para un hombre desempleado que está vendiendo su biblioteca personal a una tienda de “libros al peso” para conseguir algún dinero extra. Al comienzo de *Magical Girl*, por tanto, el espectador empatiza rápidamente con un padre en apuros que sólo busca cumplir a tiempo el deseo de Alicia, aparentemente su única hija.

Esta inicial empatía con el personaje se verá, no obstante, dificultada pronto. El azar hace que Luis, cuando está a punto de atracar una joyería para reunir tal suma de dinero, conozca a Bárbara (Bárbara Lennie), una “ama de casa” de clase acomodada que

mantiene una relación sadomasoquista con su marido psiquiatra, a cuyos controles y órdenes se entrega de forma más o menos sumisa. Bárbara, que acaba de fracasar en un intento de suicidio (después de que el marido la sedase y se marchara de la casa), tiene una relación sexual con Luis que éste graba secretamente con el teléfono: una grabación que le permitirá chantajear a Bárbara a cambio de una gran suma de dinero, obligando a ésta a recurrir, a espaldas de su marido, a una particular forma de prostitución de lujo, con la que había estado vinculada en el pasado. El “Libro de Deseos” de Alicia desencadena, por tanto, una serie de acontecimientos trágicos que se vuelve cada vez más peligrosa para todos los personajes. Cuando Luis es finalmente capaz de adquirir el vestido en cuestión, la niña no puede ocultar su decepción, pues falta el complemento indispensable del avatar de Yukiko: un cetro en forma de corazón, aún más caro que el propio vestido, y que propicia un nuevo chantaje de Luis hacia Bárbara.

El deseo inocente de Alicia, por tanto, se convierte en la obsesión sin límites (y en el nuevo trabajo *full-time*) de su padre (“padre soltero” o viudo): verla con el vestido puesto. El vestido —un elemento clásico del fetichismo cinematográfico y de la objetualización de los personajes femeninos— cumple también una función principal en *Viridiana*, ya que Don Jaime (Fernando Rey) —cuya esposa había muerto entre sus brazos en la noche de bodas— pide a su sobrina monja (Silvia Pinal) que se ponga el traje, como si éste funcionase a modo de “avatar” capaz de convertir a una persona en la otra, del mismo modo que para la Alicia de *Magical Girl* —que tiene entre sus amigas el *nick* de Yukiko— el vestido es capaz de hacer realidad su primer deseo: “convertirme en quien yo quiera”. El propio Don Jaime, en una escena anterior, trata de calzarse el zapato de tacón de su difunta esposa, pero su pie es demasiado grande como para que éste le entre: la “reencarnación” requiere de otra persona, y el parecido físico que guarda

Viridiana con la muerte la convierte en candidata idónea. Así, cuando su sobrina accede a ponerse el vestido de novia, Don Jaime decide sedarla para “retomar” la trunca noche de bodas.

En dicha secuencia, el punto de vista permite al espectador ser testigo de lo que en el dormitorio sucede en primera instancia: aprovechando que Viridiana está inconsciente, el tío la besa en la boca y en los pechos mientras la niña Rita (Teresa Rabal), hija de su sirvienta Ramona (Margarita Lozano), los espía desde la ventana sin ser vista. Rita, por tanto, encarna la figura del *voyeur* intradiegético mientras que el espectador podría considerarse un *voyeur* extradiegético (algo que refuerza el hecho de que los planos no sean subjetivos desde el punto de vista de Rita). Sin embargo, la actividad de ambos *voyeurs* (Rita y el espectador) queda trunca al mismo tiempo: la niña se aparta de la ventana para irse con su madre, Don Jaime sale de la habitación y el plano siguiente implica una elipsis temporal (ha pasado la noche y Viridiana despierta) que introduce en el espectador la incertidumbre acerca de qué ocurrió exactamente durante la noche, si Don Jaime volvió a la habitación con Viridiana y si prosiguieron o no los abusos (Ramona busca sangre en las sábanas para comprobar si Don Jaime la penetró). En una lectura simbólica de esa indeterminación narrativa, podría decirse que el espectador —al poder interpretar libremente esa elipsis temporal— es finalmente el responsable de desvirgar o no a Viridiana, de consumir o no esa noche de bodas. En cualquier caso, en ambas películas el traje, además de ser objeto de deseo o fetiche, también se construye como signo de fatalidad, de maldición: Don Jaime se suicida ahorcándose a raíz de lo acontecido esa noche (un suicidio del que se sentirá responsable Viridiana, que optará por “colgar los hábitos”), y Alicia —al igual que su padre— acaba siendo asesinada justo cuando, en el

último tramo de la película, aparece con el vestido de Yukiko puesto y con el cetro en la mano: un vestido “manchado de sangre” que ha de propiciar su propia muerte (la venganza acaba adelantándose a la enfermedad).

Otras de las escenas clave de *Magical Girl* son aquellas dos en que Bárbara se dirige, para conseguir el dinero exigido por Luis, hasta la mansión de Oliver Zoco (Miquel Insua), un misterioso proxeneta en silla de ruedas que parece organizar sesiones privadas de sadismo. El ambiente misterioso y ritual —que recuerda al de *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999)— es evidenciado por las instrucciones que Zoco da a Bárbara: la primera vez, Bárbara recibe un sobre con una tarjeta que lleva escrita una palabra: “hojalata”. La contraseña —el guiño a *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) es reforzado por el hecho de que Bárbara luzca brillantes zapatos rojos, como el personaje de Dorothy— deberá ser pronunciada en voz alta cuando la protagonista decida poner fin a la ceremonia: y cuanto más tiempo pase hasta pronunciarla, más dinero. Sin embargo, el espectador no puede saber exactamente lo que ocurre allí, pues cuando Bárbara entra la perdemos de vista, lo que acontece allí dentro queda fuera de plano y, por tanto, la idea de espectador como testigo se anula momentáneamente. La curiosidad del *voyeur* se interrumpe en el momento más álgido, provocando primero cierta frustración y luego fomentando la imaginación y la fantasía.

La segunda visita de la protagonista a casa de Oliver Zoco, sin embargo, es más inquietante. Bárbara, que ha sucumbido de nuevo a la extorsión de Luis, pide entrar por la “puerta del lagarto negro” —tal vez en homenaje a la cinta japonesa *El lagarto negro* (Kinji Fukasaku, 1968)—: una especie de tabú incluso dentro de ese ambiente de prostitución, pues hasta su antigua *madame* le desaconseja encarecidamente entrar ahí.



Bárbara, no obstante, movida en parte por el chantaje y en parte por sus inclinaciones masoquistas, decide correr el riesgo. Y esta vez ninguna palabra clave podrá parar la ceremonia: la tarjeta dentro del sobre está completamente en blanco. Del mismo modo que en la anterior visita, el espectador desconoce lo que dentro de esa habitación sucede exactamente, porque no se muestra en pantalla, aunque más tarde se pueda deducir la extrema violencia de los hechos allí acontecidos por las consecuencias físicas que tienen en Bárbara, que queda gravemente herida y debe ser hospitalizada.

La trama de *Magical Girl*, como vemos, incluye episodios de ultra-violencia y tortura que, sin embargo (exceptuando las escenas finales donde varios personajes son ejecutados con un disparo), no son mostrados explícitamente en la pantalla. El punto de vista decide no mostrar lo que sucede en los rituales en la mansión de Oliver Zoco, provocando cierta frustración en el “placer visual” espectadorial, en los términos que la planteaba Laura Mulvey en su célebre trabajo “Placer visual y cine narrativo” de 1975, quien partía a su vez de la idea de “escopofilia” usada por Freud, como actividad voyerista que surge en la infancia ante la curiosidad por lo prohibido. El artículo de Mulvey, cuarenta años después, sigue ofreciendo pautas interesantes para el análisis fílmico, partiendo de la premisa de que

[e]n un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía

sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan “para-ser-mirabilidad” [*to-be-looked-at-ness*] (Mulvey 370)

La escopofilia (entendida básicamente como “el placer de mirar”), según queda expuesta en dicho artículo, es aplicable no sólo en un plano textual (es decir, personajes femeninos admirados por los personajes masculinos) sino también en relación al espectador, que desde su posición es capaz de fomentar un placer voyerista, eso sí, normalmente mediante la identificación con la mirada de los personajes masculinos. El argumento de Mulvey es primordialmente psicoanalítico (influido por las teorías freudianas y lacanianas), y recupera, por ejemplo, la imagen del espejo, según la cual el niño que se mira ve en su reflejo una versión mejorada de sí mismo (no es una versión mejorada, es simplemente una simbolización), proyectando un ego ideal que incorpora y que permite la futura identificación con los otros, de un modo similar al que el espectador tiene con respecto de la pantalla de cine, que produce simultáneamente la pérdida y el reforzamiento del ego (369).

Aunque este trabajo no pretende desarrollar un análisis estrictamente psicoanalítico de los textos filmicos, sí considera útil el concepto de escopofilia, ya que en las películas estudiadas resulta importante la función de la “mirada” en ambas direcciones: la mirada de los personajes sobre los otros personajes, y la del espectador con respecto de lo mostrado en pantalla. Tal vez, por cierto, una de las consideraciones o actualizaciones que podría resultar útil a lo planteado por Mulvey tendría que ver con la

reconsideración de la “pantalla de cine” como fetiche de la recepción de las películas — por ejemplo, cuando habla de “el contraste extremo entre la oscuridad del auditorio (que también aísla a los espectadores unos de otros) y el brillo de los parpadeantes haces de luz y sombra sobre la pantalla ayudan a promover la ilusión de la separación voyeurística” (369). Me refiero a cómo en la era actual el visionado de películas está convirtiéndose, cada vez más, en un proceso que no implica sociabilidad (o una sociabilidad que no implica la convivencia física, como sucede en foros o redes sociales) y que está mediado por otro tipo de soportes que varían notablemente la experiencia receptora: *tablets*, ordenadores portátiles e incluso teléfonos móviles (recordemos por ejemplo que *Diamond Flash*, el primer largometraje de Vermut fue estrenado directamente en plataformas digitales de *streaming*).

La escopofilia espectral es un concepto que, además, adquiere nuevas connotaciones cuando se aplica al análisis de películas en el contexto de algunas variantes del cine de horror como el *torture porn* —donde situaríamos obras como *The Human Centipede* (Tom Six, 2009) o las de la saga *Saw*, caracterizadas por una extrema violencia mostrada de forma explícita—(3). Si se acepta la identificación de la mirada del espectador con la de un voyeurista, tal vez sea necesario reconsiderar si en este tipo de cine con violencia explícita el espectador no se transmuta más bien en un sádico, pues el “placer de mirar” se transforma en el “placer de mirar la violencia”, en el que además conviven el divertimento y el gozo con el sentimiento de culpa o compasión. Esta idea la ha planteado, entre otros, Alex Greer en una reseña del *remake* norteamericano de *Funny Games* (Michael Haneke, 2007) titulada “The Filmgoer As Sadist”, donde plantea la contradicción entre el deseo del espectador de querer ver (“You secretly want to see that kid get shot. Trust me. You want it, even if you don’t know that you want it”) y la culpa

por haber querido ver (“it manages to pick up a ray of reflective light, and for a moment, you can catch a glimpse of yourself watching the movie: a snarling, drooling sadist, hooked on the thrill from watching others suffer”).

*Magical Girl* no cumple con las reglas del género de horror o *torture porn* en tanto que la violencia, como ya se ha dicho, no se muestra de manera explícita. Precisamente, el constante ataque al horizonte de expectativas del espectador está relacionado con que *Magical Girl* sea una película de “género” confuso: huye de los convencionalismos del drama, de la comedia negra, del thriller, del cine de terror... su hibridez propicia la sorpresa, el desconcierto y el extrañamiento. La decisión de “no mostrar” ciertas acciones socava las expectativas del espectador contemporáneo que, no obstante, se ve obligado a imaginar por sí mismo lo que le sucede a Bárbara en las sesiones de Oliver Zoco, de tal forma que depende de esa recreación individual determinar qué tipo de torturas, rituales o perversiones han tenido lugar. De alguna manera, es el espectador —que inevitablemente tiende a suplir con la imaginación los huecos de sentido que propone el relato— el que debe determinar la forma y la dimensión de la violencia infligida a Bárbara. La tarjeta en blanco que dan a la protagonista justo antes de adentrarse por la inquietante “puerta del lagarto negro” simboliza la ausencia de límites en la sesión sadomasoquista pero, a la vez, la “carta blanca” que posee el espectador para interpretar dicha elipsis.

Una de las escenas más recordadas de *Belle de Jour* de Buñuel es aquella en que Séverine (Catherine Deneuve) debe afrontar como prostituta la visita de un ginecólogo masoquista, al que le gusta ser sometido dentro de un juego de ama/sirviente. El hombre rechaza rápidamente a Séverine, que no sabe satisfacer sus gustos sexuales, y pide que la

sustituya otra de las chicas del burdel. La *madame* del burdel, Anais, le pide entonces que observe la escena desde un agujero en la pared de la habitación contigua, para aprender cómo se debe comportar en una situación así: Belle de Jour adopta, por tanto, la actitud de voyeurista, que asiste sin ser vista a la sesión de dominación, lo que enseguida le provoca repulsa y asco. Al verbalizar la reprobación hacia las prácticas del ginecólogo (“¿Cómo se puede caer tan bajo? [...] me da asco”), Séverine está de algún modo reprobando los deseos propios, que también implican relaciones de dominación y vejación (por tanto, en cierto sentido es como si a través del agujero se estuviese viendo a sí misma). En esta escena, el espectador adopta la posición de “*voyeur* que mira a otro *voyeur*” pues, tal como explica Sabbadini

we are no longer just indulging in the scopophilic activity of watching a film, with all the wishes, anticipation, pleasure or disappointments that such an activity involves. What we are watching now is other voyeurs like ourselves. In other words, our identifications on the one hand, and our visual excitement on the other, have as their objects not only the film itself, but also the subjects and objects of the voyeuristic activities projected on the screen – a silver surface which thus turns into the disturbing, distorting mirror of our own suppressed desires (Sabbadini 2000, 810)

En *Viridiana* se produce una situación similar cuando la protagonista es triplemente observada: por la cámara (que se sitúa dentro del dormitorio y con la que tiende a identificarse principalmente el espectador), por la niña Rita (le confiesa a Viridiana que la ha visto en camión desde la terraza) y por Ramona, que la espía desde la cerradura de la puerta. A estos anteriores, tal vez podría añadirse Dios, como “el ojo que todo lo ve” (y, por tanto, como *voyeur* máximo), al que la joven tiene entregada su

vida al comienzo de la película, donde la vemos como monja de un convento (y donde además expresa su deseo de no ver nunca más “el mundo”). En lo que compete al espectador, su actitud voyerista, como insinúa Martínez-Carazo, no es entendida por Buñuel como una observación pasiva e impune, sino que va a ser penalizada simbólicamente:

La sensación de espiar la vida ajena sin que el objeto de la mirada sea consciente de ello, resulta además una transgresión impune, lo cual multiplica el placer. Pero en Buñuel hay una voluntad de limitar esta impunidad, de agredir simbólicamente al espectador y de penalizar de algún modo su transgresión. [...] El espectador se representa como profanador de la intimidad, como intruso en un espectáculo que no le pertenece y, como venganza a esta intromisión, es atacado desde dentro de la fábula. (Martínez-Carazo 504)

En *Magical Girl*, este ataque al espectador (culpable de mirar) se materializa en la escena en que Damián apunta con una pistola a Alicia, mientras ésta le mira fijamente a los ojos. “No me mires”, le pide Damián repetidas veces a la niña, que resulta incapaz de apartar sus ojos de los del hombre. El espectador, inevitablemente, se identifica con ese “no poder dejar de mirar” de Alicia: un placer *voyeur* que se cobra la vida de una inocente. En esta película, además, se produce una paradoja: mientras que las sesiones masoquistas no se han visto, la ejecución de Luis —así como la de dos camareros inocentes, “víctimas colaterales”— sí es representada de manera muy explícita, algo que el crítico José Enrique Monterde considera una “mera gratuidad” que le hace preguntarse: “¿por qué explicar/mostrar unas cosas y no otras?”. No obstante, podría proponerse la siguiente lectura: mientras en varias ocasiones se ha frustrado la curiosidad *voyeur* del

espectador (las sesiones en casa de Zoco), al final de la película se “compensa” al espectador por lo que no le ha sido mostrado, mediante una serie de escenas de violencia explícita: una suerte de “caramelo envenenado” para atragantar al espectador morboso, pues su ansia escopofílica se sacia con la muerte de una niña inocente.

El personaje de Bárbara (el DRAE, cabe recordar, define “bárbaro” como “fiero, cruel”; “arrojado, temerario” o “grande, excesivo, extraordinario”) y el de Séverine (también según el DRAE, “severo” significa “riguroso, áspero, duro en el trato o el castigo”) en *Belle de Jour* son sendas mujeres masoquistas, de clase acomodada y casadas con prestigiosos médicos (lo que las convierte implícitamente en “pacientes” además de en esposas). En el seno de su reciente matrimonio, Séverine y su esposo (ambos jóvenes y hermosos) duermen en camas separadas y no mantienen relaciones sexuales, al parecer por los reparos de ella, que un día, sin embargo, se ve tentada de ejercer la prostitución mientras su marido trabaja, es decir, entre las dos y las cinco, lo que le vale el apodo de Belle de Jour (Bella de día). De un modo similar sucede en *Magical Girl* al personaje de Bárbara, que para su primer servicio a Zoco pone la condición (además de que no se produzca penetración de ningún tipo) de que tiene que ser por la mañana, para que su marido no sospeche (Bárbara es otra “Bella de Día”). En ambas, la prostitución se convierte en una “doble vida” a espaldas de sus maridos: son “amas de casa” que abandonan el hogar y las tareas domésticas para funcionar como seres sexuales y económicamente independientes, y en cierto modo, para “salvar” sus respectivas relaciones maritales.

Algunas de las escenas más memorables de *Belle de Jour* son aquellas en que se reproducen las fantasías masoquistas de Séverine, donde se imagina a sí misma atada,

insultada, fustigada, abusada. Al igual que en *Magical Girl*, las “desviaciones sexuales” de la protagonista precipitarán la tragedia, en este caso porque Marcel, el joven delincuente que se obsesiona con ella y que se frustra ante su rechazo a continuar esa relación extramarital, acabará por disparar al marido de Séverine hasta dejarlo gravemente lesionado (acaso una muerte cerebral). Como ha señalado Stephen Forcer en relación a *Belle de Jour*, aunque el argumento es perfectamente exportable a los dos otros ejemplos, desde un punto narrativo es lógico que las tendencias masoquistas de las protagonistas femeninas (Viridiana, Séverine y Bárbara) acaben confluyendo en acciones violentas (sadismo) sobre los personajes masculinos (Don Jaime, Pierre y Luis, respectivamente):

The end of *Belle de Jour* is particularly coherent in its response to the idea that its eponymous ‘masochist’ also carries sadistic urges. Especially striking is the fact that - whereas violence has so far been solely represented in female fantasies of masochism - in the film’s final sequence it is the male characters who are subjected to acts of aggression and physical debilitation. (Forcer 26)

En *Belle de Jour* existen fundamentalmente tres planos narrativos: por un lado, esas fantasías de Séverine (en planos que se intercalan en la trama principal, y que suelen estar acompañados de un sonido de cascabeles o cencerros); por otro, la inserción de algunos *flashbacks* que refieren la vida pasada de Séverine (por ejemplo, cuando ésta era una niña y recibió abusos de un adulto); y por último, el de lo que “en realidad” sucede (el plano narrativo principal). Al final de la película, no obstante, los planos de lo imaginado y lo “real” se tornan difusos, de manera que, de nuevo, el espectador habrá de



determinar, como sugiere Andrea Sabbadini, en qué medida todo lo visto anteriormente fue todo producto de la imaginación —o de un sueño— de Séverine:

‘I don’t dream anymore.’ Was Séverine’s story, then, we could ask, just a dream? Was it all fantasy? We shall never know, any more than we could find out the contents of the magic box with which its Asian owner provokes the curiosity (fear? excitement?) of the girls in the brothel, while Buñuel uses that same box to provoke our own interest – a tactic akin to that used by patients in psychoanalysis, who hint at having just had an interesting fantasy, without however being willing to disclose it to their therapist. (Sabbadini 2004, 118)

Esta indeterminación que se plantea hacia el final puede analizarse muy bien a la luz de los códigos del que se ha venido a llamar “cine posmoderno”, una comparación que ya ha propuesto Wendy Everett en su acercamiento a la obra buñueliana, a la que considera de anticipadamente posmoderna en tanto que cumple con la premisa de construirse como “a new narrative form which is structured as a series of multiple open-ended stories, randomly intersecting in non-hierarchical, multi-temporal spaces that privilege chance and suggest the existence of parallel realities” (Everett 519). Resulta también interesante que Sabbadini proponga esa identificación entre el espectador y un paciente de psicoanálisis, en tanto que aquél puede relacionarse con los elementos más inquietantes de la película en función de sus propias fantasías. La caja mágica es un objeto que un visitante asiático muestra a las prostitutas del burdel de Madame Anais: nunca se sabe qué hay dentro y por qué atrae tanto a las chicas. La caja se construye además como metáfora de la película como obra: debe ser “rellenada” por el espectador, que tiene que suplir los huecos que plantea la trama con su imaginación (u optar acaso por dejarlos

vacíos). Urraro interpreta ese elemento de manera similar, al insinuar que “[p]osiblemente sea indicativo de una invitación de parte de Buñuel para que nosotros, los espectadores, abramos nuestra imaginación a las puertas de la perversión para conjeturar el contenido” (Urraro 178). Un elemento que cumple una función similar en *Magical Girl* es el puzle que trata de completar el personaje de Damián (que años antes había sido profesor de matemáticas de Bárbara), y al que le falta una pieza que nunca aparece, de manera que el cuadro queda incompleto: así también, hay una pieza faltante en la trama, pues la razón por la que Damián ha estado varios años en la cárcel —sólo se insinúa que por alguna actividad delictiva propiciada por Bárbara— nunca se desvela. En su lectura de la película, Carlos Losilla propone que ésta se dibuja como una metáfora sobre el “dolor del vacío”, evocando la tesis posmoderna del final de los grandes relatos:

*Magical Girl* transcurre en la cabeza de Vermut, y en la del espectador [...]. Y lo que transcurre en la cabeza de alguien ya no puede verse como una historia lineal, por mucho que lo parezca. Por eso, *Magical Girl* es más bien una fantasía sobre historias cotidianas e historias míticas, sobre el modo en que han invadido nuestro imaginario, y esa es la causa de que no haya que pedirle sentido de la verosimilitud, ni siquiera de la narración canónica, sino únicamente otra lógica, fugaz y mutante. [...] es esa mezcla de determinismo feroz y confianza quizá ingenua en lo que queda de las historias, la que convierte a *Magical Girl* no solo en un jeroglífico apasionante, sino también en una hermosa película sobre el dolor del vacío, el que han dejado los antiguos relatos y el que atestiguan esas huellas que delatan su ausencia. (Losilla 15)

De alguna manera, la existencia de estos “socavones de sentidos” en la trama de películas como *Magical Girl* se articulan como perversidades narratológicas, esto es,

como pretendidas desviaciones con respecto de la “narración canónica”, hasta el punto en que no cabe relacionarse con el texto a través de un pacto de verosimilitud. En *Magical Girl*, las escenas que abren y cierran la película refuerzan esta teoría: en ambas tienen lugar trucos de magia en los que los protagonistas (Bárbara al comienzo y Damián al final) hacen desaparecer sendos objetos (una nota en papel y un teléfono móvil, respectivamente) entre sus manos. Hacer “magia” —a la que se alude directamente en el título de la película—, por definición, consiste en “producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales” (DRAE), de modo que el paralelismo entre “narración canónica” y las “leyes naturales” parece fácil de trazar. El espectador (de la película, del truco de magia), que ve desafiada la verosimilitud, quedará o boquiabierto ante el resultado o escéptico ante las maniobras del ilusionista (la “pesadez del artefacto”, como lo ha denominado Ángel Quintana).

El pacto interpretativo que se establece con el espectador es, como hemos estado viendo, ambiguo, cambiante, “tramposo” (un “truco”). Otro de los factores que contribuyen a esa inestabilidad es el continuo desafío que estas películas proponen con respecto de la idea de “mirada masculina”, en los términos en que los exponía Laura Mulvey, según la cual el placer visual de la mujer espectadora queda sujeto a la identificación con el héroe (y desarrollando por tanto un deseo homosexual con respecto de los personajes femeninos). La cuestión es que en las películas analizadas, la estabilidad de esa supuestamente dominante “mirada masculina” es puesta en entredicho constantemente. Cristina Martínez-Carazo ha hecho hincapié en esta subversiva presencia de la cuestión de género en las películas de Buñuel:

Incluso en autores con una perspectiva tan extremadamente masculina como la de Buñuel, aparecen en la pantalla momentos que alteran este acercamiento tradicional. Estas fracturas en la trayectoria lineal del cine clásico permiten captar el sentido profundo de la mujer como espectadora y como espectáculo, dentro y fuera del texto. (Martínez-Carazo 504)

Tal argumento resulta muy estimulante porque parte de una aparente contradicción: la mirada buñueliana, incluso siendo “extremadamente masculina”, da lugar a ciertas fracturas que reformulan interesantemente el papel del espectador, y el de la “espectadora”, que surge como figura receptora a la que cabe estudiar de manera independiente del “espectador” como colectivo genérico. El concepto de “espectadora”, sin embargo, conlleva el riesgo de homogeneizar al público femenino, identificándolo con el prototipo de mujer heterosexual. Coincido con Martínez-Carazo en la conveniencia de desestabilizar la posición espectral clásica, asimilada con lo masculino. La cuestión de la identificación con el personaje (o empatía) me parece muy útil para entender la deconstrucción genérica que proponen las películas analizadas. En las tres películas — las tres, por cierto, con títulos que aluden a las protagonistas— se propone al espectador un conflicto con respecto a la identificación con los personajes masculinos: en *Viridiana*, Don Jaime es un viudo con inclinaciones pedófilas y fetichistas; en *Belle de Jour*, Pierre (Jean Sorel) tiene una relación matrimonial sin sexo y además sufre infidelidad por parte de su esposa; y Luis en *Magical Girl* es un hombre físicamente poco agraciado, sin esposa (también se le representa como carente de actividad sexual) y cuyos actos son moralmente reprobables. De entrada, como vemos, todos coinciden en ser hombres adultos heterosexuales con una ausencia de vida sexual, lo que simboliza su “impotencia”, una característica que problematiza la empatía del espectador masculino.

Pero también los personajes femeninos ofrecen dificultades para convertirse en “objetos de la mirada”, o dicho de otro modo, para atraer la empatía espectral. Martínez-Carazo señala al personaje de Ramona en *Viridiana* como ejemplo de esta inversión de los roles de género: “esta posición tradicional de la mujer ausente, silenciada y excluida dentro del sistema patriarcal, se ve, como hemos señalado, debilitada por este acto de mirar que usurpa momentáneamente el lugar masculino. A su vez, Ramona, por medio de su activa mirada, degrada a don Jaime, al mostrarlo como objeto de compasión” (510). En *Magical Girl*, por su parte, Bárbara se dibuja como un personaje con una evidente falta de empatía social: cuando ella y su marido se reúnen en casa con una pareja de amigos y su hijo recién nacido, Bárbara se muestra reacia a tener al bebé entre sus brazos. Cuando al fin la convencen, Bárbara empieza a reírse a carcajadas mientras sostiene al niño, provocando la curiosidad de los demás, que quieren saber la razón del ataque de risa: “Es que no puedo dejar de pensar la cara que pondría si lanzase al bebé por la ventana”, explica finalmente ella. La verbalización de esta desquiciada fantasía infanticida contribuye a situar a Bárbara como un personaje carente de habilidades sociales, manifiestamente trastornado, con el que es prácticamente imposible tener empatía: así pues, se construye como un escurridizo y poco atractivo objeto de la “mirada”.

Los personajes femeninos infantiles también ponen a prueba la empatía espectral. Las niñas Rita y Alicia (a las que podríamos sumar la Séverine niña que aparece en un *flashback*, y la sobrina de Madame Anais) se construyen a raíz de su relación problemática con respecto de la adultez, representada en los personajes que los rodean. Al principio de *Viridiana*, Rita explica que Don Jaime le ha regalado una nueva cuerda para jugar, con mangos, y que, las raras veces en que éste sale al campo, le hace

saltar con ella. Los mangos de la cuerda pueden ser leídos como un elemento fálico que simbolizaría un deseo pedófilo de éste hacia la niña (ver Perrin 327). Julián Gutiérrez-Albilla coincide en ver la cuerda como elemento fálico, que cuando es usado por Don Jaime para ahorcarse se transforma en elemento “penetrador”:

The necrophiliac don Jaime subsequently commits suicide by hanging himself with the rope that has also functioned as an erotic object. Through distorted subjective shots, from the point of view of don Jaime, the legs of Rita [...] are observed voyeuristically while she plays at skipping. [...] We assume that don Jaime will achieve a full erection and his male body will become a site of unbridled eroticism due to his hanging himself. If we read the rope symbolically as a penis that ‘penetrates’ the neck, in don Jaime’s body there coexists a ‘penetrated’ neck and an erect penis. (Gutiérrez-Albilla 62)

El significado doble de la cuerda (como juego infantil y como objeto sexual) se mantiene incluso tras la muerte de Don Jaime, cuando Rita continúa saltando con ella justo debajo del árbol en el que aquél yacía colgado en la escena inmediatamente anterior: un acto que reprueba Moncho, el otro sirviente de la casa, considerándola supersticiosamente una falta de respeto al difunto que puede traer desgracia. La niña, para justificarse, le recuerda que a Don Jaime le gustaba verla saltar: Rita no parece dispuesta a renunciar a la conexión (¿sexual?) que tenía establecida con él. Por si fuera poco, el simbolismo fálico que carga sobre los mangos de la cuerda se ve reforzado cuando aparecen en pantalla las ubres de una vaca (con una forma muy similar) y que Viridiana, con sonrojo, trata de ordeñar, en una escena que ha sido leída por varios críticos como escenificación de la represión sexual de la protagonista (ver Perrin 327).

En el caso de Alicia, la niña de *Magical Girl*, la relación con la vida adulta tiene algunos matices interesantes. En primer lugar, Alicia (cuyo tercer deseo es “cumplir 13 años”) es consciente de que la leucemia está amenazando su vida, y tal vez por eso tiene dos extravagantes peticiones para su padre (y que éste accede a cumplir): fumar un cigarrillo y beber un *gin-tonic* —dos acciones que aparecen irónicamente simbolizando la “vida adulta” y, quizás, con connotaciones más masculinas que femeninas—. Y si en *Viridiana* la cuerda se ha leído como objeto fálico, igualmente puede hacerse con el cetro que completa el avatar de Yukiko (y cuya consecución le valdrá la muerte): un fetiche que aglutina además las perversiones de los personajes adultos. Todas estas connotaciones sexuales que aparecen rodeando a los personajes infantiles en estas películas funcionan para el espectador como barrera para el desarrollo de empatía: su “mirada” habrá de reconducirse continuamente al ver sancionados una y otra vez sus objetos de deseo, prevaleciendo una sensación de incomodidad o de culpa.

Antes de finalizar, cabría hacer una mención breve a las diferencias básicas de producción y recepción entre las cintas de Buñuel aquí estudiadas y la de *Vermut*, impuestas por las diferencias históricas que separan a la España de hoy de la de hace medio siglo. Las películas del cineasta de Teruel se rodaron en la década de los sesenta, coincidiendo temporalmente con la dictadura franquista, teniendo que enfrentarse así a la todavía férrea e intransigente censura. Refiero esta circunstancia sobre todo para entender que la estrategia narrativa de insinuar más que mostrar (desplegando una sutil retórica de lo perverso), debió de estar inevitablemente unida a ese control ideológico que tenía que pasar. Es célebre el hecho de que se prohibiese el final ideado en un principio (en el que *Viridiana* entraba en la habitación con Jorge, cerrando tras de sí la puerta), y que éste fuese sustituido por uno, acaso, más sugerente y provocador, con *Viridiana* sentándose a

jugar al tute junto a Jorge y Ramona en una escena que se ha leído frecuentemente como un simbólico *ménage à trois* (ver Edwards 72). Pese a los cambios, la película fue calificada de “blasfema” por *L’Osservatore Romano* tras su paso por Cannes (donde ganó la Palma de Oro *ex aequo*), lo que hizo que el aparato franquista tratase primero de destruir la película (ver García), y de ignorarla después durante décadas, postergando su estreno español hasta 1977. Así por tanto, parece bastante claro que Buñuel trató de conciliar su vocación provocadora (apreciada y admirada desde los circuitos internacionales de “cine de arte y ensayo”) con la “limpieza moral” que le venía impuesta por la censura: y de ahí que *Viridiana* sea al mismo tiempo un inteligente juego de sutilezas y una “bomba de relojería” (Roumette en García). La contención narrativa — que sofocaba una velada crítica política— caracterizó a algunas de las obras más notables de la época franquista como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) o *La caza* (Carlos Saura, 1965).

*Magical Girl*, por supuesto, es producida en unas condiciones históricas completamente diferentes, donde la autocensura o la corrección moral o ideológica no son exigidas ni esperadas, sino que en un contexto donde, acaso, se observa la tendencia contraria: el interés (incluso del mercado cinematográfico) por lo abiertamente controvertido o lo políticamente incorrecto (piénsese por ejemplo en el cine de Von Trier, Haneke, Lanthimos, Noé o Seidl). En mi opinión, el impacto que ha provocado esta película en el público contemporáneo tiene más que ver con la voluntad de Carlos Vermut de cuestionar las convenciones genéricas, construyendo una narración híbrida que además evidencia una relación ambivalente con la tradición (incluyendo referencias de muy diversa índole) y reclamando la figura del espectador como pieza clave del proyecto. Tal vez también tenga que ver, como se ha visto, con una renuncia autoconsciente a una



promesa de verosimilitud sin fisuras, en pos de una concepción del aparato cinematográfico evidentemente lúdica, irónica y distanciada de un proyecto realista y de los convencionalismos narrativos, del mismo modo que lo han hecho otras de las películas más sorprendentes de los últimos años, como *Elephant* (Gus Van Sant, 2003), *Naturaleza muerta* (Jia Zhang Ke, 2006) o *Holy Motors* (Léos Carax, 2012).

“Ha venido un toro negro”, gritaba con pavor en mitad de la noche la niña Rita en *Viridiana*, ante la pasividad de los adultos. Una pesadilla infantil que anticipaba los abusos de Don Jaime, la tragedia que estaba por venir. La Alicia de *Magical Girl* también recibe la visita de un gran toro negro mientras está convaleciente en el hospital. El mismo toro negro, cincuenta años después. El toro negro como símbolo de lo masculino, de la nación, del horror, del demonio, de la maldad, de la fiereza, de lo perverso. En *Belle de Jour* un personaje pregunta “¿Los toros tienen nombre, como los gatos?”, a lo que le responden: “Sí, todos se llaman remordimiento salvo el último, que se llama expiación”. Es con el último de esos toros con el que el espectador perverso habrá de negociar el perdón a cambio del reconocimiento de la culpa. Quinientos kilos de culpa.

### Notas

(1). La revista *Caimán Cuadernos de Cine* eligió a *Diamond Flash* como una de las dos mejores películas del año 2012, junto a *Blancanieves* de Pablo Berger.

(2). El diario *El País* sacó un artículo para promocionar la venta del DVD de *Magical Girl* titulado “El manga y Buñuel caben en un mismo homenaje” (20/02/2015). El propio Carlos Vermut, en una entrevista a Jorge de Frutos para *Beat Valencia* (30/01/2015) hablaba de *Belle de Jour* como inspiración para su película.

(3). Curiosamente, en el artículo “Mutilation, Misogyny, and Murder: Surrealist Violence or Torture Porn?”, Paul Begin establece algunas similitudes entre este género y el cine de Buñuel, en especial sus primeras creaciones, de tinte más surrealistas, *Un chien andalou* y *L’age d’or*, donde hay escenas de mutilación y tortura.

### Obras citadas

Almodóvar, Pedro. “Mágico Vermut”. 1 oct. 2014. Web. 19 sept. 2015.  
<<http://www.eldeseo.es/buenas-noticias/>>

Begin, Paul. “Mutilation, Misogyny, and Murder: Surrealist Violence or Torture Porn?”. *A Companion To Luis Buñuel*. Rob Stone y Julián Gutiérrez-Albilla (eds.). Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2003: 537-552.

Buñuel, Luis. *Viridiana*. The Criterion Collection. 2006. Película.

---. *Belle de Jour*. The Criterion Collection. 2012. Película.

De Frutos, Jorge. “Carlos Vermut: ‘Magical Girl es un exceso de realidad’”. Entrevista. *Beat Valencia*, 30 enero 2015. Web. 19 sept. 2015.  
<<http://beatvalencia.com/carlos-vermut-magical-girl-es-un-exceso-de-realidad/>>.

Edwards, Gwynne. “L’Age d’or: Love’s Sweet Rapture”. *A Companion To Luis Buñuel*. Woodbridge: Tamesis, Monografías A. 2005.

El País. “El manga y Buñuel caben en un mismo homenaje”. 20 feb. 2015. Web. 19 sept. 2015.  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/19/actualidad/1424358987\\_086695.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/19/actualidad/1424358987_086695.html)

Everett, Wendy. "Through a Fractal Lens: New Perspectives on the Narratives of Luis Buñuel". *A Companion To Luis Buñuel*. Rob Stone y Julián Gutiérrez-Albilla (ed.). Wiley-Blackwell, 2003: 528-534.

Fleming, Victor. *The Wizard of Oz*. Warner Bros. 1999. Película.

Forcer, Stephen. "Trust Me, I'm a Director: Sex, Sadomasochism and Institutionalization in Luis Buñuel's *Belle de Jour* (1967)". *Studies in European Cinema*, 1, 2004: 19-29.

Fukasaku, Kinji. *Black Lizard (Kurotokage)*. Cinevista Inc. 1992. Película.

García, Rocío. "Así se rió Buñuel del franquismo". *El País*. 18 mayo 2011. Web. 19 sept. 2015. [http://elpais.com/diario/2011/05/18/cultura/1305669602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/05/18/cultura/1305669602_850215.html)

Greer, Alex. "The Filmgoer As Sadist". *Columbia Daily Spectator*, 3 abril 2008. Web. 19 sept. 2015. <<http://spectatorarchive.library.columbia.edu/cgi-bin/columbia?a=d&d=cs20080403-02.2.10>>.

Gutiérrez-Albilla, Julián. "Pleasure Or Punishment? Abjection, The Vampire Trope, And Masochistic Perversions In *Viridiana*". *Queering Buñuel. Sexual Dissidence and Psychoanalysis in his Mexican and Spanish Cinema*. International Library of Cultural Studies. 2008.

Haneke, Michael. *Funny Games*. Warner Home Video. 2008. Película.

Kubrick, Stanley. *Eyes Wide Shut*. Warner Home Video. 2008. Película.

Lipovetsky, Gilles. *La pantalla global*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Losilla, Carlos. "Instrucciones para respirar". *Caimán Cuadernos de Cine*, 31 (oct. 2014): 13-15.

---. "Un impulso colectivo". *Caimán Cuadernos de Cine*, 19 (sept. 2013).

Martínez-Carazo, Cristina. "Viridiana: otra forma de mirar". *Revista de Literatura*, LXIII.126: 503-514.

Monterde, José Enrique. "Los azares y los caprichos". *Caimán Cuadernos de Cine*, 31, (oct. 2014): 15.

Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo". *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Brian Wallis (ed.). Madrid: Akal, 2001: 365-377.

Perrin, Annie. "El deseo en suspenso en Viridiana de Luis Buñuel". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 30-3, 1994: 309-330.

Quintana, Ángel. "La pesadez del artefacto". *Caimán Cuadernos de Cine*, 31 (oct. 2014): 15-16.

Sabbadini, Andrea. "Of Boxes, Peepholes, and Other Perverse Objects: a Psychoanalytic Look at Luis Buñuel's *Belle de jour*". *Luis Buñuel: New Readings*. P. W. Evans e I. Santaolalla (eds.) Londres: BFI, 2004:117-127.

---. "Watching Voyeurs: Michael Powell's Peeping Tom". *International Journal of Psychoanalysis*, 81, 1991: 809-813.

Six, Tom. *The Human Centipede*. IFC Films, 2012. Película.

Urraro, Laurie L. “Las aportaciones bestiales en cuatro películas de Buñuel”. *Monographic Review*, 20, 2004: 173-184.

Vermut, Carlos. *Magical Girl*. Cameo, 2015. Película.

---. *Diamond Flash*. Cameo, 2012. Película.

## La relación simbiótica autor/lector en la antipoesía de Nicanor Parra

[Marlene Gottlieb](#)

*Manhattan College*

Desde que se publicó *Poemas y antipoemas* como libro en 1954 se ha intentado definir la antipoesía. El título del tomo y el término mismo (antipoesía) destacan la oposición binaria y dialógica: se contraponen dos conceptos/ dos tipos de poesía: la de antes y la de Parra. De allí los numerosos estudios críticos de la antipoesía como palimpsesto y re-escritura de modelos rechazados o repensados (cf. los excelentes estudios de Iván Carrasco ([1](#)) y de Federico Schopf) o los engaños lúdicos parrianos de presentar poemas de otros como si fueran los suyos propios, así dándoles una relectura antipoética ("Yo me sé tres poemas de memoria"; "Quédate con tu Borges"; "Poema XXI"). Este acercamiento a la antipoesía como oposición binaria también se ha extendido a definir la antipoesía como antinerudiana, concepto reforzado por Parra mismo en su discurso de bienvenida en honor a Pablo Neruda de 1962 y repetido en numerosas entrevistas. Esta yuxtaposición poema-antipoema, antes y después, Neruda/Parra, se refleja también en la relación simbiótica entre el hablante y el lector oyente de la antipoesía.

A pesar de la evolución de la antipoesía y los muchos cambios que se notan a lo largo de sus más de sesenta años de desarrollo, el principio de hacer reaccionar al lector ha sido constante. Como muy bien explica Parra en su discurso de 1962, la finalidad última del antipoeta es "hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas" (717) ([2](#)) y es precisamente por esta razón que Parra busca nuevas maneras de renovarse para que la antipoesía no se convierta en fórmula

predecible: la antipoesía tiene que provocar, intranquilizar; el lector no puede quedarse indiferente y los temas tienen que responder a la actualidad para producir un efecto. Cuanto más imprevisto e inesperado mejor.

Abundan los textos en que Parra explica su concepto de la antipoesía. Además de sus muchas entrevistas y su discurso de bienvenida a Pablo Neruda de 1962, en muchos libros hay por lo menos un poema que funciona como el *ars poetica* del momento, especialmente en los primeros donde empieza a delinear su concepto de antipoesía:

"Advertencia al lector" en *Poemas y antipoemas* (1954); "Cambios de nombre" "La montaña rusa", "Advertencia" y "La poesía terminó conmigo" en *Versos del salón* (1962); "Manifiesto" (1963) (3) recogido más tarde en la sección "Otros poemas" de *Obra gruesa* (1969); "Test" en *Obra gruesa* y varios de los artefactos (4); "Notas sobre la lección de la antipoesía" en *Hojas de Parra* (1985); "What is Poetry" en *Chistes para desorientar a la policía poesía* (1989); "Ars poetique" en *Poemas para combatir la calvicie* (1993) y muchas secciones de los *Discursos de sobremesa* (2006). En todos estos textos Parra no solo explica el lenguaje y temática del texto sino que también comenta el papel del autor e incorpora la experiencia del lector como factor indispensable de la antipoesía.

Casi todas las teorías literarias contemporáneas, a pesar de las discrepancias entre ellas, se han enfocado en la problemática de la relación entre el autor (más implícito que explícito), el texto y el lector. Una vez aceptada la falacia o irrelevancia de la idea de la intención del autor, el texto asume más autonomía e importancia. El autor no es el vidente que enseña al lector; no es el "pequeño Dios" creador. Pierde su "autoridad" y con su muerte nietzscheana, retrocede si no desaparece del todo. Se reemplaza con personajes o

textos impersonales (o quizás se esconde detrás de ellos como una máscara [5]). El título de uno de los estudios críticos de la antipoesía lo resume con precisión: "Del autor inspirado al ausente" (Rivero Potter 13). Los formalistas rusos reemplazaron al autor fijándose en el texto, pero Wolfgang Iser traslada el papel del autor al lector receptor que recrea el texto. Sin el lector, el texto es inerte: es el lector quien le da significado. Sin embargo, todas estas teorías han sido unidireccionales. Uno de los elementos del triángulo ha sido reemplazado por otro. En el caso de la antipoesía el teórico que mejor capta la relación autor-texto-lector en la antipoesía es Bakhtin. (6) Bakhtin recalca la relación dialógica entre el emisor y el receptor que actúan el uno sobre el otro mutuamente. El mismo fenómeno se aprecia en la física (no olvidemos que Parra es profesor de física y matemáticas además de poeta). En la física cuántica es importante tomar en cuenta la interacción entre el observador y lo observado, en este caso entre el hablante y el oyente. No se trata de un movimiento unidireccional sino de una interacción multidireccional, de partículas en movimiento. El lector es una de las fuerzas que actúan sobre la materia del poema. Aunque el lector/oyente no verbaliza su reacción, el hablante la anticipa y a veces incorpora las palabras de éste y hasta las contesta estableciendo un diálogo dinámico entre el hablante y el destinatario del discurso.

La trayectoria de la antipoesía revela un papel cambiante tanto para el autor como para el lector/oyente, pero en todos los libros de Parra se aprecia una predilección por incluir al lector en el poema, ya sea como presencia implícita, destinatario, personaje, hasta enemigo. En *Poemas y antipoemas* el autor implícito o el narrador juega un papel primario. Sin embargo, en la mayoría de los poemas de las tres secciones del tomo, el hablante se dirige directamente al lector o lo incluye en la problemática del discurso. Repetidamente usa el imperativo ya sea en segunda persona o en primera persona plural.



La tercera parte del libro, considerada la parte que contiene los antipoemas,<sup>(7)</sup> se inicia con el poema "Advertencia al lector" una especie de autodefensa a la vez que el arte poética en que el autor, en los términos pseudo-legalistas de los avisos comerciales, declara:

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:

Aunque le pese.

El lector tendrá que darse siempre por satisfecho. (33)

"Molestias", una palabra clave para la experiencia del lector. Se va a sentir incómodo. El hablante se expresa con fuerza y seguridad en primera persona y anticipa la reacción negativa de sus lectores a este nuevo tipo de poesía. Establece un diálogo con sus distintos lectores: prevé y hasta cita las objeciones de los críticos especialistas en poesía, los irónicamente llamados "doctores de la ley", por las posturas y vocablos antipoéticos:

"¡Las risas de este libro son falsas!", argumentarán mis detractores,

"Sus lágrimas, ¡artificiales!"

"En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza"

"Se patalea como un niño de pecho"

"El autor se da a entender a estornudos".

Cita las hipotéticas palabras del lector común y corriente, al que denomina con no menos ironía "amigo lector":

"¿A qué molestar al público entonces?" se preguntarán los amigos lectores:

"Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos,

¡Qué podrá esperarse de ellos!".

Cuidado, yo no desprestigio nada

O, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista

Y termina su autodefensa en el mismo tono irónico pero ahora más agresivo atacando al "señor" lector, enterrando a la fuerza sus plumas en la cabeza de los "señores lectores".

En una entrevista con Andrés Piña, Parra señala que el hablante de estos antipoemas es más bien pasivo en el sentido que "a él le ocurren las cosas" (39). Sin embargo, las anécdotas narradas por el hablante actúan sobre el público receptor, incitándole, obligándole a reaccionar. En muchos antipoemas el hablante se dirige al lector y este es sorprendido, movido a risa u ofendido por el discurso antipoético. En gran medida la experiencia del lector recuerda el objetivo surrealista de "épater le bourgeois". El nihilismo del mensaje hiere e incomoda al lector (8). En este sentido esta primera antipoesía no es un mero pasatiempo; es un "thrill-ride", como muy bien lo ha

caracterizado René de Costa (15), una experiencia que aviva, que despierta al lector con un "pinchazo a la médula" (Morales 209).

*Versos de salón* contiene tres textos metapoéticos: "Cambios de nombre", "La montaña rusa" y otra "Advertencia". El primero se dirige al lenguaje antipoético y a la libertad del poeta de elegir e interpretar las palabras que usa, pero el segundo se centra en el efecto producido en el lector por el antipoema. "La montaña rusa" marca un paso más en el efecto que produce el antipoema sobre el lector: de las "molestias" de la "Advertencia al lector" Parra ahora pasa a la amenaza encubierta. El autor le invita al lector a montarse en su montaña rusa, aparentemente para un viaje de recreo aventurero pero placentero (la antipoesía es cómica, divertida, iconoclasta: en "Advertencia" declara que "Todos deben reír a carcajadas" 89), pero de repente el lector se encuentra agredido: baja "echando sangre por boca y narices" (86). La agresión contra el lector se ha intensificado. Este aspecto peligroso de la antipoesía, donde el lector es víctima de la agresividad del hablante, lo ha recalcado el mismo Parra ya que eligió colocar el poema "La montaña rusa" en primer plano en su página Anti-Web y en muchas otras páginas de la Red dedicadas a la antipoesía.

A partir de *Versos de salón* la voz personal es sustituida en gran parte por frases, a veces sueltas y disconexas. Aquí el lector empieza a tener un papel más activo (9) ya que tiene que recomponer hasta cierto punto las frases disconexas y darles sentido, pero a la vez se siente incómodo, hasta en peligro porque su "enemigo" es invisible; se mueve en un mundo caótico e imprevisto donde la risa se convierte en llanto; el parque de atracciones se vuelca en un lugar de accidentes, en una especie de atraco. En cierto sentido el lector se hace cómplice del autor y experimenta su desesperación pero a la vez es

traicionado por el texto. Como explica en "Lo que el difunto dijo de sí mismo": "Pero no fui payaso de verdad / Porque de pronto me ponía serio" (*Versos de salón* 131) para añadir acto seguido: "No se rían delante de mi tumba / Porque puedo romper el ataúd / Y salir disparado por el cielo!" (131).

Aunque con cada libro el protagonista hablante identificable con el poeta por ciertos detalles biográficos, va cediendo la palabra a una serie de personajes (el mendigo, el drogadicto, el Papa, Dios, el Cristo de Elqui, Don Nadie) (10), el papel del lector sigue siendo un aspecto importante del poema. De hecho, los monólogos dramáticos, con su carácter oral tan marcado, convierte al lector en oyente. Sin embargo, se trata de un oyente cada vez más agredido por el hablante agresivo. A diferencia de lo propuesto por Iser y otros teóricos del lector receptor y recreador, el lector/oyente/observador de la antipoesía participa muy activamente ya que más que recrear el texto, entra en una especie de diálogo interactivo con el personaje hablante. Se anticipan sus comentarios y sus preguntas hipotéticas, entrando de esta manera en "discurso" con el hablante. Se trata del proceso dialógico señalado por Bakhtin y captado con precisión por Carmen Foxley con el término "interlocutor implícito" (111). Este lector/oyente participa cada vez más en el texto: se incorpora en el poema convirtiéndose en personaje, como pasa en "Canción para correr el sombrero":

A buen entendedor pocas palabras

Si no me dan por la buena

Van a tener que darme por la mala

Para qué vamos a decir una cosa por otra

Yo soy bien hombrecito en mis cosas

Arriba las manos maricones de mierda

Vamos saltando o les saco la chucha! (311)

En uno de los artefactos, el hablante se refiere con suma ironía al lector como "amigo lector":

Amigo lector

si le besan una mejilla ponga la otra

o si prefiere responda con un recto al mentón (898)

pero la agresión contra él es cada vez más directa. El lector se ha convertido en antagonista enemigo.

En los *Discursos de sobremesa*, el género mismo del discurso convierte al lector en oyente, pero es un oyente partícipe. La mayor parte de los subtítulos de las secciones del "Discurso de Guadalajara" incorpora comentarios atribuidos al oyente hipotético: "Esperaba este premio? (XV); "Ven?" (XVI); "Qué me propongo hacer con tanta plata?" (XVIII); "Después del Rulfo sueña con el Nobel?" (XXXIV); "Cuál es la moraleja" (XXXV); "A quién dedicar este premio?" (XLIX). Parra también utiliza este recurso en los discursos siguientes: en el "Discurso del Bío Bío": "Me preguntan que si de volver a

nacer” (XI); “¿”Fin de la historia? (XII); “Proyectos?” (XVIII). En muchos de los discursos el hablante se dirige al oyente para llamarle la atención, para asegurarse de que le está prestando atención, para despertarlo de "la modorra en que se encuentra" (Lerzundi 67): “Veo que se me están quedando dormidos” (“Discurso de Guadalajara XXIII); "Aló?" (“Also sprach Altazor” XXXIV); “Qué pasa! Veo que están bostezando:” (“Discurso del Bío Bío” XIII); o para incluirlo en el discurso: “Aunque no vengo preparrado”: “Ridículo verdad?” (XXXVII); “Lo que oyen Sras & Sres” (XXXVIII); “Uds. se preguntarán” (XLIV).

Hay una serie de poemas en que el poeta se burla del lector; lo engaña al estilo borgeano.(11) Este es el mecanismo de "Yo me sé tres poemas de memoria" y el “Poema XXI”. Los poemas presentados por Parra bajo el título “Yo me sé tres poemas de memoria” no son poemas suyos. Son poemas de poetas chilenos de principios del siglo XX (12) que Parra reproduce textualmente, pero como el lector los encuentra en un libro de Parra, no presta atención a la declaración del título de que estos son poemas aprendidos de memoria sino que los lee literalmente como si fueran antipoemas, con todas las características que espera del antipoema. Por consiguiente, interpreta y reacciona ante estos poemas "antipoéticamente". El lector/oyente entra inocentemente en el mundo antipoético parriano pero es sometido a la metamorfosis que produce la experiencia convirtiéndolo en lector antipoético también. Esta experiencia del lector es por un lado una prueba de la falacia del concepto de la intención del autor (que evidentemente el lector no es capaz de captar) y por otro una parodia de la teoría de Iser ya que el lector recrea “equivocadamente” el texto original. Algo semejante ocurre con el “Poema XXI”, poema aparentemente escrito por un poeta popular llamado Luis Enrique Alfonso Mery, mejor conocido como Osnofla (Alfonso al revés), pero repetidamente atribuido a Parra

seguramente por la relación antagonista entre Neruda y Parra implícita en el título “Poema XXI”, clara respuesta al “Poema XX” de Neruda.

Aunque muchos críticos y hasta Parra mismo han señalado la visualidad de la antipoesía (Piña 35), contrapuesta a la poesía sonora de Neruda y los modernistas, una gran parte de la antipoesía tiene un marcado componente acústico. De hecho, a lo largo de la trayectoria de la antipoesía, la naturaleza oral de los textos va convirtiendo cada vez más al lector en oyente empezando con los monólogos dramáticos y pequeñas escenas dramáticas de *Emergency Poems* y más todavía desde *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* y *Discursos de sobremesa*. Con cada libro este lector/oyente juega un papel cada vez más significativo ya que su participación como contraparte al hablante, aunque controlado y manipulado por este, lo integra como elemento intrínseco del texto. Por lo tanto, en cualquier análisis del significado de la antipoesía, es imprescindible reconocer no solo su aportación en cuestiones de innovaciones lingüísticas y temáticas sino su incorporación del lector/oyente en el diálogo interactivo que es el antipoema.

### Notas

(1). Según Carrasco, “...el antipoema es un discurso de carácter crítico que toma como objeto de su actividad desmitificadora textos ajenos y propios, presentándose como un testimonio o evidencia del funcionamiento de la literatura en su doble y recíproco proceso de escritura-lectura y los factores y elementos que lo conforman (54).

(2). Todas las citas de los textos de Parra vienen de los dos tomos de sus *Obras completas & algo + (1935-1972 y (1975-2006)*. Barcelona: Círculo de Lectores Galaxia Gutenberg, 2006 y 2011.

(3). Publicado originalmente como cartel plegado por Santiago de Chile: Nascimento, 1963.

(4). "El poeta es un simple locutor / él no responde por las malas noticias"; "La poesía morirá si no se la ofende/ hay que poseerla y humillarla en público / después se verá lo que se hace"; "Cuándo van a entender / estos son parlamentos dramáticos / estos no son pronunciamientos políticos"; "todo es poesía / menos la poesía"; "La poesía chilena se endecasilabó / ¿Quién la desendecasilabará / el gran desendecasilabador"; "antipoesía / máscara contra gases asfixiantes"; "Ojo poetas jóvenes / en la vulgaridad está la cosa"; "La poesía precede a la acción/ Poesía es acción / La poesía surge de la acción"; "el poeta es un simple locutor / el no responde por las malas noticias".

(5). Ya lo dijo en su discurso de 1962: "Para mí el género artístico supremo es la pantomima" (718).

(6). Para la importancia de Bakhtin para la antipoesía ver los excelentes estudios de Malverde Disselkoen.

(7). Generalmente se dice que la primera parte son los poemas; la segunda los poemas en transición y la tercera los antipoemas propiamente dichos.

(8). Niall Binns, hablando de los artefactos, señala que no solo son "cortos" sino "cortantes" "El deseo de atravesar la capa exterior del lector con el artefacto (un texto tan corto como cortante) como si este fuera el fragmento de una granada, corresponde a la intención de 'despertar al público moderno de su cómoda anestesia emocional,' que Susan Sontag percibió en el contexto norteamericano de los happenings... (94)

(9). Nial Binns, en cambio, relaciona *Versos de salón* con el procedimiento publicitario de los medios masivos de comunicación y señala que las frases cortas y desconectadas de los poemas de *Versos de salón* y luego de los artefactos más que una participación activa del lector funcionan como "pinchazos a la médula" (palabra de Parra en entrevista con Morales (209): "Como se ve la participación del lector que el antipoeta busca en los artefactos no es una colaboración activa como tal, sino una reacción casi mecánica al punzante estímulo del artefacto (93).

(10). Poco a poco el autor cede su lugar a una serie de personajes para luego asumir la voz del otro: sermones y prédicas. El autor es una especie de ventrílocuo ya que se le nota por detrás del personaje haciéndole decir cosas que lo ponen en ridículo o diciendo "verdades" que nadie se atreve a decir. Luego el autor se borra del todo con monólogos dramáticos y más adelante con la predominación del objeto visual.

(11). Recordemos "Pierre Menard, autor del Quijote", otra parodia de la teoría de la "autoridad" y del lector-receptor-recreador del texto.

(12). "Canción" es de Juan Guzmán Cruchaga. "Nada" es de Carlos Pezoa Véliz. "Elegía del indio triste que regresa" es de Víctor Domingo Silva. Para una discusión de este "plagio" intencional y burlesco, ver *Obras completas II*: 1052-3.

### Obras citadas



Binns, Niall. "Los medios de comunicación masiva en la poesía de Nicanor Parra." *Revista Chilena de Literatura*, No. 51 (Nov., 1997), pp. 81-97. Print.

Carrasco, Iván. "Antipoemas de la antipoesía" *Anales de Literatura Chilena* Año3, 3 (diciembre 2002): 53-62. JStor. Web.

---. *Nicanor Parra: la escritura antipoética*, Santiago, Editorial Universitaria, 1990. Print.

---. *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago: Ediciones Universidad Andrés Bello. Editorial Cuarto Propio. 1999. Print.

De Costa Rene. "Gonzalo Rojas: Between the Poem and the Anti-Poem." *Latin American Literary Review*, Vol. 6, No. 12 (Spring, 1978):15-25. Print.

Foxley, Carmen. 1985. "El discurso de Nicanor Parra y las presuposiciones". *Estudios Filológicos* 20, (1985): 109-14. Print.

Gottlieb, Marlene. "El monólogo dramático en la antipoesía de Nicanor Parra." *Atenea* 510 (2014): 23-39. Print.

Lerzundi, Patricio. "In Defense of Antipoetry: An Interview with Nicanor Parra". *Review* 4-5 (1972-2): 65-71. Print.

Malverde Disselkoen, N. Ivette. "La interacción escritura-oralidad en el discurso carnavalesco de los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*." *Acta Literaria* 10-11 (1985-86): 77-89. Print.

---. "El discurso de carnaval y la poesía de Nicanor Parra." *Acta Literaria* 13 (1988): 83-92. Print.

Morales. Leonides. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1972. Print.

Parra, Nicanor. *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. Print.

---. *Obras completas & algo + (1975-2006)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011. Print.

Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 1990. Print.

Rivero-Potter, Alicia. *Autor/lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy*. Detroit: Wayne State University, 1991. Print.

Salazar, Criss. "Osnofla: La comedia y la tragedia de un creador prolífico". Web.

Schopf, Federico. "Introducción a la antipoesía." Prólogo a *Poemas y antipoemas de Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Nascimento, 1971: 3-50. Print.

---. "Arqueología del antipoema." *Texto crítico* 28 (1984): 13-33. Print.

***María Domecq, autoficción y revisionismo histórico en la Argentina del siglo XXI***

[Francisco Laucirica](#)

*McGill University*

**María Domecq en un nuevo contexto político y discursivo**

Desde el regreso de la democracia a la Argentina en los años 80, distintos gobiernos han intentado imponer su propio discurso oficial sobre la historia nacional que permitiera reconciliar el presente y el pasado —tanto el inmediato como el remoto— y que sirviera de plataforma para enfocar proyectos de futuro. En los años noventa, el régimen neoliberal de Carlos Ménem se empeñó en resaltar los beneficios de ignorar deliberadamente el pasado como parte de un proceso de reconciliación nacional imprescindible para el desarrollo del país; este intento culminó en una serie de decretos que "intentaron reglamentar la Ley del Olvido" (Lanata 337). El breve gobierno posmenemista de la Alianza por el Trabajo, la Justicia y la Educación (1999-2001) no revirtió esta política en sus aspectos centrales. Tampoco hubo un replanteamiento del discurso durante la presidencia transicional de Eduardo Duhalde, tras el sismo político y económico de finales de 2001.

Durante la presidencia de Néstor Kirchner (2003-2007) comenzó un proceso de revisión del pasado histórico inmediato —particularmente las décadas del 70 y del 90. Beatriz Sarlo destaca que, dado el bajo porcentaje del voto popular con el que llegó al poder, Kirchner buscó el apoyo de una amplia coalición que abarcara una gama de representantes de todos los sectores de izquierda. Para establecer una base de poder más amplia y legitimizar su mandato, Kirchner se interesó particularmente por “algunos protagonistas

ideológicos con respetable poder de movilización: los dirigentes de las organizaciones sociales, por una parte [y] las organizaciones de derechos humanos, por la otra” (Sarlo, *La audacia y el cálculo* 177). En este contexto, la discusión del pasado histórico cobró un auge importante, sobre todo mediante la publicación de novelas históricas y la popularización de la historia en los medios de comunicación masiva. Dentro de este marco “era posible dar un combate por la historia y quienes lo dieron habían sido protagonistas de algunos de los hechos cuya historia se evocaba” (Sarlo, *La audacia y el cálculo* 183).

En *La idea de América Latina*, Walter Mignolo plantea que, siguiendo la tendencia establecida por otros presidentes latinoamericanos como Hugo Chávez y Lula da Silva, Néstor Kirchner buscó alejarse del paradigma neoliberal del menemismo. Junto con estos cambios políticos, se dan los primeros pasos de una transformación cultural, a través de la cual, sugiere Mignolo,

se alcanzaría un Estado pluricultural que contendría más de una cosmología válida. Y la pluriculturalidad, en el plano del saber, la teoría política y la economía, la ética y la estética, es una meta utópica hacia la que dirigir una nueva sociedad construida sobre las grietas y las erosiones del Estado republicano y liberal. (141)

Este ensayo propone estudiar la manera en la que este proceso de cambio cultural se manifiesta en la novela *María Domecq* del periodista y novelista Juan Forn, publicada en el año 2007. *María Domecq* expresa, a través de una narrativa autocrítica y autorreflexiva, un cambio de paradigma discursivo que se acerca al pluralismo cultural del que habla Mignolo. La obra de Forn es una de las primeras en reflejar este proceso de cambio en la literatura argentina del Siglo XXI.

*María Domecq* se inscribe en distintas tradiciones literarias, como las novelas familiares y nacionales que contribuyeron a proponer modelos comunitarios y estatales para las nuevas repúblicas de América Latina en el siglo XIX; la novela histórica posmoderna y la autoficción. Abrevando de estos géneros, el autor deconstruye el “relato mítico” de la familia patricia modelo, de la que él mismo proviene, y reconstruye la historia contemporánea del país (Forn 27).

### **El mito del almirante**

La trama de *María Domecq* gira alrededor de los procesos de investigación histórica y escritura mediante, el narrador-protagonista, Juan, supera una crisis de identidad desencadenada por una pancreatitis. El primer capítulo cuenta el “mito del almirante” sobre Manuel Domecq García, bisabuelo del autor y fundador de una familia patricia porteña (Forn 32). El relato comienza cuando Juan publica un artículo sobre la ópera *Madame Butterfly*, de Puccini, en el suplemento cultural que dirige para el periódico *Página/12*, el cual Forn efectivamente publicó en 1999 (Niemetz 303). La novela narra el proceso por el cual Juan se enfrenta a una crisis de identidad a lo largo de una investigación que lo lleva a redescubrir la historia de su familia y la de la Argentina. Juan emprende, a través de la escritura, un proceso de reconciliación personal con el pasado individual y colectivo, con la memoria histórica familiar y nacional. El interés de Juan en los orígenes de la ópera surge cuando un historiador le comenta casualmente que el protagonista, el marino norteamericano, “el Pinkerton de *Madame Butterfly* puede estar basado en el almirante [Domecq García]”, prócer menor de la

marina argentina y patriarca del “relato mítico familiar que [sus] primos y [él] [habían] escuchado desde chicos de boca de [su] abuela" (Forn 32, 27). Juan se entera entonces de que antes de convertirse en un prócer de la historia militar argentina, el almirante fue uno de los tantos marinos occidentales que llegaron al Japón para cumplir con misiones diplomáticas o comerciales y, tras asentarse y establecer familias con mujeres del país, partieron para seguir adelante con sus carreras y sus vidas en sus países de origen (Forn 34).

Esta revelación tiene un efecto chocante sobre la idea que el autor se hace de sus propios orígenes. Hasta entonces, la imagen que se hacía de su familia consistía en poco más que “el mito del almirante y la incapacidad de cortarse solo las uñas de los pies” (Forn 35). Desde su adolescencia, Juan rechazó la idea de “pasar el resto de [su] vida en el mismo mundo endogámico que habitaba la gente como mis primos o mis compañeros del colegio (la ‘gente como uno’)” (Forn 35). Durante la adolescencia, Juan se había recreado a sí mismo negando su vínculo con su familia materna, quitándose el apellido materno Domecq y reemplazando al patriarca mítico con un modelo masculino afín con sus propios valores. El modelo que Juan pretende seguir estaba encarnado en la figura de su abuelo paterno, hijo de una familia catalana con antecedentes anarquistas:

Para *mi* relato mítico, yo no venía del almirante; yo venía de Carlos Forn, el gran cabrón de la familia, el arribista que se había casado con mi abuela y le había despilfarrado la fortuna y había hecho la vida más bien imposible a mi padre y sus hermanas y había terminado instalándose en [el campo] cuando no soportó un minuto más de tilinguería porteña. (Forn 37)

Al tratarse de una novela en la que el autor desmantela los relatos históricos familiares y nacionales, debemos tener en cuenta los mecanismos que el autor usa para comentar acerca del presente evocando el pasado. En su rechazo juvenil del mito familiar y su posterior reinterpretación del mismo, tras un proceso de investigación y aprendizaje, la obra de Forn entra en la tradición de la nueva novela histórica de subordinar la recreación de los sucesos históricos “a la presentación de [...] ideas filosóficas [...] aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro” (Menton 42). El crecimiento del narrador-protagonista y su capacidad para comprenderse a sí mismo dentro de su propio contexto reflejan la necesidad de conocer los aspectos del pasado que preferiríamos ignorar, para comprender sus contradicciones y tomar una postura crítica informada y constructiva. De otro modo se corre el riesgo de recurrir a la censura o la ignorancia sistemática y de caer en los errores y tragedias personales e históricos que esta puede conllevar.

### **Deconstrucción de la historia mítica familiar**

En *María Domecq* encontramos una novela familiar que cuenta la historia de una familia argentina desde el siglo XIX hasta el XX, contrastando diferentes modelos familiares y comunitarios. El elemento de autoficción que distingue a la novela pone en evidencia el proceso de investigación y redacción del que surge el relato. El carácter catártico de la escritura emprendida por el narrador-protagonista enmarca el relato histórico familiar dentro de un proceso de reposicionamiento ante la historia nacional oficial, de modo que la reconstrucción de su propia identidad refleja el proceso de replanteamiento del discurso oficial de la historia argentina.

Tras publicar su artículo, Juan descubre que “poco después de la muerte del almirante [...] se presentó un día en la puerta [de la casa de la familia] un oriental atildado y ceremonioso” que dijo ser el "hijo japonés" de Domecq García, Noboru Yokoi (Forn 33). Casi inmediatamente después, Juan sufre una pancreatitis inducida por un estilo de vida marcado por excesos de estrés, alcohol y cocaína, y comienza un lento proceso de recuperación física y mental.

Durante su convalecencia, Juan conoce a una mujer que se presenta como María Domecq. María es la nieta de una hija discapacitada que el almirante ocultó de la mirada del público, la rumoreada “loca en el altillo” de la familia, cuya existencia representa "una vergüenza" para Domecq García, lo cual confirma la existencia de una segunda rama ilegítima y de la familia abandonada por el almirante (Forn 49, 51). María, quien padece de lupus, vive cotidianamente al borde de la muerte, y esta característica atrae a Juan, quien se enamora casi inmediatamente de ella: “Ella y su enfermedad eran una sola cosa, un afrodisíaco y un antídoto perfecto para mí y la mía” (Forn 159). Juntos, Juan y María Domecq comienzan a investigar las verdades ocultas de su familia. Ambos deciden encontrar al hijo perdido de su bisabuelo y reivindicarlo lo mejor que puedan, rescatando su historia y escribiéndole un lugar en la historia familiar. Paradójicamente, el periodista moderno y de izquierda resulta ser demasiado ignorante en materia de historia y métodos de investigación modernos para llevar a cabo su proyecto. Mientras Juan apenas tiene la lucidez para descubrir el nombre del hijo de Domecq, es María quien le enseña a usar internet para seguir el rastro de su bisabuelo. Y es María quien, después de terminar la relación amorosa finalmente logra ponerse en

contacto con la rama japonesa de la familia y termina por visitarlos en Brasil, donde el hijo del Almirante se asentó después de ser rechazado por la abuela de Juan. A medida que avanzan las indagaciones de María, Juan descubre la mancha en el legajo de Domecq García que su familia ha preferido olvidar: en 1919, cuando una serie de huelgas culminaron en el primer episodio de colapso del Estado de derecho en el país, conocido como la Semana Trágica de 1919, el almirante Domecq fundó y presidió la Liga Patriótica, un grupo de civiles armados que apoyaron a la represión de los huelguistas. De esa manera, el almirante se convirtió en el “organizador del primer grupo paramilitar a gran escala en la historia argentina”, responsable de la muerte de miles de trabajadores e inmigrantes, además de fomentar el primer y único pogromo antisemita de la historia de América (Forn 100, 121). Sorprendido por el olvido voluntario de sus parientes, el narrador concluye que su familia comparte con la nación lo que llama: “una de las taras de nuestro país: que escondamos las vergüenzas nacionales tal como se silencia una vergüenza familiar” (Forn 118).

Al descubrir estos detalles ignominiosos de la actuación de Domecq García como padre de familia y como militar, Juan debe replantearse su posición ante su familia y ante sí mismo. Más aún, tiene que repensar su propia identidad, re-escribirse como protagonista de su vida: si su familia no es la ilustre familia patricia y burguesa *en contra de la cual* se plantea su propia identidad, ¿qué es él? ¿Cuál es *su* papel en su propia vida y en su contexto social? Es aquí donde su crisis de salud se conjuga con su crisis identitaria, donde el elemento de autoficción se articula a la par de la novela familiar.



## **Reconstrucción de la historia y la identidad**

Desde el principio, la novela deconstruye el mito fundacional de la familia Domecq para luego reconstruirlo de manera que resulte más fiel a la realidad que narra el narrador. Así Juan descubre cómo el almirante nació y perdió a su padre durante la Guerra de la Triple Alianza, y que sobrevivió a una confusa aventura transcultural entre Brasil y la Argentina. Más aún, Domecq García mantuvo económicamente tanto a la familia japonesa abandonada como a la argentina ocultada, e intentó brindarles el apoyo que pudo a pesar de los límites que le imponía su entorno social (Forn 82). En este proceso expositivo quedan desbaratados el modelo familiar patricio y el del Estado-nación moderno, ambos fracasados desde sus inicios. El almirante rompe con el modelo del núcleo familiar tradicional al mismo tiempo que él y el gobierno que representa facilitan la creación de la primera organización paramilitar argentina, la cual ejerce una violencia indiscriminada contra los inmigrantes y judíos de Buenos Aires. La novela concluye, sin embargo, con una imagen positiva de Domecq García: durante una tormentosa expedición en la selva, es él quien se encarga de cuidar a un “polizón” moribundo que parece ser el hermano de Puccini, dejándole pensar —a costa de un serio conflicto ético personal que el acto representa para su moral católica— que es sacerdote y capaz de “cumplir con los últimos ritos” que este le pide (Forn 233). Así se reescribe la imagen del almirante como un hombre que hace lo mejor que puede dentro de los límites de sus capacidades, sus conocimientos y sus limitaciones, sin negar ni relativizar la magnitud y el alcance de sus errores. El constante rechazo de su memoria y de lo que ésta representaba para Juan era contraproducente y no hacía más que perpetuar la influencia nociva de Domecq García en el presente. La reconciliación con el pasado es

la última etapa que el autor debe atravesar para comprender su significado, no forzar el presente, y poder construir un futuro junto a la familia que termina por establecer en la comunidad costera casi idílica de Villa Gesell (Forn 233).

### **La novela familiar y la nueva novela histórica**

A partir de las teorías de Freud sobre el "romance familiar", Margarita Saona elabora una crítica del vínculo entre la familia y la nación que predomina en el discurso oficial de los estados latinoamericanos desde sus inicios y su representación en la literatura. En las novelas familiares, "la familia constituye la fundación y el eclipse de la nación, la familia define la ciudadanía o la familia se reconstruye en los márgenes de una nación que la hostiliza" (Saona 12). De manera similar a la del niño que construye un mito familiar dentro del cual insertarse, el sujeto narrativo de las novelas familiares ofrece en su obra la imagen que él se hace de su nación, al mismo tiempo que propone un modelo ideal para la organización de la sociedad y de las funciones que los ciudadanos deberían cumplir en ella.

Si bien puede argumentarse que desde la segunda mitad del siglo XX se ha revaluado y replanteado el significado y la vigencia del concepto de nación ante el proceso de la globalización económica, las disparidades relacionadas con ella han producido nuevos nacionalismos para justificar y defender proyectos ideológicos y culturales. Por mucho que se distingan las novelas familiares de este período con el "*romance*" de las novelas fundacionales del siglo XIX, ambas reflejan intentos por parte de escritores e intelectuales por reflejar "la construcción imaginaria de lo nacional en la literatura del

continente” (Saona 12-13).

En los orígenes históricos de la novela familiar y nacional planteados por Doris Sommer, el relato familiar se plantea como una alegoría de la fundación de naciones independientes a principios del siglo XIX. La familia funciona, por un lado, como el núcleo básico de la sociedad, y por otro, como modelo de integración y armonía a pequeña y gran escala. Las llamadas *ficciones fundacionales* nos presentan familias en crisis, y sus tramas son metáforas de los conflictos y dificultades a los que se enfrentan los sujetos nacionales. Pero otro aspecto que distingue a las ficciones fundacionales son las tensiones que la narración familiar no logra resolver, que coinciden a menudo con los conflictos no resueltos de las historias nacionales. Las novelas fundacionales responden entonces a la necesidad de establecer discursos mediante los cuales imaginar la composición nacional. Los criterios de “inclusión o exclusión del sujeto en la familia y en la nación, así como en la posición que ocupa en ellas” incluyen “[e]lementos tales como la clase social, la raza o etnicidad, el nivel de analfabetismo, la edad y el género sexual”, (Saona 17). La nueva novela histórica toma otra postura ante estos discursos oficiales. Es así como varios autores latinoamericanos contemporáneos abordan el imaginario familiar-nacional desde un enfoque posmodernista, recurriendo a la "deslegitimación posmoderna de los metarrelatos" oficiales y hegemónicos del neoliberalismo, a la vez que se reivindica la heterogeneidad cultural y política "como un freno o un límite al avance del capitalismo [globalizado]" (Perkowska 91, 94). En las novelas nacionales de la segunda mitad del siglo XX,

mientras un frondoso árbol genealógico intenta enraizar al sujeto en la nación a través de los lazos de sangre, la negación de todo vínculo familiar y la creación de una

comunidad lejos de la familia presentan una aspiración de cosmopolitismo que es posible vincular a la pérdida de un papel central en la nación para los intelectuales. (Saona 20)

Este imaginario presenta una paradoja en la concepción de la “nación *moderna*”, la cual depende de la creación de “una ‘genealogía’ que legitime a quienes definen a la nación”, y que “reclamaría [...] lazos de sangre sobre los cuales establecerse y es esto justamente lo que se supone que la nación moderna ha dejado atrás” (Saona 14). Esto implica que, tanto en los *romances* fundacionales del siglo XIX como en las novelas familiares del XX, “las naciones latinoamericanas nunca fueron realmente modernas o la nación moderna en sí arrastra más elementos del pasado de los que la teoría reconoce” (Saona 14).

Como señala Niemetz, la investigación emprendida por el protagonista de *María Domecq* “[supone], en primera instancia, un duro cuestionamiento de la credibilidad del relato mítico de la oligárquica familia a la cual pertenece el narrador, pero también, por extensión, una advertencia acerca de las manipulaciones sobre las que se asienta la historia oficial de un país”, lo cual “lleva a reflexionar sobre las limitaciones de la conservación de la memoria colectiva, sea como tradición oral o sea como historia presuntamente científica” (301). Esta reflexión da lugar a una reconstrucción de la historia que trata “si no de reemplazar los discursos hegemónicos por discursos silenciados, por lo menos de leer los primeros a la luz de los segundos”, lo cual conlleva “el socavamiento de la visión complaciente y doctrinal que proponía la historia oficial” (Niemetz 317). En *María Domecq*, destacan la inclusión y el reconocimiento de los elementos familiares ilegítimos y foráneos—la reivindicación del hijo extranjero ilegítimo y de las descendientes de la hija discapacitada del almirante. El rechazo que expresan los parientes del narrador y de María hacia la relación que establecen los primos no tiene que ver con

la naturaleza incestuosa de la relación, sino con la ruptura de la barrera que mantenía aisladas a las dos ramas de la familia, la legítima y la ilegítima: “la unión de dos mundos diferentes, que no necesitaban tocarse, y que en lo posible no debían tocarse” (Forn 103). Esta unión representa una ruptura con el orden que todos los descendientes de Domecq García han aceptado para bien y para mal como el marco social dentro del cual imaginan sus historias familiares y construyen sus respectivas identidades personales, al igual que lo hacía Juan antes de conocer a María.

En su combinación de la ficción histórica con la autoficción, *María Domecq* expone y critica el planteamiento de relatos fuera de la historia. Integrar la historia de María a la historia de su propia familia lo obliga a Juan a replantearse su relación con la historia nacional. Hasta relacionarse con María Domecq, Juan rechaza sus memorias de la historia nacional con el mismo desinterés—es decir, el interés de distanciarse, de enajenarse—con el que se obstina en ignorar aspectos de la historia familiar. Con el descubrimiento de la participación del Almirante Domecq en la semana trágica, Juan reimagina el vínculo de la historia familiar y de su propia memoria con la historia reciente del país. Hasta entonces, el narrador se concebía a sí mismo como un hombre desinteresado por la historia política nacional, declarándose “uno de los tantos hijos del Proceso [de Reorganización Nacional]” que ignoraba los crímenes perpetrados en el país por el gobierno hasta que conoció a argentinos “exiliados en [Europa]” en 1979 (Forn 147). Después de la dictadura que duró de 1976 a 1984, Juan no supo encajar su relato personal en su propio contexto histórico. Dice:

los tipos como yo no supimos qué hacer con [el terrorismo de Estado], cómo incluirlo en nuestra historia, después de que nos hubiera pasado por delante de las narices sin que lo viésemos. En los primeros años de democracia, el derecho a hablar de aquel tema seguía siendo patrimonio casi exclusivo de los que lo habían padecido en carne propia: hubiera sido inconcebible de nuestra parte participar en el debate más que como oyentes. (Forn 147)

Una vez contextualizada, la crisis identitaria de Juan puede verse como una alegoría de crisis generacional y nacional. Unos años después de que Juan regresara al país, y con el triunfo de Carlos Menem en las elecciones de 1989, se inició en Argentina un proyecto que el discurso del gobierno definió como de modernización, una puesta al día con las principales corrientes dominantes de Europa y Norteamérica. El modelo nacional y de ciudadano que vive Juan durante su colapso personal puede leerse como una puesta en escena de lo que Magdalena Perkowska define como las filosofías *posthistóricas* del neoliberalismo que profesaban el “[f]in de la historia entendida como proceso, disciplina y discurso”, al tiempo que el Estado y la sociedad argentinos dejaron atrás el pasado y se obsesionaron con el presente (38). Ahora bien, en el contexto latinoamericano estas corrientes filosóficas se encontraron con fuertes paradojas. Por un lado, “la deslegitimación posmoderna de los metarrelatos” de las distintas dictaduras latinoamericanas y los procesos de redemocratización culminó en una “desconfianza o [sospecha] hacia las instituciones del Estado que se asocian con criminalidad y violencia (Perkowska 91). La crisis de Juan resulta del intento de situarse a sí mismo fuera de la historia familiar y nacional, de evadirse de su propio contexto histórico, distrayéndose con la “ciega y mecánica urgencia con la que [...] acometía [sus] rutinas cotidianas hasta que [desembocó] en el hospital” (Forn 43).

En el contexto que describe Perkowska, la heterogeneidad cultural pasa de ser un rasgo de expresión del posmodernismo a una base ideológica desde la cual abordar y resistirse al proyecto de homogeneización y centralización social, cultural y política del Estado-nación moderno. Los proyectos de organización a niveles micro —barrial, regional o de grupos culturales y comunitarios— evidencian un intento de participar en la democratización a nivel comunitario fuera de los discursos y proyectos nacionales oficiales.

Por otra parte, tanto las instituciones públicas como el sector comercial generaban una sensación de “presente perenne” en el que los medios ofrecían un *minuto a minuto* de la historia a medida que va ocurriendo mediante lo que Perkowska denomina “simulacros de información masiva” (63-66). La reconstrucción del pasado salió del primer plano del espacio público, pero quedó lejos de ser sepultada. Beatriz Sarlo plantea que tal es la presencia del pasado en el pensamiento posmoderno, de la memoria en el presente, que “[a] los combates por la historia también se los llama combates por la identidad” (*Tiempo pasado* 27).

En *María Domecq*, nos encontramos primero ante el mito de la familia del almirante, que representa la autoridad del padre como jefe de una familia modelo del siglo XIX y de militar con estrictos códigos sobre el cumplimiento de su función. A la hora de comprar un buque de guerra en Inglaterra, se le ofrece un soborno personal de parte del astillero británico y el almirante lo registra como “un descuento de mil cincuenta libras esterlinas en la construcción de la fragata” (Forn 106). El almirante hace todo lo posible por funcionar dentro de las reglas de su clase social y su oficio, pero la trayectoria de su vida muestra que el modelo de familia y estado homogeneizante del siglo XIX puede tornarse rápidamente represivo, destructivo y xenófobo. La violencia llega incluso al seno de la

propia familia de Domecq García, cuando Carlos Forn es atacado junto a otros catalanes por las brigadas paramilitares convocadas por el almirante (Forn 144-145). A diferencia de las novelas familiares del siglo XIX, *María Domecq* no sólo arremete contra esta propuesta de Estado-nación, sino que traza la historia de distintas comunidades en las que los descendientes del almirante participan. Primero, Noboru viaja al territorio chino ocupado por Japón para integrarse al “Proyecto Manchukuo” de los años 30. Este consistió, según Juan, en que “idealistas de izquierda” nipones “se [sumaron] a [un] proyecto evidentemente expansionista que habían tramado juntos los altos mandos del ejército imperial y los más importantes industriales japoneses” (Forn 198). El proyecto manchuriano fracasó bajo el orden fascista y concluyó con la “explotación en masa [y] matanzas como la de Nanking” (Forn 199). Este fracaso, arraigado en la falta de comprensión contextual de las dinámicas políticas, filosóficas, económicas y militares que oponían a los socialistas, comunistas y anarquistas japoneses tiene un paralelo en el intento de crear un movimiento de izquierda revolucionaria dentro del peronismo, cuyos efectos y contradicciones perduran en la política argentina hasta el día de hoy (Giussani 233-235).

### **Autoficción histórica**

Paulatinamente, Juan revela que al momento de sentarse a escribir su relato, vive en Villa Gessell con su esposa (que no es María) y una hija. Lejos de la gran ciudad, el protagonista ha construido su propia familia, optando por un estilo de vida más personal y menos dependiente de los modelos heredados de sus antepasados y su sociedad. A medida que



progresar la narración, el autor traza nuevos paralelos entre su propia historia y la de Argentina, hasta enlazar la trama histórica con la suya propia. El foco de la narración se desplaza de la investigación y reconstrucción de la historia nacional, para centrarse en la crisis de Juan y sus intentos de superarla siguiendo los rastros del almirante y buscando a Noboru y a María Domecq. A diferencia de las novelas autobiográficas, en las cuales el lector puede reconocer la experiencia de vida del autor en la historia ficticia del protagonista sin que haya una identificación entre autor, narrador y personaje, la autoficción establece una equivalencia identitaria que puede ser explícita o implícita —pero siempre discernible— entre los tres, y relata una historia supuestamente verdadera recurriendo a un discurso narrativo ficticio. Esta conjugación de pactos antitéticos sume al lector en una inevitable ambigüedad a la hora de emprender la lectura, ya que se torna imposible discernir por completo entre el pacto autobiográfico y el novelístico (Alberca 117).

En el caso de *María Domecq*, el testimonio del autor es al mismo tiempo el hilo narrativo de la novela y el proceso mediante el cual se le asigna un sentido al pasado. Para la interpretación histórica, “el testimonio pide una consideración donde se mezclan los argumentos de su verdad, sus legítimas pretensiones de credibilidad, y su unicidad sostenida en la unicidad del sujeto que lo enuncia con su propia voz, poniéndose como garantía de lo que dice” (Sarlo 48). Sin embargo, un testigo en crisis produce un testimonio en crisis. Esta crisis se supera poco a poco, en la medida en que el autor despliega su testimonio en el texto y da un sentido al relato propio. Tras toda una vida de plantearse a sí mismo en oposición al mito familiar —oposición que incluye dedicarse a la escritura y llevar, por “moderado” que se considere, una vida

de excesos bohemios— Juan sufre una pancreatitis que supuestamente “se [debe] al stress” (Forn 42). Mientras se recupera física y mentalmente del colapso, conoce a María Domecq. Juan construye su imagen inicial de María proyectando sus propias debilidades sobre ella, hasta concebirlas como cualidades, enamorarse e idealizarla. El caso de María es opuesto al del almirante: cuando ella muere y Juan viaja a buscar su cuerpo, se desata una desidealización de María. Desde que llega a Brasil, Juan se siente agobiado e incómodo con la familia de Noboru. Durante su única comunicación con el hombre al que había buscado con tanta desesperación, cae en la cuenta de que “el único vínculo que [lo] relacionaba con él no era el almirante sino María Domecq. Nada tenía menos sentido en ese momento que lo que pudiera contarle del almirante” (Forn 14). Al dolor de la pérdida de María se le suma el vacío que ella ha dejado entre él y Noboru, así como en todos los lugares en los que busca sus recuerdos en Brasil. En un contexto de pugna entre la memoria de los testigos y el intento de olvido, al pasado “pueden reprimirlo sólo la patología psicológica, intelectual o moral; pero sigue allí, lejano y próximo, acechando el presente” (Sarlo, *Tiempo pasado* 9). Ese pasado puede reconstruirse de muchas maneras— Juan aborda el relato mitológico familiar desde una perspectiva posmoderna, desde la cual, si bien existe una resistencia “a aceptar la verdad de una historia [...], todos parecemos más dispuestos a la creencia en las verdades de unas historias en plural” (Sarlo, *Tiempo pasado* 52). Esto es lo que le permite reconciliarse con la participación del almirante en la persecución y la violencia contra los inmigrantes de la clase trabajadora con los que él se identifica —hasta el punto de haberse quitado el “Domecq” del apellido. Al mismo tiempo, el narrador puede reubicarse en el discurso dominante de la familia que al no ser antagonizado se convierte en una fuente de investigación y diálogo histórico y personal (Forn 120). Desde este punto de vista, la

búsqueda de Noboru es un intento de “hacer memoria” colectiva y una reivindicación de una víctima del rechazo familiar; también es un intento de registrar el testimonio de Noboru en su propia voz (Forn 188).

### **Replanteamiento de la identidad y multiplicidad discursiva**

Por último, para comprender el significado de *María Domecq* como comentario sobre la década de los 90 y el comienzo del siglo XXI, debemos tener en cuenta la conclusión de la novela, con Juan viviendo ya en Villa Gesell y no en Buenos Aires, cerca de la playa y de su hermano, con su esposa e hija.

Podemos plantear que la intensidad de vida que María Domecq le hacía sentir a Juan no provenía de una necesidad de aferrarse al presente porque era todo lo que tenía, sino a que era capaz de compartirlo. En su ansia de que fuera “suya” y en su propia incapacidad por comprender en qué consistía el encanto de María, Juan se pierde en prolongar su tiempo con ella y en disfrutar la intensidad de la que se cargan esos momentos al imaginarla cerca de la muerte (o lejos de él). Todos estos desencuentros emotivos brotan del lupus que, irónicamente, no será lo que termine con la vida de María, sino más bien un “estúpido accidente automovilístico, en pleno centro de São Pablo”, aparentemente ocasionado por “uno de los autos que doblaban la esquina a velocidad demencial” (Forn 211).

Al final de su investigación, el narrador encuentra no sólo a la rama japonesa de su familia, sino también otro matiz desconocido de la historia de Domecq. A lo largo de su vida, el Almirante se esforzó por apoyar económicamente a su esposa e hijo en Japón, así

como a la madre de María, a quien visitaba regularmente a escondidas de su familia legítima. Con el tiempo, después de dejar atrás su vida caótica en Buenos Aires para asentarse en una pequeña comunidad costera, Juan logra reconciliar las versiones conflictivas sobre la vida del almirante y la historia de su propia familia: ni prócer ni demonio, Domecq es un hombre de su contexto, al que sus herederos deben someter al juicio familiar y la sociedad al de la historia. Si bien Diego Niemetz acierta en su lectura de *María Domecq* como una "revisión crítica de la herencia militar a través de la herencia cultural", no necesariamente "existe la voluntad explícita de *anular* una de ellas a través de la otra" (la cursiva es mía 305). Para Juan, el conflicto comienza a resolverse cuando deja de buscar un relato total y absoluto con el que narrar la vida del almirante, la de su familia y la de la Argentina para así poder narrarse a sí mismo como un personaje cuya coherencia radica precisamente en la manera en la que asume sus contradicciones. La obra, como gran cantidad de novelas históricas y autoficciones, concluye explicando que más allá de sus referencias a la historia, no deja de ser una obra de ficción. A modo de revelación, dice:

Aquello que yo llamo María Domecq en este libro fue mi tabla de salvación después de las pancreatitis: la manera que encontré para convertir en pasado, en relato, aquello que amenazaba ser un presente perpetuo para mí, el rito de pasaje que me permitió pasar de la enajenación y el miedo a esta vida actual junto a mi mujer y mi hija en nuestra casa junto al mar. (Forn 236)

Aquí existe un paralelo claro entre la salud mental y física del autor-protagonista y la historia argentina, más allá de la referencia temporal que nos permite ubicar la pancreatitis en los primeros dos años del nuevo siglo. Tras su análisis de los discursos

históricos, familiares y personales, Juan se encuentra en un nuevo período que ofrece un nuevo modelo: un ritmo menos intenso, de menos consumo (personal o comunitario) y menor aislamiento en una comunidad apartada de la urbe y con una familia pequeña, sin pretensiones de grandeza y basada en valores de solidaridad y aceptación. Así se vislumbra una nueva manera de hacer memoria y escribir la historia, que no radica en buscar vías alternativas hacia una verdad absoluta, hacia un modelo utópico de sociedad, sino en el diálogo crítico con todos los elementos del pasado histórico de la nación—los positivos tanto como los negativos. De la misma manera que la resolución del conflicto familiar depende de aceptar lo mejor que se puede a las personas con las que a uno le toca vivir—lo quiera o no—, la comprensión del presente y la construcción del futuro radican, retomando la línea de pensamiento de Mignolo, en la integración de las experiencias, las historias y los discursos de todos los integrantes de la sociedad, sean estos los vencedores o los vencidos a los que se necesita reivindicar.

### **Bibliografía**

Forn, Juan. *María Domecq*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. 240 páginas.

Freud, Sigmund. “Family Romances”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Traductores: James Trachey, Anna Freud, Alix Strachey y Alan Tyson. Vol. 9. Londres: Vintage, 2001.235-242.

Giussani, Pablo. *Montoneros: la soberbia armada*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta, 1984. 254 páginas.

Lanata, Jorge. *Argentinos*. Tomo 2. Buenos Aires: Ediciones B, 2003.

Luna, Félix. *Breve historia de los argentinos*. Buenos Aires: Planeta, 2007.

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica en la América Latina, 1979-1992*.  
México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Traductoras: Silvia Jawerbaum y  
Julieta Barba. Barcelona: Gedisa, 2007.

Niemetz, Diego E. "Juan Forn y el asedio a la historia: hacia una genealogía de  
los saberes sujetos en una novela argentina contemporánea". *Literatura: teoría, historia,  
crítica* 17.1

(2015): 297-319.

Perkowska, Magdalena. *Historias Híbridas: la nueva novela histórica  
latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid:  
Iberoamericana-Veruert,  
2008.

Saona, Margarita. *Novelas Familiares: figuraciones de la nación en la novela  
latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. 272 páginas.

Sarlo, Beatriz. *La audacia y el cálculo: Kirchner 2003-2010*. Buenos Aires:  
Sudamericana, 2011.

---. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y tiempo subjetivo*. Buenos Aires:  
Siglo XXI Editores, 2005.

**An Ethical Revision of Spain's Traumatic Past: "Anamnetic Justice" in *El Corazón Helado* (2007) by Almudena Grandes**

[Enrique Téllez-Espiga](#)

*Saint Joseph's University*

*El corazón helado* (2007) by Almudena Grandes is one of the most successful Spanish novels of the last decade, equally acclaimed by critics and the general public. This novel is an example of the numerous cultural expressions in favor of the *Movimiento por la Memoria Histórica*, which, since the beginning of the 21st century, advocates for an ethical revision of Spain's recent past. Critics such as Ángel Basanta (n. pag.), Eduardo Mendicuti (146), and Carmen de Urioste Azcorra (206-7) underscore the masterful narrative structure of the novel and the importance of the narrative voices that organize the story, in which Álvaro, one of the protagonists, narrates in first person the odd-numbered chapters while an omniscient third person narrator recounts the even-numbered episodes.

In "Memoria de la Guerra Civil y modernidad: *El corazón helado* de Almudena Grandes," de Urioste Azcorra, following Paul Ricoeur's ideas, argues that the novel examines Spain's past in order to emphasize the relationship between memory and history (205). De Urioste Azcorra suggests that Grandes employs an alternation of narrators because combining memory and history is a more fruitful manner to understand and reconstruct the past. I concur with de Urioste Azcorra, however, I expand her analysis to argue that the examination of the past in this novel is inspired by the concept of anamnetic justice. This notion proposes that the role of memory should be to look at the past with the gaze of the victims (Mate, "En torno," 111). Therefore, the Spanish philosopher

indicates that memory depicts the past: “de los sin-nombre, la memoria ausente del presente. Memoria de las víctimas. Esa memoria es justicia porque les rescata del olvido. Rescata el abandono, el daño, *i.e.*, actualiza la injusticia” (Mate, “Memoria,” 34) (1). This idea is closely related to Walter Benjamin’s posthumous work “Theses on the Philosophy of History” (1940), in which the German thinker criticizes universal history because it silences the voice of the vanquished and, accordingly, promotes the forgetting of events that are not recollected in the official archive.

The present article analyzes the narrative structure of *El corazón* (2) as part of the novel’s project to ethically recuperate the memories of the victims of the Spanish Civil War and General Francisco Franco’s dictatorship. I argue that the book proposes this endeavor at two narrative levels. First, the alternation of narrative voices supplement each other in their goal of reconstructing the past as the first-person and the omniscient narrator represent two common narrative strategies employed in novels of memory. In the former, a character narrates in first person his or her investigation of Spain’s recent past; whereas in the latter, an omniscient narrator recreates the stories of anonymous Spaniards whose past was silenced during the dictatorship, the Transition, and democracy. Secondly, I propose that Antonio Machado’s epigraphs that precede and end the narration represent the voice of the implied author; a voice that criticizes universal history because it silences the voice of the vanquished and provides an “eternal image of the past” (Benjamin, “Theses,” 262). These epigraphs engage the reader in an act of remembrance that does not seek vengeance but, on the contrary, focuses on the memories and suffering of the victims so that they become part of Spain’s Historical Memory (3).



*El corazón* recounts the story of three generations of the Fernández and Carrión families, spanning from a few months before the Civil War to the year 2006. The narration begins on the day of the burial of Julio Carrión, a real estate businessman who amassed his fortune during the dictatorship. Álvaro Carrión, his youngest son, notices a young woman during the ceremony. His inquiries to discover her identity lead him to the secret and dark past of the Carrión family. The mysterious woman is Raquel Fernández Perea whose grandparents, Ignacio Fernández and Anita Salgado, are forced into exile in France after the Civil War. In Paris they meet Julio Carrión who deceives them and steals all their real estate in Spain.

As the relationship between Álvaro Carrión and Raquel Fernández Perea develops, the narrative reconstructs the past of these families. A first person narrator recounts Álvaro's quest to comprehend the past of the Carrión family, while an omniscient narrator recuperates the memories of the Fernández family and the millions of vanquished Spaniards who suffered throughout the dictatorship. Mendicutti describes the novel as a story of losers. The so-called "vencidos" come across as the ultimate winners because they were able to maintain "la dignidad, la fidelidad absoluta en aquello en lo que creyeron, la conciencia alerta, y la limpieza de corazón" (147-8). The victors of the war are portrayed as losers, because they lost "el verdadero sentido de la lealtad, de la gratitud, de la nobleza de espíritu y de la justicia" (148). The reversal between winners and losers points to the fact that the novel goes beyond the historical facts to suggest that historical memory is as much about political retribution as it is about social recognition. This aspect is key in the Spanish context since two of the foundations of the Transition are the implicit pact of silence and the 1977 Amnesty Law that prevented the political purge and the judicial prosecution of political and military elites in charge during

Francoism (4). Nowadays, literature and other cultural artifacts constitute a space in which the memories of the victims and the injustices they endured can achieve proper social recognition.

The structure of the novel includes three parts of different lengths: “El corazón,” “El hielo,” and “El corazón helado,” as well as an epilogue titled “Al otro lado del hielo,” in which the author “combina teoría de la novela con influencias literarias, agradecimientos y bibliografía” (de Urioste Azcorra 206). De Urioste Azcorra proposes that the recurring physics metaphor that Álvaro utilizes to describe the relationship between the parts and the totality reveals the underlying concept of past in the novel. Álvaro explains: “X puede resultar mayor o menor que la suma de A más B. Eso depende de la interrelación de las partes. Por eso, sólo podemos afirmar con certeza que el todo es igual a la suma de las partes cuando las partes se ignoran entre sí” (Grandes 157). Thus, de Urioste Azcorra argues that Grandes applies this metaphor to the structure of the novel with the alternation of narrators, and to indicate that the interaction of history and memory is the only valid approach to comprehend the past (206). Although the metaphor is successful within the narration, it seems problematic to apply physics logic to define the relationship between memory and history. In physics the sum of the parts results in the whole when there is no interaction between the parts. However, I would argue that in the novel the interaction between the parts - memory and history - provides a more complete representation of the whole - the past. Therefore, the reader’s knowledge of the past is not more comprehensive because the parts ignore each other, but because the narrative voices and the experiences of the characters complement and inform one another.

Álvaro's personal recovery of the memory of his family typifies the quest of a character in the present who inquires about the past. This is the basic structure of novels such as *Soldados de Salamina* (2001) by Javier Cercas, and *Martina la rosa número trece* (2006) by Ángeles López. These literary works, among others, establish a new trend in the tradition of novels of memory in Spain. The protagonists, who usually belong to the generation of the grandchildren, investigate the past only to realize how little they know about their family's relation with the Civil War and the dictatorship. These narratives are "explicit depiction[s] of the past infiltrating the present and wreaking havoc" (Jonhson 32). At the same time, they convey the negative effects that the pact of silence had on the younger generations and explore how the absence of an open and institutionalized debate about Francoism perpetuated the historical discourse imposed during the dictatorship. Complementing this strategy of recuperation of historical memory, the omniscient narrator recreates the stories of anonymous Spaniards who lost the war and whose experiences were silenced during the dictatorship, Transition, and democracy. This is the foundation of Dulce Chacon's *La voz dormida* (2002) and *El lápiz del carpintero* (1998) by Manuel Rivas. Consequently, the two narrators in *El corazón* correspond to two different literary projects of the recuperation of historical memory and, by combining both of them, the novel proposes that this process is as much a personal as a collective effort.

A closer analysis of Álvaro's narration reveals that it is:

un monólogo en primera persona gramatical, entrecortado constantemente, [que] va hilvanando sus recuerdos con lo que observa o siente física o emocionalmente y, en ocasiones, inserta en su discurso frases de otros personajes en estilo indirecto libre,

instaurando con ello la polifonía de voces y una estructura memorística de gran complejidad. (Andrés Suárez 313)

These chapters constitute Álvaro's testimony about the experience of reconstructing his family's past, and how these findings affect him personally and modify his understanding of the past. In contrast, the third-person narrator of the even-numbered chapters has his roots in the:

novela galdosiana, pero en su despliegue no tiene nada que ver con ella. Es una voz siempre enormemente respetuosa con el lector, una voz que no se permite apropiarse en crudo de los sentimientos y pensamientos de los personajes, y que logra siempre emocionarnos a partir de situaciones o expresiones concretas, perfectamente trazadas, desarrolladas y resueltas. (Mendicutti 150)

As the author herself acknowledges in the epilogue, Benito Pérez Galdós is one of the main narrative influences (5). Specifically, Grandes admires Pérez Galdós' mastery to create: "un modelo moral y didáctico. Es una manera de enseñar a los lectores las glorias de su país" (qtd. in Crespo Buiturón 225). Nonetheless, *El corazón*, rather than celebrating Spain's glory, strives to "revertir el desconocimiento y el olvido de la historia en que se ha sumido España" (Crespo Buiturón 225). For this reason, in the same vein as Pérez Galdós, Grandes aims to "construir una historia de ficción que encaja en el

molde de un hecho real en el tiempo y en el espacio, un relato en el que los personajes reales de la Historia con mayúsculas interactúan con los de la historia con minúsculas” (Rodríguez Marcos n. pag.).

Within this context, the narrative function of the omniscient narrator is twofold. On the one hand, it highlights the pain and the emotional impact suffered by the victims, which creates empathy with the reader. This function, as I develop below, aligns with Machado’s final epigraph that metaphorically encompasses the ethical project of the novel. On the other hand, it deconstructs the historical discourse of Francoism, as the novel recovers historical events obscured during the dictatorship. Therefore, as in realist novels, the omniscient narrator creates a socio-historical discourse of the Civil War and the dictatorship that focuses, coming back to the concept of anamnestic justice, on the history of the defeated; on the victims and events that are not part of history.

Although the first-person narrator also reveals some of the darker secrets of the dictatorship, the events retold by the omniscient narrator suggest that history is not objective; neither does it represent a complete discourse of the past. One paradigmatic example is Raquel’s story about the thousands of Spaniards who fought against the Nazis in France after they were forced into exile after the Civil War. While Álvaro is the direct addressee of the story, many of the readers will also discover this fact for the first time:

Echaron a los nazis de Francia, ganaron la segunda guerra mundial y no les sirvió de nada, pero no te preocupes, lo normal es que no lo sepas. Nadie lo sabe, y eso que eran muchísimos, casi treinta mil. Y sin embargo, no salen nunca en las películas de

Hollywood, ni en los documentales de la BBC . . . Porque si salieran, los espectadores se preguntarían qué pasó con ellos, para qué lucharon, qué les dieron a cambio . . . Y aquí no digamos, aquí es como si nunca hubieran existido, como si ahora molestaran, como si no supieran dónde meterlos . . . . (Grandes 505-6)

Raquel's speech reiterates Benjamin's notion that universal history is the discourse of the victors, while memory epitomizes the discourse of the vanquished. It also implicitly criticizes the manipulation of Spanish historiography during the dictatorship, as well as of European historians who attempted to conceal the injustices committed towards Spanish exiles. Hence, the novel holds History accountable for the oblivion of the events that do not enter its archive (Benjamin, "Theses," 262).

As Mate explains, remembrance aims to identify injustices of the past and keep them alive so that they are not forgotten (Mate, *Medianoche* 25-6). The Spanish philosopher further expands this idea: "Memoria es leer la historia como un texto . . . se ocupa no del pasado que fue y sigue siendo, sino del pasado que sólo fue y del que ya no hay rastro. En ese sentido, se puede decir que se ocupa no de los hechos (eso es cosa de la historia), sino de los no-hechos" (Mate, *Medianoche* 126). In the (probable) absence of written documents, the transmission of memories from generation to generation is quintessential to keeping these remembrances alive. The chapters narrated in third person—especially when the story focuses on Raquel's memories—, recount the non-facts; the memories that were transmitted privately during the dictatorship and steadily became public since the establishment of democracy. On the contrary, the first-person narrator portrays how historical facts were manipulated to fit the historical discourse of

Francoism and how this official version was transmitted to younger generations due to the lack of a critical revision during the Transition and democracy.

While the chapters narrated in third person sometimes resemble 19<sup>th</sup> century realist novels, the combination of narrative techniques, such as the use of free indirect speech and interior monologue (Basanta n. pag.) differentiates *El corazón* from the traditional nineteenth-century narrator. Irene Andrés Suárez argues that the omniscient voice narrates “de manera fragmentada la historia de la familia Fernández, adoptando a menudo la perspectiva de Raquel, con focalizaciones internas en este personaje” (313). The inclusion of these techniques points to the postmodern structure of the novel, i.e. a structure that echoes the hybrid construction of the past and the intricacies of recovering historical memory through the alternation of narrative voices which provides the story a complex and fragmentary discourse.

The use of two narrative voices fills the silences produced by official History. Álvaro’s first-person description of his quest to discover his family’s past can only offer a limited vision: namely, his childhood remembrances, which are always distorted by the official discourse of the dictatorship and his own father; the information he discovers in his investigation from other family members and friends of the family; what Raquel tells him when they establish a relationship; and the information he obtains from official archives and records. As a consequence, he does not have a complete narrative of the enigmas of his family. Only through the perspective of an omniscient narrator is it possible to (re)create the past that he ignores from the focalized perspective of several characters, as well as from different narrative spaces and times. In other words, the omniscient narrator’s voice challenges the official discourse of Francoism at the same

time that it reveals the secrets of the Carrión family, which Álvaro cannot solve during his investigation. Moreover, unlike Pérez Galdos' *Episodios Nacionales*, always organized around historical events—such as the Battle of Trafalgar in 1805—and important historical characters—like Mendizábal, O'Donnell and Prim—, *El corazón* narrates Spain's past from a memorialistic discourse that focuses on the events and persons silenced by official History.

De Urioste Azcorra emphasizes that whereas the chapters narrated by Álvaro focus on the impact of the past in the present, the even-numbered chapters recount the history of Spain during the war and post-war (206-7). Therefore, the narrative structure contributes to the reconstruction of the past of the Carrión family and of Spain's 20<sup>th</sup>-century history, respectively (Urioste Azcorra 209). While I agree with de Urioste Azcorra on the basic premise that the change of narrators enriches the representation of the past, I would add that the novel includes nuances that do not permit one to divide the structure simply between the memory-filled recounts of Alvaro's effort to reconstruct his family's past and the historical reconstruction of Spanish history after the war (6). In turn, de Urioste Azcorra states that the discontinuous narrative time and the constant use of analepsis and prolepsis compels readers to organize the events themselves (209). This interpretation contradicts the chronological and organized narrative of historical discourse. Therefore, the fact that the narration breaks the linearity of the story with lapses, gaps, and fragmentation seems to point to the discourse of memory rather than to a historical one.

The fragmentary narrative challenges the reader to question what he or she knows about Spain's recent history. Benjamin considers History as “a form of sanctioned



forgetting” (Leslie 133) that only records the events of the victors. Since *El corazón* does not intend to recount Spain’s history, it seldom employs historical figures or dates; on the contrary, the novel’s attempts to reinterpret the past and to provide ethical justice to the forgotten of History. Benjamin believes that it is “more difficult to honor the memory of the anonymous than it is to honor the memory of the famous, the celebrated, not excluding poets and thinkers” (“Paraliponema” 406). The narration does not suggest a positivist conception of history; rather, as Benjamin proposes, it brushes history against the grain (Benjamin, “Theses,” 257) so as to chronicle injustices that were left out of the archive. In this way, *El corazón*, as I develop below, honors Machado’s final epigraph and emphasizes that factual History does not necessarily equate with an ethical reconstruction of the past.

Accordingly, in my interpretation, the reconstruction of actual history is not the main goal of the chapters narrated in the third person. Andrés-Suárez argues that *El Corazón* “[n]o es una novela de hechos históricos, aunque inevitablemente aparecen, sino sobre la memoria; se trata de una reelaboración sentimental, ideológica y moral de la historia” (311). I concur with this idea and I add that although history is a necessary backdrop for the narration, historical events and dates are not relevant throughout the novel because the main purpose of the novel is to highlight the experiences of people that are not part of history. As Jerelyn Johnson states, “events unfold predominantly without intervention, omnisciently narrated in the third person; but there are also plenty of explicitly narrated memories through direct [*sic*] between characters” (32). These features are more characteristic of the memorialistic discourse. This narrative voice is not, however, a revengeful voice as it focuses on the pain of the victims rather than on accusing those who caused it. Although vindictiveness seems to move the main

storylines, it is important to remember that, ultimately, neither Ignacio Fernández nor Raquel carry out their plans to avenge Julio Carrión's betrayal.

When Ignacio Fernández returns to Madrid after Franco's death, he visits Julio Carrión in an attempt to recover the family's properties but, when Julio refuses, Ignacio decides to continue with his life. He knows that, in the socio-political context of the Transition, the chances that a returning exile has of lawfully recuperating his possessions are almost inexistent. A young Raquel accompanied his grandfather and, as Ignacio cries hopelessly sitting in a bench on the street, he refuses to tell Raquel the reason for his tears because: "Lo más normal es que tú [Raquel] ya vivas aquí siempre. Y para vivir aquí, hay cosas que es mejor no saber. Incluso no entender" (Grandes 128). Ignacio believes that not telling his secret will protect Raquel in a society that decided to move towards a democracy without adequately examining the past. Mate suggests that: "La memoria pretende actualizar la conciencia de una injusticia pasada, mientras que el olvido cancela, con lo que se hace cómplice de la injusticia. Éste es el punto: memoria es denuncia de la injusticia y olvido es sanción de la justicia" ("Ética" 117). Therefore, the novel critically depicts the Transition as a successful political endeavor but as an ethical failure that did not remunerate the victims, since a peaceful passage to a democracy was the main objective at that moment.

In the early 2000s when Raquel's grandmother tells her the complete story, she plans a careful revenge, which is complicated when Julio Carrión passes away. In spite of her determination to avenge her family, when she falls in love with Álvaro she cannot continue her plan. Raquel confesses to Álvaro: "de repente, te parecías tanto a ellos, a la gente de la que me habían hablado siempre, a mi familia, a mis amigos" (Grandes 953). At

this point, Raquel fathoms that revenge upon the descendants of the victors of the Civil War is useless. She would be mimicking and perpetuating the callous attitude of Julio Carrión and, as a result, she would be as guilty as he was. This fact does not imply that the novel blames equally Republicans and Nationals for the beginning of the Civil War and the dictatorship.

The studies that analyze the narrative voices and the structure of the novel do not highlight the relevancy of Machados's quotations that open and close the novel. The appropriation of the poet's words introduces a third narrative intervention: the implicit author, who provides an ideological guide to reading the book that is important to discern the ethical framework of *El corazón*. The novel opens with these verses: "Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón," (Grandes 10) which are the obvious referent for the title of the novel (7). But, more importantly, the direct pronoun "te" opens a dialogue with the reader, whom the quote addresses directly. These words may be interpreted within the context of the pact of silence that took place during the Spanish Transition, which condemned younger generations to ignorance regarding Spain's traumatic past. Therefore, the epigraph forewarns readers of the shocking emotions they will experience upon discovering certain aspects of Spain's past: a process that is almost parallel to Álvaro's journey into the history of his family.

The novel closes with a famous quote that Machado wrote on his way to exile in France: "...para los estrategas, para los políticos, para los historiadores, todo estará claro: hemos perdido la guerra. Pero humanamente no estoy tan seguro... Quizá la hemos ganado." (Grandes 1127) As Ramón Buckley maintains, Machado's verses embody the "imperativo moral" (n. pag.) suggested in the novel. I would also add that they are a final

reminder to the readers of the objective of the novel: to reinterpret history and recuperate the memories of the victims silenced during Francoism and the transition to democracy. Specifically, the recuperation of historical memory that has been taking place during the last two decades reflects that, in the end, the supporters of the democratic Republic are, in fact, the moral victors of the war. In an interview published in the Spanish magazine *El Cultural*, Grandes states that: “Yo creo . . . que perdieron su presente pero ganaron el futuro. Desde donde estamos ahora, tres generaciones después de la guerra, nos parecemos más a nuestros abuelos que nuestros padres, porque hoy disfrutamos de una libertad, de una democracia, de una forma de vida que ellos conocieron y nuestros padres no” (Basanta n. pag.). The author points to the relevance these words have for her and therefore suggests the reason why she included them at the end of the book: to indicate that the discourse of history does not coincide with an ethical re-reading of these periods.

### Notes

(1). Mate further explains that remembering and commemorating the past does not equal anamnestic justice: “Tenemos pues, que cuando denunciamos el olvido no es porque echamos de menos conmemoraciones o celebraciones del pasado; la denuncia no se refiere al hecho del pasado, a que no tengamos presente el pasado, sino a que consideremos ese pasado como clausurado. Y damos el pasado por clausurado si archivamos todas las causas pendientes con las víctimas del pasado, es decir, si nos resignamos a pensar que los muertos bien muertos están y nada ya hay que se pueda hacer por ellos. Esta forma de clausura, de archivo o de prescripción del pasado puede ser perfectamente compatible con las formas habituales de conmemoraciones o celebraciones del pasado” (“En torno” 118)

(2). From this point I will refer to the novel as *El corazón*.

(3). As Mate indicates: “La recordación tiene por objeto rescatar del pasado el derecho a la justicia o, si se prefiere, reconocer en el pasado de los vencidos una injusticia todavía vigente, es decir, leer los proyectos frustrados de los que está sembrada la historia no como costos del progreso sino como injusticias pendientes” (Mate, *Medianoche* 25).

(4). The pact of silence is a controversial topic that refers to an implicit agreement among the elites that thwarted an open public debate regarding the past during the Spanish

Transition, thus preventing the victims of the Civil War and the dictatorship from being honored, both judicially and morally. Paloma Aguilar Fernández in her widely quoted book *Memory and Amnesia: The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy* (1996) maintains that the pact existed (169), but that it was the only viable option for a peaceful Transition. On the contrary, Santos Juliá in “Echar al olvido: memoria y amnistía en la transición a la democracia” denies the existence of the pact of silence, and refers to the Transition not as a process of oblivion but of amnesty, imposed to avoid the past shaping the future.

(5). In fact, Grandes is currently completing “Episodios de una guerra interminable” an ambitious six-novel project whose title is a homage to Pérez Galdós’ *Episodios nacionales* (1872-1912). Grandes has published the first three novels *Inés y la alegría* (2010), *El lector de Julio Verne* (2012), and *Las tres bodas de Manolita* (2014). The rest of the planned novels include: *Los pacientes del doctor García*, *La madre de Frankenstein* y *Mariano en el Bidasoa*. “Cada novela es independiente, pero varias comparten personajes. Todos terminan en 1964—‘los 25 años de paz y el comienzo de la apertura’—y todos tienen un epílogo en 1977 o 1978. ‘Quería vincular las historias con el presente y enfrentar al lector actual con su pasado’” (qtd. in Rodríguez Marcos n. pag.).

(6). Similarly, Santamaría Colmenero suggests: “la dicotomía que establece la autora entre ‘Historia’ e ‘historias’ participa de un concepto de historia referida fundamentalmente al conjunto de sucesos que protagonizan los grandes personajes. En el margen se encontrarían según este esquema las ‘historias’, con minúscula, aquellas que afectan a la gente corriente y que la autora pretende recrear literariamente basándose en múltiples testimonios reales de supervivientes de la contienda” (6).

(7). These verses are part of the poem CXXXVI “Proverbios y Cantares” from his collection of poems *Campos de Castilla* (1907-1917). The complete verses are as follow: “LIV Ya hay un español que quiere / vivir y a vivir empieza, / entre una España que muere / y otra España que bosteza. / Españolito que vienes / al mundo, te guarde Dios. / Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón” (152). As Manuela Fox manifests these verses, written between 1907 and 1917, show that the Civil War is the culmination of an ongoing ideological division within Spanish society (101-2).

### **Bibliography**

Aguilar Fernández, Paloma. *Memory and Amnesia: The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*. Trad. Mark Oakley. Nueva York: Berghahn Books, 2002. Print.

Andrés-Suárez, Irene. “Memoria e identidad en la novela española contemporánea: *El corazón helado*, de Almudena Grandes.” *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: Veinte años de creación*. Eds. Geneviève Champeau, Jean François Carcelén, George Tyras, and Fernando Valls. 309-25. Print.

Basanta, Ángel. “El Corazón helado.” *El cultural.es* 15 Feb. 2007: N. pag. Web. 8 Jan. 2013.

Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History." *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968. 253-64. Print.

---. "Paraliponema." Eds. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Trans. Edmund Jephcott and others. *Selected Writings: 1938-40*. Vol. 4. Cambridge, Mass: Belknap Press, 1996. 401-411. Print.

Buckley, Ramón. "La novela nacional." *Revista de libros.com* 1 Jan. 2008: N. pág. Web. 6 Aug. 2015.

Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001. Print.

Chacón, Dulce. *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara, 2002. Print.

Crespo Buiturón, Marcela. "El corazón helado de Almudena Grandes: el miedo y la memoria frente al pasado." *Romance Quarterly* 60: 4 (2013): 221-35. Print.

Foz, Manuela. "Memoria nacional y compromiso en *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes." Cords. Margarita Almela, María García Lorenzo, Helena Guzmán, Marina Sanfilippo. *Ecos de la memoria*. Madrid: UNED, 2011. 99-120. Print.

Grandes, Almudena. *El corazón helado*. 2007. Barcelona: Maxi Tusquets, 2009. Print.

---. *El lector de Julio Verne: La guerrilla de Cencerro y el trienio del terror, Jaén, Sierra Sur, 1947-1949*. Barcelona: Tusquets, 2012. Print.

---. *Inés y la alegría: El ejército de la Unión Nacional Española y la invasión del Valle de Arán, Pirineo de Lérida, 19-27 de Octubre de 1944*. Barcelona: Maxi Tusquets, 2011. Print.

---. *Las tres bodas de Manolita*. Barcelona: Tusquets, 2014. Print.

Johnson, Jerelyn. "Remembering History in Contemporary Spanish Fiction." *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura* 6.2 (2009): 28-41. Web. 11 Dec. 2012.

Juliá, Santos. "Echar al olvido: memoria y amnistía en la transición a la democracia." *Hoy no es ayer: Ensayos sobre la España del siglo XX*. Barcelona: RBA, 2010. 303-33. Print.

Leslie, Esther. "Siegfried Kracauer and Walter Benjamin: Memory from Weimar to Hitler." Ed. Susannah Radstone and Bill Schwarz. *Memory: History, Theories, Debates*. New York: Fordham UP. 2010. 123-35. Print.

López, Ángeles. *Martina, la rosa número trece*. Barcelona: Seix Barral, 2006. Print.

Machado, Antonio. *Campos de Castilla*. Ed. Luis Cano. Madrid: Cátedra, 1977. Print.

Mendicutti, Eduardo. "Los tiempo de la emoción." *Cuadernos Hispanoamericanos* 681 (2007): 147-52. Print.

Mate, Reyes. "En torno a la justicia anamnética." Eds. José María Mardones and Reyes Mate. Barcelona: Anthropos, 2003. 100-25. Print.

---. *Medianoche en la Historia: Comentarios a las Tesis de Walter Benjamin "sobre el concepto de Historia."* Madrid: Editorial Trotta, 2006. Print.

---. "Memoria y justicia en Walter Benjamin." Eds. José Zamora and Reyes Mate. *Justicia y memoria: Hacia una teoría de la justicia anamnética*. Barcelona: Anthropos, 2011. 29-37. Print.

Pérez Galdós Benito. *Episodios Nacionales*. Ed. Emilio Blanco. 2 vols. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2006. Print.

Ricœur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: U of Chicago P, 2004. Print.

Rivas, Manuel. *El lápiz del carpintero*. Trans. Dolores Vilavedra. 1998. Madrid: Punto de Lectura, 2004. Print.

Rodríguez Marcos, Javier. "Los otros episodios nacionales." *Elpais.com* 24 Jun. 2010: N. pag. Web. 8 Jan. 2013.

Santamaría Colmenero, Sara. "La novela de la memoria como novela nacional: El corazón helado de Almudena Grandes, ¿nuevo episodio nacional?". Cords. Ángeles Barrio Alonso, Jorge de Hoyos Puente, Rebeca Saavedra Arias. *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*. Santander: Publican, 2011. 1-13. Print.

Urioste-Azcorra, Carmen de. "Memoria de la Guerra Civil y modernidad: *El corazón helado* de Almudena Grandes." *Novela y sociedad en la España contemporánea, 1994-2009*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2009. 199-223. Print.

## **Augusto Monterroso: From Culture Clash to Real Encounter**

[An Van Hecke](#)

*KU Leuven (University of Leuven)*

The expression *encuentros y desencuentros* is quite common in Spanish, and it is equally well known that it has found its way into criticism (1). Throughout his works Guatemalan author Augusto Monterroso offers an enriching view of this complex dichotomy of failed and successful encounters, both on an individual and social or cultural level (2). To start with, “Encuentros y desencuentros” appears as a title for a fragment in his diary, *La letra e (Fragmentos de un diario)*. In this text, Monterroso talks about his unexpected meetings (perhaps a more accurate translation for “desencuentro”), or run-ins with another author, Francisco Cervantes (3). Monterroso and Cervantes promise each other to exchange books, then forget, and then try to apologize (*La letra* 74). It is a text about how uncomfortable people feel when communicating in daily life, even under normal circumstances. What strikes the most is Monterroso’s fascination for the randomness of these encounters. Those “fortuitous meetings” that happen by chance are well known in literature, as in *Rayuela* by Cortázar, who identifies them as a Brownian movement (346). In Monterroso we find many of these inexplicable moments that are difficult to pin down because of the lack of an internal logic; but the coincidental character is exactly what gives them a magical twist. The unpredictability of meeting other people, especially writers, can be related to a strong symbol omnipresent in Monterroso’s work, the fly. The random encounters, like the flight of the fly, seem chaotic at first glance, but are likely to hide an order. Chaos and order, movement and immobility are central in his



work. The fragment “Primeros encuentros” (*La letra* 138) relates how the first time Monterroso met the writer Alfredo Bryce Echenique was everything but a success; they became close friends only later, after other meetings. Another example can be found in “Christmas. New Year’s. Whatever”, from *Perpetual Motion*. In this text, Monterroso gives his interpretation of these fortuitous meetings:

The cards and gifts you send and receive year after year or that we send and receive with a somewhat foolish feeling that overwhelms you or us but which slowly, because of an interweaving of memories and forgetfulness, you or we stop sending or receiving, [...], like those bourgeois drivers who, just because they are who they are, [...] only once in their lives, meet up with you at a red light and you exchange foolish knowing glances with them for a moment [...]. (*Complete Works* 142).

The text refers to the absurdity of human life or the lack of sense in our encounters with other people. At the same time, Monterroso observes with irony the way people behave in these encounters which have no meaning at all. For him these encounters form part of the world of magic, a “theme much richer than the theme of the chance or mere coincidences” (*La letra* 33; my translation). The magic is best revealed in his encounters with other writers’ lives and works. Cortázar is, again, a good example. When Monterroso stayed in Paris in 1984, as he describes it in his diary, a strange coincidence made him stay in the apartment where Cortázar once lived. Cortázar had died recently and Monterroso went to visit his tomb in Montparnasse. Back in the apartment he writes down

the strangeness of the situation: “I remember ... Cortázar, here, in this apartment (4 rue Martel, C., 4°. right), where he lived in and where I’m living now due to coincidences worthy of his imagination and where I’m writing these sentences” (*La letra* 200; my translation).

Fortuitous moments, which may seem insignificant to some, can then have a great impact on others. Monterroso usually presents his as unexpected, as if he is not looking for them, and they just happen. The concept of “encounter” in his works can be studied from many different perspectives: encounters with other authors, encounters through translation, or his life between two cultures as an exile in Mexico. Monterroso was forced to leave Guatemala in 1944 for political reasons and lived in Mexico until his death in 2003. He always considered his life in Mexico as enrichment, and was extremely grateful for the numerous opportunities he was given by Mexicans to write and publish his books. At the same time, the memories of his childhood in Guatemala and the Guatemalan culture and literature had a great impact on his entire work.

In what follows, I will analyze the way Monterroso reflects (neo)colonial encounters and the subsequent power relations, in two different periods: on the one hand, the sixteenth-century encounter between the Old and the New World; and on the other hand, the neo-colonial relationship between Latin America and the United States and Europe in the twentieth century. All along the analysis it is important to keep in mind the dynamic of how Monterroso constructed his work, which actually puts into perspective the notion that he was a perfectionist and a demanding stylist who worked patiently and infinitely to find *le mot juste*. The fact that for this theme Monterroso distances himself from pure satire, does not mean of course that this mode is always absent from the texts

that are my sample. As we know, Monterroso makes use of satire and irony as a mask to hide sadness (Noguerol Jiménez). Rather, Monterroso's move shows that one particular humorous mode cannot and should not define the complexity of his prose. According to Moreno-Durán, many critics have classified Monterroso too quickly within the category of humoristic writers, without noticing the profound humanity which lays in his texts (Moreno-Durán 205). In this sense, the analysis by Masoliver Ródenas is particularly useful, as he distinguishes three centres in Monterroso's writings: a critical one, against politics and politicians, a sceptical one, which expresses a pessimistic vision on humanity, and finally a literary one, which reveals Monterroso's passion for literature and his identification with authors such as Cervantes, Quevedo, Shakespeare, Montaigne, Swift, Kafka or Joyce (Masoliver Ródenas 9-10). These intertextual "encounters" run parallel with his criticism of neocolonial systems, as he always sees other authors as guides in the creation of his own texts (Van Hecke 98).

### **Colonial and neo-colonial encounters**

Monterroso is a master at depicting great encounters of human history with brevity, and a master at dismantling the traditional binary of centre and margin, as is clearly shown in the fable "The giraffe who suddenly understood that everything is relative" (*The Black Sheep* 42), about the battle between Napoleon and Wellington. This is in line with Ashcroft's, Griffiths' and Tiffin's statement on the difficulty in defining the binary opposition 'centre/margin':

Imperial Europe became defined as the “centre” in a geography at least as metaphysical as physical. Everything that lay outside that centre was by definition at the margin or the periphery of culture, power and civilization. The colonial mission, to bring the margin into the sphere of influence of enlightened centre, became the principle justification for the economic and political exploitation of colonialism. [...] The idea is contentious because it has been supposed that attempts to define the centre/margin model function to perpetuate it. (Ashcroft, Griffith and Tiffin 36-37)

In much of Monterroso’s prose, what we find is exactly the desire to undermine the idea of a centre, often in a humoristic or sarcastic way. Although it is not evident to think of Latin America in postcolonial terms, some arguments of postcolonial theory can help us better understand the mechanisms in the relationships between colonial powers and marginalized regions. Especially the concept of “Otherness” as developed by Said can clarify the analysis of Monterroso’s short stories and other texts:

It is more rewarding – and more difficult – to think concretely and sympathetically, contrapuntally, about others than only about “us.” But this also means not trying to rule others, not trying to classify them or put them in hierarchies, above all, not constantly reiterating how “our” culture or country is number one (or not number one, for that matter). (Said 336)

Since the nineteenth century Spanish American intellectuals have always had a conflictive relation with Europe, and later with the United States. The place of speaking, the “locus of enunciation” becomes fundamental (Mignolo 51-55). Latin America is no longer seen as a region to be studied, but as a place from which to speak.

For this first part, I selected two short stories and one essay: “The Eclipse” and “Finished Symphony” from *Complete Works and Other Stories*, and “How to Stop Being a Monkey” from *Perpetual Motion*. In the short story “The Eclipse” (*Complete Works* 29-30), the plot of which is contextualized by many other historically-bound tales of the first encounters between Europeans and Amerindians, Monterroso offers a version of what could have happened if history was turned upside down and the Indians had conquered the Spaniards. For Dante Liano, this story is a homage to the intelligence and the culture of the indigenous people without the use of any rhetorical device (Liano 57). The story departs from the capture of a Spanish friar, Bartolomé Arrazola, who, in the sixteenth century, tries to deceive the Mayans who captured him in the Guatemalan jungle. He tells them that if they kill him, he will make the sun disappear. Thanks to his knowledge of Aristotle, he knows that there will be a solar eclipse exactly on that day. Nonetheless, the Indians sacrifice him and then, indeed, the sun darkens. During the sacrifice, one of the Indians recites “the infinite list of dates when solar and lunar eclipses would take place” (*Complete Works* 30). With their great knowledge of astronomy, the Mayans did not need the help of Aristotle.

Historians and experts in colonial literature have paid much attention to the great encounters of the conquest, especially that between Cortés and Moctezuma or between Pizarro and Atahualpa. In “The Eclipse”, Monterroso focuses on another type of

encounter, between religious representatives, in the middle of the jungle, far from the great political centres. The reader does not get to see an image of the good missionary, elected by God to save the pagan Indians. On the contrary, despite his doubts about his duties within the scheme of the Conquest, Bartolomé resembles the fanatical monk dedicated to mass conversions, inspired by a sentiment of superiority regarding the Indians whose religions are eventually destroyed by the larger power to which he responds. It is clear that the friar considers his culture as more valuable than the indigenous cultures. He stubbornly exhibits a Euro-centric vision of the world, and even wants to make the Indians believe he has superhuman powers.

In the written versions of those encounters among distant cultures, language and translation are undoubtedly essential aspects of an initial contact. During his encounter with the Maya and the Aztecs, Cortés communicated with the help of two translators, Jerónimo de Aguilar and Malinche, and the above mentioned historians and colonial literature experts have made much of those transactions. Differently, the Spanish friar of Monterroso's story tries to speak directly with the Indians: "Three years in the country had given him a passing knowledge of the native languages. ... He spoke a few words that were understood" (*Complete Works* 29). But even this linguistic knowledge is of no use. From the perspective of the friar, who "waited confidently" after having told them about the sun disappearing, the end is totally unexpected. The "religious zeal of his work of redemption" is of no value when the Indians sacrifice the friar to their gods. Monterroso gives an ironic view of the cultural arrogance of Europeans. The targets of Monterroso's irony are not only men but also God. In the chronicles of the conquest, as for instance in Bernal Díaz del Castillo's *The True Story of the Conquest of Mexico*, we often find references to God who helps conquer America and is at the same time the ultimate

justification of the conquest. It is also a commonly accepted fact among historic scholars that the Indians in Mexico were conquered so quickly because they were already convinced that their gods had abandoned them. The resignation, especially by Moctezuma, can be explained by the many ominous signs they interpreted in the way that their gods were not ‘talking’ to them anymore. In Monterroso’s “The Eclipse”, we observe an inversion at a spiritual level, as the Christian God now abandons the friar and the Mayan Gods are praised by the sacrifice. The failure for the Spanish friar is a triumph for the Indians. The wisdom of Arrazola becomes ignorance. For a few minutes literature creates the illusion that the conquest could have been completely different. At a symbolic level the story suggests the enormous implications for both cultures if the conquest had been the other way around. Monterroso gives a reinterpretation of history through imagination.

Although the story is a fantasy, the idea is not completely original. The author was questioned about the originality by Will Corral in 1978 (81) and by Stavans in 1996 (400). Both critics then referred to the story *A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court*, by Mark Twain. To Corral, Monterroso explained that he wanted to write a story “against Twain”; to Stavans Monterroso revealed that he did not take the idea directly from Twain, but from a Hollywood movie about King Arthur. Unlike this movie, about an eclipse in Africa, Monterroso situated his story in the Maya region of Guatemala. Monterroso also talks about Columbus who used similar tricks in the Bahamas, which makes him conclude: “In other words, the seed of the story dates back to Columbus, was later reworked by Twain, revisited in a Hollywood movie, and reapplied to Guatemala” (qtd in Stavans 400). Stavans then asks him quite directly: “So what amount of the story is actually yours? We cannot avoid, at this point of the dialogue, the topic of originality”.

The author then explained: “Originality isn’t based on the construction of a certain argument, but in the style and twist a writer gives it” (400). This answer by Monterroso does not surprise, knowing his view on the importance of world literature for his own writings and the amazing amount of intertextual references in his work (Ruffinelli, Van Hecke). Monterroso’s work can indeed be studied as a palimpsest with many layers (Glantz) or as “literature within literature” (Olea Franco).

“The Eclipse” has pursued the author for many years, as critics kept on analyzing it and asking questions about it. There even has been a study on the relation between the story and *Tintin*, the comic by Hergé (Binns). Toward the end of his life the author wrote down his thoughts about “The Eclipse” in an essay “Imaginación y realidad” (*Literatura y vida* 135-140). Considering the actual situation of the Maya, Monterroso is of the opinion that the *mestizaje*, or misgenation is a doubtful question, and the relation between the oppressed and the oppressors is still conflictive. Concerning the illusion or disillusion of literature, Monterroso writes:

Every year, every day since the first publication of my story – I must admit – I have learned that imagination and reality are often conflicting terms, and that it is easier to make someone triumph in three minutes of good (or bad) wishes than in five hundred years of real history. (*Literatura y vida* 136; my translation)

What we see here is a profound pessimism regarding Latin American history. Five hundred years later, the full recognition of various indigenous identities and cultures has



not been achieved, not only because of feelings of superiority, but even so because of a lack of knowledge of the Other's culture and language, two essential aspects emphasized in the story "The Eclipse".

From the sixteenth century we move to a story that takes place in the twentieth century, "Finished Symphony" (*Complete Works* 15-17). The story is about an old Guatemalan organ player who finds the two missing movements of the *Unfinished Symphony* by Schubert in a small church in Guatemala. On several occasions Monterroso insisted on the fact that this short story was not based on reality but, on the contrary, completely fictitious. It is a sad story about the organist who first was excited about his discovery, then argued about it with almost every musician in Guatemala, and then went to Vienna to prove the validity of his discovery. But in that European capital, considered the centre of all knowledge on Schubert, he only finds incomprehension and scorn:

... and once he was in Vienna it was even worse because they said no Guatemalan *Leiermann*\* [\*in footnote: *organ-grinder*] was going to teach them how to find lost works least of all ones by Schubert whose scholars were all over the city and how could those pages have ended up so far from home. (*Complete Works* 16)

Guatemala is that place "so far from home", a place assumed by the European mind set of the fictional time to be impossible for finding such an important manuscript. Coming from Guatemala, he would have "no right" to judge Schubert's symphony. He finally went back to his country, and on the ship he "ripped the pages one by one and

threw the pieces overboard” (17). The story ends in a *status quo*, with a world that does not want to know the missing parts of the symphony. In Monterroso’s story, the subaltern still has no right to speak. This is exactly what postcolonial critic Spivak investigates in her well-known essay “Can the subaltern speak?”, in which she examines the complex “relations between desire, power and subjectivity” (Spivak 273). Again, as in “The Eclipse”, no real encounter is possible between the different cultures. As pointed out by Leonardo Padura, many characters in Monterroso are common people who are feeling frustrated and look for a spiritual way out, mostly through art, to compensate their alienation. This is especially the case for the Guatemalan organ player who is confronted with a public that does not want to see a finished symphony by Schubert (Padura 164).

Mark Millington, in his article “On Location: The Question of Reading Crossculturally”, took “Finished Symphony” as a starting point to discuss the limits that critics of First World cultures run into in their work with Latin American literature:

What is striking in “Sinfonía concluida” is the strong polarization imposed by the Viennese. In fact, one thing that the story does is to map in basic terms the major locations in cultural exchange: inside, outside and a more complex, unsettled ‘between’ .... Hence the European power seeks to preserve the self and its current identity by rejecting the Latin American Other. (Millington 14)

Millington questions the capacity of Western academic scholars to read Latin American literature: either they produce a monological discourse, which leaves the

assimilation of the texts to their own values, or they tend to polarise. Millington's categorical assumption offers an equally categorical solution: a dialogical and heterogeneous discourse. Another critic, McGuirk, also gives his interpretation of the story based on postcolonial theories by Bhabha, Jameson and Spivak. According to McGuirk, Monterroso's story poses several questions: "A potentially abstract debate on the third term, on relativities, interpretants, dialogics and differences, irrefutably shifts to the political and ideological dimensions of intercultural transfer, translation, transgression" (McGuirk 246). "Finished Symphony" seems to be an incomplete odyssey, as the story ends in the middle of the ocean. That conclusion can be seen as symbolic of how two cultures, European and Latin American, are viewed as opposites and incompatible, which creates an in-between zone of tensions that has a negative impact on the individual characters.

The third example of such misplaced or unproductive encounters is 'How to Stop Being a Monkey', a prose piece about the way foreigners perceive Latin American writers. As this is a very short text I quote it entirely:

The spirit of inquiry knows no limits. In the United States and in Europe they have recently discovered a species of Latin American monkey capable of expressing itself in writing, identical, perhaps, to that diligent monkey who, by hitting the keys of a typewriter at random, eventually reproduces the sonnets of Shakespeare. Something like this naturally fills these good people with wonder, and there is no lack of willing translators of our books or ladies and gentlemen of leisure willing to buy them, as they once bought the shrunken heads of Jivaro Indians. More than four centuries ago Fray Bartolomé de

Las Casas finally succeeded in convincing the Europeans that we were humans endowed with souls because we laughed; now they want to convince themselves of the same thing because we write. (*Complete Works* 116)

Whether this text is a short story or an essay is difficult to say – the delimitation of literary genres in Monterroso is quite complex (4)– but it clearly questions the position of Latin American writers and the way they are seen by First World critics and readers. In this text, Latin American writers find themselves at the level of the monkeys, one step behind the human race, which is considered to be more intelligent. According to this view, if Latin American writers achieve a literary work of quality, it will only be by chance.

The comparison with that “diligent monkey who by hitting the keys of a typewriter at random, eventually reproduces the sonnets of Shakespeare” is probably an intertextual reference to the short story by R.A. Lafferty, “Been a Long, Long Time”, in which an angel is punished “by having to supervise (for trillions of years) randomly-typing monkeys who are attempting to produce a perfect copy of the collected works of Shakespeare” (Lafferty 87-90). The infinite monkey theorem has been recovered in many manifestations of popular culture, even in an episode of *The Simpsons*. With sarcasm, the narrator of Monterroso’s text observes how people in the United States and Europe are excited about the discovery of these “monkeys” and how they are interested in translating and reading their works. In other words, and once again, little has changed in crosscultural relations between the Old and New worlds.

The fact remains then that Europeans, post-colonial literary critics among them, are still more motivated by a sense of exoticism than by a serious appreciation of the quality of the literature of those “monkeys,” i.e., writers, in the same way they bought the shrunken heads of Jivaro Indians from Ecuador, a topic that Monterroso employed and fictionalized in his story “Mister Taylor” (*Complete Works* 3-9). In “How to Stop Being a Monkey” there is an explicit comparison between colonialism in the sixteenth century and the present. Bartolomé de las Casas, unlike Arrazola in “The Eclipse”, really made an effort to prove that the Indians were “humans endowed with souls because [they] laughed,” a sarcastic reference to the early discussions in Spain about the humanity of Amerindians. Sadly, it seems that in the five hundred years these encounters have lasted nothing has changed: Latin Americans are still seen as inferior, as less advanced. But then again, the capacity to write is a vastly superior new argument for North Americans and Europeans to accept that Latin Americans are “human”.

Although in a generally humorous way, “How to Stop Being a Monkey” expresses the frustration of Latin American writers for not being recognized by the Other, for having to suffer contempt for their work. In the sixteenth century the initial encounter failed, and at a certain level this can be understood because of the huge differences between both cultures, as Tzvetan Todorov and post-colonial critics posit. But the fact that five centuries later the encounter is still problematic is much more difficult to accept. Monterroso has always been very critical, both in his texts and interviews, concerning the neocolonial powers in Latin America, especially in Central America where American companies like the United Fruit Company were responsible for the economic exploitation and the political dependence of these countries in the twentieth century. “How to Stop Being a Monkey” is a good example of what Noé Jitrik said about Monterroso. The

Argentinian critic considers Monterroso ‘a philosopher of human nature’ who creates in the reader a sentiment of discomfort by forcing us to see ourselves in the mirror of our intellectual, sentimental or political commonplaces (Jitrik 53-54).

### **The wonders of successful cultural encounters**

If we consider the three previous texts as a representative sample of Monterroso’s vision on cultural encounters, it is evident that he was especially interested in failed encounters and conflictive situations created by the clash between different cultures. This is true, and there are many more titles from earlier stories that can illustrate these conflictive encounters, like “Mister Taylor” (*Complete Works* 3), or later essayistic prose like “The Brain Drain” (*Complete Works* 96). Nevertheless, if we analyze closely the rest of his work we can find texts or fragments in which the cultural encounter between the Old and the New World has a much more positive outcome. Let us then take a look at three representative texts, “Cakchicoto” from *La letra e* (230), “Poesía quechua” from *Palabra mágica* (84), and “Vivir en México” from *La vaca* (147).

In “Bulgaria”, a fragment from *La letra e*, Monterroso first tells us about the Bulgarian author Rumen Stoyanov, who is running from one library to another in order to translate the Spanish version of the *Popol Vuh* into Bulgarian (*La letra* 132). Monterroso is amazed to see how Stoyanov is attracted by Mayan culture and to see how this Mayan book, fundamental to Monterroso, can cross borders thanks to translations, not only from Quiche into Spanish, but into a language like Bulgarian that is completely unknown to Monterroso. He then tries to imagine, in a following fragment, “Cakchicoto”, how that first encounter must have been: “Friar Thomas de Coto and the first Cakchiquel Indian in Guatemala, who taught him that *Vuh* meant *Libro* (*Book*), in

exchange for learning that *Libro* was *Vuh*, in an amusing (I suppose it must have been) interchange that still hasn't come to an end" (*La letra* 230; my translation). The way Monterroso perceives this encounter, as an "amusing interchange", is in great contrast with the negative views he gave us in the previous texts that we have analyzed. No doubt, the fact that First World critics started to show interest in the *Popol Vuh* made Monterroso feel proud of his Guatemalan roots. He mentions the book every time he tries to claim the place of Guatemalan literature on the world map (*Discurso*). The fragment "Cakchicoto", where we observe the beginning of an intellectual communication between the two cultures, confirms the interpretation given by Adolfo Castañón who describes Monterroso as a liberal writer for whom tolerance is an essential quality (Castañón 140).

In the essay "Poesía quechua" (*La palabra* 84-85), as in "How to stop being a monkey", we see the complexity of the reception of Latin American literature, in this case pre-Hispanic poetry. With irony, Monterroso observes how people show an extreme and probably exaggerated admiration for these works precisely because they were "written by beings that are inferior to men" (84, my translation). Monterroso writes: "Thanks to an easy mental mechanism, many consider these works, if not the creation of irrational people, at least of people who have almost an infantile mentality" (84, my translation). This is where he turns to Montaigne, who expresses his admiration for pre-Hispanic poetry from a different point of view. Montaigne comments on an indigenous song from Brazil:

Now I have conversed enough with poetry to judge thus much that not only there is nothing barbarous in this invention, but, moreover, that it is perfectly Anacreontic. To

which it may be added, that their language is soft, of a pleasing accent, and something bordering upon the Greek termination. (Montaigne, *Essays*, qtd in *La palabra* 84; my translation, based on existing translations from Montaigne into English)

Montaigne was famously one of Monterroso's favourite authors, as criticism about him has revealed. This fragment by Montaigne must have been important for Monterroso's ultimate goal, as, already in the sixteenth century, a writer from Europe showed his genuine admiration for the literature of the New World, and certainly provided a new perspective on the notion of encountering other cultures. Even in the twentieth century, Monterroso looked for signs in which Third World authors were not seen as monkeys anymore, nor as irrational or infantile beings, but respected as writers at the same level as First World authors. It is not surprising he found this recognition, when he himself received important literary prizes in Italy (1993) and Spain (2000). On both occasions, in his speeches he is not only grateful for the awards, but he sees them as a fundamental recognition of the literature of Guatemala and of Latin America in general. González Zenteno, in her thorough analysis of Monterroso's work, rightly concludes that Monterroso, as a "Third World writer ... managed to free the Latin American cultural and literary machinery from the imposition of folklorism ... by the First World critical and editorial centres" (González Zenteno 201).

The third and last text, in which we perceive the cultural encounter in a positive way, is the essay "Vivir en México" from *La vaca* (148). In this essay Monterroso pays tribute to Mexico, the country where the author found refuge as an exile in 1944, and where he lived for more than forty years. Monterroso praises the Mexican hospitality and



is extremely grateful for the opportunities given to him at a personal and professional level. At the beginning of the essay, Monterroso gives a quite emotional and even dramatic view of what it meant living in Mexico in the forties, not only for him, but for numerous refugees:

At that time, when life was just beginning, Mexico was an extension of a Europe at war; I mean, there were already so many refugees, Spanish, Czechs, Germans, Lithuanians, Hungarians, Russians, etc, that the pain, apparently so far away, could literally be touched with your hands, every time you shook hands with one of them, something that happened at any time of the day or the night, in any house, and almost in any street. (*La vaca* 147; my translation)

The contrast between the remoteness of the war in Europe and the nearness of the real pain felt by shaking hands, is very intense. Monterroso describes the solidarity among the refugees, not only from Europe, but also from other Latin American countries, as he mentions Bolivia, Peru, Venezuela, Nicaragua and Cuba. Paradoxically, Mexico City is described as the place where you could feel the pain of so many exiles, but at the same time it appears as an amazing capital, especially in those magical forties, where people from different countries could find each other. The hand becomes a metaphor for the encounter between the Old Europe, suffering at that time during the Second World War, and the New World, where refugees are welcomed to settle down and to continue their lives.

### **Literary encounters**

From the six texts above, we can conclude that Monterroso was always concerned about political and economic conflicts between different cultures, and consistent with his overall practice, he would submit “notes,” providing clues for greater discussion. Still, eager in his search for constructive and enriching elements in these encounters, he found them in the world of literature. A great admirer of universal literature, his work is based on multiple readings of other writers. Intertextuality inevitably becomes a key concept when analyzing Monterroso’s work. He perceives his readings of other authors as encounters with accomplices or guides whom he follows for a while yet to abandon them time and again. In an essay with the title “Influences”, Monterroso explains that he does not like to talk about “literary influences” nor about “literary models”. Instead he sees other authors as “accomplices” who give him company when he is navigating in an unstable movement to and fro:

And, as much as you can, you keep on navigating, in the company of this or that one, in a movement in which, when you are lucky, you find sometimes a certain stability of the mind ... to find out that, again, you don’t know where you find yourself, neither if the accomplice ... that you followed up to now, was in fact the best. (*La vaca* 45; my translation)

For Monterroso, there is no doubt that it is in the world of literature that a true cultural encounter can take place with an authentic appreciation for the Other, as we see

in the “amusing interchange” between friar de Coto and the Cakchiquel Indian, or in the readings of indigenous poetry by Montaigne. However, when reading Monterroso’s work, it seems difficult to maintain these binary oppositions, self-other, civilized-barbarian, centre-margin... As Castañón discovered in Monterroso’s character the amazing capacity to give the same importance to every person (Castañón 137), we also found several texts in which the Other is actually seen as equal. In these cases, it may be more accurate to talk about “sameness”, as can be seen in the emotional description of “shaking hands” among refugees. Said’s view on “Otherness”, quoted earlier in this paper (Said 336), leads us to conclude that Monterroso clearly dreams of a world in which one culture does not rule the other, a world without classifications or hierarchies. Finally, Monterroso surprises the reader with many strange and unexpected encounters, whether they failed or not, and which make the reader often feel uncomfortable. It may seem utopian, and it may not be visible at first sight, but in Monterroso’s oeuvre, especially in his essays, we sense a fundamental view on literature and life: working and living within literature means crossing frontiers and creating a world in which tolerance, respect, and admiration for the Other can be made possible.

### Notes

(1). The second concept of the dichotomy, *desencuentro*, is not easy to translate into English. One could say ‘encounters and disencounters’, but the ‘disencounter’ does not actually appear in English dictionaries. *Desencuentro*, at least in its usage in criticism (particularly for literatures of the discovery), can be translated as *failed encounter or contact, discord, conflict or disagreement*, but none of these exactly reflects the wordplay *encuentros y desencuentros*.

(2). Augusto Monterroso published his first book in 1959: *Obras completas (y otros cuentos)* (México: Ediciones Era, 1990). His second book *La Oveja Negra y demás fábulas* was published ten years later, in 1969 (Barcelona: Anagrama, 1991). *Movimiento Perpetuo* was his third book, published in 1972 (Madrid: Alfaguara Bolsillo, 1999). As of this date, only three books by Monterroso have been translated into English: *Complete Works and Other Stories* which includes *Perpetual Motion* (U. of Texas Press: 1995),

and *The Black Sheep and Other Fables* (New York: Doubleday, 1971; London: Acorn, 2005, retranslation). For this article I also refer to books that have not been translated into English. In those cases I add the explicit reference 'my translation'.

(3). The name Francisco Cervantes may allude to a sixteenth-century Spanish man of letters who moved to Mexico in 1550, and may be, according to some, the author of the foundational picaresque novel *The Life of Lazarillo de Tormes*.

(4). According to Will Corral's study of genre displacement in Monterroso, the beginning and the end are typical of the essay, but the text as a whole cannot be considered as belonging exclusively to one particular genre, and the irony is the element that contributes to that impasse (Corral 1985, 165).

### Works Cited

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, eds. *Key Concepts in Post-colonial Studies*. London and New-York: Routledge, 1998. Print.

Binns, Nial. "Tintín en Hispanoamérica: Augusto Monterroso y los estereotipos del cómic". *Cuadernos Hispanoamericanos* 568 (1997): 51-66. Print.

Castañón, Adolfo. "Augusto Monterroso: la otra batalla por la secularización". *Tríptico. Movimiento perpetuo, La palabra mágica, La letra e*. Augusto Monterroso. México: Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, 1995. 137-140. Print.

Corral, Wilfrido H. *Lector, sociedad y género en Monterroso*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1985. Print.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1986. Print.

Díaz Del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. J. Ramírez Cabañas. México: Porrúa. 1986. Print.

Glantz, Margo. "El camaleón que no sabía de qué color ponerse". *La Jornada Semanal* 147. April 5, 1992. 32-35. Print.

González Zenteno, Gloria Estela. *El dinosaurio sigue allí. Arte y política en Monterroso*. México: Taurus, 2004. Print.

Jitrik, Noé. "Monterroso: Filósofo de la Naturaleza Humana". *Libros de México* 10 (1988): 53-54. Print.

Lafferty, R.A. "Been a Long, Long Time". *Fantastic*, December 1970. Print.

Liano, Dante. "Itinerario de Augusto Monterroso". *Ensayos de Literatura Guatemalteca*. Roma: Bulzoni, 1992. 55-68. Print.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Introducción general. Augusto Monterroso: el humor que muere". *Tríptico. Movimiento perpetuo, La palabra mágica, La letra e*. Augusto Monterroso. México: Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, 1995. 7-15. Print.

Mcguirk, Bernard. "Post-postscript: space, self, other. Latin America and the 'third term'". *Latin American Literature: Symptoms, Risks and Strategies of Post-structuralist Criticism*. London, New York: Routledge, 1997. 233-257. Print.

Mignolo, Walter. "La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales". *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Ed. Alfonso de Toro. Frankfurt/Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 1997. 51-70. Print.

Millington, M.I. "On Location: The Question of Reading Crossculturally". *Siglo XX/20<sup>th</sup> Century. Critique and Cultural Discourse*, 13: 1-2 (1995): 13-39. Print.

Monterroso, Augusto. *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Ediciones Era, 1990. Print.

\_\_\_\_\_. *La palabra mágica*. Barcelona: Muchnik Editores, 1985. Print.

\_\_\_\_\_. *La Oveja Negra y demás fábulas*. Barcelona: Anagrama, 1991. Print.

\_\_\_\_\_. *Complete Works and Other Stories*. Austin: U. of Texas P., trans. Edith Grossman, 1995. Print.

\_\_\_\_\_. *La letra e (Fragmentos de un diario)*. Madrid: Alfaguara, 1998. Print.

\_\_\_\_\_. *Movimiento Perpetuo*. Madrid: Alfaguara Bolsillo, 1999. Print.

\_\_\_\_\_. *La vaca*. Madrid: Alfaguara, 1999. Print.

\_\_\_\_\_. "Discurso pronunciado por Augusto Monterroso el año 2000". Premio Príncipe de Asturias de las Artes y las Letras, 2000. Web. 1 July 2015. <http://www.fpa.es/es/premios-principe-de-asturias/premiados/2000-augusto-monterroso.html?texto=discurso>

\_\_\_\_\_. *Literatura y vida*. Madrid: Alfaguara, 2004. Print.

\_\_\_\_\_. *The Black Sheep and Other Fables*. London: Acorn, trans. R.D.V. Glasgow & P. Jenkins, 2005. Print.

Moreno-Durán, R. H. "Monterroso, fábulas contra veleidades". *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. Ed. Will H. Corral. México: Difusión Cultural UNAM, Ediciones Era, 1995. 201-206. Print.

Noguerol Jiménez, Francisca. *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Serie Literatura 11, 1995. Print.

Olea Franco, Rafael. "Augusto Monterroso (sus trabajos)". *One Hundred Years of Loyalty in Honor of Luis Leal*. Vol. I. Ed. Sara Poot Herrera, Francisco Lomelí and María Herrera-Sobek. University of California Santa Barbara, 2007. 465-476. Print.

Padura, Leonardo. "Sinfonía inconclusa de Augusto Monterroso". *Casa de las Américas* 139 (1983): 162-165. Print.

Ruffinelli, Jorge. "Introducción". *Lo demás es silencio*. Augusto Monterroso. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1986. 9-54. Print.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, Random House, 1994. Print.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern speak?". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. University of Illinois Press. 1988. p. 271-313.

Stavans, Ilan. "On Brevity: A Conversation with Augusto Monterroso". *Massachusetts Review: A Quarterly of Literature, the Arts and Public Affairs*, Amherst, 37, 3 (1996): 393-405. Print.

Todorov, Tzvetan. *La Conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1991. Print.

Van Hecke, An. *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*. Xalapa: Universidad Veracruzana. Colección Cuadernos 55, 2010. Print.