

CIBERLETRAS

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

ISSUE 43 / NÚMERO 43
January / Enero 2020

***Economic Imaginaries in the Literature and
Cinema of Spain and Latin America***



Fig. 1. Elena Garnelo. *Sin título*

ISSBN: 1523-1720

Issue 43 – January 2020

Lehman College – City University of New York

Editors: Marco Ramírez Rojas & Juan Jesús Payán

Assistant to the Editors and Images Coordinator: Cristina Elena Pardo

Template Design: Angela Villota Orbes

Images by Elena Garnelo.

Poem by Alberto García Teresa.

TABLE OF CONTENTS - ÍNDICE

SPECIAL ISSUE / NÚMERO ESPECIAL

Raúl Caplan

Término(s) de (los) intercambios: la dimensión económica en *El astillero*
(1961) de Juan Carlos Onetti2-15

Maria B. Clark

Melodrama and Class Performance in *Cama adentro* by Jorge Gaggero.....17-29

Sabrina Grillo

Una España de €nsueño : Una mirada desde el cine documental de
Guillermo Cruz31-40

Blanca Judith Martínez Díaz

2666 y la fractura de los cuerpos en un estado neoliberal42-51

Alberto Ribas-Casasayas

A la orilla de la desolación: La clase media española en *Animales domésticos*
de Marta Sanz53-68

Silvia Rosa

Consumiendo con emoción: En torno a *Cicatriz* de Sara Mesa70-82

ENSAYOS / ESSAYS

Debra C. Ames

Stillborn Dreams: Infant Loss and Maternal Identity in Martin Gaité's
"Lo que queda enterrado"84-96

Lucia Vera Cytryn

La contraofensiva *cuir*. Civilización y barbarie en *La guerra de las mariconas*
de Copi.....97-108

Jongsoo Lee

Building Mexico as a Creole Nation: Anti-exploitative Colonialism and Mestizaje
in the Historical Novel *Xicotencatl*109-123

Huber David Jaramillo

Trans Affirmation and Inclusion in Perlongher's Inner City.....124-140

TABLE OF CONTENTS - ÍNDICE

Eric Rojas

Identidad nacional y extraterritorialidad en *La tierra incomparable* de Antonio Dal Masetto141-152

David Roldan Eugenio

Intermedialidad y realismo mágico en la obra maravillosa de Leonora Carrington.....153-173

Adriana Rodríguez Alfonso

¿Malos tiempos para la dificultad?: Álvaro Enrigue, mercado y postura Autorial.....174-192

REVIEWS / RESEÑAS

Erin K. Hogan

Reading *In-Between*. Sarah Thomas' *Inhabiting the In-Between: Childhood and Cinema in Spain's Long Transition*193-195

UN ECONOMISTA

Un economista no sabe qué hacer con un arco iris.
No entiende el aleteo de una abeja,
por qué trinan escandalosamente las gaviotas,
qué guarda una camada en su madriguera.
Se inquieta ante un caracol que,
sobre una brizna empapada de rocío,
indiferente se despereza.
Ante el murmullo chispeante de un río,
ante un eclipse inundado de estrellas,
ante tu sonrisa o una mano abierta,
agita desconcertado su cabeza.
Un economista no escucha la memoria
ni atiende al compás de los latidos.
No sabe buscar tanteando en silencio la belleza
en toda palpitación dichosamente tendida
a la luz, al viento, a la alegría.

Un economista aún busca con vehemencia
con qué moneda comprar la vida.

(Alberto García-Teresa; de *Oxígeno en lata*: Baile del Sol, 2010)

AN ECONOMIST

An economist doesn't know what to do with a rainbow.
Doesn't understand the fluttering of a bee,
why the seagulls marble scandalously,
what the litter keeps in its burrow.
Becomes uneasy in the presence of a snail that,
on a dew soaked blade,
indifferently stretches out.
In the presence of sparkling murmuring of the river,
in the presence of an eclipse flooded by stars,
in the presence of your smile or your open hand,
shakes their head confusedly.
An economist can't hear the memory
nor attend to the compasses of the beats.
Doesn't know how to search sizing up silence the beauty
in every palpitation happily hung out
in the light, in the wind, in the joy.

An economist still searches with vehemence
with what coin to buy life.

(Translation by Zackary G. Payne)

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 43
January 2020

CIBERLETRAS

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

SPECIAL ISSUE SECTION

SECCIÓN DEL NÚMERO ESPECIAL

Lehman College – City University of New York



Fig. 2. Elena Garnelo. *Sin título*

Término(s) de (los) intercambios: la dimensión económica en *El astillero* (1961) de Juan Carlos Onetti

RAÚL CAPLÁN

UNIVERSITÉ GRENOBLE-ALPES – ILCEA4

Resumen:

En *El Astillero*, como bien lo muestra J. Ruffinelli, Onetti denuncia las aberraciones del sistema capitalista y sus consecuencias nefastas en el Uruguay de la época. Pero la mirada de Onetti va más allá de la coyuntura, proponiendo una descarnada reflexión sobre el lugar y la función del dinero en las sociedades humanas. A través de ese astillero improductivo y de las historias que se tejen en torno a él, asistimos a una sacralización del dinero, que deja de ser un simple valor de intercambio para adquirir los atributos de una divinidad (paradójicamente) *pobre*. Basándonos en las reflexiones de Walter Benjamin prolongadas por Giorgio Agamben, mostraremos cómo *El Astillero* interroga y cuestiona nuestra relación con el dinero, mostrando los aspectos patéticos de una fe degradada y degradante de la que nadie puede escapar.

Palabras clave: Español, Onetti , *El astillero*, Dinero, Capitalismo, Religión

Pocas obras de escritores latinoamericanos contemporáneos han sido objeto de tantas lecturas críticas como las de Juan Carlos Onetti. Sus novelas y cuentos han sido estudiados a la luz de distintas teorías y desde los enfoques más diversos, destacando aspectos como la alienación, la soledad, la dimensión existencialista, la búsqueda identitaria, la relación hombre/mujer, la ironía, la creación de un espacio imaginario (Santa María), la intertextualidad (Arlt, Borges, Faulkner, Kafka...), la metaficcionalidad y la autorreferencialidad, las obsesiones personales del escritor, la escritura como tentativa de salvación, y varios etcéteras.

La bibliografía sobre *El astillero*, considerada por muchos como su obra cumbre, es muy extensa también, pero los trabajos enfocados en la dimensión económica son muy escasos. Esto llama la atención, pues basta abrir una página al azar de esta novela para encontrar una profusión de términos referentes a la dimensión monetaria (« dinero », cifras como « doscientos pesos », « seis mil pesos », « treinta millones »...), a las relaciones laborales (« patrón », « salario », « sueldo », « pago »...), a la dimensión económica, financiera o contable de una empresa (« crédito », « [registro de] compras », « presupuesto », « accionistas », « asambleas de tenedores de acciones », « eficiencia »...). El principal trabajo que aborda la dimensión económica del *Astillero* es un artículo de Jorge Ruffinelli publicado en 1988¹; también cabe citar, en menor medida, un artículo publicado en la década anterior por John F. Deredita² y un par de artículos sobre el dinero en la obra onettiana en general (Basile, Perera San Martín).

Ruffinelli parte de la idea comúnmente aceptada según la cual hay un corte en la concepción literaria de Onetti en los 40; según la cual el escritor -aun siendo admirador de Malraux y de su compromiso personal y literario- reniega por esos años de una escritura “política”, por considerarla ineficaz como acción³, por juzgar que es una mera “descarga de la mala conciencia” del escritor (Ruffinelli, 1989, p.186). Ahora bien, y es ésta la afirmación central de su artículo, este alejamiento de la literatura política⁴ no supone que Onetti se desgaje de la realidad y que tienda a una literatura de corte existencialista, psicológico o hasta metafísico, ajena al mundo que lo rodeaba, como lo sostenía buena parte de la crítica onettiana. Para Ruffinelli, estas interpretaciones olvidan que la obra es producto de su época, de su *hic et nunc*, y que ese contexto de un Uruguay en crisis tiene una presencia central en varias novelas, principalmente en *El astillero*.

Para Ruffinelli, esta novela que coincide con “la decadencia del proyecto liberal del Batllismo y de la idea de un país social y económicamente viable”⁵ pone al desnudo la realidad del sistema capitalista, y lo hace de manera metafórica, “en un ‘negativo’ de las formas de producción y explotación del capitalismo, así como de sus valores (progreso individual, competencia, seguridad social y económica, etc.) que eran el trasfondo del liberalismo uruguayo” (Ruffinelli, 1989, p. 190).

La interpretación de Ruffinelli es seductora: muestra que Onetti estaría denunciando la violencia del sistema capitalista en general y sus efectos perversos en sociedades subdesarrolladas en particular. Al mostrar “la alienación encarnada en la acción gratuita, y sin objetivos” *El Astillero* estaría proponiendo “una descripción del trabajo asalariado dentro de la estructura de explotación del capital” (Ruffinelli, 1989, p. 202). Onetti estaría así exponiendo con crudeza los problemas de una sociedad dependiente en el marco de los entonces llamados “capitalismos periféricos”; la pobreza -y la miseria, temida por el protagonista, Larsen, vivida por otros personajes de la novela- sería el corolario natural y reflejo microeconómico de errores en la conducción de las políticas económicas: primero, al adherir al “modelo exportador” (que domina en el subcontinente hasta la crisis de 1929), desconociendo o simulando ignorar el problema del deterioro de los términos de intercambio⁶; después, al

1. Jorge Ruffinelli, «El astillero, un negativo del capitalismo» in Rómulo Cosse (coordinación), *Onetti. Papeles críticos*. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1989, p.185-210.

2. John F. Deredita, «Sobre Juan Carlos Onetti», *Revista Iberoamericana*, n°s 76-77, Julio-diciembre de 1971 : p.651-665.

3. La derrota de la República española, hecho traumático para la generación de Onetti, dejó sus marcas, tanto más cuanto que fue la Guerra Civil uno de los episodios históricos que dio más lugar a la participación de escritores y artistas, sin por ello torcer el rumbo de los acontecimientos.

4. Literatura política entendida en un sentido restringido y cuyo caso extremo sería la *novela de tesis* tal como la define Susan R. Suleiman en su famoso ensayo *Le roman à thèse ou l'autorité fictive* (1983).

5. Art.cit., p. 187. Algo similar apunta Juan Carlos Mondragón en un artículo publicado en el antes citado libro coordinado por Rómulo Cosse («La realidad como polizón o el oleaje tan temido» (p. 45-69)), aunque Mondragón se detiene en las relaciones entre la novela y su contexto social, más que económico.

6. Cabe recordar que estas teorías fueron desarrolladas por Raúl Prebisch y Celso Furtado en épocas bastante contemporáneas a la publicación de la novela de Onetti.

promover torpemente el “modelo de sustitución de importaciones”, del cual el ruinoso astillero, gigantesco y absurdo proyecto industrial, sería el emblema de un anunciado fracaso. En el contexto más específicamente uruguayo, la interpretación de Ruffinelli hace del *Astillero* una obra profética, anunciadora del fin de una época: la caída del modelo batllista, que arrastrará consigo a la institucionalidad democrática una década más tarde y desembocará en la implantación brutal del *neoliberalismo salvaje* de los 70-80.

No es nuestro propósito aquí cuestionar esa lectura, que nos parece defendible, por más que Onetti siempre haya desechado intenciones simbólicas o alegóricas en su escritura -pero es frecuente que los escritores no sean del todo conscientes de los alcances de sus obras como representación o prefiguración de la realidad. Lo que haremos en estas páginas es prolongar y matizar esa reflexión, intentando mostrar que el principal blanco de las críticas de Onetti, más que el capitalismo como sistema, es lo que su exacerbación en la primera mitad del Siglo XX revela: el hecho de que el capitalismo financiero -en el que seguimos inmersos- lleva al paroxismo la metamorfosis del dinero, haciéndolo pasar de *medio a fin*, dándole una dimensión teleológica. El dinero ocupa todos los espacios de la vida social, su presencia corroe al individuo y a las relaciones humanas, genera falsos valores, vanas esperanzas, permite la dominación de unos pocos sobre los más, penetra en lo más profundo de cada ser, haciendo que incluso los más pobres depositen en él todas sus esperanzas, volviéndolos más esclavos aún, sacrificando todo espacio de libertad en su despiadado altar. *El Astillero*, a nuestro entender, no es sólo la descripción de la violencia capitalista, sino sobre todo una interrogación mucho más amplia sobre el lugar -concreto, material, pero también simbólico- que la humanidad le ha dado al dinero, especialmente en la época contemporánea⁷. Desde esta perspectiva, podemos considerar esta novela como una puesta en ficción de las tesis de Walter Benjamin en “El capitalismo como religión”⁸ y retomadas recientemente por Giorgio Agamben. Agamben apunta que la decisión en 1971 del gobierno americano de suspender la convertibilidad entre el oro y el dólar, decisión que pasó casi inadvertida en su momento, es sin embargo uno de esos signos históricos mayores, pues marca un paso inmenso en la autonomización y la absolutización del dinero, el cual ya no depende del “patrón oro”, sino de sí mismo y de la confianza que en él se pone. Al desarrollar y profundizar las tesis de Benjamin, Agamben distingue tres grandes rasgos de la “religión capitalista”, a saber:

1. Es una religión cultural, quizá la más extrema y absoluta que jamás haya existido. Todo en ella sólo tiene significado en referencia a la realización de un culto, no con respecto a un dogma o a una idea.
2. Este culto es permanente, es “la celebración de un culto *sans trêve et sans merci*” [apunta Agamben citando a Benjamin]. No es posible distinguir en él entre jornadas festivas y laborables, sino que hay un único, ininterrumpido, día de fiesta-trabajo, en el cual el trabajo coincide con la celebración del culto.
3. El culto capitalista no tiene por objeto la redención o a la expiación de una culpa, sino la culpa misma. “El capitalismo es probablemente el primer ejemplo de un culto que no es expiatorio, sino culpabilizante [...]” (Agamben, 2019, p.116)⁹.

Veamos cómo estas dimensiones aparecen en la novela de Onetti.

7. La humanidad en su conjunto, y los hombres en particular: “[Los hombres] somos más estúpidos que las mujeres. Tan necesitados de éxito. Y el éxito en el hombre va unido a lo material, al prestigio.” (in Gilio, 1993, p.310).

8. Onetti no podía conocer este texto, por cierto, pues se trata de unos apuntes redactados hacia 1921 pero publicados póstumamente, varios lustros después de la escritura del *Astillero*.

9. Traducimos a partir de la edición francesa, incluso las citas de Benjamin que aparecen entrecomilladas en el texto de Agamben. Existe también una traducción al español en línea de este texto de Agamben en el blog “Artilería inminente” (<https://artilleriainminente.noblogs.org/post/2018/05/26/agamben-capitalismo-religion/>), página consultada el 07/03/2019).

*Madre, yo al oro me humillo,
Él es mi amante y mi amado,
Pues de puro enamorado
De continuo anda amarillo.
Que pues doblón o sencillo
Hace todo cuanto quiero,
Poderoso caballero
Es don Dinero.*

(“Poderoso caballero es Don Dinero”
Francisco de Quevedo)

Como lo indicamos en la introducción, hay en *El astillero* una verdadera saturación de términos relacionados con el dinero; éstos aparecen ya en las primeras páginas: cuando se relata el regreso de Larsen a Santa María; tras evocar su llegada y su recorrido por calles y bares, el narrador apunta que pagó su almuerzo “con la exagerada propina de siempre” (p.60)¹⁰. Se destaca aquí la importancia del dinero como manera de hacerse valer y respetar, de mantener un determinado estatus -o de reconquistarlo en el caso de Larsen, pues regresa a Santa María después de la clausura de su prostíbulo y del destierro del que ha sido víctima. Se repiten en este inicio de la novela las referencias a Larsen pagando su comida en diversos lugares: « Pagó esta otra cuenta, empujó sobre el mostrador la propina » (p.61) ; « almorzó pescado frito, pan y vino, que le vendieron muchachitos descalzos, insistentes » (p.63, el subrayado es nuestro).

La “propina” (esa cantidad de dinero que el cliente deja a *discreción*, que no forma parte directamente del pago, sino que es un *plus* decidido por el cliente, transformado en *donante*) puede ser un gesto de generosidad desinteresada, pero es para Larsen una manera de mostrar su rango, de situarse en la clase de los que poseen -aunque la realidad sea muy diferente. Es a través de la propina que Larsen establece sus primeras relaciones humanas en Santa María. Las referencias al pago en general están presentes en otros momentos de la novela: por ejemplo, se habla de las deudas de Larsen con el propietario del Belgrano (el modesto hotel-restaurante en donde se aloja), y también de la liquidación de éstas cuando Larsen vende el último objeto de valor que le queda, un broche que una prostituta le había regalado años antes.

El dinero circula pues en la novela, aunque casi podría decirse que de manera inversamente proporcional a su presencia en los diálogos y en los pensamientos de los personajes. En efecto, contrastan ciertas cifras elevadas, incluso millonarias, barajadas por Petrus y Larsen (e, irónicamente, por Gálvez¹¹), con la realidad del dinero disponible, que en muchos casos está cercano a cero. Desde este punto de vista, se puede establecer ya un primer lazo entre el dinero y la divinidad, por su carácter a la vez omnipresente e invisible. A modo de ejemplo, la cifra de “treinta millones”, repetida numerosas veces en la novela, funciona como un conjuro, como si el solo hecho de nombrarla actualizara ese dinero, como si la cifra tuviera un valor performativo. Recordemos que treinta millones de pesos es el valor del astillero según su propietario, Petrus¹²; de hecho, se trata del “capital social” del astillero, es su valor *en los papeles*, valor que lejos está de coincidir con el valor real (el valor de mercado) de una empresa estancada en su no-ser y no-hacer. Aunque la cifra sea ilusoria, aunque se trate de una farsa, de “historias” (p.100-101) como el propio Larsen se lo dice a sí mismo, esto no impide que el protagonista acaricie esa cifra como un ensueño, que se proyecte como propietario de ese capital -pues de casarse con la hija idiota (o loca) de Petrus, Larsen sería el heredero del imperio de Petrus.

10. Todas nuestras citas remiten a la edición Cátedra citada en la bibliografía: para simplificar la lectura, indicamos simplemente el número de página entre paréntesis cuando se trata de *El Astillero*.

11. “[...] los treinta millones. No en efectivo, claro [...]; pero nadie se animaría a discutirme que es el capital social.” (p.82).

12. Cabe interrogarse sobre la elección de esa cifra. Además de la búsqueda de cierta verosimilitud, ese “30” (que podemos descomponer en 3-0) conlleva una dimensión simbólica: el “tres” es la cifra de la perfección y, en el cristianismo, es la cifra de la divinidad, de la “Santísima Trinidad”. El “cero” que lo sigue podría verse como una de esas marcas de ironía tan onettianas.

En un episodio central de la novela, el Doctor Díaz Grey, a menudo presentado por la crítica como un alter ego del novelista, presenta objetivamente la realidad del astillero y desengaña a Larsen (y al lector):

-Por lo que yo sé -dijo Díaz Grey-, no hay la menor esperanza. No liquidaron todavía la sociedad porque a nadie puede beneficiar la liquidación. Los accionistas y principales dieron el asunto por perdido hace tiempo y se olvidaron.

-¿Seguro? [pregunta Larsen]. Petrus habla de treinta millones.

-Sí, ya lo sé, lo oí también esta tarde. Petrus está loco, o trata de seguir creyendo para no volverse loco. Si liquidan cobrará cien mil pesos y yo sé que debe, él, personalmente, más de un millón. (p.134-135, el subrayado es nuestro).

Detrás de esta discusión sobre el valor monetario del astillero, se perfila otro tema, el de creer (o hacer que se cree) para conservar la esperanza, subrayando el hecho de que el dinero es objeto de culto, y que se proyecta en él una fe que evita la angustia, el pánico o la locura (del mismo modo que la fe cristiana permite conservar la esperanza en la redención, en la existencia de una vida después de la muerte, escapando así a lo impensable de nuestra finitud).

En cierto modo lo que Petrus y Larsen están haciendo al mantener esa ficción de los treinta millones, es responder a la cuestión de la fe planteada por Pascal. En sus *Pensamientos* Pascal postulaba que si bien no hay que poner toda su fe en un objeto (pues eso sería un acto de superstición, de fetichismo), tampoco es posible creer sin una práctica, sin un ritual (como la plegaria), y que incluso es la práctica la que lleva a la fe y no la inversa. Ante la imposibilidad de verificar la existencia de Dios, Pascal piensa que la solución más adecuada no es el agnosticismo sino la apuesta de que Dios existe (la "apuesta de la fe") (Pascal, 1904).

Esto que sucede en el espacio de los más privilegiados, lo reproducen los hombres de las clases sociales inferiores, incluso los más pobres¹³. En "El Chamamé" -un paupérrimo bar y salón de baile en el que confluyen todas las noches los más miserables de la zona, algo así como la hez de la tierra-, el patrón "le había confesado [a Gálvez] su resolución -pero no el objetivo- de extraer diez mil pesos, uno a uno y sin aceptar la existencia del tiempo, de aquellos fantasmas, aquella reducida población de cementerio que formaba la clientela de El Chamamé." (p.184, el subrayado es nuestro). Nuevamente se ve aquí de qué manera el dinero tiene en esta novela, más allá de su función primera (permitir los intercambios), un valor simbólico: es un objeto de deseo, está sublimado, es una suerte de "apuesta" (para retomar el término de Pascal). Se anhela poseerlo, no como medio para adquirir bienes y servicios, sino sin otra finalidad que esa: poseerlo. En la cita anterior, el hecho de subrayar que se confiesa la resolución "pero no el objetivo", destaca que ese objetivo no existe, o que es inconcesable, o insignificante.

Pero además, al igual que el contacto con la divinidad, este objetivo resulta desmesurado, irrealizable: el narrador se pregunta cómo podrá el propietario del "Chamamé" obtener diez mil pesos cuando lo único que vende son unos vasos "de cualquier cosa aguada" a un precio irrisorio, "un peso el vaso chico y dos el grande" (p.183). En otras palabras, esta cifra de "diez mil pesos" es algo que sólo tiene realidad en el papel o en el discurso; obsérvese que se trata de otra cifra *redonda*: más que la cantidad en sí es su valor simbólico el que cuenta. En esos "diez mil" volvemos a encontrar la Unidad (Dios) multiplicada, seguida e irónicamente anulada por el Cero, como en el caso de los 30 millones antes evocados. Aunque inalcanzable, esa suma no deja de ser el único motor de la existencia del dueño del "Chamamé". El verbo "extraer", que compara esta actividad de propietario de lugar de esparcimiento con la de un minero, no deja de

13. De hecho, aunque se solía hablar del Uruguay como de un país de clases medias ("país de las medianías", como lo caracteriza Carlos Real de Azúa en diversos textos (*El impulso y su freno*, Montevideo, Ediciones de la Banda Orientada, 1964 ; "Política, poder y partidos en el Uruguay de hoy" in *Uruguay Hoy*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971)), éstas están casi ausentes en *El astillero*, donde aparece sobre todo la oligarquía (Petrus) y las clases bajas (la clase media empobrecida (Gálvez) y los pobres *de toda la vida* (los clientes del "Chamamé"). Sólo el doctor Díaz Grey parece ser un típico representante de esa clase media.

evocar la dimensión destructiva de estas (y, en general, de todas las) actividades económicas.

La dimensión ilusoria e irreal del dinero se prolonga en los sueldos de los trabajadores del astillero. En una de las primeras escenas de la novela, Larsen dialoga con sus dos futuros subordinados, Gálvez y Kunz, los únicos empleados que quedan en el astillero. Estos le preguntan qué sueldo le va a pedir a Petrus para asumir el cargo de Gerente General. Hay una extensa charla en torno al monto, en la cual Gálvez y Kunz se burlan de Larsen, y le recuerdan los sueldos que “cobraron” (las comillas son de rigor) aquellos que lo precedieron en el cargo. Finalmente, Larsen se queda en 5.000 pesos (p.79-83), cifra que juzga razonable, aunque Gálvez y Kunz le sugieran insidiosamente que pida más, que solicite seis mil, “[una] suma adecuada al puesto” (p.81). Aunque este pago nunca se verificará, y aparezca ya de entrada como quimérico, Larsen se aferra a él, como lo vemos en un diálogo posterior con el Doctor Díaz Grey, en el cual ante la interrogante del médico (“¿Usted cobra sueldo?”), Larsen, en vez de responder con un simple “no”, lo matiza doblemente (“No de manera efectiva, por ahora.” (p.135)), tratando de hacer de esa ausencia una posible presencia futura -cual el creyente que acepta la hostia como símbolo y confirmación de la resurrección. En la misma charla, el doctor aclara la lógica de esta realidad que parece absurda: “Petrus necesita un gerente para poder chicanear [trampear], probando que no se interrumpió el funcionamiento del astillero¹⁴. Usted quiere ir acumulando sueldos por si algún día viene el milagro y el asunto se arregla y se pueda exigir el pago.” (p.138, el subrayado es nuestro). Acceder al dinero aparece pues como un “milagro”, o sea como una intervención divina, sobrenatural, pero algo que aparece como totalmente virtual e improbable, como lo subraya el uso del subjuntivo “pueda”, pues el tiempo esperado hubiera sido un indicativo.

El dinero resulta ser una ficción (que Gálvez apunta puntillosamente en los libros de contabilidad: “Yo anotaré lo que usted diga, cien pesos o dos millones”, p.80), pero no por ello deja de tener repercusiones en (y de ser el motor de las acciones de) los personajes. Exactamente como la fe religiosa, que mueve a millones de seres humanos, la *fe capitalista* mueve a todos los personajes -quiéranlo o no. Para los que, alcanzando cierta forma de lucidez, renuncian a ella (Gálvez primero, Larsen después) sólo queda una salida: la muerte.

Estamos ante ese “culto permanente” que no da ningún reposo a los individuos: “*sans trêve et sans merci*”, en la expresión que Benjamin incluye en francés en su texto y que remite a las reglas de caballería del medioevo (siglos XII y XIII), reglas no escritas pero que indicaban cómo se debía *combatir a los infieles*¹⁵. A través de esta referencia se percibe la violencia simbólica que ejerce la religión capitalista sobre los individuos, los cuales viven en un mundo en cuyas puertas parece estar grabada la máxima que Dante pone en las puertas del Infierno: “*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*”. La religión capitalista es pues esa generadora de una esperanza desesperanzadora, de una fe sin salvación ni trascendencia, una fe que no permite expiar sino que culpabiliza, como lo afirma Agamben.

La importancia del dinero hace que todos los medios sean válidos para acceder a él, lo que destaca la dimensión de *religión degradada* del “Dios Dinero”. Por ejemplo, Gálvez y Kunz (cuyos sueldos sólo existen en las planillas y libros que el propio Gálvez completa meticulosa y religiosamente) están obligados a obtener el dinero de otro modo, desguazando el astillero (o sea: destruyendo el lugar de culto) y vendiéndolo por partes a unos oscuros traficantes rusos que adquieren por unos pesos la chatarra. Actividad secreta, oculta, ilegal, que puede asociarse con la simonía. El propio Larsen participa en esos negociados, aunque lo hace de manera algo distanciada, y buscando justificar

14. Es el argumento recurrente de Petrus. Se lo reitera a Larsen cuando éste va a visitarlo a la cárcel: “Hay que tener presente, pase lo que pase, que el astillero debe seguir funcionando.” “El funcionamiento del astillero es la base de todo.” (p.212-213, el subrayado es nuestro). Paradójica exigencia, esa de que el astillero *siga funcionando*, que pretende tener un valor performativo: si el astillero debe seguir funcionando, esto quiere decir que en el presente del relato *está funcionando*, cosa a todas luces falsa. En otras palabras, los argumentos de Petrus son una ficción, y esta ficción tiende a modificar la percepción del pasado, del presente y hasta del futuro, la inacción del astillero (en donde no se repara ningún barco) se transforma discursivamente en acción, la palabra de Petrus es una especie de *fiat lux* degradado.

15. Léon Gautier, *La Chevalerie*. París: Arthaud, 1959, p.35 (1ª edición : 1884).

moralmente sus actos. Cuando Gálvez, cual Judas, traiciona a Petrus (le entrega a la policía un título falsificado por Petrus, llevando a la detención del propietario del astillero), Larsen insta a Kunz a que llame con urgencia a los rusos: “Los compradores -dijo Larsen-. Hay que llamar ahora mismo a los rusos esos y decirles que queremos vender. Hay que darles a entender que no vamos a discutir mucho los precios. Pero es necesario que vengan hoy mismo, a cualquier hora.” (p.201). La actividad es ilícita, sí, pero el fin es justo: “Vamos a vender. Sólo lo necesario para ir a Santa María y encontrar a ese hijo de perra [Gálvez]. O para conseguirle abogados a Petrus.” (p.201).

Bien se ve, el dinero aparece en los momentos claves de la novela, y aunque pretende a veces ser un medio, es sobre todo un fin. De hecho, a menudo resulta difícil discernir si es lo uno y/o lo otro; puede (a) parecer como un medio -para ascender en la escala social y obtener mayor reconocimiento o para vivir mejor- pero es en definitiva mera finalidad, objeto de deseo, fetiche. Por ello esta fascinación por el dinero no excluye su contrario, a saber, la conciencia por parte de casi todos los personajes de que se trata de una ficción, de un juego. El juego capitalista da cuenta de la dimensión degradada de esta religión. Como apunta Benjamin, siguiendo a Weber, el capitalismo está inscrito en el cristianismo “como un parásito” (Benjamin, 2001, p.112); es a la vez una perversión y una prolongación natural: “El cristianismo, en la época de la Reforma, no favoreció el advenimiento del capitalismo, se transformó en capitalismo” (*idem*, p.113).

Dios mío: ¿por qué me has abandonado? El *via crucis* de Larsen

Larsen regresa a Santa María sin un objetivo claramente enunciado, aunque se sobreentiende que busca *tomarse una revancha* contra los sanmarianos que condujeron al fracaso de su experiencia prostibular, presente en la novela posterior de Onetti, *Juntacadáveres* (1964). Esa revancha pasa por obtener un reconocimiento, el cual, piensa, sólo gracias al dinero puede conseguirlo. De ahí que su pragmatismo lo lleve a adherir al *tanto tienes, tanto vales*: el dinero aparece como un ábrete sésamo para proyectarse en clases sociales superiores y, a medida que su situación económica se va degradando, como un anhelado amparo para no caer en las clases inferiores. Tras su entrada en el astillero, la situación económica de Larsen se vuelve continuamente más difícil, lo hace “[mirar] nuevamente la cara de la miseria” (p.91), “miseria” que debe entenderse tanto en términos económicos como morales. El empobrecimiento no es sólo un *no tener*, significa también la progresiva pérdida del reconocimiento social, como lo muestra esta construcción sintáctica en paralelo que asocia ambas pérdidas: “[...] debe haber sucedido antes de que Poetters, el dueño de lo de Belgrano, suprimiera las sonrisas y casi los saludos, antes de que terminara el crédito por las comidas y los lavados.” (p.91, el subrayado es nuestro). La miseria es la gran amenaza, el infierno tan temido, el despeñadero, sobre todo para aquellos que tienen (o creen tener) algo que perder, en particular esa clase media cuya importancia numérica era tan grande en el Uruguay de la época. En cambio, los pobres (que no acceden realmente al estatuto de personajes, son apenas figurantes en la novela), parecen estar más allá de esas preocupaciones: si tienen dinero lo gastan en un vaso de vino, y si no lo tienen no se hacen mayor problema. Para Larsen, *tener o no tener* es cuestión de vida o muerte, desbarrancarse hacia la pobreza le resulta impensable, pero en ese *via crucis* de desengaño y lucidez, terminará aceptando esa condición de pobre (¿de humano?). En efecto, en el capítulo final, cuando ya todo anuncia el naufragio del astillero y el fracaso de sus proyectos, Larsen consigue lo que hasta entonces le había estado vedado, entrar en la casa de Petrus (su hija lo había recibido siempre en la glorieta del jardín). Conducido por Josefina, la criada, Larsen entra en la morada de Petrus (o sea Pedro, piedra fundamental del Astillero-Iglesia), pero *por la puerta de servicio*, y no accede a los pisos superiores, sino al dormitorio de la

empleada doméstica, que “estaba allí mismo, al nivel del jardín” (p.229). En esa última noche en el astillero, hace el amor con Josefina, en un gesto de aceptación, de despojo y de auto-reconocimiento: al entrar en ese dormitorio “Larsen sonrió en la penumbra. ‘Nosotros, los pobres’, pensó con placidez.” (p.229). Si acepta hacer el amor con la sirvienta, lo hace no movido por el deseo sino como aceptación de su destino:

Pensó que lo habían hecho volver a él mismo, a la corta verdad que había sido en la adolescencia. Estaba otra vez en la primera juventud, en una casa que podía ser suya o de su madre, con una mujer que era su igual. Podía casarse con ella, pegarle o marcharse; y cualquier cosa que hiciera no alteraría la sensación de fraternidad, el vínculo profundo y espeso. (p.230, el subrayado es nuestro).

Como Cristo la víspera de su crucifixión, Larsen renuncia a la vida terrenal y acepta su destino, lo cual viene confirmado por el hecho de que en ese momento renuncia al dinero o, mejor dicho, a la esperanza de poseerlo: “[Larsen] apartó cuidadoso la jarra con hojas y flores para quemar en la palangana el salvoconducto a la felicidad que le había firmado el viejo Petrus.” (p.231, el subrayado es nuestro). Ese “salvoconducto a la felicidad” es el contrato de trabajo que le había firmado Petrus. Al quemarlo, al renunciar a la hipotética posibilidad de cobrar algún día esos salarios acumulados, Larsen accede a un momento de total y definitiva lucidez, en el que, renuncia sobre todo a esa devaluada *fe* que lo mantenía en vida, y se dirige inevitablemente hacia la muerte¹⁶.

La última renuncia será al día siguiente, cuando se tome una barca para irse del astillero y le dé en pago a los lancheros el único bien que le queda, su reloj, renunciando de ese modo a medir el tiempo, a la temporalidad, a *seguir siendo*. En esa barca que se aleja de “la ruina veloz del astillero”¹⁷ (p.232), remontando el río hacia sus fuentes, hará Larsen su último viaje hacia el Norte, falleciendo en el Rosario, completándose así la lectura simbólico-religiosa de la novela y del recorrido de Larsen (Santa María / el astillero (=la cruz) / El Rosario).

El dinero como medida de todas las cosas

Además de su recalada presencia en la vida cotidiana, el dinero y los términos vinculados a la economía sirven en la novela para expresar otras realidades, por no decir: todas las realidades.

Siguiendo a Benjamin, si aceptamos que el culto al dios dinero es un culto sin dogma, basado sólo en rituales, y permanente, es natural que el dinero esté presente como “patrón de medida” en todos los órdenes de la vida. Así, desde las primeras páginas, las relaciones humanas son reducidas por el narrador a una “contabilidad sentimental de lealtades y desvíos” que los individuos “[registran]” cual si se tratara de las columnas “debe” y “haber” de uno de esos pesados libros contables que se usaban en la época” (p.60, el subrayado es nuestro)¹⁸.

La metáfora de la contabilidad aplicada a las relaciones humanas supone que todo es cuantificable en pérdidas y ganancias, que se puede calcular la amortización de una vida humana como si fuese una máquina. El Libro (en griego, *Biblos*) de Contabilidad impone sus reglas, y en particular la primera, la del *equilibrio* (contable). Un equilibrio que se obtiene por cierto artificialmente, pues son las “pérdidas” o “ganancias” que se adicionan o sustraen las que hacen que ambas columnas sean idénticas. Un equilibrio que supone una perspectiva binaria, reductora, que descarta toda fantasía, que rechaza todo alejamiento respecto a la norma. Toda expresión de sentimiento queda prohibida, como lo apunta Benedetti a propósito de la lágrima que desvanece la tinta en el poema antes citado. El mejor ejemplo de esta tendencia a convertirlo todo en dinero (o en moneda de intercambio) es el propio Larsen. Los regalos que les hace a las mujeres nunca son gratuitos: el “diminuto ramo de violetas” que le ofrece

16. Resulta interesante y significativo el juego con los nombres: las tres letras comunes a “Larsen” y “Petrus” son s, e, r, las cuales pueden conformar el verbo “ser” y también el término latino “res” (=cosa). Ser/no ser, sujeto/objeto, son las dicotomías que están en juego aquí y de las cuales el dinero resulta la clave o el emblema.

17. Notar la dimensión irónica de esta hipálage final, que le atribuye velocidad y movimiento al *petrificado* astillero.

18. Es de señalar la paradoja de que el mismo objeto –“libro”- sirva para cifrar (libro de contabilidad) y descifrar (el libro en su vertiente de obra de creación, de ensayo o de libro sagrado) la vida, a través de las interrogaciones de la creación o a través de la contabilidad que reduce la existencia a números, como una piedra sepulcral. De manera similar, Mario Benedetti había ya usado el libro de contabilidad en su poema “Angelus” de *Poemas de la oficina*: “Es raro que uno tenga tiempo de verse triste: / siempre suena una orden, un teléfono, un timbre, / y, claro, está prohibido llorar sobre los libros / porque no queda bien que la tinta se corra.” (Benedetti, 1997).

a Angélica Inés, la hija de Petrus a la salida de la Iglesia (p.62), es el primer paso en su tentativa de conquista del astillero (y de la casa de Petrus). Más adelante, cuando se va quedando sin recursos, va a vender “un broche con diamante y un rubí”, “recuerdo de una mujer no ubicable, y cuyo precio había ido corrigiendo durante años con satisfacción y paciencia” (p.98). Si las flores le habían permitido a Larsen introducirse en el espacio de Petrus (al ser recibido por su hija en la glorieta), parte del importe de la venta del broche le servirá para comprar un nuevo regalo (“una polvera dorada”) para Angélica Inés¹⁹, lo cual le permitirá obtener el primer beso de la joven y preparar el golpe final. El hecho que esta adquisición sea una “inversión” no deja lugar a dudas: dada la diferencia de calidad entre el objeto vendido y el comprado (el primero tiene piedras preciosas, el segundo es simplemente “dorado”), Larsen puede comprar dos polveras idénticas. La otra polvera se la regalará a la mujer de Gálvez, como parte de una estrategia elaborada también para obtener de ésta algo a cambio: en este caso, el documento falsificado que incrimina a Petrus y que está en posesión de Gálvez.

La relación que establece Larsen con las mujeres pasa no sólo por ese tipo de regalos, sino también por actitudes y gestos que también se “valúan”, que parecen poder cifrarse: así, Larsen hace gala de “[esa] vieja sonrisa del primer encuentro con mujeres (deslumbrada, protectora e insinuante, y que no escondía del todo el cálculo)” (p.94, el subrayado es nuestro). La única relación con una mujer desprovista de todo cálculo será, paradójicamente, la menos buscada y deseada, con Josefina. Es por otra parte la única relación sexual de Larsen en la novela, rompe con una aparentemente larga abstinencia y sólo lo hace como una especie de entrega final, de último sacrificio antes de aceptar el martirio (la pulmonía) y la muerte. Fuera de ese acto final, todas las relaciones de Larsen con las mujeres tienen una dimensión “económica”, son presentadas incluso como algo profesional:

Desde hacía muchos años, abrirse paso en una mujer no era más que un rito indispensable, una tarea a ser cumplida, a pesar o al margen del placer, con oportunidad, con eficiencia. Lo había hecho, una vez y otra, sin preocupaciones ni problemas, como el patrón que paga un salario; reconociendo su deber, confirmando la sumisión ajena. (p.105, el subrayado es nuestro).

Las mujeres resultan pues intercambiables, las relaciones hombre/mujer están adulteradas por el precio que se le da a cada una, pero la contracara de este aparente cinismo (Larsen buscando “la toma de posesión [de Angélica Inés]” (p.89)) es la profunda desgana que se apodera de Larsen, e incluso el asco de sí mismo tras haber conseguido vencer la resistencia de la hija de Petrus, haberla besado en la glorieta y haber obtenido así una “victoria” (pírrica) de la que le resulta “imposible alegrarse” (p.104). También el regusto amargo de esta victoria viene cuantificado: el narrador apunta que tras ese primer beso, Larsen “[se] sentía empobrecido” (p.105, el subrayado es nuestro), jugando aquí con la polisemia del verbo “empobrecerse” (volverse económicamente más pobre, volverse más infeliz, perder la dignidad).

El lector sabe que Larsen regresa a Santa María decidido a tomarse una revancha, tras la clausura de su prostíbulo y su expulsión producida cinco años antes. El dinero aparece para Larsen como el medio para ejercer esa venganza; el azar lo hace cruzarse en el bar con la hija idiota de Petrus y su sirvienta, y poner así en marcha el proyecto de matrimonio que debería hacer de él el heredero del imperio fundado por Petrus (aunque ese imperio no sea más que una ruina, y tal vez haya nacido ya como ruina). El dinero es un medio degradado para obtener un fin degradado, instrumento para acceder al poder: ser más que el Gerente General de “Petrus, S.A.”, ser también el yerno/ heredero de Petrus. El dinero aparece como la única posibilidad de salir de la pobreza, aunque esto, como bien lo apunta Ruffinelli, se muestra a través del negativo, pues lo que se nos

19. Nótese el simbolismo de los nombres: este ex-regente de prostíbulo va a cortejar a una angélica virgen. Recordemos que Santa Inés, según una tradición, era “una doncella núbil que pasó la prueba del burdel sin perder la virginidad” (Federico Revilla, *Diccionario de iconografía*. Madrid: Cátedra, 1990, p.194). Y la conquista la hace ofreciéndole una “polvera”, o sea el lugar en que se guardan los “polvos” (para maquillarse; pero la polisemia del término “polvo” remite también a la eyaculación y a la conocida expresión “echar(se) un polvo”).

cuenta es cómo la pérdida de dinero lleva a Larsen a perder pie, a perder su propia dignidad, como él mismo lo reconoce en la casilla de Gálvez: “-¿Quiere algo más -preguntó la mujer./ -Gracias, ya le dije, señora. Vine a pedir algo caliente, una limosna” (p.116, el subrayado es nuestro). El trayecto que va del recién llegado que dejaba “exagerada[s] propinas[s]” (p.60) al Gerente General que mendiga un plato de sopa en casa de su subordinado nos da la medida del fracaso (si lo medimos con la vara del dinero) de Larsen.

A pesar de su carácter virtual, el dinero es un medio eficaz de manipulación: el contrato firmado por Petrus le permite manipular a Larsen, quien a su vez manipula (o intenta hacerlo) a Gálvez y Kunz. La particularidad es que cada uno es consciente de esa manipulación y de su inanidad. Larsen, sacudido por “el espanto de la lucidez”, se dice que “[Fuera] de la farsa que había aceptado como un empleo, no había más que el invierno, la vejez, el no tener dónde ir, la misma posibilidad de la muerte” (p.123). Aceptar la representación, jugar a ser empleados de una empresa, dar y recibir órdenes, ajetrearse, son necesidades básicas. El respeto de las jerarquías es vital (entre Petrus, el patrón, y Larsen su Gerente General; entre gerente y subordinados), aunque a veces se obedezca a regañadientes, como en el caso de Gálvez que se hace pasar por enfermo y que amenaza con denunciar las estafas de Petrus. Precisamente, el tinglado se desarma cuando Gálvez rompe las reglas del juego, denuncia a Petrus, renuncia a su trabajo y a su vida familiar, y provoca la caída (¿provisoria?) de Petrus. Su arma de denuncia, como no podía ser de otra manera, es monetaria: se trata de un título (en el sentido de documento financiero que representa una deuda comercial) firmado por Petrus, pero falsificado por éste. Pero en realidad: ¿cuál es la diferencia entre este título falso de diez mil pesos y los importes verdaderos de los sueldos asentados en los libros de comercio por Gálvez? ¿O entre ese título falso y el capital social de la empresa antes citado? En la novela, el dinero “real” (legal) resulta tan falso como el fabricado por Petrus. Esa “cartulina ajada, impresa en verde” (p.109) que Gálvez entrega a la policía tiene en el fondo tanto (o tan poco) valor como unos billetes que sumen el mismo importe. Valen en tanto haya una confianza en ellos: pero esa confianza en la moneda había sufrido rudos golpes en los lustros anteriores; a nivel local, recordemos por ejemplo que en la vecina Argentina, durante la presidencia de Arturo Frondizi, hubo en 1958 un 113% de inflación anual; a nivel más general, permanecían en la mente de la generación de Onetti las imágenes de la hiperinflación en la Alemania de los 20 durante la República de Weimar, con esas pilas enormes de billetes que no tenían ningún valor, con la desesperación generada por la pérdida de valor del dinero minuto a minuto, situación dramática que destruyó la confianza no sólo en el dinero sino en las instituciones y los políticos, y que constituye uno de los factores del ascenso del nazismo. Paradójicamente, al denunciar a Petrus, Gálvez está defendiendo su fe en el dinero, está validando ese sistema del cual él es una de las víctimas y Petrus uno de sus beneficiarios.

De manera más clásica, el dinero funciona a veces como medio para obtener poder, reconocimiento social, etc. A través de la posesión del dinero, Larsen sueña con alzarse a la altura de Petrus, y mediante esos sueños o fantasías se equipara ya a él, haciendo de ambos un solo sujeto (gramatical) movido por un mismo deseo: “El viejo y yo queremos dinero, y mucho, y también nos parecemos la falla de quererlo, en el fondo, porque sí, porque ésa es la medida con que se mide un hombre.” (p.145, el subrayado es nuestro). Se trata pues de un deseo gratuito, como lo reconoce el propio Larsen (“la falla de quererlo [...] porque sí”): quererlo como *medio* para obtener otras cosas (poder, lujo, etc.) sería aparentemente aceptable (no sería en todo caso una “falla”). Quererlo solamente para “medirse” a los otros es, en cambio, una “falla”, o incluso podríamos decir, un *pecado*, una suerte de pretensión monstruosa (la de equipararse a Dios, que es una manera de negar la existencia de Dios).

Sería una forma de tentación nietzscheana, para continuar el razonamiento de Benjamin²⁰.

Sin embargo, ese equipararse a Petrus²¹ le está vedado; en el fondo Larsen es un juguete entre las manos de Petrus, y sólo obtiene el desprecio de éste, como lo muestra este fragmento del último diálogo entre ambos, cuando Larsen va a visitarlo a la prisión, y Petrus le firma un (irrisorio) contrato como Gerente General²². En el momento de irse, Larsen le dice a Petrus: “Me resulta curioso, y halagador, que recuerde cómo me llamo [pues Petrus ha escrito su nombre en el contrato que acaba de redactar]. Hasta el nombre de pila, o, por lo menos, la inicial” (p.215). La respuesta de Petrus no deja lugar a dudas sobre el hecho de que ambos pertenecen a dos mundos distintos, pues le responde que el comisario lo ha visitado varias veces en la cárcel y “[le] mostró [el] prontuario [de Larsen]” (p.215). Así, Petrus está perfectamente al corriente del pasado de proxeneta de Larsen, oficio vergonzoso e infame si los hay, lo cual da a entender inequívocamente que nunca aceptará que se case con su hija e ingrese en la familia. Bien se ve que el dinero como medio de ascenso social y de reconocimiento es insuficiente y vano; la prueba por el absurdo sería que Petrus sigue manteniendo su prestigio de antaño cuando en realidad no tiene ni un centavo, sólo deudas millonarias.

Constantemente, pues, se está poniendo en escena el poder del dinero, su importancia en esta sociedad exangüe. Es cierto que los personajes que deambulan alrededor del astillero vacilan entre aferrarse a la fe en el dinero y renunciar a él. Sólo Gálvez (luego Larsen) lo hace explícitamente, en su carta de renuncia dirigida a Larsen, cargada de ironía: “Hago también renuncia a los devengados sueldos atrasados que por distracción no cobré.” (p.199, el subrayado es nuestro). Pero al mismo tiempo, como lo afirmamos antes, su gesto de denuncia de la falsificación marca una suerte de confianza en el sistema, como si Petrus fuera una aberración respecto al sistema capitalista (una excepción), y no lo *normal*, lo que está dentro de la norma. En definitiva, en *El astillero*, el dinero deja de ser ese “Instrumento aceptado como unidad de cuenta, medida de valor y medio de pago” (RAE) para adquirir una dimensión sagrada, transformarse en objeto de culto, inasequible y anhelado, y en medida de todas las cosas. Pero al mismo tiempo ese dinero está devaluado, como la fe en él depositada. Ruffinelli, en su artículo antes citado, apunta que esa devaluada fe pasa por la *negatividad*: es creando una situación económicamente absurda (un astillero en el que no se repara ningún barco, en el que no hay actividad fuera de la administrativa, que existe por una especie de inercia o de desinterés por hacerlo desaparecer) que se hace perceptible la vacuidad de esa fe. Pero, como apuntábamos en nuestra introducción, no se trata sólo (ni principalmente) de mostrar la inanidad del capitalismo, sus efectos devastadores sobre la sociedad. La percepción de Onetti va mucho más allá de una denuncia coyuntural, la de la explotación capitalista, de la sangría de que son víctimas los países subdesarrollados, etc. Aquellos que, como Mario Benedetti instaban a Onetti a superar “la lobreguez de su vasto mundo de ficción”²³ para construir una literatura esperanzada y esperanzadora acorde con las utopías revolucionarias de los 60, leen la obra de Onetti en clave alegórica, sin entender que el proyecto de Onetti es otro, que no es la caída del capitalismo y el triunfo de la revolución socialista “a la cubana”, para decirlo rápidamente, lo que permitirá a sus ojos alcanzar una especie de nirvana. El escepticismo de Onetti, la amargura que rezuma de su novela, no se limita a la coyuntura, la fe depositada en el dinero le aparece como una suerte de constante antropológica, desde el Mammón bíblico hasta los desbordes del consumismo desenfrenado que se transformaría en la norma en nuestra posmodernidad, haciendo de Miami y Orlando los principales destinos turísticos soñados por los rioplatenses. Real o no, el dinero es tal vez ese *diablo* al que hace referencia Gide en su *Journal des faux-monnayeurs*: “J'en voudrais un (le diable) qui circulerait incognito à travers tout le livre et dont la réalité s'affirmerait d'autant plus qu'on croirait moins en lui. C'est là le propre du diable dont le motif

20. « Le type de la pensée religieuse capitaliste trouve une expression grandiose dans la philosophie de Nietzsche. La pensée du surhomme déplace le « saut » apocalyptique, non dans la conversion, l'expiation, la purification et la contrition, mais dans une intensification » (Benjamin, *op.cit.*, p.112).

21. Petrus= Pedro, o sea, el legítimo representante de Dios en la tierra (por más que su dinero se haya volatilizado y que deba falsificarlo).

22. La cifra del sueldo es significativa: en el diálogo con Gálvez y Kunz unos días antes, Larsen había fijado su sueldo en cinco mil pesos. Sin embargo, en este encuentro con Petrus afirma “[estar] ganando cuatro mil” y le propone a Larsen que en el contrato se fijen “seis mil a partir del día en que se normalice la situación.” (p.214). En síntesis, Larsen se ha *aumentado el sueldo* en 1000 pesos y ha escogido la cifra mágica que Gálvez le había propuesto (y que superaría en 1000 pesos a las del último Gerente (p.81)).

23. Mario Benedetti, “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre”, <https://www.literatura.us/onetti/benedetti.html>, página consultada el 13/02/2019.

d'introduction est : 'Pourquoi me craindrais-tu ? Tu sais bien que je n'existe pas.'" (Gide, 1926). El dinero sería ese *Dios devaluado* a imagen de un mundo *devaluado*; en un universo desprovisto de trascendencia, en un mundo en el que dios ha muerto, el dinero aparece como el ilusorio medio para acceder a lo sagrado, lo único "sólido" a lo que los protagonistas pueden aferrarse: tal el caso del título (falso) cuya búsqueda trastorna a Gálvez: "de golpe [le dice la mujer de Gálvez a Larsen], enloqueció y se puso a querer el papel ese como si fuera una persona. Una cartulina verde. Estoy segura de que no hubiera podido seguir viviendo sin ella" (p.192). El dinero es el sostén del templo en el que, a través su deseo y su imaginación, Larsen ha convertido la inaccesible casa de Petrus, transformándola en Nueva Jerusalén (Jerusalén celestial): "Larsen veía la casa como la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido; como las puertas de una ciudad en la que deseaba entrar, definitivamente" (p.71). Y más adelante:

Iba vigilante, inquieto, implacable y paternal, disimuladamente majestuoso, resuelto a desparramar ascensos y cesantías, necesitando creer que todo aquello era suyo y necesitando entregarse sin reservas a todo aquello con el único propósito de darle un sentido y atribuir este sentido a los años que le quedaban por vivir y, en consecuencia, a la totalidad de su vida. (p.85).

Intento ilusorio, narrado desde la constatación de su fracaso final, semejante al del protagonista de *Citizen Kane* de Welles. Inanidad del dinero, inanidad del poder: como en una de esas *vanidades* de la época barroca, la novela desnuda la carrera desenfrenada por tener, por poseer, y lo hace por la negativa. Larsen, que se cansa de jugar en un momento a ese *Monopoly* gigante que le proponen como existencia, parece responder a la interrogante de Agamben:

A veces me pregunto cómo es posible que la gente conserve tan tenazmente su fe en la religión capitalista. Porque resulta evidente que si la gente dejara de tener fe en el crédito y dejara de vivir a crédito, el capitalismo se derrumbaría inmediatamente. Me parece, sin embargo, que vislumbro señales de un ateísmo incipiente con respecto al Dios crédito. (Agamben: 2019, p.122, subrayado nuestro).

Este renunciamiento de Larsen se manifiesta con todo el escepticismo y el desencanto de Onetti. Si el libro puede verse como una *vanidad* contemporánea, no hay en Onetti esperanza alguna de *otra vida*, de un *más allá* reparador. Esto no impide que, en negativo, como lo afirma Ruffinelli, se imprima en esta novela la utopía de un mundo sin dinero, pero no en el más allá sino, parafraseando a Carpentier, en *el reino de este mundo*. A través de estas vidas obsesionadas por el tener y opacadas por el no tener, se vislumbra otra vida que podría recordar la imaginada por Tomás Moro en su *Utopía*: "donde hay propiedad privada y donde todo se mide por el dinero, difícilmente se logrará que la cosa pública se administre con justicia y se viva con prosperidad." (Moro: 1516).

¿Quién no ve lo muy inferiores que son [el oro y la plata] al hierro tan necesario al hombre, como el agua y el fuego? En efecto, ni el oro ni la plata tienen valor alguno, ni la privación de su uso o su propiedad constituye un verdadero inconveniente. Sólo la locura humana ha sido la que ha dado valor a su rareza. La madre naturaleza, ha puesto al descubierto lo que hay de mejor: el aire, el agua y la tierra misma. Pero ha escondido a gran profundidad todo lo vano e inútil. (Moro, 1516).

Bebiendo en esta tradición -tamizada probablemente por sus charlas con anarquistas españoles e italianos que pudo conocer en su juventud en Buenos Aires y Montevideo²⁴-, la de Onetti es sin embargo una obra que se sitúa en las antípodas del entusiasmo *naif* o fanático (o ambos a la vez) de ciertos utopistas. Reacio a ese optimismo que quería inocularle Benedetti, teniendo siempre presente ese "supremo fracaso" que es la muerte (Gilio, 1993, p.307), Onetti no hace una obra de tesis; no demuestra, pero muestra (revela) un universo que, como el nuestro, sigue depositando su fe en ese *poderoso caballero*.

24. El anarquismo fue un movimiento de gran fuerza en Argentina cuando Onetti se trasladó a Buenos Aires en los '30. La represión en aquellos años fue extremadamente violenta y los anarquistas usaron a su vez la violencia contra el Estado, los bancos, etc. A modo de ejemplo, recordemos que Onetti estaba en Buenos Aires en el momento de la ejecución de Severino Di Giovanni en 1931 (relatada por Roberto Arlt, quien asistió a la misma como periodista). En diálogo con Omar Prego Gadea, Onetti cuenta su encuentro con dos anarquistas ("uno español y otro italiano") poco después de la caída de la República española (Prego, 1986, p.41). Las ideas anarquistas tuvieron una difusión importante en el Río de la Plata, y entre ellas las de autogestión, sustitución del dinero por el trueque, etc.

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio. "Le capitalisme comme religion ». *Création et anarchie. L'œuvre à l'âge de la religion capitaliste*. París: Payot, collection Rivages, 2019.
Basile, Teresa. "[Las travesías del dinero en la narrativa de Juan Carlos Onetti](#)". *Río de la Plata*, n°25, 2003, p.49-60.

Benedetti, Mario. "Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre". *Juan Carlos Onetti*, VV.AA. La Habana: Casa de las Américas, 1969. [Citamos a partir de <https://www.literatura.us/onetti/benedetti.html>, página consultada el 13/02/2019].

Benedetti, Mario. "Angelus". *Inventario I. Poesía completa (1950-1985)*. Madrid: Visor, 1997, p.575-576 [1ª edición: *Poemas de la oficina*. Montevideo: Número, 1956].

Benjamin, Walter. « El capitalismo como religión". *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*. París: PUF, 2001, p.110-114

Deredita, John F. «Sobre Juan Carlos Onetti», *Revista Iberoamericana*, n°s 76-77, Julio-diciembre de 1971 : p.651-665.

Gautier, Léon. *La Chevalerie*. París: Arthaud, 1959 (1ª edición : 1884).

Gide, André, *Journal des faux monnayeurs*. París : Eos, 1926.

Gilio, María Esther y Carlos M. Domínguez. *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires: Planeta, 1993.

Löwy, Michael. « Le capitalisme comme religion : Walter Benjamin et Max Weber », *Raisons politiques* 2006/3 (no 23), p.203-219.
<https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-3-page-203.htm#> (article consulté le 6/3/2019).

Molloy, Silvia, « El relato como mercancía. *Los adioses de Juan Carlos América*", *Hispanérica*, año 7, n°23-24, 1979, p.5-18.

Moro, Tomás. *Utopía*. Tomás Moro, Utopía,
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/300883.pdf> [page consultée le 12/02/2019].
(1ª edición : 1516).

Onetti, Juan Carlos. *El Astillero*. Edición de Juan Manuel García Ramos. Madrid: Cátedra, colección Letras Hispánicas,1998. (1ª. Edición: 1961).

Pascal, Blaise. *Pensées*. París: Hachette,

OBRAS CITADAS

Perera San Martín, Nicasio. "Dejemos hablar al viento". *Río de la Plata*, n°25, 2003, p.173-180.

Prego Gadea, Omar, *Perfil de un solitario. Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Trilce, 1986.

Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía*. Madrid: Cátedra, 1990.

Ruffinelli, Jorge. «*El astillero, un negativo del capitalismo*» in Cosse, Rómulo (coordinación), *Onetti. Papeles críticos*. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1989, p.185-210.

Suleiman, Susan R. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : PUF : 1983.



Fig. 3. Elena Garnelo. *Sin título*

Melodrama and Class Performance in *Cama adentro* by Jorge Gaggero

Maria B. Clark
Carson-Newman University

Abstract

The analysis of the Argentine film *Cama adentro* (2004) focuses on melodramatic elements and cinematographic strategies for the dramatization of class performance. The drama unfolds in the context of the country's economic crisis that reaches its climax in 2001 when the bourgeois world of the businesswoman Beba crashes down with her realization that she is not better off than her maid who has not been paid by her for months. By applying Judith Butler's concept of gender-a construct dependent on the habitual repetition of performative acts-to the concept of social class, it is possible to examine the melodramatic aspects of the film as a vehicle for the performance of class by both characters, Beba and Dora, the maid. The film's mise-en-scène and the editing strategies of the split screen, cross-cutting and match cuts engage the viewer in the parallel lives of Beba and Dora and the different pressures they experience while maintaining appearances and explore their long-established alliance beyond the social conventions of their respective class and its outdated norms and patriarchal values.

Key words: Gaggero, Class performance, Middle class destabilization, Melodrama, Film studies, Argentine films

The 2004 Argentine film *Cama adentro* (*Live-in Maid*) is set in 2001 when the national debt and capital flight reached its climax and the country's poverty index equaled or even surpassed that of its Latin American neighbors (Caetano 96). The 'corralito,' or freezing of bank accounts to prevent further mass withdrawals, provoked endless protests with banging on pots, known as 'cacerolazos', as well as lootings and violence by protesters and police, resulting in the deaths of citizens and finally the resignation of the president, Alfonso De La Rúa (Kraus). Jorge Gaggero's film starring Norma Aleandro, the country's most renowned actress, does not focus on these tumultuous incidents but rather on the intimate drama of an upper-middle class divorced business woman who, so far sheltered from realities of day-to-day survival, realizes that she is not better off than her live-in maid whom she has not been able to pay for months. The acting collaboration of Aleandro, a national icon, with Norma Argentina, who began her acting career with her role as the maid in this film, produced an inspired portrait of two women from different social classes at a turning point in their lives when each has to tap her individual resourcefulness in order to deal with the dire economic circumstances. *Cama adentro* not only performed well at a series of international film festivals but also at the box-office thanks to the creative alliances between countries, actors, and genres. A co-production of Fondo Raíces de Cine (The Roots of Cinema Fund), the film received support from the Argentine National Institute for Film and cultural entities in Galicia and Catalonia (Falicov 140).¹ Gaggero's direction, in turn, mobilized the creative possibilities of camera work, plot structure and spatial setting to complement a character study that foregrounds the excellence in the acting of Aleandro and Argentina.

Taking elements from melodrama, woman's films, and chamber drama, the movie's hybrid character reaches a mainstream audience that typically prefers the American imports to the art films of the country's independent filmmakers such as Gaggero. This director not only successfully matched the acting talents of a novice actress with the Grande Dame of Argentine cinema, but also wrote the screenplay of the film for an exploration of a relationship between two middle-aged women of unequal status with limited options at this point in their lives. With a minimal plot, the action focuses on laying bare the behavioral codes and power relations which Beba Pujol and her maid Dora have established over three decades. An important element in the plot structure is the apartment building that signifies a lifestyle that the former businesswoman can no longer afford after her divorce. She is slow in confronting this fact and it will take Dora's decisive action of leaving her position and thus her sustaining presence in the apartment to reveal Beba's dependence to the fullest. It is not so much the lack of chores that her maid used to complete faithfully or the meals she prepared, but rather her sudden absence that brings Beba to the realization that she is failing in her attempts to survive by pawning family heirlooms and selling cosmetics door to door. Dora's return to her modest house in the outskirts of the city, on the other hand, provides her with the opportunity to redefine her relationship with her former employer as well as her live-in-boyfriend. Her steady steps towards self-realization and independence pave the way for a surprise ending which, improvised by Beba, does not seem sustainable yet celebrates the human bond between the two women. As Beba sheds the pretensions of her bourgeois status, Dora gives in to her protective heart.

In her essay on melodrama and woman's films, Susan Hayward outlines the major points of intersection between the development of these genres and a growing consumer culture for film that included and increasingly addressed women, presenting the female spectator with a "mise-en-scène of her own experience" (237). Similar to the purpose of countering anxieties and "exposing alienation under capitalism and technological depersonalization" that Hayward identifies as a purpose of melodrama during modernism, the melodramatic elements in *Cama adentro*

1. While historical events give context to Señora Beba's personal financial crisis, there is another story intrinsic to this film. As Gilles Deleuze remarks: "The cinema as art itself lives in a direct relation with a permanent plot [complot], an international conspiracy which conditions it from within, as the most intimate and most indispensable enemy." This conspiracy is that of money; . . ." (*Cinema 2* 77). As a metaphor for Argentina's surrender into economic chaos due to neo-liberal policies and globalization, the film thus also tells the story of the Argentine film industry and this film's moderate but nevertheless noteworthy financial success due to its co-production with Spain and the use of elements from genre film.

proof effective in addressing the destabilization of the urban middle class during the 2001 economic crisis of Argentina's neo-liberal market place and the fear of those that are no longer able to participate in it (238). *Cama adentro* also addresses a topic important to feminists as it examines the relationship between an upper-middle class professional, in other words an 'emancipated' woman, and her maid whom she sometimes prefers to see as part of the family and the domestic sphere rather than another working woman.

The common notion of "live-in-maid" in Latin America complicates the separation between personal and professional spaces. Importantly, Dora, who has worked in the Pujol household since she was a young girl and also helped raise the couple's daughter, has the semblance of a private life in the weekends unless her employer imposes the importance of her own plans, such as a bridge party for her friends. Dora is used to prioritize Beba's needs over her own, as well as bearing in silence such condescending suggestions as taking up with the building doorman instead of going home to her unemployed boyfriend in their lower-class neighborhood. Nevertheless, when such breeches of her social contract with Beba concern the most intimate aspects of sentimental matters, Dora reacts with an outburst of anger followed by a calculated response. Thus, Beba's indiscreet allusion to her maid's date with a certain Luisito, obviously a long time ago, and what could be heard through the walls, provokes Dora to grab the English china teapot that Beba just had praised for its value as a collector's item and to drop it on the floor with the remark that the cost could be subtracted from the owed salary. Redrawing the boundaries of their relationship, she demonstrates her frustration as well as her awareness that the salary owed may never materialize. Interestingly, Beba accepts being put into her place this way although, stepping on one of the chards accidentally, she is able to subvert the professional boundaries with her blood and tears that arouse Dora's nurturing compassionate side. Lured back from her maid's room and ready to help, she takes off Beba's stocking and cleans the wound, more like a mother than a maid.

Aleandro injects her role as Señora Beba with emotional and sometimes comic moments which give melodrama, in David Bordwell's definition, the power for "opening up areas of feeling unanticipated by character or audience" (Gledhill "Prologue" xxi). More than just a foil for Beba, her maid emerges as a stabilizing and dignified force that, in spite of her acceptance of the social norms of class difference, manifests the "individual energy" that in melodrama, according to Peter Brooks, "is both product and generator of socioeconomic forces that power modernity" (Gledhill "Prologue" xxi). By applying aspects of the melodramatic mode for the expression of socio-cultural changes on the personal level, the director offers the audience an opportunity to respond as a "socio-emotional" being, in Deidra Pribam's words, that is, a channeling of emotion into social discourse and practice (Gledhill and Williams "Introduction" 7). In addition, *Cama adentro* achieves emotional identification by drawing the female spectator into the cultural negotiations of the main character as a woman of a certain age that not only lacks the financial means she is used to but also experiences increasing invisibility in a culture and economy that values youthfulness. Melodrama, according to Gledhill, reveals the 'decentered subject' in a society of consumerism and depersonalization (quoted in Haywood 237). As Beba's class-based self-worth and identification slowly erode, her maid becomes a catalyst for change, and a relationship emerges in which both women negotiate a fluid space in relating to each other and in performing their social roles. The film's *mise-en-scène* and the editing strategies of the split screen, cross-cutting and match cuts engage the viewer in the parallel lives of Beba and Dora and the different pressures they experience while maintaining appearances and exploring their long-established alliance beyond the social conventions of their respective class. Montage often abounds in reflective surfaces, mirrors and glass that define the

bourgeois appearance of the apartment and give it an aspect of bygone days and the diminished value of once precious objects.

Arguing that social class, like gender difference and division, is a construct and product of a habitual repetition of performative acts, this analysis focuses on the melodramatic aspects of the film as a vehicle for the performance of class during an economic crisis and the disintegration of the traditional family structure exemplified in the film. The absence of the so-called “man of the house” in their individual lives, such as Beba’s status as a divorcee, and Dora’s relative independence from her boyfriend, opens a space for the women to probe opportunities for self-realization and livelihood that are not restricted to their prescribed roles. However, analyzing their actions and resulting situations through the lens of class as performance allows a better understanding of the complexity of social norms and prescriptive behavior, not because they are inherent to identity, but rather because they are presumed to be. Speaking about gender, Judith Butler points out that “it constitutes the identity it is purported to be” and therefore “is always a doing though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed” (25). The argument that gender identity is “performatively constituted” offers a way to address issues of class identity and gender that continue to inform social transactions between presumably equal participants (25). Thus, while class, in contrast to common-sense notions of gender, is not considered to be an intrinsic attribute of identity, both concepts are destabilized when they become visible as constructs. *Cama adentro* connects screen space, movement and performance to probe the possibility of a resignification of class roles in the context of an economic crisis that affects the middle class at its core.

Beba and Dora perform their respective roles, actions, and speech acts as Señora and maid but, due to the scarcity of money, they are forced to test the boundaries of their class difference. The screen text of *Cama adentro* frames the dialogic structure of class difference with a demarcation of the social space for each character in the apartment they inhabit, and the respective activities associated with class. In order to appreciate the possibilities of film as a medium for destabilizing social class constructs, it is important to analyze the cinematographic strategies that present these class specific operations visually. As the title of the film implies, Dora has a room in her employer’s apartment which she occupies during the week but leaves for her own house in the rural outskirts of the capital in the weekend. The floor plan of the apartment provides the scenario for the negotiations of class performance with a long hallway allowing for appearances and withdrawals, as well as the occasional interaction of the women in one area. Mostly they shout their commentaries at each other, their voices traveling over the boundaries of their assigned areas, though Dora, due to her work, moves around more frequently and freely. Standing upright while Beba is seated, the maid commands the scenes in which she threatens to resign her position. She is adamant though to retire to the privacy of her small room at the end of the day, or when conversations turn into arguments. When at one point, Beba suggests she move into the vacant room of her daughter, Dora refuses. The offer is remarkable because Beba hopes that her daughter will at some time return from Spain, at least for a visit. The prospect of Dora’s leaving, however, prompts her to negotiate the spatial boundaries of class difference, or as Clara Gavarelli fitly remarks: “Her daughter’s room comes to represent for Beba a symbolic upgrading of Dora to her own level and a recognition of the thin line that separates them, with an implied suggestion that it will be a moving of places in exchange for ‘moving away’ from the money owed” (42). Dora’s rejection upholds a clear definition of the existing spatial arrangements that ensure her theoretical status as a paid employee rather than a family member, while Beba tries to negotiate a relationship that emphasizes the ties between them formed over decades of Dora’s employment in her household. The scene, leaving aside considerations of how to pay her maid, is indicative of Beba’s willingness

to override the spatial setting of class division in her apartment, thus preparing herself for the resolution of her dilemma at the end of the film. In addition, both women transgress the boundaries that define their culturally assigned space and relationship in order to eaves-drop out of curiosity or concern for the other. The hallway then becomes an area for the blurring of their spheres of activity, which after contentious or emotional moments return to normality. Camera angles and framing play with the borders. Living room screens and door frames facilitate the interaction and juxtaposition of the two women inhabiting the space of their respective social roles which, due to the dynamics of the economic crisis, have become porous and extremely challenging to uphold. Importantly, while the spatial visualization of class difference lends itself to explore the “doing” of class performance, close-ups, especially of Dora’s reflective face, paint the inner turmoil the prospect of leaving Beba causes her, and the strength required for carrying out her decision. It is during the moments that reveal Dora’s need for privacy as she retreats to her small room, that the complexity of her character emerges as the driving force of the narrative.

The self-affirmation that Dora finds in her work becomes comprehensible for the spectator through the emphasis on the ‘doing’ of her chores. The initial shots during the opening credits first introduce her as she performs a series of gestures pertaining to her work that become symbolic for her professional identity. She sprays furniture polish on the shining surface of a piano. The care she bestows on the objects in the living room demonstrates the seriousness with which she executes her duties and upholds the appearance of an upper-middle class home reflecting economic and family stability. She dusts family heirlooms and the portrait of the absent daughter, whom she has helped to raise, and who, according to the young woman’s father, does not have any intentions to return and get married in Argentina, except perhaps to another woman. The sentimental possessions and objects of Beba’s bourgeois lifestyle, carefully handled by Dora, have become reminders of a family that has not survived the trends of modernity and globalization. Her own divorce and her daughter’s choice to live in Spain have left Beba deprived of family support. Similarly, her financial situation reflects that of the country. The action of the film is set in the context of Argentina’s transition to the new millennium and the challenges for modernization and increased competition with other Latin American and global markets. The privatization of state institutions, including Social Security—a measure taken by President Menem in the 90s in order to attract foreign capital—only increased the mistrust of a middle class aware of corruption and the over-extension of presidential powers. By 2001, ongoing tax evasions and flight of capital had further depleted the government’s resources for basic operations. However, when Argentina, due to stricter guidelines officially defaulted its payments to the International Monetary Fund in November and was denied further credit, the shock to the population was unprecedented. Measures to restrict access to bank accounts, the “corralito”, led to mass protests in Buenos Aires and other major cities with participation from all sectors, including the middle class. The realization that the state had violated the elemental rights of its citizens, the access to private savings, forced President de la Rúa out of office (Ugrín 9-11). In sharp contrast to the preceding decades, including the years of terror during military rule and the Dirty War (1976-83), the oligarchy and wealthy upper middle class was no longer protected by economic policies that had worked into their favor and affluent women – nicknamed “I’ll take two” – enjoyed the pleasures of shopping-trips abroad as well as in the luxury shopping malls of the capital (Kaiser 1). It becomes apparent from shared recollections with her former husband that Beba’s income, even during past times of financial bonanza for the upper class, was not always secure. The couple embarked on many failing business enterprises, mirroring the country’s path during years of changing policies and inflation. Beba’s continuous efforts to keep up with her friends, at least in appearances, require her maid’s presence as she pretends that her comforts of a sheltered life have not changed. All the same, the

apartment in the Belgrano neighborhood, once a sign of exclusivity, has become for both women an empty nest, full of memories of Beba's daughter and her up-bringing there.

As the plot develops, repetition of performative acts as well as the exploration of new possibilities on unfamiliar ground take the action beyond the apartment. A cross-cutting montage introduces Beba walking a busy street with a shopping bag and the accessories of sunglasses, earrings and fashionable boots. Her image matches the well-to-do urban shopper who ignores the cheap merchandise offered for sale on the sidewalk. However, this appearance turns out to be false when she enters a pawnshop, still hiding behind her glasses, to produce at the counter a teapot she hopes to turn into cash. Deducing a situation from an action, as Gilles Deleuze describes the creative and economic strategy of the reasoning image in cinema's small form, the spectator experiences with surprise the discrepancy between Beba's appearance in public and the purpose of her visit of the pawnshop (*Cinema 1* 160-61).² Nearly comic in her attempt to conceal her situation, Beba explains that she is running this errand for an infirm older neighbor but retreats disappointed by the low offer. This failed attempt of finding a market for her belongings initiates her new regimen of daily excursions to find customers for a facial product she has enlisted to sell, also unsuccessfully as she lacks the courage to aggressively hawk her wares in contrast to her younger, working class competitors. Thinking of herself as a businesswoman, Beba feels shame in asking for payment from friends or her hair stylist and her attempt to sell her product to a stranger, the owner of a Chinese restaurant, turns from what she hopes will be an impersonal transaction into a barter for a meal that she consumes tearfully in a completely empty dining hall. Eventually, the sale of her golden earrings, intended heirlooms for her daughter, will have to provide for the payment of Dora's missing salaries and settle the end of their relationship as employer and maid. In the meantime, the action also offers moments of comic relief and even satire at the cost of an economic group to which Beba no longer belongs. Thus, revealing a mode of behavior that enables and at the same time violates her code of "doing" class, she relishes a cocktail in her local restaurant but slips out after skillfully charging her drink to the bill of an unsuspecting man whose attention is directed at the woman at his side.

Dora has an important function in keeping up a façade of stability when she goes shopping, paying for detergent out of her own pocket and explaining to the shopkeeper that she needs domestic rather than imported whiskey for cooking. When she fills the alcohol into an old import bottle for a bridge party which Beba's hosts for her women friends, Dora becomes an essential player in a false display of financial security. In contrast to the comic effect of Beba's frustrated efforts to maintain appearances, such moments involving Dora open up a tragic dimension of the discrepancy between her sense of honor in performing the duties of a house-keeper and the lengths she has to go to do so. Unwillingly she also becomes the subject for Beba's demonstrations of a facial mud she tries to sell. Her friends consent that Dora now has a beautiful complexion though presuming that it is darker and therefore less wrinkled than their more sensitive skin, they steer clear of having to buy anything. Instead, they proceed to discuss the appropriate pay for a newly hired help in the household of one of the guests, a young inexperienced girl, she explains, whose wages are not comparable to Dora's and her many years of service. At such instants, the viewer grasps the irony of Dora's situation in performing her part in Beba's charade, that is, as an enabler of a class consciousness that keeps her trapped without consideration that she may have middle-class aspirations herself.

Two images that reveal the double vision of this situation illustrate the gap between a clichéd version of reality, often assumed to be the building block of melodrama, and the social codes that constrain these notions,

2. In Deleuze's description of the film's movement from action-image to situation, "an action (or an equivalent of an action, a simple gesture) discloses a situation which is not given. The situation is thus deduced, by immediate inference, or by relatively complex reasoning" (*Cinema 1* 160). Thus, Beba's attire and behavior upon entering the pawnshop belies her real situation, which nevertheless reveals itself to the spectator in the immediately following moments when she lifts a teapot out of her fashion shopping bag: "It is as if an action, a mode of behavior, concealed a slight difference, which was nevertheless sufficient to relate it simultaneously to two quite different situations, situations which are worlds apart" (*Cinema 1* 161).

producing “emotional cross purposes” that undermine sentimentality in the face of social truth (Gledhill xxxiv). One shot, which tends to appear on the cover jacket for the film DVD, shows Beba and Dora side by side under dryers in a hair salon. In preparation for the bridge party, each having chosen her desired style from a magazine, they enjoy equal treatment in return for Beba’s beauty products. The image communicates camaraderie between the two women, and a moment of shared pleasure as they get ready for the important event. Another image after the party captures Dora’s coiffure destroyed by a downpour as she escorts the departing guests to the taxi and protects their hair with an umbrella not big enough to stay dry herself. The image is a powerful reminder of class difference and although Dora’s face does not betray anything but stoicism, the spectator has access to the inside of the situation and a possible reaction to come. Focusing on Dora’s character, it is possible to appreciate the extent to which the film, by intersecting genres such as melodrama, chamber drama, and comedy, can provide dramatic depth of a situation with great economy and, similar to Gledhill’s description of melodrama’s genericity, “make movements in structures of feelings and cultural imagining accessible” (xxxiv).

Alternately, Beba’s role allows for moments of surprise and comic relief as her hair, costume, and gestures become performative elements and a shield for her social degradation. Her elegant designer outfits hail back to better days and a social life with her former husband who now has become her last resort for the big financial boost she needs. Unable or unwilling to help her, he invites her to the occasional lunch, at one point to reminisce about their joined and often failed business enterprises. While he seems to operate on safer ground now, her career has stalled, signaling the effects of gender difference in an economy that requires connections she seems to have lost with her divorce. On the symbolic level, her customary gesture of swirling the ice around in her whisky glass becomes an empty gesture of class performance once the electricity has been cut off in the apartment and she rotates her glass but the usual sound of clicking ice is missing. By the time Dora leaves Beba’s household, her role in the joint project of performing class for Beba has slightly changed. She has become more of a caretaker for somebody on a physical and emotional downward spiral and the painful separation appears on a split screen that shows the coordinated motions of Dora’s leaving and Beba’s realization of it. With a mirroring of the two characters’ simultaneous movement through time and the divided space of the apartment, contrasting Beba’s awakening from stupor with Dora’s decisiveness, Beba’s reaction associates with belatedness and Dora’s with taking control of her future. The simultaneity of the two ongoing sequences on the split screen creates intense suspense and double identification with the characters as time pushes the narrative and releases Dora from a cycle of repetition while it awakens Beba from lethargy to an unknown future.

In her comparative analysis of *Cama adentro* with Gaggero’s documentary *Vida en Falcón* (2004), Garavelli outlines the dire circumstances brought on by financial hardship during the economic crisis that for the first time also involved the middle-class: “The space called ‘home’ is thus restructured and delocalized. Whilst in times of economic stability the middle class associated the ideas of “home” with four walls within which the traditional family could live and grow, at times of crisis the physical infrastructure ceased to have that evocative power” (39). Garavelli proceeds to present the concepts of nomadism and sedentarism, coined by Gonzalo Aguilar who explains:

(...) el nomadismo es la ausencia de hogar, la falta de lazos de pertenencia poderosos (restrictivos o normativos) y una movilidad permanente e impredecible; el sedentarismo muestra la descomposición de los hogares y las familias, la ineficacia de los lazos de asociación tradicionales y modernos y la parálisis de quienes insisten en perpetuar ese orden. (quoted in Garavelli 39)

Although both terms may be realized in Gaggero's documentary, and sedentarism aptly describes the hollowing out of Beba's fundamental middle-class values and hopes, Dora's path from live-in maid to the rural community she also calls home, by-passes the paralyzing defeatism of sedentarism as well as the errant wandering of nomadism. The performative symbolism of her use of plastic shoe covers illuminates the range of meanings that "nomadism" takes on in her character. When Miguel picks her up from the train station on one of the weekends early in the story, she slips the covers on to avoid the mud on the country road. While this habit may be related to seasonal weather, it is also demonstrative of an internalization of middleclass values that further become manifest in a quickly following sequence as she sticks to her preference for higher prized tiles that she wants to purchase whereas Miguel assumes that the cheaper ones are good enough for them. In contrast to signaling sedentarism or nomadism, Dora's performative gestures show a sense of negotiating the two spheres, middle and lower class successfully as she proceeds to up-grade her house in the country.

Dora's full-time return to her rural home where the urban upheaval and "cacerolazos" only appear on the TV screen in the local pub, may first suggest a "coming home" to her life with Miguel. The episodic insights into their relationship clarify however that his live-in status in her house has turned into more of an economic than a romantic arrangement. As she provides money with her savings and he offers his services in renovating the kitchen floor, the alliance sours when Dora discovers that he shares his skills and companionship with another woman in the neighborhood. He loses her trust and perhaps his home while Dora shifts her energy towards securing a new position. In an interview at the labor department she states her preference for work that does not require her to live in the household of the employer and it is interesting to observe how her domesticity expressed through performativity takes on a different purpose once she has more time to spend in her own house. A scene with the spray bottle shows the same attention to the chore but now in her own service, so to speak, and as part of an identity reconstruction while also reinforcing the notion of class performance as an internalized repetition of gestures that shape identity. In her search for work, she shows authority and determination as a professional. Reluctantly she concedes to look after a toddler for an afternoon as the mother asks for her help, but during a temporary appointment as a server for a party at a wealthy household, she proudly teaches the young and inexperienced staff the correct etiquette in the preparation and serving of appetizers, not without mentioning that her former employer, a business woman, taught her these things. During a visit to Beba's now neglected household, in order to surprise her with a birthday cake, she takes the first opportunity to straighten up the kitchen, slipping back into her role it seems, but maybe also that of a homemaker. As if resisting the commodification of her work, she gives it freely when she desires so. In this instance, Dora is also dismayed to find that Beba has draped her furniture and seems to no longer use her living room, just as in a moment of anger for not receiving her wages, she had suggested to her. This sign of sedentarism and dismantling of Beba's middleclass life stands in contrast to Dora's determination to take control of her own destiny.

Always her nurturer, Dora gifts Beba for her birthday with a home-made cake and a pair of stockings. And as Dora still proudly wears the pretty outfits Beba has handed down to her, she is now in a position to reciprocate on equal terms with the gift of an intimate article of a lady's clothing. The present also refers back to the earlier scene in which Beba cut her foot and stocking due to Dora's exasperation. In a series of scenes that create powerful emotional moments and open the melodramatic dimension of the film, the birthday sequence reaffirms Dora as the agent rather than the recipient of favors in the relationship. While a popular still on posters and DVD covers depicts a playful reversal of class performance as Beba treats Dora to a facial with a sample of her beauty mud to soothe her temper after a spat, the second half of the film, after she has left Beba,

underscores Dora's individual energy to power changes in her life. During a scene on the train home, Dora's voice-over reading of Beba's reference letter, which comments her impeccable service for three decades and states that she is leaving on her own wish, marks this moment with gravity. It is not insignificant that Dora requires this letter in her search for a new position and that Beba, with professional integrity, honors this request, just as some weeks before she paid the outstanding wages with gratuity.

Although the plot does not follow the patriarchal mandates of romantic love and traditional family values associated with classical melodrama, Dora's professional separation from her former employer does not sever her emotional ties with Beba and her daughter, the object of loving preoccupation for both women. An old photo of the formerly intact family that Dora removed from the family album now rests on her bed stand and her gaze glides over it before she turns over to sleep. In turn, loneliness along with a lack of means in the end drive Beba to put up her apartment for rent. As she moves into a small narrow space that will not hold all of her furniture, her transition to an existence devoid of décor is captured in her ride in the furniture moving truck, in the pilot cabin where one of the movers good-naturedly offers her his water bottle to drink, which she declines. When she arrives at Dora's house unannounced to drop off the grand piano, another plan is revealed since, as it turns out, she has brought her bed too. With metaphors abounding, the final montage places the out-of-tune piano into the patio with a tarp covering it, and the bed inside the house beside the cage with a singing canary who provides a rare moment of intradiegetic sound comparable to music in the film. Returning to the device of spatial arrangement for class difference, Dora's small house promises the possibility for a communal domestic relationship. Discarding the trappings of her former life style such as the piano now devoid of any function, Beba, consoled by the refreshing breeze of the country side and the freshly brewed tea, pointedly helps putting ice for it in the glasses which the women raise and from which they sip side by side. The open-ended fantasy lacks a script and the reversal of the former live-in situation comes tongue-in-cheek, accompanied by the extra-diegetic soundtrack of Café Tacuba's 'Amor Divino' for the closing credits. In the film's context, the song by the Mexican rock band celebrates a humorous redefinition of romantic expectations and the decentering of outmoded patriarchal values of family. Still, while both women seem comforted by each other, it is Beba who is receiving Dora's attention, both comfortable in their old performative roles. The improvised aspect of Beba's arrangement points to the possibly temporary nature of her move to the countryside and an eventual return to post-crisis normality and the old mandates of class consciousness. Nevertheless, the very fact that Dora does have a home and is in the process of steadily improving it, speaks to her middle class aspirations based on hard work and pride in her occupation rather than the sense of entitlement of those she has served and may continue to serve once she has found new employment.

With a focus on class as performance and facilitated by the hybrid possibilities of melodrama, *Cama adentro* unravels upper class pretensions and class differences between women, and due to its dramatic and cinematic strategies ensures audience recognition. As a film that found relative success among a box-office paying audience generally more attuned to mainstream blockbusters of the globalized market, it provides a point of departure for presenting class difference among women as a construct that like gender can become a "shared structure of oppression" (Butler 14), especially during a time when anxiety about access to consumerism affects the Argentine middle class. The following thought in an article about the relevance of Deleuze's teachings in the 21st century, is helpful in recognizing the importance of the casting of Dora's character: "In asking how a practice may enhance or diminish a being's capacity or power to act, Deleuze was intrigued by the problem of autonomy. How are the flows of life — bodies, commodities, money, finance, matter, ideas, language — socially structured and

unstructured. . .?” (Parr). Framing

Gaggero’s film in the context of this question, invites comparisons with other Latin American films that address the complex relationship between the maid and the family that employs her. It is especially due to Alfonso Cuarón’s semi-biographical drama *Roma* (2018), that the character of the maid in Latin American films has gained more critical attention and entered public discussion in the media. The internationally acclaimed filmmaker focuses in this memory piece on his childhood in the middleclass neighborhood of the Colonia Roma in Mexico City. Set in 1971, a year of political upheaval and student protests and their violent repression by specially trained forces, the family also experiences a marital crisis when the father leaves for a medical conference and ends up deserting his wife and children. The centerpiece of the film however is the psychological and physical trauma of Cleo, the maid, an indigenous woman played by acting newcomer Yalitza Aparicio, whose performance galvanized Mexican audiences into the discussion of race and class to an unprecedented degree. The film’s ending offers a vision of solidarity between the female members of two different social classes as the liberal and educated woman of the house takes Cleo in her reassuring care. However, as a scientist, her professional career depends on Cleo to bring up her children and, consequently, there is no hint of a plan for the maid to grow beyond her class determined role in society. It is however important that within the frame of the film as a return to the director’s childhood, the issue of class disparity within the Mexican middleclass family provides an important directorial gesture and testimonial to the woman who partly, if not mostly, raised him. Motherhood, or the prevention of it due to professional pressures, is a reality that structures mistress and maid relationships and deserves closer analysis as to where most of the pressure falls and to what degree mutual support among women allows for individual self-determination. Thus, Cleo receives plenty of support to bear her child and raise it in the family of her employers. Sofia makes sure she receives medical care and instruction while the grandmother in the household takes her shopping for a crib. That Cleo loses her child due to traumatic experiences is not the result of neglect or pressures from the family. In comparison, *Cama adentro* raises the issue of an abortion paid by Beba for Dora, and although the circumstances are not clear, Beba’s women friends, who bring it up during a conversation, assume that this was a way of helping her young maid, rather than denying her motherhood. Both films testify to the intimacy and strong bond between the maids and the children they raised, perhaps as a substitute for the children they might have had, and definitely in order to facilitate the freedom or professional advancement of their mistresses.

The example of a Brazilian film, *Que horas ela volta?* (*The Second Mother*), from 2015 and about a maid at the age of Dora, introduces generational conflict in the context of class division. Similar to Gaggero, the director Anna Muylaert uses space for the demarcation and deconstruction of social roles, much to the exasperation and anxiety of Val (Regina Casé), who wants her visiting daughter to respect the arrangements and postures of being a servant. Val left Jessica to be raised by relatives in the country, and with her financial support for schooling from her many years of service, her daughter is an emancipated modern woman headed for the university, much in contrast to the immature son of the family brought up by Val. Jessica is readily accepted in her own right by Val’s employers, and the humor of the action arises around the seemingly outdated and ludicrous rules enforced by Val. She insists that her daughter share the tiny maid’s room with her and that she cannot enter the pool, which Jessica gleefully disobeys. While the action focuses on the barriers maintained by the maid through seemingly outmoded codes of performativity, there is room for glimpses of disrespect for her, especially from aspiring professional women whose self-worth seems to depend on demonstrations of authority.

Considering the time difference between the making of each film, it is important to note that the more recent films have successfully elevated the character of the maid to the role of protagonist that is carrying the action. In contrast, *Cama adentro*, more than a decade earlier, is pioneering the character of the maid side by side with that of her employer, with equal attention to their performative roles of class difference as social constructs. In this sense, *Cama adentro* stands out in a group of Latin American films that explore the dramatic potential of the maid but often leave the mistress of the house in a safe place, unwilling or unaware of the potential for breaking the rules of social divisions and conformist mandates. Thus, in comparison with the other films, Dora emerges as the only maid that probes her ability for self-determination in a system of commodification and codes for class difference.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 43
January 2020

WORKS CITED

Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor. Amado, A. (2003), 'Imágenes del país del pueblo', *Pensamiento de los Confines*, Vol. 12 (Spring), pp. 53–60.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Caetano, Gerardo. "Desigualdad, desarrollo e inserción internacional. Una mirada crítica sobre 'la década social' y 'el ciclo progresista' en América Latina." *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 29, no. 1, pp. 60-92.

Cuarón, Alfonso. Dir. *Roma 2018 Espectáculos Fílmicos El Coyul* (Mexico) Netflix (USA).

Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, U of Minnesota Press, 1986.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time Image*, translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta, U of Minnesota Press, 1989.

Delgado Ugrín, Jaime. "Historia repetida: Las crisis económicas de México 1994 y de Argentina 2001." Accessed December 20, 2019.

Falicov, Tamara L. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. London: Wallflower Press, 2007.

Gaggero, Jorge. Dir. *Cama adentro (Live-in Maid)* 2004 LibidoCine and Aquafilms (Argentina), FilmaNova (Spain), DVD, 2007 Koch Lorber Films.

Garavelli, Clara. "Post-crisis Argentine Films: De-localizing daily life through the lens of Jorge Gaggero." *Studies in Hispanic Cinemas*, vol.7, no.1, pp. 35-46.

Gledhill, C. ed. *Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute Publishing, 1987.

Gledhill, Christine. "Prologue". In *Melodrama Unbound: Across History, Media and National Cultures*, eds. Christine Gledhill and Linda Williams. Columbia UP, 2018. ix-xv.

Gledhill, Christine and Linda Williams. "Introduction." In *Melodrama Unbound: Across History, Media and National Cultures*, eds. Christine Gledhill and Linda Williams. Columbia UP, 2018. 1-11.

Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 3rd ed. New York: Routledge, 2006.

WORKS CITED

Kaiser, Susana. *Postmemories of Terror: A New Generation Copes with the Legacy of the "Dirty War"*. Palgrave, 2005.

Kraus, Clifford. "Reeling from Riots, Argentina Declares a State of Siege." *The New York Times* 20 December 2001, pp 1, 3. Accessed on July 24, 2019.

Muylaert, Anna. Dir. *Que horas ela volta? (The Second Mother)* 2015 Pandora Filmes, Brazil.

Parr, Adrian. "What is Becoming of Deleuze?" November 8, 2015. *Los Angeles Review of Books*. Accessed on July 24, 2019. [https://lareviewofbooks.org/article/what-is-becoming-of-deleuze/#!](https://lareviewofbooks.org/article/what-is-becoming-of-deleuze/)



Fig. 4. Elena Garnelo. *Sin titulo*

Una España de €nsueño: una mirada desde el cine documental de Guillermo Cruz

SABRINA GRILLO
UNIVERSITÉ PARIS-EST-CRÉTEIL

Resumen

Con sus documentales *Spanish Dr€am* (2008) y *Euro€stafa* (2014), el director Guillermo Cruz volvió a las causas del marasmo económico y financiero y observó a diario las consecuencias de la mayor crisis del capitalismo en el siglo XXI. Esos *roadmovie* documentales tienen un valor didáctico evidente por la voluntad del director de entender y dar a entender por qué tantos españoles ahora conviven con los desahucios, el desempleo y un paisaje hormigoneado. El presente artículo propone un análisis de estos dos documentales que ofrecen una mirada descarada al capitalismo. Después de haber trazado la historia de la elaboración de estos dos documentales, nos interesaremos en su estructura y en el “lenguaje cinematográfico”: las decisiones/estrategias filmicas adoptadas por el director para transmitir la historia de la crisis económica y sus consecuencias urbanas y territoriales, ecológicas y sociales, fruto de una percepción discriminatoria de la realidad.

Palabras claves : Guillermo Cruz, documental, crisis, representación, memoria, España.

A raíz de una política iniciada a mediados de los años 1990, España construía más casas que Francia, Alemania e Italia. La aparente bonanza económica les permitió a los españoles acceder a la vivienda a cambio de hipotecas. Es cierto que esta situación derivaba de un contexto de expansión económica que favoreció la demanda. España se encontró en realidad en medio de un entramado de intereses europeos e internacionales que cogieron a la vivienda como vía para fomentar capitales. La burbuja inmobiliaria que se formó durante esos años pinchó con la crisis de las *subprimes* que empezó en 2007 en Estados Unidos. Como millones de españoles, Guillermo Cruz vivió en directo dicha crisis¹. Decidió dar cuenta de su experiencia de la crisis que vivieron otros miles de jóvenes españoles. El cine, y en nuestro caso, el cine documental, como soporte de representación, nos ayuda a reflexionar sobre el imaginario entendido, desde la perspectiva teórica de Gilbert Durand², como la capacidad del hombre de imaginar y presentar los sentimientos, las aspiraciones, los sueños, los miedos de un sujeto social.

Spanish DrEam, el primer documental que realizó, se centra en el crecimiento del sector de la construcción hasta la formación de una burbuja inmobiliaria que diferenció la crisis económica en España de otras partes del mundo. El título, construido sobre la base de un neologismo, es muy significativo ya que, como observa Jean Pruvost, “el significante del neologismo sirve a menudo para orientar la interpretación: el locutor quiere influenciar la manera con la que los receptores van a construir su interpretación y concebir lo que se denomina mediante el neologismo, y eso sea de manera positiva, sea de manera negativa” (53). El uso del inglés claramente alude al “American dream” en el que creyó gran parte de los españoles a finales de los años 1990. El signo “€” cumple con dos funciones. Sirve para introducir el tema del euro y sirve también de caricatura de la pronunciación española del inglés añadiendo un signo “e” delante de “spanish”. Ya con el título, trasparece el punto de vista de Cruz. Al principio, el euro fue para los españoles sinónimo de sueño. España quería vivir el sueño americano, pero con el peso del euro (dos veces en el título). *EuroEstafa*, con formato de *road movie*, pone de relieve también el papel del euro en la historia reciente de España. Entre *Spanish DrEam*, que evocaba los sueños truncados que el euro despertó y *EuroEstafa*, que expone claramente un delito, Cruz pasa de la ingenuidad española a la exposición de un gran culpable: el euro.

Los dos documentales forman un díptico que arranca desde el pueblo y a contracorriente, a modo de un *gran flashback*. Vuelven a los fundamentos de la crisis. Cruz ofrece una mirada a la globalización, un concepto tan abstracto pero que, sin embargo, afecta directamente a los ciudadanos e influye en aspectos íntimos de sus vidas. Desde el punto de vista del género y de su relación con la realidad, las películas se encuadran en el campo del documental ya que la pretensión del director ha sido la de demostrar que el estado de cosas presentado en torno a la crisis ocurrió en la vida real. *Euroestafa*, el segundo documental, es la continuación de *Spanish DrEam* que fue un análisis de la burbuja inmobiliaria española, causante de la situación económica de los años 2010.

Realizar estos documentales es una muestra de la necesidad que tenemos de representar concretamente cosas abstractas.³ En este caso, se trata del sistema económico y sus estructuras, y la necesidad de saber cómo actuar y tratar de entender las consecuencias que estos pueden tener directamente en nosotros. Cruz, yendo al encuentro de expertos en economía, banqueros, ciudadanos españoles, quiso estudiar las representaciones sociales que conforman el imaginario económico de la España de principios del siglo XXI. Su propósito es el de comprender la visión del mundo que tiene la sociedad. Cruz efectúa una reapropiación

1. Varios documentales sobre la crisis son contemporáneos de los de Cruz: *Mercado de futuros* de Mercedes Álvarez, 2011; *Españistán, de la burbuja inmobiliaria a la crisis* de Aleix Saló, 2011; *Endeudados sobre la telaraña* de Ferrán Vidal Vicens, 2009; *Casas vacías, las nuevas ruinas*, de Manuel Muñoz Monterde, 2014.

2. Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Dunod, 1984.

3. Nos referimos aquí a la teoría de Durand que relaciona “pulsiones subjetivas” con “intimaciones objetivas”, in Durand, Gilbert, *op. cit.* p. 31

cognitiva de un aspecto del mundo y sus documentales se convierten, a su vez, en una representación social. Así lo expone el especialista de cine documental, Bill Nichols:

el documental nos ofrece representaciones o similitudes fotográficas y auditivas del mundo. El documental representa los puntos de vista de individuos, grupos o entes que van desde un realizador solitario como Flaherty hasta el gobierno de un Estado pasando por la cadena CBS. El documental también expone una representación, o una defensa, o una argumentación, acerca del mundo explícita o implícitamente. (154)

De eso se trata en los dos documentales de Cruz: de ofrecer una visión del imaginario entendido como conjuntos de representaciones discursivo-narrativo-figurativas para tratar la percepción de la crisis.

Cuestiones narrativas: memoria, nostalgia e incompreensión

Cruz ha dirigido varios documentales: *Pies de Barro* (2002), *La Foixarda, Escalada a la Ciutat* (2003), *Mesquita, no!* (2005) –premiado en 5 festivales de toda España–, *Tercera Fase* (2006), *€SPANISH DR€AM* (2008) –proyectado en diversos lugares de España y Latino América–, *ENLARED* (2012), *€uro€stafa* (2014), *Play Again* (2018). También ha trabajado para diversas instituciones, televisión y productoras. Su trabajo se organiza en torno a un compromiso: cada documental es una propuesta de reflexión sobre el tiempo presente y a veces también se relaciona con la concienciación social.

La financiación de *€spanish Dr€am* y *€uro€stafa* se realiza a partir de una iniciativa de *crowdfunding*. Esta ya era una forma de invitar al espectador a participar en la investigación de la verdad y a “llevar el relato y la comprensión de ciertas informaciones complejas o deliberadamente tergiversadas y ocultadas”⁴. Los documentales pretendían aportar una información alternativa a la oficial.

En *€spanish Dr€am*, Cruz no aparece en la pantalla en ningún momento, pero aun así se puede apreciar el estilo realista de la entrevista ya que las respuestas que formulan las personas entrevistadas atestiguan la presencia del director en el lugar. El código realista de presencia del director en el lugar de los hechos, además del verismo producido por el efecto cámara en mano, se acentúa en el *road movie* *€uro€stafa* porque el espectador ve a Cruz, con el iPad, grabando los paisajes desiertos o cuando está a punto de coger un vuelo. Este juego entre presencia y ausencia del director en el campo participa del equilibrio entre objetividad y subjetividad en una representación del mundo que oscila entre compromiso y distancia ya que, como dice Morin, una propiedad del cine es la de “presentar una subjetividad (los sueños, los mitos) objetivada, una objetividad (decorados, naturaleza, seres) subjetivada” (118). El interés que despertaron en Cruz los orígenes y las consecuencias de la crisis se debe a un interrogante inicialmente personal porque vio de muy cerca cómo la crisis estaba afectando a su entorno a diario. Estas preocupaciones están plasmadas a través del *voice-over* en los dos documentales. Por ejemplo, al principio de *€spanish Dr€am* resuenan estas preguntas: “¿qué es lo que estaba pasando? ¿por qué el derecho a tener una casa se había convertido en algo tan complicado? ¿por qué teníamos que hipotecar toda nuestra vida una casa?”.

En los documentales, además, la participación directa de Cruz demuestra al espectador hasta qué punto estas preocupaciones le llevaron a implicarse en sus proyectos. Por eso se puede hablar de una modalidad participativa (interactiva)⁵ ya que Cruz se convierte en investigador y entra en la vida de varias personas. Cruz se vale de una enunciación personal en *€spanish Dr€am*, siendo su propia voz la que guía toda la narración⁶. En el

4. <https://www.goteo.org/project/euro-descubriendo-una-estafa>

5. Ver Nichols, Bill (1997). op.cit. pp.78-93.

6. Para hablar de la voz en *off*, volvamos a lo que Nichols (p.171) escribió sobre el comentario en el documental. Según él: “El comentario es la visión del mundo que expresa el realizador o los actores sociales reclutados para la película. [...] El comentario sirve para provocar una sensación de distanciamiento con propósitos orientativos, de evaluación, juicio, reflexión, reconsideración, persuasión o cualificación entre el texto como conjunto y las pruebas que presenta. El comentario permite la aplicación al mundo de una cobertura moral/política reconocible, a menudo utilizando las mismas técnicas o recursos estilísticos que contribuyen a establecer la representación del mundo que hace el texto en primer lugar (montaje, discurso, ángulo de cámara, composición, etcétera).”

mismo documental, mientras descubrimos un plano medio de un bebé, la voz en off dice: “Éramos la primera generación que iba a crecer con la libertad” y al principio de *EuroEstafa* se puede escuchar: “A partir de ahora, les propongo hacer un viaje que descenderá a los caminos de nuestra historia más reciente, unos caminos que nos han llevado a un desastre económico sin precedentes.” Es de notar el uso de un pronombre personal inclusivo “nosotros”⁷ que incluye a todos los españoles y contribuye a facilitar la identificación del espectador con la historia contada. En otras ocasiones, los comentarios que propone el *voice-over* ofrecen la distancia necesaria para que el espectador se dé cuenta de la realidad, la cual aparece a menudo como absurda. A modo de ejemplo, citemos este comentario de la voz en off en *EuroEstafa*: “el caso de Oscar es como una isla en medio del océano, en España, 177 personas son desahuciadas cada día. Paradójicamente, mientras los bancos echan a la gente de sus casas, nos encontramos que España posee grandes cantidades de terrenos urbanizados sin edificar, esqueletos de cemento y urbanizaciones vacías en espacios naturales completamente descontextualizadas de su entorno.” La constatación desoladora corre pareja con la acumulación de negaciones para formar un discurso altamente crítico en contra de las autoridades que no pusieron ningún control en esta locura constructora. Citemos estos ejemplos de la voz en off: “nadie puso freno a esta avalancha de créditos, nadie ejerció ningún control, unos hacían negocios y otros caían en la trampa”; “Entramos en el euro sin debate y sin evaluar las consecuencias”.

De este modo, los dos documentales oscilan entre dos tipos de discursos: uno objetivo que sería el de los datos factuales y otro subjetivo que sería el de la experiencia y de la interrogación personal al origen de estos filmes ya que “lo propio del cine es ofrecer una conjunción total e inextricable de lo técnico, de lo mágico y de lo estético”.⁸ La voz en off sirve de enlace en esta conjunción y se asemeja a lo que Michel Chion nombró como “voz-yo”⁹. Para Chion, esta es una voz caracterizada por un tono grave, inclusiva e insinuante que tiene un evidente protagonismo al invitar al espectador a comprometerse él también en la imagen. Por otra parte, además de estas modalidades, nos fijamos en el aura nostálgica de dicha voz en off entendiendo la palabra “nostalgia” desde el punto de vista del sufrimiento, al evidenciar unos contrastes incomprensibles entre pasado y presente, entre sueño y realidad. Por ejemplo en *Spanish Dream*: “estábamos convencidos que nos estábamos haciendo ricos por comprar un piso caro”; “Es curioso, somos la generación mejor preparada de la historia reciente de este país, la generación que ha podido estudiar, que ha podido viajar, lo hemos tenido todo pero a la vez somos la generación más endeudada de la historia.”; “La burbuja inmobiliaria la hemos ido construyendo entre todos... pero la gran beneficiada no ha sido la sociedad.” Cruz transmite el sufrimiento de una generación que vivió un cuento de hada breve, habiendo vivido gran parte de los españoles su “Spanish Dream” que se transformó en una larga pesadilla. Las familias que viven en mini piso, que viven al día a día, que no hacen otra cosa que pagar un piso. Ésta es la triste realidad que los documentales se atreven a mostrar.

En los dos documentales destaca una organización que parte de los grandes cambios estructurales que, desde los años noventa, ha vivido la economía española a nivel nacional e internacional. Hablamos de la globalización económica y el aumento de la actividad del sector de la construcción. Las películas tienen en común el insistir en la concepción del euro a principios de los 90, como origen de un mal del viejo continente. Si *Spanish Dream* no consta claramente de partes marcadas por planos específicos en el montaje, al contrario, *EuroEstafa*, para cada bloque, introduce una pantalla con fondo negro, un título y unas fechas en blanco.

Éstas son las tres partes: decadencia (2014-2008), esplendor (2008-1999), origen (1999-1989). Estos planos, con el blanco y negro que crea como un efecto de diapositiva, vienen a significar los huecos/vacíos dejados por silencios y se trata aquí de ponerle nombre.

7. A este respecto, ver el trabajo de Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*.

8. A este respecto, ver el trabajo de Edgar Morin: *Le cinéma. Un art de la complexité*

9. A este respecto, ver el trabajo de Michel Chion en *La voix au cinéma*.

Cruz expone la situación irracional en la cual a pesar de las subidas de los precios, los españoles seguían comprando porque, según *Spanish Dr€am*, habían caído en una trampa: “estábamos convencidos que nos estábamos haciendo ricos por comprar un piso tan caro, es más la idea de pensar que el precio en un año podía aumentar un 10 o un 15% nos hacía estar muy felices”. Lo absurdo se desprende de un montaje paralelo que refuerza los contrastes entre las elecciones que hacían las familias antes de los 90 con respecto a las generaciones siguientes. Se denuncia con este mismo proceso el efecto de la globalización que creó un macrosistema con vasos comunicantes que generaron fenómenos que acabaron por afectar al país y a las personas. Para recalcarlo, varios juegos de montaje proporcionan intencionadas relaciones de sentido. En *Spanish Dr€am*, después de una sucesión de planos de periódicos cuyos titulares remiten al problema de la vivienda, se inserta un plano sobre el artículo 47 de la Constitución que hace referencia al “derecho a una vivienda digna”. Esta oposición muy fuerte entre un marco legal y una realidad totalmente diferente es el hilo conductor del montaje.

De esta manera, el montaje paralelo nutre la estética contrastiva de los documentales para reforzar el choque entre unas promesas y la realidad, entre dos generaciones, dos épocas, un antes y un después del euro. En estas yuxtaposiciones estriba una realidad española casi esperpéntica y se refleja la incompreensión y lo absurdo de la situación dominada tanto por los préstamos como por la cantidad excepcional de construcción. Las elecciones formales dan cuenta visualmente de la realidad en la que se encuentran todas estas parejas, estas familias. Así, los planos medios y medio cortos encierran los bustos o las caras de los entrevistados en unos planos que carecen de profundidad de campo. Traducen la idea de encierro en estos pisos tan deseados de los cuales no saldrán mucho porque es su principal gasto. Varios planos subjetivos a través de unas rejillas traducen la dimensión algo trágica de este encierro.

Cruz pone mucho esmero también en dar cuenta del *work in progress* en la pantalla, sea en el encuadre, sea en el montaje. En efecto, el encuadre desde el interior de un coche pone de relieve el punto de fuga de las calles. La cámara se detiene en algunos detalles para ampliar simbólicamente el significado. A modo de ejemplo, los edificios Bankia ya no aparecen como los locales del banco, sino como una frontera simbólica que hay que cruzar, como si fuera un obstáculo que franquear para encontrar la verdad detrás.

A nivel de los movimientos de cámara, el *traveling* es bastante relevante. Destacamos el uso del *traveling* (subjetivo) lateral desde la ventana de un coche: el espectador sigue el recorrido que ha hecho el director. Es la técnica fílmica más usada por Cruz para mostrar las construcciones recientes pero abandonadas. El conjunto de varios planos muy cuidados dibuja en los dos documentales un desierto de ladrillo, del cual salen unas grúas como si fueran otras tantas cruces. Otro *traveling*, desde dentro del coche, en un túnel, seguimos un movimiento hacia adelante en un túnel sin llegar a salir del mismo porque se diluye este plano con un fundido en negro. Es significativo del estado desesperanzador de la situación del país.

Archivos y testigos de una España global

Cruz colaboró con Santiago Cirugeda, arquitecto social para *Spanish Dr€am* y con Ricardo Vergés, economista para *EuroEstafa*. *Spanish Dr€am* se convierte en el portavoz de Cirugeda, director del estudio *Recetas Urbanas*, incluyendo una propuesta de solución a la situación de exclusión de algunos ciudadanos con la construcción de estructuras modulares como es el caso de los pisos construidos en las azoteas de bloques de pisos en Sevilla. Por supuesto el film le da visibilidad a esta iniciativa social frente a la crisis económica y no es casual que el cartel del film, con un fondo amarillo vivo, sea del mismo color que el de *Recetas Urbanas*. El amarillo, color del oro y de la luz del sol, podría significar por un lado el lujo en el que unos españoles vivieron su sueño español, lleno

de alegría. A la vez puede significar algo muy distinto. Si recordamos que el amarillo, vinculado con la figura de Judas, era símbolo de envidia y arrogancia, con lo cual el color amarillo a menudo se relacionó con los marginados. El historiador francés Michel Pastoureau, ha dedicado un libro a la historia del color amarillo¹⁰ poco después del inicio del movimiento de los chalecos amarillos en Francia, a finales de 2018, y resulta sumamente elocuente su interpretación con lo que propone igualmente Cruz en sus documentales: “el amarillo, color que se ve y que, como el chaleco, señala un peligro, viste en este movimiento a los olvidados de la República en perdición social y fiscal.”¹¹

Entre *Spanish Dr€am* y *Euro€stafa*, se puede apreciar una diferencia importante en cuanto a los archivos y a los testigos, con una evolución bastante notable desde el entorno familiar a testigos más representativos de los agentes de la globalización. La inclusión de miembros de la familia de Cruz en *Spanish Dr€am* avala un marco histórico habitado por el director. De forma muy natural, Cruz se dirigió primero a miembros de su familia puesto que, como lo recuerda Paul Ricoeur, necesitamos a los demás y la familia es un intermediario entre memoria individual y memoria colectiva¹². Además, Cruz, como los otros testigos, también tiene el estatuto de transmisor de memoria, porque contar la historia es poner en relación y esto es lo que hace Cruz en sus documentales al conectar entre sí todos estos testimonios para que sus documentales sean un testigo más de una época. La ampliación a encuentros más “impersonales” sigue el orden cronológico de la investigación de Cruz. En *Spanish Dr€am* se pueden distinguir las imágenes Super 8 que cumplen con una función íntima de preservar huellas de un pasado y de archivos históricos: ¿cómo vivió una generación supuestamente en dificultad, y que en la actualidad está más feliz?. El uso de archivos de televisión y de las hemerotecas de prensa, la filmación física de los lugares, sirven para la puesta en relieve de las entrevistas a los interlocutores en pasado y presente. La voz en off suele comentarlas. Además de la evidente voluntad didáctica del director, esos elementos dan cuenta de los resultados conseguidos a lo largo de la investigación. Esta es una manera también de transcribir los pasos de la reflexión.

A lo largo de los documentales, abundan las intervenciones de arquitectos, economistas, hombres políticos, hombres de negocios bancarios que conforman las voces de diferentes categorías socio-profesionales en relación directa con la situación socio-económica de la que se trata en los documentales. La experiencia de varios testigos¹³ como es el caso de Cirugeda para la inmobiliaria, de Ricard Vergés, en la estadística y contabilidad nacional, o la autoridad de testigos de altos cargos como Carmen Alcaide (economista y expresidenta del Instituto Nacional de Estadística), Carlos Hernandez Pezzi (expresidente del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España), avalan el macrorelato fílmico que denuncia las actuaciones de políticos y banqueros que jugaron al *Monopoly*. La denuncia de una muerte anunciada corre de boca en boca y van sucediéndose acusaciones de manipulación por parte de los políticos y de los medios de comunicación, así como una falta de transparencia. El despegue del sector inmobiliario español estuvo vinculado a procesos expansivos de la economía generados desde principios de los 60. Fue a partir de ese momento cuando se creó el sentimiento de que había que tener vivienda en propiedad casi obligatoriamente. La arquitecta Raquel Rodríguez denuncia esta realidad en *Spanish Dr€am*: “se crea una especie de sentimiento social en parte promovido desde el estado donde pues uno si es alguien de bien ... se compra una vivienda, no se alquila una vivienda”.

Por su parte, Carlos Hernandez Pezzi, Expresidente del consejo superior de Colegios de Arquitectos de España declara haber recibido amenazas directas: “el banco de España a través de su gobernador en ese momento desmintió declaraciones nuestras en el sentido de que no había ningún riesgo que la economía española no podía soportar...” Otra amenaza fue la de la asociación nacional de promotores y constructores cuando mandó al

10. A este respecto ver el libro de Michel Pastoureau: *Jaune, histoire d'une couleur*.

11. https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/l-historien-michel-pastoureau-raconte-le-jaune_2101169.html

12. A este propósito, puede consultarse *La mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricoeur

13. En *Spanish Dr€am* intervienen: Juli Ponce (jurista y experto en derecho urbanístico), Ricardo Vergés (arquitecto y urbanista), Raquel Rodríguez (arquitecta urbanista), José Diego Cruz (director de expansión Dolmen Consulting Inmobiliario), Santiago Cirugeda (arquitecto social), Joan Herrera (diputado por Barcelona), Cristina Jiménez (V de Vivienda Barcelona). En *Euro€stafa*: Inma de la Vega (periodista Semanario Propiedades de *El País*), Juan Felipe Ruiz (Exgerente de Marina Badalona), Eric Toussaint (Doctor en ciencias políticas y presidente del Comité para la Anulación de la Deuda del Tercer Mundo), Luis Garrido (Catedrático en sociología), Rubén Manso (doctor en economía y asesor en regulación bancaria), Julio Rodríguez (economista y expresidente de Caja Granada), Carmen Alcaide (economista y expresidenta del Instituto Nacional de Estadística), Carlos Hernández Pezzi (expresidente del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España), Antonio Estévez (empresador y ex intermediario financiero), Miguel Sebastián (economista y exministro de industria)

señor Pezzi una carta diciendo que varios asociados de distintas provincias se habían quejado de las posiciones que mantenía el consejo superior de Colegios de Arquitectos de España porque podían alarmar a los compradores y al sector de la construcción.

Sean los archivos de prensa con fecha de 2002 o 2003 que exponen cómo unos informes ya alertaban de la formación de una burbuja inmobiliaria en España o las confesiones de varios testigos, todo apunta a la responsabilidad y a la manipulación conjunta de políticos y bancas en la catástrofe de 2008. Los documentales consiguen crear una polifonía en el sentido bajtiniano, o sea que una película con varias voces no es suficiente, sino que se nutre de las relaciones entre varias entidades que conforman una perspectiva sobre la realidad. Dice Bajtín acerca del dialogismo de la novela de Dostoievski:

No está construida como la unidad de una sola conciencia que habría absorbido, como si de objetos se tratara, a otras conciencias, sino como la unidad de interacciones de conciencias múltiples, ninguna de las cuales se ha convertido en el objeto de otra. Dicha interacción no ofrece al observador externo la posibilidad de objetivar todos los acontecimientos según el modelo monológico habitual (narrativo, lírico o cognitivo), obligándolo así a participar en los mismos. (105)

En los filmes de Cruz, la relación con la otredad es lo que forja el macrodiscurso de los documentales sobre la crisis que solo podemos entender a partir de lo que confiesa cada uno sobre su experiencia de la crisis y lo que se dice sobre dicha experiencia. Todos revelan lo que no habríamos podido percibir en la vida real, es decir la fuerza de una sola voz creada por la reunión, y la unidad, de varias voces entre tantas manifestaciones dispersas. En *Spanish Drëam*, se suceden, por ejemplo, imágenes de las manifestaciones ocurridas en Barcelona en 2006, en Zaragoza en 2007 y en Madrid en 2008, lo que esboza un movimiento de ensimismamiento partiendo de unas manifestaciones a orillas del mediterráneo hasta el corazón del país en la capital madrileña. En efecto, la crisis y sus múltiples consecuencias han tenido como efectos el cuestionamiento de la globalización y la (re)aparición de sentimientos proteccionistas. Este malestar se cristalizó con el movimiento del 15-M (15 de mayo de 2011) que se manifestó para pedir más democracia, justicia, vivienda (para los desahucios) frente a una clase política corrupta.

Mientras el espectador sufre el bombardeo publicitario de finales de los 90, entendemos muy bien el impacto del boca en boca y de los medios de comunicación, aclarados por el testimonio de la periodista Inma de la Vega que explica que los grandes periódicos como *El País*, *El Mundo*, *ABC* tenían en 1997 un suplemento inmobiliario que por supuesto informaba a la gente sobre sus derechos pero, al mismo tiempo, alimentaba la burbuja en un contexto en el que faltaban voces críticas, lo cual contribuyó a un control de la información. Algunos testimonios pretenden colmar la ausencia de voces críticas apuntando a la falta de lucidez que tuvieron muchos españoles al comprar. En *Spanish Drëam*, la activista Cristina Jiménez incrimina: “¿Cómo es posible que la gente no haya tenido un poco de vista o un poco de rabia, de indignación, de ver los precios que había y hayan comprado?”. Otras intervenciones cumplen con la voz de la clarividencia y del sentido común. A lo largo del documental, a modo de paréntesis, en plano medio, aparecen dos mujeres, dos “marujas” como ponen los créditos, en lo que parece ser una peluquería clandestina. Ambas comentan la vida diaria del 2008. Actúa como un paréntesis más ligero entre los archivos y otros testimonios más graves sobre los efectos de la crisis. Aunque comenten el aspecto físico de unos conocidos y que confiesan que les gustan “las patatas con huevos”, no les falta lucidez a la hora de analizar la situación económica de los que las rodean. Dicen: “por lo visto todo el mundo está comprando pisos no sé por qué”; “sí, Juanita que era un poco y eso, esta chica pues, oye, montó una inmobiliaria, le iba

la mar de bien y ahora resulta que está hasta el cuello, hasta el cuello... ¿sabes lo que pasa? que ella vivía al día. Claro si tiene pisos, tiene garaje, pero como no se venden, ¿qué hace? pues no se va a comer las paredes.”

Los documentales de Cruz se convierten en los portavoces de esas voces críticas sofocadas. Los contrastes creados por la alternancia entre el bombardeo publicitario que expone claramente la banalización de la venta de créditos por los medios de comunicación y la ausencia de explicitación, denunciada por varios expertos, apuntan a una manipulación de los consumidores.

Conclusión

Cruz conquista un espacio de representación a partir del cual (re)construye una memoria y pasa revista a un imaginario colectivo auspiciado por los medios de comunicación y los discursos de los dirigentes políticos. Se trata de romper con los espejos deformantes de los discursos mediáticos y denunciar la invalidez de ciertas imágenes. Archivar los testimonios y los documentos reunidos en un mismo soporte es luchar contra unas pruebas amenazadas con borrarse y a las que hay que dar visibilidad. Los documentales son nuevas pruebas gracias a estos testimonios que adquieren un verdadero estatuto social. Estas historias individuales son el reflejo de una historia colectiva, la de España, la de los españoles, y en eso son un objeto social a partir del cual el investigador puede formular nuevas hipótesis. Lo que transmite Cruz es una visión muy completa del imaginario de los españoles sobre la crisis económica española gracias a unos juegos de montaje que trascienden el referente de las imágenes. Los documentales aparecen como una señal de alarma para no repetir los errores cometidos e introducen la debilidad del hombre, la de su avaricia, en la yuxtaposición de situaciones que iban por el mismo camino de la especulación. Por eso, de alguna manera, Cruz claro quiere informar, pero también, quiere concienciar a la gente y actuar en el presente.

OBRAS CITADAS

Agües, Marc. Revert, Jordi. "(Des)encuentros. Más dura fue la caída: la crisis económica en el cine", in *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, nº14, julio-diciembre, p.86-97.

Baetens, Jan. "Études culturelles et analyse médiatique : Autour du concept de remédiation" , *Recherches en communication*, nº 31, 2009.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Ed. FCE, 2004.

Cirugeda Santiago, Cruz Guillermo. *Spanish Dream*, 2008.

Cruz Guillermo, Verges Ricard. *EuroEstafa*, 2014.

Chion, Michel. *La voix au cinéma*. Ed : Cahiers du Cinéma, 1982.

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Dunod, 1984.

Freitas Gutfreind, Cristiane. "L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle ", in *Sociétés*, 2006/4, nº 94, pp. 111-119.

Giddens, Anthony. *Un mundo desbocado, los efectos de la globalización en nuestras vidas*. México.Taurus. 2007.

Hellín García, María José. Talaya Manso, Helena. (eds.). *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*, Ed : UOC, 2018.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin, 2009.

Marzal Felici, Javier. "Avatares de la mirada: estrategias enunciativas del cine documental español contemporáneo", in *Hispanic Research Journal*, 9(2), p.165-80.

Marzal, Javier. Loriguillo-López, Antonio. Rodríguez Serrano, Aarón. Sorolla-Romero Teresa (Eds.). *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo*. Valencia: Tirant Humanidades, 2018.

Mitry, Jean. *La sémiologie en question*. Paris : éd. du Cerf, 1987.

Morin, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*. Paris : Éditions de Minuit, 1978.

Morin, Edgar. *Le cinéma. Un art de la complexité*. Paris : éd. Nouveau Monde Éditions, 2018.

OBRAS CITADAS

Naredo, José Manuel, Taibo Arias, Carlos. *De la burbuja inmobiliaria al decrecimiento: causas, efectos y perspectivas de la crisis*. Fundación Coloquio Jurídico Europeo, 2013.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Paidós Ibérica, 1997

Parejo, Nekane. Sánchez-Escalonilla, Antonio (eds.). *Imaginarios sociales de la crisis*. Pamplona: EUNSA, 2016.

Porter, Miquel, González, Palmira, Casanovas, Ana. *Las claves del cine y otros medios audiovisuales*. Barcelona : Planeta, 1994.

Pruvost, Jean. Sablayrolles, Jean-François. *Les néologismes*. « Que sais-je ? », n° 3674, 2019.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Ed. Seuil, 2000.

Salas, Carlos. *La crisis explicada a sus víctimas*, Eds Altera, 2009.

Sánchez Escalonilla, Antonio. Rodríguez Mateos, Araceli. "Narrativas de la crisis en cine", in *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía*, n°8, 2014.

Santos, Noé. "El imaginario cinematográfico y los regímenes de la mirada", in *Otras Voces*, n°19, UAM-X, México, 2007, pp. 243-262.

Talaya Manso, Helena, Hellín García, María José (eds). *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*. Editorial UOC, 2018.

Tore, Gian Maria. "Médias et art dans les questionnements disciplinaires actuels et dans l'approche sémiotique", in *Signata*, 1, 2010.

Zabalbeascoa, Anatxu. "Santiago Cirugeda, el agitador de la arquitectura". in *El País*, 2 de agosto de 2007. Disponible en : https://elpais.com/diario/2007/08/05/eps/1186294547_850215.html



Fig. 5. Elena Garnelo. *Sin título*

2666 y la fractura de los cuerpos en un estado neoliberal

Blanca Judith Martínez Díaz

Missouri State University

Resumen

El propósito de este ensayo es analizar la novela póstuma del chileno Roberto Bolaño *2666* (2004) y el papel que ejerce la literatura en la actualidad en medio de los procesos económicos neoliberales. El objetivo es proporcionar una reflexión crítica y dialéctica a la que Bolaño da pie al presentar en su novela los temas de violencia neoliberal que México enfrenta desde finales de los ochentas, así como cuestionar la postura de la literatura, ya sea como espacio de resistencia política o mero bien de consumo sin escapatoria en el capitalismo tardío. Bolaño exhibe el estilo de vida y consecuencias de la ciudad ficticia Santa Teresa, alegoría de la ciudad fronteriza Ciudad Juárez, que ha acogido las políticas económicas de un estado neoliberal y que se ha transformado en un escenario de feminicidios. El autor nos presenta cinco capítulos en los que se encuentra personificada una violencia neoliberal, sistemática y en los cuales los feminicidios reflejan la fractura del cuerpo estatal, del cuerpo de la comunidad y del cuerpo literario. *2666* presenta un parteaguas de debate crítico ya que nos enfrenta con las limitaciones de narrativa y lenguaje, y nos invita a un nuevo debate en el que se analicen los procesos de globalización que han sido capaces de absorber todo al sistema de acumulación en el que vivimos, incluyendo la muerte y letras mismas.

Palabras Clave: Neoliberalismo, Feminicidios, Ciudad Juárez, *2666*, Bolaño

Para comenzar este ensayo quisiera situarnos en la escena de 2666 (2004), en “La Parte de Amalfitano”, en la que Amalfitano, personaje filósofo oriundo de Chile y profesor en la Universidad de Santa Teresa, deja colgado a la intemperie un libro de geometría para “...ver si aprende cuatro cosas de la vida real” (Bolaño 251). “[L]a idea es de Duchamp...” (Bolaño 251)¹. Consciente de que en los últimos años se ha escrito ampliamente sobre el trabajo de Bolaño y su obra 2666, considero que el autor nos ha dejado con esta novela 2666 a la intemperie, en un desierto, como lo hace su personaje Amalfitano con el libro, para ‘ver si aprendemos algo de la vida’. Ya que nos encontramos en un lugar y momento crucial con respecto a las letras y a la relación que éstas enfrentan ante los procesos económicos del capitalismo tardío. Por este motivo, decido escribir también sobre esta novela y seguir repensando el lugar de lo estético y su trabajo político de resistencia, o bien, parafraseando al mismo Roberto Bolaño, aunque uno sepa de ante mano “...que vas a ser derrotado” (Braithwaite 13)².

2666 es la novela póstuma del chileno Roberto Bolaño. La obra se divide en cinco partes. “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” y “La parte de Archiboldi”. Todas estas partes pudieran leerse de manera autónoma, sin embargo, están relacionadas entre sí mediante los críticos literarios, el escritor que éstos buscan y las muertas de Santa Teresa. La novela comienza con los académicos europeos que persiguen el paradero del escritor Benno Archiboldi, quien presuntamente se encuentra en Santa Teresa. Los críticos, al ir en su búsqueda, se enteran de forma casual de los feminicidios de la ciudad fronteriza en la que probablemente se encuentre el escritor. Estos crímenes se convierten en el arco de interrelación de las cinco partes de la novela. Santa Teresa es la ciudad ficticia que Bolaño crea como alegoría de Ciudad Juárez, Chihuahua en la frontera norte de México. En este punto geográfico y geopolítico coinciden en algún momento los personajes principales de la historia. Este lugar fronterizo representa esta ciudad en el limbo que como, Stanjfeld indica “...encarna la descomposición y el absurdo social-económico humanista del cruce entre los llamados tercer y primer mundo” (71).

Aunque Bolaño designa un libro específicamente para los crímenes, los cuatro libros restantes hacen referencia a estos feminicidios sistemáticos desde diferentes perspectivas. Raghinaru indica que “2666 es un engrane de géneros- académico, detective, cartel de drogas, apocalíptico, psicológico y periodístico, que toman lugar a escala internacional. Cada una de las cinco partes sigue una trama particular...[sin embargo] la trama parte de, y regresa a, los asesinatos de santa Teresa como centro de la novela” (147)³. Probablemente, Bolaño los hace presentes en cada parte, no para promover una relación que justifique la unidad de su novela, sino porque como escribe él mismo en la novela: “[n]adie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (439). Hoyos explica que “...Santa Teresa, versión ficticia de Ciudad Juárez experimentó un boom en ...maquiladoras después del Tratado de Libre Comercio en 1994, atrayendo a migrantes pobres de todo México y de Centro América, muchas de éstos eran mujeres... Después de atraer manufactura multinacional, Ciudad Juárez también atrajo atención internacional por los cientos de mujeres asesinadas en los noventas” (160-170)⁴. Con respecto a esto Raghinaru describe a estos trabajadores de las maquiladoras como “...desechables. Vulnerables a la pobreza, explotación y asesinatos...Fuera del sistema legal y social, se les niegan los derechos humanos y justicia económica” (156)⁵. Así pues, Bolaño enfrenta a sus lectores con las muertes sistemáticas de Ciudad Juárez y nos conduce con 2666 a “...un recorrido por el infierno” (Candia 122), desafiando los propios límites de las letras.

En 2666, Roberto Bolaño exhibe los procesos de violencia inherentes al sistema neoliberal, específicamente en México. Estos procesos reflejan la

1. “[L]a idea es de Duchamp...” (Bolaño 251).

2. Entrevista a Bolaño hecha por Andrés Braithwaite en *Bolaño por sí mismo*. Aquí la cita completa: “La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que vas a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura”.

3. Traducción de la autora

4. Traducción de la autora

5. Traducción de la autora

ruptura del discurso eufórico de los organismos de poder y exponen una verdadera fractura del cuerpo social. La novela 2666 demuestra una fractura del cuerpo de gobierno, así como la fractura del sentido de comunidad; y asimismo, la fractura del cuerpo literario. Para argumentar esta tesis este trabajo se plantea tres puntos específicos. Primero, la muerte y la reproducción de cadáveres que aparecen en la obra como parte inherente del sistema económico neoliberal y sus formas de acumulación flexible. Segundo, el espacio que la novela consigue crear mediante una narrativa aparentemente fracturada y ligada únicamente por los procesos de violencia neoliberal, en este caso los feminicidios de Juárez y los procesos de deshumanización de las víctimas. Por último, el trabajo de desarticulación de Bolaño en 2666 al exponer la crisis de las letras que en estos momentos parece haber alcanzado el límite para resistir del todo a las formas de violencia neoliberal a las que actualmente nos enfrentamos.

I. La muerte y la acumulación de la vida desnuda

La violencia en 2666 es tema recurrente. Sin embargo, más que tema, la violencia parece ser el personaje principal o en todo caso la personificación de un sistema de opresión. Lo que hay que resaltar en esta referencia va más allá de una mera ola de violencia criminal. Es a lo que Villalobos-Ruminott llama la metamorfosis de la violencia, o sea, una violencia que siempre ha existido, pero que se ha readaptado a nuevas formas de opresión de acuerdo con los procesos de globalización y los patrones de acumulación (*Modernidad* 2-3) como por ejemplo la esclavitud contemporánea, los subcontratos, las olas de migración masiva, la pobreza extrema y los feminicidios. En “La parte de los crímenes”, el autor describe las muertes de más de cien mujeres en Santa Teresa. En esta parte el autor deja claro tres puntos claves, en primer lugar, el común denominador de las muertas. Todas se encuentran en Juárez, ciudad fronteriza entre México y Estados Unidos. En segundo lugar, se hace evidente que el autor tiene distintos nombres. En otras palabras, no hay un responsable en específico. Y número tres, estas mujeres pertenecen a la clase obrera. Es importante tener presente estas interpretaciones para entablar un análisis que encuadre con la teoría de Giorgio Agamben y su figura del *Homo Sacer*, que en 2666 personifica las muertas de Santa Teresa. Agamben desarrolla la figura arcaica del *Homo Sacer* en base al derecho romano, en la que la vida se incluye en el orden jurídico solamente en su forma de exclusión, o sea que es marginada y por lo tanto marginados también sus derechos presuntamente inalienables. La vida desnuda o la vida del *Homo Sacer* es definida por Agamben como aquella que puede ser matada sin que se persiga su muerte. Estas vidas, que habitan en el abandono de la ley solo se incluyen a la vida por su mera relación de abandono legal sin derecho alguno y con deuda perpetua⁶.

El escenario constante en la novela es el desierto fronterizo. Por lo tanto, es importante entender la situación geopolítica de este terreno. Acosta lo plantea en los siguientes términos: “[c]omo una zona desmilitarizada, un espacio que no está ni adentro ni afuera del orden jurídico, ni adentro ni afuera de la soberanía de México o Estados Unidos, sino en un estado de excepción doblemente constituido que existe en los dos a la vez” (226-27)⁷. Es precisamente en esta esfera anómica en la que habitan las muertas, así que para comenzar el lector se debe percatar de que las víctimas y victimarios se mueven dentro de una laguna jurídica que, en parte, permite el incremento de impunidad, dejando vulnerables las garantías de muchos ciudadanos. Juárez, según Sergio González, personifica el territorio geopolítico que ha implementado un gobierno biopolítico en el que la ley fuera de la ley se inscribe en estos cuerpos de las mujeres (González 29).

En la novela se mencionan varias posibilidades para explicar estos crímenes, que van desde teorías sobre películas *snuff*, asesinos en serie, violencia doméstica, trata de blancas, narcotráfico y ajuste de cuentas. Sin

6. He seleccionado las siguientes citas que explican este argumento. Agamben elaborates on the “...figure of archaic Roman law, in which human life is included in the juridical order...solely in the form of its exclusion (that is, if its capacity to be killed)” (8). De acuerdo con él, “bare life, that is, the life of *homo sacer* (sacred man), who may be killed and yet not sacrificed” (Agamben 8). Los *Homine Sacri* (bare life) “...live...in the ban of a law and a tradition that are maintained solely as the “zero point” of their own content, and that include men within them in the form of a pure relation of abandonment” (Agamben 51).

7. La traducción de la cita original es de la autora. “Like a demilitarized zone, is a space that is neither inside nor outside the juridical order, neither inside nor outside the sovereign claims of Mexico or the United States, but instead is a doubly constituted state of exception existing between both” (Acosta 226-27).

embargo, la mayoría de los casos quedan impunes, archivados sin resolver y las muertas siguen apareciendo. Existen estudios sobre los feminicidios y teorías convincentes como la que sugiere la antropóloga Rita Laura Segato, quien argumenta que éstos se deben a rituales de cofradías patriarcales para cerrar pactos de poder entre representantes de transnacionales, políticos y jefes del narco, en el que someten a la víctima mediante sujeción completa de la voluntad, tortura y violaciones tumultuosas. Posteriormente desechan los cuerpos desmembrados en basureros mandando de esta forma un mensaje de autoridad y poder. Por lo tanto, Segato sugiere que estos cuerpos se utilizan como lienzos para inscribir un lenguaje y restablecer la expansión de la autoridad y la expansión de un sistema paralelo al contrato social (8-11). González explica que “[e]stos eventos implican un furor misógino que escaló de un crimen aislado a una destrucción colectiva; ...en los que se replica el feminicidio. La impunidad es el mayor estimulante de los asesinatos (72)⁸. Más allá de estas teorías creo que lo que Bolaño argumenta es que estas muertes sin resolver reflejan la descomposición del sentido de comunidad que entendíamos utópicamente. Es imposible encontrar a un responsable de las muertes y por lo tanto es imposible frenar los feminicidios. Así que, la violencia de Santa Teresa obedece también a lo que Arendt denominaba la peor de las tiranías, en la que nadie es responsable ya que “...la burocracia como forma de dominio, o el gobierno de un sistema intrincado de oficinas...ningún hombre...es el responsable...” (38)⁹, esta situación contribuye a la vulnerabilidad jurídica de los ciudadanos.

Estas mujeres que se describen en “La Parte de los crímenes” son en su mayoría obreras como leemos en la siguiente cita: “...[l]as que estaban muriendo eran obreras, no putas” (Bolaño 583). Es necesario recalcar la conexión que existe entre las mujeres asesinadas que en su mayoría son empleadas de las maquiladoras que se han instalado en Juárez desde finales de los ochenta y principios de los noventa. “Aquí casi todas las mujeres tienen trabajo. Un trabajo mal pagado y explotado, con horarios de miedo y sin garantías sindicales, pero trabajo al fin y al cabo, lo que para muchas mujeres llegadas de Oaxaca o de Zacatecas es una bendición...Una ilusión óptica” (Bolaño 710). Estas mujeres, como lo indica Moufle, sufren doble opresión. Por un lado del sistema capitalista y por otro lado del sistema patriarcal (142). Las obreras han sido sometidas a esta maquinaria de producción, volviéndose sus cuerpos parte del ensamble de las maquiladoras en donde pueden ser desechadas por un sistema en el que sobra la mano de obra y donde muchas de estas mujeres se tornan parte del exceso social.

Los procesos de acumulación contemporáneos reflejados en 2666 nos muestran que a la par de las transnacionales, dentro de este sistema neoliberal que adoptó México, aumenta la precariedad de la vida. Este sistema económico se construye sobre las vidas desechables, las muertes y la producción de cadáveres que no obedecen a una causa en particular como lo demuestra 2666, sino que son muertes sistemáticas que exhiben la fractura del discurso estatal y la fractura en el tejido social como el otro lado del neoliberalismo. Raghinaru sugiere que “...la novela es una crítica del capitalismo neoliberal en que la ley se afirma en la violencia y explotación del exceso humano, las trabajadoras pobres de la maquiladora en la frontera de Estados Unidos/México” (146)¹⁰. La novela coincide con la teoría de Agamben, en la que cada sociedad escoge a sus propios *homine sacri* (139). En este caso, las muertas de Santa Teresa, los feminicidios de Juárez, personifican la vida desnuda sobre la que se inscribe la crisis del contrato social. Santa Teresa personifica un basurero de cuerpos fracturados de mujeres en su mayoría trabajadores de las maquiladoras del área fronteriza. Según Bauman, “[l]a producción de la ‘basura humana’... es inevitable resultado de la modernización e inseparable acompañante de modernidad” (5). También argumenta que existen “...territorios que funcionan como ‘basureros para los ‘humanos basura’ y que estas partes del planeta especialmente “...absorben los

8. Traducción de la autora

9. Traducción de la autora

10. Traducción de la autora

excesos de la población de los países ‘desarrollados’; así que se vuelven basureros para los deshechos humanos de la modernización” (5-6)¹¹. Las muertas de Santa Teresa personifican la fractura del discurso de avance de las transnacionales y su producción económica y reflejan la producción de la vida desnuda y fractura del sentido de comunidad.

II. Víctimas sin lenguaje, víctimas sin nombre

“La parte de los crímenes” es sin duda la parte en la que tal vez se han enfocado la mayoría de los artículos sobre esta novela, sobre todo por el enfoque entre la relación de horror y literatura o muerte y estética. No obstante, uno de los mayores alcances de esta parte es que Bolaño demuestra la posibilidad y el peligro de distanciarnos de las víctimas mediante el lenguaje que se reproduce para referirse a ellas. En esta parte de la novela, Bolaño nos pone a cuenta con el proceso de dar muerte. Bolaño en su compleja narrativa le permite al lector experimentar el proceso mismo de naturalización de la violencia sistemática y su complicidad con la impunidad de los crímenes. El lector se adjudica la tarea de descubrir al presunto responsable o la causa de los feminicidios. Así, el lector esperanzado en su conocimiento se absorbe en la falsa esperanza de resolver y entender los hechos. El lector y los personajes de la novela; los escritores, el periodista, el filósofo, los judiciales y políticos que aparecen en 2666 comparten el objetivo en común de incertidumbre del móvil y culpable de los asesinatos. El lector espera un clímax en “La parte de los crímenes” que proponga un desenlace y resolución de los feminicidios. Sin embargo, al llegar a la descripción de las muertes el lector se enfrenta con la incomodidad. Es obligado a ver lo que no se quiere ver, lo que se esconde en los basureros, a las desaparecidas que Bolaño desentierra y que reinscribe en las páginas de la novela: “Según el forense, Mónica había sido violada anal y vaginalmente, aunque también le encontraron restos de semen en la garganta, lo que contribuyó a que se hablara en los círculos policiales de una violación ‘por los tres conductos’” (576-77). El propósito, ciertamente, es el de incomodar al lector. Primeramente, por las descripciones de muertes tumultuosas, generalmente precedidas por violaciones horribles. Pero segundo, Bolaño incomoda al lector por el mismo hecho de estar incómodo al leer la narración sin aparente clímax asumiéndose incapaz de resolver la tarea autoasignada de resolución de caso.

En esta parte, es evidente que lo que antecede a la muerte en la escena del crimen es la deshumanización de estas mujeres. Como lo indica Buruma, existe primero un deseo de degradar a la persona antes de matarla, esto sugiere la necesidad de deshacerse de ciertas barreras como el destruir, previo a la muerte, la dignidad para reducir a la víctima a algo menos que humano (44). Así entonces la mujer se reduce a objeto-víctima que puede ser asesinada. Este proceso de deshumanización es perpetuado después de la muerte no por parte del asesino, sino mediante el lenguaje de los que pretenden otorgar justicia. Bolaño utiliza el lenguaje pericial para cada una de las muertas en esta parte:

“Por lo demás, había sido violada anal y vaginalmente, y la muerte había sido provocada por un politraumatismo craneoencefálico, aunque también había recibido dos cuchilladas, una en el tórax y otra en la espalda, que le habían hecho perder sangre pero que no eran mortales de necesidad. El rostro, tal como lo habían comprobado los camioneros, era irreconocible. La fecha de la muerte se situó, a modo orientativo, entre el 1 de enero de 1994 y el 6 de enero, aunque sin descartar de modo alguno la posibilidad de que aquel cadáver hubiera sido abandonado en el desierto el 25 o 26 de diciembre del año que ya había sido felizmente terminado”. (Bolaño 500)

11. Traducción de la autora

Todas las muertas son descritas con el mismo lenguaje forense en el que se convierten en una más de las desconocidas, sin nombre, parte de las muchas, pedazos de cuerpo o pedazos de carne en descomposición que aparecieron por casualidad. Scott argumenta que “La parte de los crímenes” incluye lo que se puede llamar “narrativa necrosis”, en la que el tejido de la narrativa misma se somete a un proceso de descomposición” (309)¹². Bolaño nos demuestra que el proceso de deshumanización y su exclusión existe antes del proceso de dar muerte, pero también después de su muerte, al imponerles a las víctimas un lenguaje forense dentro de su narrativa. Lenguaje que emana últimamente del *estado* y que por ende deslinda a la comunidad de su responsabilidad en común con la víctima.

Coincido con la propuesta de Fourez en la que sostiene que 2666 busca un “...espacio de libertad sin leyes dictadas e impuestas, para denunciar y recuperar la memoria de las víctimas...” (43). Se pudiera argumentar que el autor, al encontrar a las víctimas que han sido borradas de la vida, al describirlas y darles un nombre se les da la posibilidad de voz y una muerte digna. Sin embargo, considero también pertinente recalcar la repetición de las muertes en esta parte con descripciones similares de cuerpos mutilados donde se describe a una muerta, luego a otra y a otra, hasta llegar a cientos de descripciones distintas o *indistintas*. Scott sostiene que, aunque sí se demuestra cierta individualidad con la descripción de algunas de las características de las víctimas; la repetición excesiva de los crímenes produce una dificultad para el lector en distinguir un cadáver de otro y una escena de otra (314)¹³. Por lo tanto, el autor enfrenta a sus lectores a leer a una víctima igual que a la otra, exponiendo un sistema que reproduce vidas desechables sin individualidad. “Los cuerpos son paradójicamente invisibles en su abierta y obscena corporalidad. Despersonalizados y desmembrados, son vistos como intercambiables” (Raghinaru 148)¹⁴. La novela refleja que nos enfrentamos con una cultura de acumulación en la que también acumulamos estas vidas desnudas que terminan en el basurero y que a su vez reaparecen de esta misma forma, como incontables cadáveres fragmentados en la novela. Por lo tanto, el autor presenta la imposibilidad de esconder lo que debe estar a la luz abriendo probablemente la posibilidad de producir un cambio puesto que se obliga al lector a visualizar estos cuerpos desechables y en descomposición mediante su novela 2666.

Bolaño demuestra que las formas de narración se encuentran en crisis en la narrativa misma ya que las víctimas, la violencia y su denuncia no tienen lenguaje más que aquel que reproducen y que emana del *estado*. Lo que sucede en “La parte de los crímenes” en 2666 es que el vocabulario jurídico que se usa como único método da cuenta de que la onto-teología ha sido, en sí misma, remplazada y, a su vez, se ha convertido en cómplice de los procesos escatológicos que ahora se remplazan con el lenguaje jurídico para enmarcar las formas de pensamiento que contribuyen y legitiman la violencia. Los cadáveres de “las morenitas”, como las llama Charles Bowden en su investigación, son escondidos y luego encontrados sin querer, generalmente en basureros. De una fecha a otra, en “La parte de los crímenes” Bolaño describe de manera detallada una y otra muerte, una vez y otra vez, quizá hasta “*l’ennuie*”, el aburrimiento, del desierto – como lo dice el epígrafe del libro escrito por Baudelaire: “[u]n oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. El autor señala al *estado* nuevamente como principal proveedor del conocimiento y la razón, inclusive cuando se cree que se está denunciando. En esta parte el autor utiliza un vocabulario meramente jurídico-forense no por técnica literaria sino, precisamente, para demostrar que a estos cuerpos *abandonados* –en el sentido de la definición de Agamben “...ban from the law” (28)– se les ha impuesto un lenguaje jurídico para describirlos como no-humanos. Por lo tanto, 2666 despliega la ruptura de configuraciones de pensamiento para leer los procesos históricos y muestra, en todo caso, las resistencias que pudieran contribuir a un doble registro. Sin embargo, aunque pudieran fundar la lengua nuevamente, no son del todo libres de la influencia onto-teológica. Villalobos-Ruminott explica en este sentido

12. Traducción de la autora

13. Traducción de la autora

14. Traducción de la autora

que "...no es que la literatura sea incapaz de describir los sufrimientos de los subalternos, sino que el lenguaje ya no alcanza para describir las condiciones brutales de una historia sin redención" (*Ontología 2*). *2666* propone darle una nueva categoría a estos cuerpos abandonados, y que deja como tarea a los críticos decidir más allá del sistema mediado del lenguaje. Bolaño incluye en *2666* hechos y referencias del Holocausto y de los feminicidios pero en ningún momento los despolitiza, descontextualiza o los utiliza de manera fenomenológica, sino que expone los hechos atroces que a través de la historia han fracturado el sentido de comunidad, como lo sugirió ya Esposito. Es decir, que esta violencia inherente a la comunidad sólo se relaciona a la comunidad por su incapacidad de mantener la vida de sus miembros (3). *2666* exhibe nuestra capacidad de crear un puente de distanciamiento por medio de procesos de lenguaje que nos neutraliza e inmuniza ante los procesos de lo indecible. En otras palabras, la cosificación desde el lenguaje deshumaniza al otro, y esto permite engañar cualquier sentido de culpabilidad moral y por lo tanto se hace posible la transgresión de las fronteras del otro sin culpabilidad.

III. *2666* y su desarticulación

2666 presenta una época neoliberal en la que el sentido de comunidad se encuentra mutilado ya que aquellos que no pueden participar en el flujo económico necesario para sobrevivir se reducen a vidas desechables (Bauman 39), a cadáveres que, aunque quieran ser borrados de la memoria colectiva a favor de un discurso económico de progreso, reaparecen en la obra de Bolaño. El autor chileno los hace visibles para exponerlos al lector dentro del cuerpo literario mientras que exhibe el límite de la literatura en la arena política como precursora de cambio, puesto que reproduce el lenguaje mismo del opresor. Se puede entonces argumentar que de esta manera los procesos estéticos han desarrollado un doble registro en el sentido de complicidad con las configuraciones de pensamiento y poder, pero simultáneamente plantean una posible resistencia. Las cinco partes no están narradas con procesos aislados de manera denunciatoria, sino que la novela exhibe la imposibilidad de seguir narrando una evidente intensificación de la violencia que no puede más describirse con las mismas categorías de procesos onto-teológicos. Así que Bolaño busca demostrar una posible des-narrativización, haciendo evidente en su libro que el único arco de unión de narrativa es el capitalismo tardío de violencia neoliberal (*Ontología 7*). Bolaño abandona a sus lectores con alevosía y ventaja en este espacio de crisis. El autor deja colgado *2666* a la intemperie, esperando, como Amalfitano, descubrir si la literatura resiste a la intemperie de ese desierto fronterizo y ambiguo en el que nos encontramos para ver si tal vez aprendemos algo. Por lo tanto, *2666* habita al margen del orden y de la norma, desarticulándose, por lo menos de manera parcial, de las formas dictadas. De esta forma, su trabajo de ficción se alinea con lo que Rancière sugiere, ya que *2666* consigue "...proponer un ordenamiento y un modo de comprensión distintos al ordenamiento común" (El desacuerdo 8-9). "La parte de los crímenes" yace ahí sin sentido aparente, imposible de narrar; se exhibe rebelde y se hace visible a través de Bolaño, quien se rehúsa a hacerla legible, quien se niega a hacerla parte naturalizada de la historia.

La novela exterioriza su impotencia ante la falta de autonomía de las letras y de su sujeción para reproducir formas previamente impuestas de lenguaje según las nuevas formas de acumulación. La desarticulación de *2666* no promete una rearticulación, sino que intenta habitar el momento mismo de la dislocación, pues sólo así sería posible desactivar la operación de subsunción de la historia en una cierta disposición lógica. Así que lo que considero que propone *2666*, es un *interregnum*¹⁵, no como pasaje o transición, sino como interrupción del relato sobre la historia y la narrativa. No hay una continuidad de tiempo, sino que muestra una soberanía (NO) fáctica¹⁶, en la "... que nada está plenamente decidido".

15. Estoy usando la teoría del trabajo de Villalobos-Ruminott que señala que "[l]a mayor diferencia entre la teoría jurídica excepcionalista (que tiende a cerrarse en un constitucionalismo conservador) y la comprensión social del *interregnum* radicaría entonces en concebir la crisis del modelo estatal nacional de soberanía y su consiguiente metamorfosis no como anomia generalizada, anarquismo insuperable o como infinita producción de vida a-bandonada (subsumida al bando soberano), sino como desocultamiento de las incongruencias que interrumpen la filosofía de la historia del capital (*Soberanías en suspenso* 38).

16. Entiéndase como suspensión fáctica de la soberanía el trabajo que desarrolla Sergio Villalobos-Ruminott, que en pocas palabras para fines prácticos transcribo esta cita que la explica "...como planetarización del capital, como universalización de la acumulación generalizada y descentrada, como predominio final de la subsunción real como integración flexible de procesos de extracción de plusvalía absoluta y relativa (*Seminario: La desarticulación. Epocalidad, hegemonía e historicidad* 8).

Bolaño pone en tensión la fractura de los cuerpos, el estado y la literatura, al exponer en su novela un cementerio de cuerpos mutilados, dejándonos en el suspenso ante la posibilidad de estar precisamente contemplando la muerte *del proceso de dar cuenta*.

2666 expone no solo la fractura del cuerpo de las morenitas obreras como cimientos de un sistema neoliberal en un estado cuya soberanía ha sido fracturada, sino que además nos alerta de una fractura del corpus literario que ha sido también alcanzada por los procesos de acumulación y subordinada a la subsunción real. Bolaño nos recuerda que las letras no están exentas de los procesos de neoliberalismo y de acumulación flexible. La novela *2666* abre un panorama, proponiendo un nuevo debate, no de fenomenología, ni de nihilismo, sino de reflexión para visualizar la necesidad de la creación de nuevas categorías y de una reorganización precisamente de los órganos de estos cuerpos. Roberto Bolaño nos deja, al terminar la novela, perdidos en ese desierto, en Santa Teresa, que tal vez pueda ser la vida, el fin y el principio. Esa “apuesta a la ficción” en la que tenemos que permanecer, una y otra vez, hasta desentender y repensar más allá de sus propios límites.

OBRAS CITADAS

Acosta, Abraham. *Thresholds of Illiteracy: Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance*. 2014.

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1998.

Arendt, Hannah. *On Violence*. San Diego; New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1970.

Buruma, Ian. "The twisted art of democracy." *New York Review of Books*. 57 (18), 2010, pp. 42-45.

Bauman, Zygmunt. *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*. Oxford: Polity, 2004.

Bolaño, Roberto. *2666*. Nueva York: Vintage Español, 2009.

Bowden, Charles. *Murder City*. New York, 2010.

Braithwaite, Andrés, comp. *Bolaño por sí mismo*. Entrevistas Escogidas. Santiago de Chile: U Diego Portales, 2006.

Candia, Alexis. "2666: la Magia Y el Mal." *Taller de Letras*, 1 May 2006, pp. 121-39.

Espósito, Roberto. *The Terms of the Political*. New York, Fhordam University Press, 2013.

Fourez, Cathy. "Entre transfiguración y transgresión: el escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, 2666". 2016. pp.21-45.
www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/033_03.pdf

González, Sergio. *The Femicide Machine*. Los Ángeles: Semiotexte, 2012.

Hoyos, Héctor. "Corpse Narratives and the Teleology of World Literary History". *Journal of World Literature*: 2.1 (2017), pp. 63-79. In special issue: "Rethinking World Literature Studies in Latin American and Spanish Contexts."

Mouffe, Chantal. "Towards a Theoretical Interpretation of "New Social Movements"." *IMMRC* (1984): 139-143.

Raghinaru, Camelia. "Biopolitics in Roberto Bolaño's 2666, "The Part About the Crimes"". *Altre Modernità*: 15. (2016), pp. 146-162.

Rancière, Jacques. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

OBRAS CITADAS

Scott, Bede. "Roberto Bolaño's 2666: Serial Murder and Narrative Necrosis". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*: 59.3 (2018), pp. 307-318.

Segato, Rita L. "Territorio, soberanía, y crímenes de segundo estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en ciudad Juárez." *Serie Antropológica*. 2004.

Stajnfeld, Sonja. "Cuatro Imágenes Del Mal En 2666 de Roberto Bolaño." *Fuentes Humanísticas*, vol. 44, July 2012, pp. 69–82.

Villalobos-Ruminott, Sergio. "A kind of Hell: Roberto Bolaño and the Return of World Literature." *Latin American Cultural Studies* 18.2 (2009): 193-205.

---. "Modernidad Compulsiva y Metamorfosis de la Violencia." Universidad de Santiago, Chile. Santiago. 8 Jan. 2013.

---. Seminario. *La desarticulación. Epcalidad, hegemonía e historicidad*. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Ypsilanti. 2018.

---. "Ontología y vida: notas sobre el corpus literario". University of Arkansas, Fayetteville. 2009.

---. "Soberanías en suspenso: Imaginación y violencia en América Latina". Avellaneda. 2013. La Cebra, 2013.



Fig. 6. Elena Garnelo. *Sin título*

A la orilla de la desolación: La clase media española en *Animales domésticos* de Marta Sanz

Alberto Ribas-Casasayas

Santa Clara University

Resumen

El artículo analiza las acciones de los miembros de la familia protagonista de la novela *Animales domésticos* de Marta Sanz (2003). Propone que, en pleno apogeo de la economía y discurso neoliberales del período aznarista, la novela anticipa elementos de la crisis moral y el sujeto atomizado, exhausto y expuesto al riesgo que caracterizaron la Recesión de 2008.

Palabras clave: novela española del siglo XXI, Marta Sanz, crisis, economía y sociedad en literatura

La llamada Gran Recesión, Crisis de la Eurozona o Crisis de 2008 no sólo tuvo reverberaciones de índole política, social y económica, sino un impacto cultural y psicológico que no tardó en manifestarse en la producción cultural de los muchos lugares afectados. Existen ya varios análisis serios de las expresiones narrativas de este fenómeno en España, que han recibido diferentes nombres como “literatura de la crisis”, “narrativa precaria” o “literatura crítica”. Destacaría los estudios contenidos en las compilaciones de David Becerra Mayor (*Convocando al fantasma*) y de Christian Claesson (*Narrativas precarias*). En este panorama, creo que merece la pena volver la mirada a una narrativa inmediatamente anterior, del cambio de siglo, que anticipó los precarios fundamentos sobre los que se sostenía el triunfalismo de la cultura neoliberal de la postguerra fría.

Se trata de una narrativa a contracorriente del gusto crítico y académico dominante en su momento, que tendía a favorecer tramas enfocadas en la experiencia subjetiva interior o en la exploración metafictiva. A la vez, existía una renuencia ante enfoques históricos que se salieran de los límites del decoro marcados por la cultura institucional de la transición. También era común denigrar nociones de literatura política o comprometida al entenderlas como lastradas por un suplemento ideológico contrario al arte o un supuesto paternalismo implícito en aspiraciones de lucha social que inevitablemente tenían que degenerar en alguna forma de pesadilla soviética o maoísta.

No faltaron autoras que adoptaron una posición más crítica respecto a la línea favorecida por la crítica más institucional (universidades y suplementos culturales de grandes grupos mediáticos). Entre ellas, merece particular interés el trabajo de Marta Sanz, que no fue ajeno a las corrientes y políticas editoriales dominantes, al abundar en autorreferencialidad sobre las propias estrategias representativas. A la vez, su narrativa enfatizaba el marco social y las relaciones materiales en que vivían inmersos sus personajes. En estas páginas quiero comentar su novela *Animales domésticos* (2003) como exploración de la crisis de subjetividades asediadas por la tensión entre las aspiraciones motivadas por una supuesta prosperidad consumista y la indefensión gradual ante procesos de precarización laboral y atomización social. La propia autora expresa en *No tan incendiario*:

aspiro a repensar conceptos espurios sobre el individuo, el respeto, la tolerancia, los propios derechos; las alienaciones cotidianas que se relacionan con la corrupción y con nuestra disposición a corrompernos con las pequeñas cosas; las que se vinculan con el autoritarismo, la violencia, el miedo, las relaciones familiares, la autocensura, la disposición a sacrificarse en y por el trabajo (43).

El vehículo de esta indagación en *Animales domésticos* son los tres hijos de una familia de clase media, Elías, Esteban y Marcela, que llegaron a la edad adulta en el proceso de transición democrática y se acercan a la mediana edad. Elías, el mayor, es un oficinista en paro que ha asumido los remedios privados que ofrecen el discurso del pensamiento positivo y el concepto de emprendimiento como panacea de un mal estructural y colectivo como el desempleo. Tras el abandono de su esposa Carola por su hermano Esteban, Elías entiende que es a su madre Lucrecia, viuda en ciernes, a quien corresponde el papel de apoyo emocional (y material cuando corresponda) a cambio de que él adopte un papel de padre de familia que nadie le ha pedido. Esteban, el mediano, se había desclasado voluntariamente, renunciando a terminar los estudios y entrando a trabajar en la construcción gracias a las conexiones de su padre, Julio. Pero cuando a este se le diagnostica un cáncer fulminante, Esteban cae en la cuenta de su precaria situación. En vista de un conflicto laboral inminente en su compañía, Esteban toma partido decididamente por su patrón, pues desea el nivel de vida necesario para sostener su

nueva relación con Carola. La pequeña, Marcela, es un ama de casa orgullosa de su falta de ideas complicadas y su moral tradicional. Se hace la fecundación in vitro con su marido Santiago. Durante la fase tardía de su embarazo experimenta crisis de ansiedad pues debido a la condición terminal de su padre ya no se siente el centro de atención de la familia.

La novela fue escrita en un contexto de aparente estabilidad política y prosperidad económica. El cambio de siglo representa lo que Eduardo Maura ha llamado “el período de (. . .) configuración madura de la modernidad democrática española”, reconversión y asentamiento de “las bases materiales y simbólicas post-industriales del país”, neutralización del miedo al retorno del pasado franquista y participación activa en el proceso europeo (Maura 11). Son los años de la fugaz y evanescente prosperidad aznarista, que se fundamentó en una política fiscal ajustada y un profundo plan de privatizaciones, y que facilitó la normalización de un vocabulario y actitudes sociales ya corrientes bajo el neoliberalismo en Europa y algunos países americanos pero que no habían llegado a imponerse en España por las particularidades del marco político heredado de las instituciones franquistas.¹ En ese contexto, Sanz traza las líneas de una crisis existencial de tres hermanos, hijos metafóricos del desarrollismo (el mayor nace en 1959), criados al amparo de las ventajas y protecciones de un trabajador bien posicionado (en múltiples sentidos) durante el franquismo. Esta crisis coincide con un momento límite: la llegada de una orfandad, literal y metafórica, causada por la inesperada aparición de límites en una economía tendiente al crecimiento, así como la insostenibilidad de una ideología que presupone un panorama social poblado por sujetos activos, racionales, dueños de sus decisiones, autocontenidos e incorpóreos en el sentido de presumiblemente inmunes a condiciones biológicas como la reproducción o el envejecimiento. *Animales domésticos* observa esa distancia entre la imagen de prosperidad e integración que la clase media trabajadora de los años del aznarismo aspira a ser y lo que realmente es, una clase definida por la precarización laboral a la vez que por hábitos de consumo propios de clases acomodadas.

La novela hace hincapié particular en lo tocante a los pequeños infiernos familiares de inadecuación personal e insolidaridad mutua. En los años que siguen a la imposición en Europa del principio thatcheriano “There is no such thing as a society”, las agrupaciones colectivas tradicionales se van desmoronando (sindicatos, organizaciones barriales, parroquias) y se privatizan múltiples aspectos de la experiencia social de las personas.² La moral neoliberal predicaba que sólo uno mismo podía ser el garante de los propios intereses y que la mayor organización colectiva permisible era la constituida por lazos familiares. Sin embargo, Sanz retrata cómo ante las presiones de la economía neoliberal la vida familiar sólo ofrece un infiernillo en los estrechos límites de un piso de ciudad: rencillas, envidias, competitividad, traiciones, incomprensión. Al mismo tiempo, el individuo se encuentra demasiado vulnerable para hacer frente por sí solo a los imperativos de la sociedad de consumo y el mercado laboral.

El particular logro narrativo de Marta Sanz se muestra, creo, en su representación de la conducta de estos personajes, cuyas bajezas particulares son inextricables de las condiciones materiales e ideológicas en las que han vivido inmersos. No estoy hablando del determinismo de un *milieu* a la manera naturalista. Sanz apunta a unas reacciones afectivas y hábitos discursivos aprendidos en un marco sociohistórico que los personajes replican sin tener una conciencia específica de ello. *Animales domésticos* percibe el trasfondo moral de la era del ladrillo³, combinado con algunas particularidades del devenir histórico español que se expresan a través de la interacción entre dos generaciones. Tenemos a la pareja de Julio y Lucrecia, ya jubilados, como modelo económico de la clase media del desarrollismo, mientras que sus hijos y nuera son los representantes de la clase media forjada bajo el paradigma

1. Véase el artículo de Isidro López, “Consensonomics” en el volumen de Guillem Martínez *CT o la Cultura de la transición*.

2 Por supuesto, el neoliberalismo significa la agudización de una tendencia preexistente en la economía moderna. Ya en el cambio de siglo anterior el sociólogo alemán Georg Simmel observaba que la modernidad de la economía monetaria había liberado al individuo de la pequeña tiranía de la “economía natural” del orden familiar. Sin embargo, esa liberación incorporaba un efecto aislante (lo que Marx llamaría alienante) y disolutivo sobre lazos de solidaridad en la unidad familiar y en las comunidades locales (393, 406). Esta precarización social y existencial sólo puede agravarse más en tiempos de precarización económica.

3. En otro estudio sobre Rafael Chirbes, he tratado de definir la “Era del Ladrillo” como período histórico en España:

Como metonimia, el Ladrillo se refiere aquí a una serie de factores interrelacionados que tuvieron lugar en España desde mediados de los 80 hasta aproximadamente 2010: desarrollos económicos, cambios sociales, evolución de actitudes culturales, así como alteraciones sustanciales en el paisaje visual y el medio ambiente. Es una extensión de la llamada “fiebre del ladrillo”, como se suele llamar al *boom* de la construcción que tuvo lugar a partir de finales de los 90, definida como una economía basada principalmente en la construcción y sectores relacionados, incluyendo el turismo, unida a un rápido e insostenible crecimiento económico, y apoyada por la imposición gradual de una ideología neoliberal por la derecha y su aceptación implícita por la izquierda tradicional (Ribas-Casasayas 405, la traducción es mía).

de la Cultura de la Transición o Régimen del 78.⁴ Otro aspecto significativo de la novela es la permanencia espectral de la guerra, la victoria de los militares rebeldes encarnada por Julio y la renuncia al sueño republicano encarnado por el padre de Lucrecia.

En las páginas que siguen analizaré la conducta de estos personajes desde la óptica de sus condiciones materiales. Ficciones como esta de Marta Sanz y otras autoras afines se contraponen a la tendencia dominante en el momento, que privilegia la narración de la experiencia interior como actividad más puramente artística frente a la supuesta contaminación que supone la literatura conectada con una coyuntura o contexto político que interroga las relaciones socioeconómicas y de poder. En *Animales domésticos* estas condiciones no son simplemente sublimadas por el recurso a la introspección narrativa, sino que son expuestas como reflejo de un contexto. La socióloga Eva Illouz plantea sobre el sujeto moderno que “[e]l hecho de que seamos entidades psicológicas (es decir, de que nuestra psicología ejerza tanta influencia en nuestro destino) *es en sí mismo un hecho sociológico*” (*Por qué duele* 26, énfasis en el original). De modo análogo, el psicoanalista David Smail, en su iluminadora crítica al impacto psíquico del thatcherismo, alertaba sobre las limitaciones de la psicoterapia cuando esta se limitaba a la exploración de las relaciones inmediatas de los individuos, sin atender a las presiones distales del aparato laboral, político e institucional que determina las relaciones jerárquicas más próximas. En este sentido, la novela de Sanz parece retomar el paradigma rector del realismo galdosiano que trata de mostrar la vida íntima como reflejo de un panorama social, económico y político.⁵ Pero aunque Sanz, como Gopegui, Chirbes, Rosa y otros autores “críticos”, evocan en sus textos ensayísticos el realismo galdosiano, no se verifica en sus textos un retorno sentimental a un modelo de realismo entendido de forma naif como simple reflejo o exposición documental del mundo en un momento histórico particular. Como vamos a ver, lo que encontramos aquí es un tono más esperpéntico que

deriva hacia lo deformante y lo pre-expresionista, piedra de toque para la articulación de un discurso sobre la literatura como artefacto comunicativo que observa e interviene en la realidad, colocando delante del lector un espejo en el que se reflejan nuestras deformidades, es decir, nuestras alienaciones (*No tan incendiario* 173).

De aquellos polvos del orden tardofranquista...

Al principio de la novela, Carola expresa su resentimiento por la ayuda material que ella y su (todavía) marido reciben de sus suegros: “Si Lucrecia y Julio, tal vez, *no hubieran existido*, tal vez, Elías hubiera espabilado” (subrayado mío) y añade “Joder (. . .) es que ni siquiera nos han dejado ser pobres de necesidad para podernos cagar en todo y tirarnos de los pelos” (49). Carola no dice “no nos hubieran ayudado” o “no hubieran consentido a Elías” sino “no hubieran existido”, una incongruencia lógica que esconde otra cuestión. Julio y Lucrecia no representan solo los progenitores, sino también las figuras de un orden social y generacional surgido en el desarrollismo que crea unas condiciones de confort material y que imponen el valor social de que siempre debe aspirarse a más, de tal modo que resulta un ritmo imposible de sostener para la generación que viene después.

Julio, *pater familias*, antiguo gerente de una tienda de modas en la época franquista, ya jubilado, habla poco en la novela a pesar de ser el sostén material implícito que los mantiene a todos, por el momento, unidos. Tal vez entiende que su posición como jefe y proveedor le exime de justificarse. Una de sus pocas intervenciones conecta su relación con Lucrecia con la aparente decepción que siente por sus hijos:

Julio siempre había sido un luchador. Siempre llevó un sueldo a casa. Había dado a sus hijos lo que necesitaban. Si ahora ellos

4. Los conceptos cubren áreas que interseccionan pero no son idénticos. “Cultura de la Transición”, término popularizado por el periodista Guillem Martínez, se refiere a un clima social y cultural dedicado a la apología de una normalización democrática supuestamente pacífica y modélica al mismo tiempo que corría un velo sobre aspectos más ásperos de ese período, como los compromisos e imposiciones aceptados frente a la amenaza de un retorno del régimen militar, el esclarecimiento de crímenes de guerra y lesa humanidad, o las tensiones de la realidad plurinacionalidad española. “Régimen del 78” tiene un ámbito más político y económico, y se refiere más bien a las medidas sociales e institucionales que garantizaron la integración de España en un orden global de una forma que no alterara significativamente relaciones de poder y los preexistentes privilegios de clase y algunas corporaciones sociales.

5. Así parece indicarlo el encabezamiento de la novela con una cita de *Miau* de Galdós, en el cual la familia protagonista, los Villamil, aparece como ejemplo de un grupo social que se debate entre la realidad de sus condiciones materiales y la aspiración arribista en un momento particular en la evolución de la España democrática moderna.

Era sin duda una honrada plebe anodina, curada del espanto de las revoluciones, sectaria del orden y la estabilidad, pueblo con gabán y sin otra idea política que defender la pícara olla; proletariado burocrático, lastre de la famosa nave; masa resultante de la hibridación del pueblo con la mesocracia, formando el cemento que traba y solidifica la arquitectura de las instituciones (Galdós 334).

Para una exposición más extensa sobre la conexión de Sanz con el realismo galdosiano, véase Simó.

fallan, no pueden reprocharle nada ni a él ni al mundo. El mundo era peor cuando él tuvo que crecer a mamporrazos (...) [L]o que pasaba con Lucrecia es que él sencillamente la quería. No se le había olvidado quererla, aunque para ella no fuera suficiente y, entonces, él le permitiese esa serie de pequeñas maniobras de penumbra que le daban un espacio fuera del corazón de buey de Julio. No se puede permanecer siempre encerrada dentro de un corazón de buey. Eso Julio lo entendía (34).

La asociación de ideas es curiosa: Julio pasa del concepto del hombre cumplidor que trae el salario a casa, a la percepción de un fracaso de los hijos en el mismo cometido, a un extraño contraste en su relación con el género femenino. Por un lado, su autoanulación, la comprensión de que su incapacidad de satisfacer emocionalmente a una persona como su mujer, aceptando que tenga su espacio de desarrollo emocional fuera de su "corazón de buey" en los círculos de lecturas literarias. Esta autocastración metafórica, sin embargo, es la compensación simbólica por una personalidad machista y autoritaria en el ámbito laboral. Después de expresarse indulgente con su esposa, el monólogo de Julio procede sin mediación a un detallado y casi deleitoso recuerdo del despido de una empleada en la tienda que gestionaba, reviviendo la "escena como si un realizador del NODO la hubiese rodado en blanco y negro". El hecho de que la escena en el recuerdo de Julio aparezca como transmitida en un medio con fines de diseminación propagandística autoritaria, subraya su posición de poder en la hegemonía sociopolítica franquista.⁶ Esta posición de privilegio pone en tela de juicio la apelación a los tópicos de Julio: la "lucha" de una generación en los años de pobreza relativa del desarrollismo franquista frente al "fallo" de los hijos.

La "lucha" de Julio ocurrió en el marco de una economía de desarrollo y crecimiento dentro de un gobierno paternalista y autoritario que gozaba del apoyo político-militar estadounidense durante la Guerra Fría. ¿En qué consiste el "fallo" de los hijos entonces? En una economía inflacionaria y de crecimiento, permanecer en la clase media tiende a volverse más caro a medida que esta economía crece. La acumulación de capitales convierte la propiedad inmobiliaria en uno de los destinos preferentes de inversión, con lo que se encarecen la vivienda y los alquileres⁷. Otros fenómenos, como la privatización progresiva de servicios como educación, salud y pensiones, encarecen progresivamente la vida y muy especialmente el tener hijos. El aumento de productividad, en cambio, no ha ido aparejado a un aumento en los salarios, un fenómeno con el que España sí ha tendido a seguir la tendencia de otros países ricos⁸.

La generación de Julio y Lucrecia no puede percibir estos desequilibrios porque lo que es más evidente para ellos en el paso de una economía industrial a una economía terciarizada es cómo, merced a la deslocalización y el libre comercio, los bienes de consumo proliferan y se abaratan. Una generación que no se asegura un empleo, vivienda y condiciones como una alimentación, educación y cuidado médico básicos en medio de la prosperidad ficticia proyectada por una cornucopia de bienes y servicios tiene que ser, para estos padres, una generación de fracasados. A medida que las condiciones descritas más arriba se agudizan con mayor inseguridad (laboral, urbana, afectiva), el desprecio de las generaciones mayores y el resentimiento de las menores sólo puede crecer. Mantener un estándar no es sólo más caro, sino que incluso los costes mínimos se han encarecido.

Lucrecia por su parte entiende su relación con Julio como una traición a su padre, un intelectual madrileño que falleció como preso de guerra en "un monumento histórico artístico" (63; clara alusión al Valle de los Caídos). Objeto abyecto en el bando perdedor, obrera sin futuro en una fábrica de perfumes, Lucrecia se casó "por cansancio (...) y, también, por la amabilidad de Julio, por su buen comportamiento, sin mayores exigencias ni romanticismos de chichinabo (...) Casarse por una pata de

6. Por citar un paralelo en la cultura de masas, tenemos la forma en que la serie estadounidense *Mad Men* reproduce ejercicios de abuso de poder machista por hombres blancos, generalmente maduros y veteranos de guerra, bien vestidos, en el marco de elegantes decorados de época.

7. El precio del metro cuadrado de vivienda en España se multiplicó por 10 entre 1985 y el punto álgido de la burbuja en 2007, de unos 300€ a casi 3.000€/m², según una agregación de datos del Boletín Estadístico del Ministerio de Fomento [disponible en Wikimedia Commons](#). Para comparar, el salario medio español, [según el Ministerio de Trabajo](#), era de unos 1.400.000 pesetas anuales (8.400€). En 2007 el salario medio equivalía a 20.390, apenas 2,5 veces más, sin contar la inflación, [según datos del Instituto Nacional de Estadística](#). (Todas las fuentes en línea en notas y bibliografía fueron verificadas a 22 de diciembre de 2019).

8. De hecho, en pleno "milagro económico español" el salario medio ajustado a la inflación [perdió un 4% de poder adquisitivo en el periodo de 1995 a 2005](#).

cordero guisada en un buen restaurante” (63-64). Con el tiempo, se deja hacer hijos “calladita” y él espera que estos sean el “salvaconducto” que justifique la cotidianidad futura. El pasaje manifiesta cómo una contienda bélica terminada acarrea consecuencias que permean el ámbito privado. O, por evocar a Unamuno, la guerra adquiere una dimensión intrahistórica décadas después de su fin.

Quizás como remanente de las ambiciones intelectuales de su padre, Lucrecia ha conservado una avidez por la literatura y es asidua a un círculo de lectoras. Pero Lucrecia reacciona negativamente el día en que traen a un ponente a perorar sobre *Anna Karenina*:

...pronuncia entre dientes:
—Mentiras. Democráticas mentiras. (88)

Lucrecia no puede leer las historias de Emma Bovary, Anna Karenina y Ana Ozores para volver a su casa como si no hubiera pasado nada. Entonces decide renunciar al círculo de lectura y a las compañeras. Cuando una de estas le recuerda “Contigo, pan y cebolla, Lucrecia”, esta responde “Contigo, no. Con otro, que me quiere” (90). En este pasaje central, Lucrecia se repliega a un espacio doméstico frustrante, lo cual tiene varias lecturas.

Primeramente, Lucrecia se halla ante el reconocimiento de que la ficción, o la producción cultural, no constituyen una simple evasión, o reflejos documentales de un tiempo pasado, sino un desagradable encuentro ante avatares de su situación real. Sin embargo, la verdad oculta en las “democráticas mentiras” de la ficción literaria no la libera porque fuera de ellas no hay nada que la permita sostenerse a sí misma materialmente. A falta de ese sostén, no es de extrañar que vuelva a refugiarse en el “corazón de buey” del marido. Más interesante todavía es la reacción de Lucrecia ante la falta de salidas que le ofrece un orden sociocultural falocéntrico. Las mujeres del círculo de lectores reunidas ante el ponente no se diferencian demasiado en ese momento de las beatas frente al cura tan típicas de la ficción costumbrista española. Lucrecia se debate entre dos autoridades masculinas, la del marido por una parte y, por otra, la de este ponente que le ruega que no se vaya y desea instruirle y alimentar su espíritu con tanto encono que evoca imágenes pornográficas de *bondage* y penetración extrema:

señora, qué le pasa, y la desprecia y la admira y le tiene miedo y le daría una patada en el vientre y la ataría a la silla para que tuviese que escuchar hasta el final. Y después la alimentaría con una cuchara de palo con la que le acariciaría la campanilla. Inofensiva mujer que no ha dicho ni una palabra y a él le está haciendo tanto daño” (89).

La liberación intelectual que ofrece el ponente es tan inútil y, en el fondo, autoritaria y sexualizada como la del magistral de *La regenta*.⁹ En última instancia, Lucrecia, “egoístamente pensando”, renuncia a lo colectivo que le ofrece “pan y cebolla” y opta por la etiqueta al guardarse de decir lo que piensa y la conveniencia del “otro, que me quiere”. Lucrecia elige las seguridades del sostén material y la afectividad simple del marido frente a la aventura de la comunión identitaria y la búsqueda intelectual. En realidad, lo que se le plantea es una mala alternativa porque la segunda opción, decir lo que piensa, no está realmente disponible en sus condiciones materiales.

...a los lodos del modelo neoliberal

De los tres hermanos, seguramente el que ha permanecido más actual en vista de los vaivenes económicos recientes, es Elías, el mayor. Lo encontramos por primera vez ante un psicoterapeuta en un centro social que le diagnostica “Lo que a usted le pasa es que no se quiere lo suficiente” (17). En ese momento, Elías experimenta una suerte de cortocircuito

9. La propia autora confiesa en su ensayo *Monstruos y centauros*: “descubría entre mis dientes el colmillito afilado, el deseo torcido, de todas las mujeres que me habitan y que, a su vez, llevan habitadas tanto tiempo por sus padres, sus maridos, sus amantes, sus hermanos, sus hijos, sus jefes, sus confesores, sus psicoanalistas. Hay quien echa de menos a su doctor Bartoldi y a su Fermín de Pas” (32).

emocional mientras contempla los carteles que empapan las paredes del centro social con mensajes sobre acogida a refugiados e inmigrantes, integración de disminuidos psíquicos, promoción del reciclaje y de la salud y bienestar. Estos mensajes exteriores, institucionales, positivos, se mezclan con otros recuerdos de la cultura nacional y reacciones emotivas hacia el extranjero: recuerdos de la guardia mora de Franco y sus atrocidades, desprecio por el empleo informal de los migrantes, percepción de lo extranjero como bárbaro (una barbarie genérica representada por la práctica particular de la ablación del clítoris). Elías representa el sentimiento de abandono de un sujeto de clase media en crisis cuando un representante institucional toma un problema estructural en la economía española y lo reduce a una cuestión privada, un simple problema de autoestima. La mentira o superficialidad con que se trata el problema de Elías en un contexto de mensajes institucionales integradores y positivos termina generando una reacción afectiva agresiva. Por un lado, se siente inclinado a proyectar su frustración hacia colectivos desfavorecidos, pero por otro lado reconoce la palabrería del Dr. De Pablo. Elías se levanta, da un manotazo y sentencia “hay que joderse” (18).

Pero en realidad la resistencia de Elías, este hijo implícito del desarrollismo nacido en 1959, lleva agonizando un tiempo. El interés político-institucional representado por el Dr. De Pablo de particularizar un problema estructural como carencia emocional de un individuo no significa que las circunstancias laborales o económicas no tengan una dimensión afectiva. Elías es un desempleado de larga duración que comienza a desarrollar síntomas neuróticos y complejo de culpa.

[S]entado en un banco del parque la mañana de un jueves” (38), Elías se proyecta a sí mismo en la perspectiva de un viejo que lo mira: un enfermo desahuciado, un pederasta o un exhibicionista, un loco o retrasado mental, un ladrón, un asesino, un muerto de hambre, “suicida, impostor, hombre que no está en su lugar, el neurótico, el enfermo de riñón, el atracador de bancos... (39).

Al entender que quien no ocupa un lugar predeterminado en la ciudad a esa hora particular es un marginal, un demente o un tipo peligroso, Elías asume y moraliza su expulsión de un marco de utilidad social.

De este modo, Elías comienza a asumir el discurso del doctor y proyecta sus necesidades sobre su entorno inmediato con una tendencia infantilizante que se irá agudizando a lo largo de la novela:

Y como Elías está casi seguro de que no se quiere, Carola *ha de quererlo a la fuerza* para ayudarle en su rehabilitación mental y civil.
—O si no, mi madre... (58, subrayado mío)

Lo afectivo, o lo familiar, no es una dimensión aparte del desempeño social y productivo del individuo. Como el trabajador social dictamina que el problema laboral de este sujeto en el fondo es un problema de orden afectivo, recae sobre él mismo o, en caso de incapacidad propia, sobre su familia, la responsabilidad de arreglarlo para que pueda regresar a la sociedad. Inevitablemente, esta obligación recae sobre las mujeres, sin que Elías llegue a plantearse por qué. Son ellas quienes acarrean con un trabajo emocional adicional a la hora de reparar la autoestima dañada del hombre en paro. En condiciones de desempleo estructural tan comunes en España, o bien en el marco de políticas de austeridad, ello representa una tarea adicional llevada a cabo mayoritariamente por mujeres, no reconocida socialmente o remunerada económicamente.

Con el cáncer del padre, el abandono de su mujer por su hermano Esteban, y el alargamiento de su condición de desempleado, Elías termina aceptando la doctrina del pensamiento positivo. En conversación con el Dr. De Pablo, Elías acepta que su mujer lo haya dejado por despreciarse a sí mismo. Al mismo tiempo, afirma que está viviendo una transformación:

[E]stoy viviendo la muerte de mi padre y reacciono de un modo positivo, útil, que me ha hecho sentirme fuerte y alejarme del victimismo. Mi madre necesita atenciones. Y ahí estoy yo: esa nueva forma de mirar me va a ser útil a la hora de dar la cara frente a nuevas empresas que serán sensibles a mi empuje, a mi visión positiva del mundo, y me contratarán en confianza de que sé resolver problemas y salir de situaciones límite. Tengo, en efecto, la sensación de haberme rehabilitado” (115)

La perorata de Elías manifiesta esta extraña y perturbadora conexión entre afectividad y productividad. El imperativo de “pensar en positivo” o “quererse a sí mismo” le niega a este trabajador una necesidad psicoafectiva clave: el duelo y renuncia emocional progresiva que representa la muerte inminente de su padre. Bajo el parloteo del pensamiento positivo, sin embargo, este episodio capital en la vida de tantas personas se convierte en una excusa para el mejoramiento de sí como capital humano que deberá redundar en una mayor utilidad laboral. Asimismo, el término “rehabilitado” evoca conexiones históricas entre trabajo y disciplina. A la vez que el sistema económico y cultural le impide atender una necesidad afectiva básica, Elías se ha condicionado a sí mismo a creer que tiene una patología.¹⁰

En pleno auge de la *world wide web*, el doctor De Pablo sugiere a Elías el autoempleo. Es una propuesta chocante, como si una autoridad médica al servicio de un gobierno local en un contexto de recortes tuviera la prerrogativa de dictar la vida económica y laboral de sus pacientes, estrechando aún más la conexión disciplinaria entre salud mental y ocupación laboral.

El mantra del emprendimiento tiende a extenderse en momentos de crisis, y en la España de la Gran Recesión llegaron a verse casos ridículos como la campaña publicitaria “Esto solo lo arreglamos entre todos” del Consejo de Cámaras de Comercio español. Aunque la crisis y la austeridad tenían unos causantes y unos vehículos claramente visibles para todos, según las cámaras de comercio bastaba con un ejercicio de voluntad y arrimada de hombro común *dentro de los límites de la esfera de trabajo particular* para capear con las consecuencias del mal que esas instituciones habían causado. Dicho de otro modo, la campaña era otra forma de normalizar por vía publicitaria la exposición de la población a un mayor riesgo y al acarreo con sus consecuencias.

Si Elías se caracteriza por no superar el listón de rendimiento que le impone el régimen familiar-laboral del neoliberalismo, en el caso de su hermano pequeño Esteban tenemos una persona que dilapida a conciencia las ventajas y margen de maniobra que le ofrecen sus privilegios de partida: “A Esteban le molesta jugar con ventaja; sin embargo, esa es la razón por la que juega. Esteban siempre ha dicho que no le gustaba jugar. Por reacción contra su padre, supone” (45). Esteban es un clasemediero que juega a desclasarse, abandonando sus estudios universitarios para emplearse en el ramo de la construcción gracias a las conexiones de su padre. Con esto y viviendo solo goza de una seguridad financiera que le permite, por ejemplo, negarse a hacer horas extras de una forma bastante conspicua. Esteban anima a sus compañeros a que tampoco las hagan y a que gasten menos para que tengan más tiempo de “pensar sobre la vida de mierda que llevan o sublimar sus necesidades humanas con fragmentos de las bellas artes y las bellas letras” (80). Su lógica bordea el nihilismo: como un progresista ilustrado tradicional, Esteban cree que la reflexión y el pensamiento liberan y que la expresión artística representa un enriquecimiento, pero no uno que llegue a la autoconciencia colectiva o a una suerte de autonomía personal, sino a “un escepticismo lunático” parecido al suyo propio (80). Por ser el más vocal de los trabajadores de la empresa, crea una visión de sí mismo entre la heroicidad y el cinismo: “dices lo que Jarauta nunca podría decir, y Jarauta te lo va a agradecer. Qué rebelde y qué bueno eres, Esteban (. . .) En realidad, la revolución nunca la hizo el proletariado” (46-47).

10. Una de las primeras y más lúcidas críticas al “pensamiento positivo” dirigidas al público general es el imprescindible *Sonrie o muere (Bright-Sided)* de Barbara Ehrenreich. Para una perspectiva médica afín a las humanidades sobre el desempleo como patología, véanse Friedlli y Stearn. Dos artículos sumarios en lo tocante al impacto de la crisis sobre la salud mental en España: Bartoll; Gili.

Las contradicciones de Esteban se construyen principalmente a través del contraste con su compañero Jarauta, trabajador de extracción socioeconómica más baja que cultiva una afición por la música clásica y que aspira a adquirir capital cultural aficionándose a las películas de Louis Malle y Ken Loach que ve Esteban. Este en cambio lo contempla con superioridad paternalista que se manifiesta de manera clara mientras le está examinando un ojo al que le han caído unas briznas de hormigón: “Esteban es como una madre, como una Piedad a la que Jarauta le parece un pobre necio, un gilipollas integral” (60). La respuesta de Jarauta es “Yo no soy un obrero de una película de obreros. No me mires como si yo estuviera dentro de la pantalla y tú fuera de ella, imbécil” (60).

Pero mientras que Esteban tiene la educación, conocimiento y amplitud de miras que le han propiciado sus privilegios, carece de un sentido ético que le permita verse a sí mismo como parte integrante de un sistema de inequidades. Si adopta una actitud resistente frente a la empresa cuando puede, lo hace para procurarse la admiración de los compañeros, es decir, alimentar una visión heroica de sí mismo, pero no con vistas a una mejora estructural en su entorno laboral inmediato. En cuanto a Jarauta, visto desde la perspectiva de Esteban, parece que su integridad personal y ética no vienen acompañadas de una comprensión de las dinámicas alienantes del mercado o de una conciencia de clase. Para Esteban, Jarauta representa un sujeto que se siente reflejado en las mercancías que consume, que cree que vive “en el mejor de los mundos posibles” (60) porque a pesar de sus condiciones de trabajo degradadas compara su situación con las tragedias globales que pasan por los noticieros. Un contraste similar ocurre cuando Esteban imagina a Jarauta en un viaje como el que hizo a Marruecos. Si Esteban es consciente de la explotación de los niños tintoreros de Fez, compra mercancías al precio que le piden y elige a gusto estar ahí, imagina que a Jarauta los “moros” sólo le dan asco, sólo percibe el calor y la suciedad, y entraría en los mercados dispuesto a regatearle hasta el último dirham a gente mucho más pobre que él (80-81).

A pesar de su relativa complementariedad, no surge del contacto entre Esteban y Jarauta una experiencia productiva y cuando uno de los dos cae, literalmente, el superviviente lo traiciona. Al principio del tercer y último capítulo encontramos a Jarauta solo, exhausto por las horas extra y operando un vehículo que no ha pasado la inspección técnica. En la unidad de cuidados intensivos, donde se encuentra Jarauta después de haber caído por un terraplén de veinte metros, los compañeros esperan que Esteban lidere una reacción contra la empresa, bien en forma de huelga o protesta o, como mínimo, una acción legal para dirimir responsabilidades por el accidente. Sigue esta impagable reflexión:

Esteban sabe que éste es el preciso instante en el que le corresponde ser héroe, el héroe destaca y construye su propio destino. El héroe lanza martillazos contra su propio cuerpo para esculpirse las costillas y el brillo de la mirada. Pero Esteban rebobina y concluye que los héroes o tienen el riñón cubierto, o por el contrario, a los héroes no les queda nada por perder. Esteban ha dejado de ser un niño. Esteban ya sabe quién es: alguien mejor que los otros; sin embargo, no tiene el cofre del tesoro guardado debajo de la cama. Julio ha muerto, debe comprar un corderito lechal o un besugo de ojos redondos que Carola sorberá con la misma fruición con que le comía la boca hace no tanto tiempo. Y esto es lo que precisamente a Esteban le queda por perder (. . .) Esteban mira en torno suyo. Desea que los bultos de las caras de sus compañeros se hayan ido diluyendo, se hayan retirado hacia las esquinas de la nave, pero el círculo sigue prieto y Esteban emite un quejido y rompe a llorar (161-63).

Cuando Esteban tiene la oportunidad de tomar cartas y liderar a sus compañeros en una lucha que les concierne a todos, la desestima

retratándola como una representación épica o monumental para la que no está capacitado. No puede cincelarse a sí mismo en la imagen que cree que esperan sus compañeros pues para ello necesitaría gozar de un margen de maniobra como el que tenía antes de la muerte de su padre, o no tener nada que perder.

Esteban sucumbe a uno de los trucos básicos del capitalismo avanzado¹¹: darle al sujeto trabajador un grado de confort material suficiente, y al mismo tiempo imponer la suficiente presión (desempleo, endeudamiento, gestión horaria arbitraria, sanciones administrativas) que infunda un temor o incapacite al sujeto para emprender las acciones necesarias para luchar por una mejora de su situación. Desde su profundo e idiotizado egoísmo, Esteban apela a que “ha dejado de ser un niño”. La afirmación es irónica, pues parece estar categorizando cínicamente su rebeldía de otro tiempo como niñería, pero también es cierto en la medida en que la desaparición de un progenitor es una forma traumática de maduración. Lo que sucede es que en lugar de afirmar esta maduración aceptando responsabilidades que vayan más allá de sí mismo, Esteban se escuda en la necesidad de preservar la nueva estabilidad erótico-doméstica adquirida con la exmujer de su hermano. Con “sorber”, Esteban proyecta sobre Carola una imagen de sujeto consumidor que debe ser alimentado y apaciguado con manjares de calidad para que él pueda encontrar en ella la fruición erótica que necesita. Esteban acepta que la relación sentimental de clase media aburguesa, o quizás se trata simplemente de una coartada conveniente, pues Carola termina rechazando afiladamente la actitud de Esteban delante de su jefe Ángel (212).

Antes de que se manifiesten el desprecio y futuro abandono de Carola, Esteban debe racionalizar su postura de mediar entre Ángel y algunos airados trabajadores. Esteban se sabe utilizado por su jefe, y no se atreve a mirar a sus compañeros a la cara. En un episodio que parece recordar al encuentro del derrotado Villaamil con los quintos hacia el final de *Miau* de Galdós, Esteban se cruza con una actuación policial contra un corte de tráfico en protesta por una regulación de plantilla. En ese momento, al pasar junto a los manifestantes detenidos, grita una consigna en su apoyo e insulta a la policía, marchándose a toda velocidad en la furgoneta. Mientras que los manifestantes detenidos ni siquiera se han apercibido del acto de rebeldía de Esteban, éste siente que ya ha arriesgado algo, “su integridad física y quién sabe si algo más” (185) y puede por fin mirar a la cara al comatoso Jarauta y a su mujer.

En el contexto concreto de este episodio, el infantilismo y narcisismo de Esteban resultan patéticos en el sentido etimológico del término. Su acción, puramente gestual, confinada en la seguridad relativa del interior de un vehículo, es un acto de frustración, de ira, visceral, sin una potencia de cambio real. No se diferencia demasiado de los defectos que perciben algunos críticos del *slacktivism* o activismo de redes sociales:¹² reacciones emocionales, a menudo ante información simplificada o no contrastada, expresión pública de una indignación moral que a menudo no va acompañada de acciones concretas para subsanar el problema que se pone de relieve, “virtue signaling”¹³ o posturo ético, búsqueda de satisfacción emocional a través de “likes” o “retweets”, distribución de información en una cámara de resonancia que ya comparte la propia ideología...

Es fácil advertir la ridiculez de Esteban y sin embargo, hay algo curiosamente premonitorio pues esta explosión de furia ciega y autogratificante se da en un contexto de decadencia y desestructuración de estructuras de protesta y lazos de solidaridad trabajadora tradicionales como el sindicato o las organizaciones barriales. A ello se suma la conciencia de haberse visto obligado por necesidad económica y emocional particular a actuar en favor de su explotador y en contra de sus compañeros. Todo esto lleva a Esteban a un estado de impotencia reflexiva que, a falta de vías de mejoramiento, negociación o protesta por

11. Truco ilustrado por su madre Lucrecia con la alegoría de los pasteles al final de la novela. *Vid. infra*.

12. Se ha escrito extensamente sobre *slacktivism*. Recomiendo el artículo de “The Brave New World of Slacktivism” del periodista bielorruso Evgeni Morozov, uno de los críticos más lúcidos del “solucionismo”, la ideología tecnocrática que ha ido acompañando la masificación del internet. Para una lectura más optimista del activismo de redes sociales, véase *Beyond Slacktivism* de James Dennis.

13. El término procede de la psicología de las religiones, pero vino a popularizarse por vía del artículo del británico James Bartholomew “The Awful Rise of Virtue Signalling”.

su situación, motiva una expresión de descontento violenta con potencial para una escalada. Carece, sin embargo, de un potencial transformador: a diferencia de otros trabajadores o población precaria, Esteban conoce y tiene cerca a la fuente de opresión, suya y de sus compañeros, pero elige en cambio solidarizarse con una causa algo más distante (los manifestantes detenidos) y agredir verbalmente y desde la protección de su vehículo a una agencia disciplinaria, la policía, que en ese preciso instante no lo amenaza a él.

La benjamina, Marcela, es quizás el personaje más adaptado a las transiciones socioeconómicas que están teniendo lugar, pero esta adaptación no se produce de una manera que redunde en un mayor poder o realización para sí, sino que más bien se traduce en una suerte de egocentrismo neurótico y autocomplaciente que contrasta vivamente con su acto reproductivo. A lo largo de numerosos monólogos, Lucrecia expresa su desprecio por la falta de inteligencia y vulgaridad de su hija. Madre y padre claramente no tienen expectativas en ella (51), y su padre llega a decir de su proyecto de matrimonio con Santiago, otro obrero especializado: “No os preocupéis. Marcela no va a equivocarse nunca, porque nunca va a notar que se equivoca” (52). Marta Sanz retrata un mundo en que la aspiracionalidad de la clase media y la creencia en un futuro mejor para los hijos estaban implícitamente reservadas al trabajo y desarrollo de los varones. Marcela percibe este desprecio íntimo al que responde con pullas similares contra sus padres. Lucrecia: “Tanto leer para ser boba, para pasarse la vida amando a un padre difunto y a unos hijos, en los que Lucrecia creía reconocer la forma del cráneo y las mejillas enjutas del abuelo” (51). Y a Julio:

siempre anduviera diciendo aquello de que Lucrecia es una mujer muy inteligente, es que su padre era un intelectual, para darle sentido a su elección, y ello para salvaguardar su propia imagen (. . .) Porque una persona lista no podía enamorarse, hasta las cachas, de una persona tonta sin acabar pasando también por idiota (51-52).

El denominador común de estas expresiones de desprecio es la presencia fantasmal del abuelo fallecido en la postguerra (51), representante de unas posibilidades incumplidas (el gobierno democráticamente electo de la República) y metáfora de una amputación o carencia en el modelo de desarrollo encarnado por la familia y, por extensión, del país al completo.

Marcela se venga del desprecio y falta de expectativas de su familia con su adopción deliberada de valores retrógados y un antiintelectualismo que pretende inculcar a su prole:

Se aprieta ese vientre dentro del que aún no hay nada, pero que pronto albergará una criatura o dos o tres criaturas que Marcela sabrá exactamente cómo querer y cómo educar. Con preguntas sencillas, repetidas y rituales, como las del catecismo. Con preguntas que ya tengan respuesta y no sirvan para amargar la vida, sino para encauzarla. Los pequeños protohijos encapsulados de Marcela no se asustarán con el olor del fantasma del bisabuelo porque ella desinfectará, con un trapo impregnado en limpiahogar general, todas las superficies de la casa (54).

Resulta curioso, cuando menos, que Marcela se vengue de la instancia paterna exorcizando la persistencia espectral del abuelo. Además de una expresión de impotencia análoga a la de Esteban, esta vez dentro del ámbito familiar, Marcela responde a su marginalización con un reaccionarismo extremo. A la vez que desprecia la influencia paterna, trata de borrar toda traza de un modelo alternativo representado por una generación anterior, la del padre de Lucrecia, que debido al golpe fascista no tuvo la oportunidad de avanzar su visión política a las generaciones venideras. Parece paradójico que, manifestándose abierta y

orgullosamente conservadora, Marcela se niegue a construir sus valores y principios sobre ninguna tradición o conocimiento familiar, pero con su actitud, de forma consciente o no, viene a seguir el juego a los valores impuestos por la esfera paterna. Por muy partidario que el padre fuera de la “reconciliación nacional” (66), Marcela viene a ser la representante de una remanente reaccionaria que sobrevive a un proceso de transición fundamentado sobre el olvido.

Marcela espera que su justificación como persona llegue a través de la maternidad, y sin embargo ello supone un proceso de enajenación narcisista. Primeramente se frustra porque con la condición del padre, ella y su futura criatura ya no son el centro de las conversaciones de la familia (122). Después del parto con episectomía, Marcela siente que desearía que las heridas no cicatrizaran “para poder así mostrar por más tiempo las dimensiones de su sacrificio maternal” (134). La de Marcela es una maternidad neoliberal representada por un sujeto que trabaja duro, hasta un extremo masoquista y exhibicionista, para transformarse a sí mismo, pero sin ninguna empatía ni inclinación hacia el cuidado o a la reproducción. En otro texto, Marta Sanz escribe sobre ese dolor que puede transformar en “mala persona”: “el dolor ensoberbece por esa superioridad que concede el sufrimiento: es un empoderamiento de clavo de Cristo y maligna condescendencia” (*Monstruos y centauros* 38). La falta de empatía de Marcela se manifiesta cuando obliga a ver a su padre ya moribundo la grabación en video del doble parto. A pesar de que este es ya incapaz de comunicarse, Marcela sale de la habitación declarando triunfante “A papá le ha encantado” (*Animales domésticos* 135-36).¹⁴

Se observa asimismo en la actitud de Marcela la idea de que el sufrimiento viene a ser el fundamento de una subjetividad coherente. Eva Illouz subraya que la primacía del sufrimiento en las definiciones de identidad, ya sean populares o de “alta cultura”, constituye uno de los fenómenos culturales más paradójicos a partir de los 80:

al mismo tiempo que el discurso del individualismo seguro y triunfante nunca estuvo tan difundido ni fue tan hegemónico, la exigencia de expresar y representar el propio sufrimiento, ya sea en grupos de apoyo, *talk shows*, terapia, tribunales legales y relaciones íntimas, nunca fue tan estridente” (*Intimidaciones* 126).

Illouz argumenta que la narrativa terapéutica tiene un fuerte interés en expandir la noción de que el “self” o ego autoconsciente se define por la patología: “la misma narrativa que impulsa la autoayuda es una narrativa de la enfermedad y del sufrimiento psíquico” (135). Según Illouz, feministas, veteranos de guerra, juzgados, servicios sociales, un amplio abanico de agentes institucionales y culturales incorporaron esta esquematología del sufrimiento que simultáneamente contiene y representa aquello que pretende excluir: la patología, el sufrimiento, la victimización, el dolor. A diferencia de Elías, Marcela no ha pasado por las manos de un terapeuta, pero sí ha puesto sus esperanzas de integridad y realización personales en la maternidad. Marcela se escudaba del escepticismo familiar con el esnobismo de quien defiende valores tradicionales que ya no están “de moda”, a pesar de que irónicamente se sirve de un aparato médico, tecnológico y corporativo de vanguardia preparado para facilitarle su demanda. La maternidad no le supone ningún gozo, sino sufrimiento, pero en los monólogos que tratan de dar coherencia a su psique, es ese sufrimiento lo que la justifica.

Democráticas mentiras

Animales domésticos termina con la disgregación final de los miembros de la familia, alejándose del ancla que representa la madre. En su última conversación con Esteban, Lucrecia regresa a las “democráticas mentiras” de la ficción contándole un cuento alegórico a su hijo (219-21). Los propietarios de unas pastelerías animan a los aprendices a que coman cuanto deseen de los productos disponibles en los mostradores. Mientras

14. Acerca de la videograbación del parto, la comunicóloga Ashley Mack ha elaborado sobre el carácter agónico y masoquista de videos de partos caseros subidos a YouTube, como narraciones que racionalizan el gobierno de sí y subordinan oportunidades para una crítica feminista de los regímenes sanitario y maternal a favor de una celebración de la autonomía del individuo.

trabajan en su propia producción, los aprendices no pueden dejar de pensar en el sabor de los pasteles acabados, y van al espacio de la tienda, donde comienzan a atiborrarse de todos los productos. Terminan empachados, con los conductos obstruidos, sintiendo una fuerte opresión interior, vomitando o enfermando. Los propietarios sonríen por la lección impartida. Sin embargo, hay un aprendiz que al final de la jornada come un producto sin prisa, contempla otro pero se abstiene, y otro día acude a servirse de los productos más caros, con moderación, sin caer enfermo. Este aprendiz es el que infunde pavor y preocupa a los propietarios.

Esteban no comprende, o se niega a comprender, la alegoría de su madre, y la deja por loca. La historia es una obvia metáfora del consumismo, pero la moraleja no se limita a lo impropio de “atiborrarse” mientras otros pasan hambre (no hay un mundo fuera de las pastelerías) o el valor moral intrínseco de la frugalidad. Tampoco reprueba el deseo, pues la historia termina con el aprendiz frugal imaginando el sabor de la boca de la dependienta (221). La economía en que viven los hijos de Julio y Lucrecia depende de la participación de sus rangos más bajos como consumidores, pero actuar positivamente sobre todo deseo conllevará efectos nocivos que la clase propietaria ressignifica en términos moralizantes y disciplinarios, como la archirrepetida admonición desde los centros de poder y sus voceros ideológicos de que la clase trabajadora, especialmente la sureuropea, había vivido por encima de sus posibilidades. El mismo sistema que había saludado la economía punto com,¹⁵ que veía en la economía del ladrillo un reflejo de la prosperidad española¹⁶ o que se congratulaba de la solidez del sistema bancario español¹⁷ recordaría luego a la gente la necesidad de diversificar la cartera de inversiones, la imprudencia de endeudarse para ciertos niveles de renta o ante la previsible subida del LIBOR, o la impropiedad de suscribir productos financieros para expertos (que la banca privada publicitaba y ofrecía a consumidores individuales). Para asegurar la sumisión de una clase trabajadora, no es suficiente con el daño infligido. Este debe ir acompañado de una censura discursiva que recuerde a los sujetos que se han extralimitado y los haga sentir culpables por ello.¹⁸ Al mismo tiempo, la reacción de la clase propietaria ante el aprendiz frugal es una de miedo. En una economía de crecimiento, el sujeto que no va más allá de sus límites, consumiendo al extremo del endeudamiento, constituye un peligro para el sistema.

Conclusión

En su ensayo *Un pistoletazo en medio de un concierto*, Belén Gopegui criticaba el privilegio de los temas supuestamente “universales” de la literatura del siglo XX, con sus personajes reclusos en dilemas privados de orden moral, psíquico o sentimental, sin una confrontación o cuestionamiento claros de las estructuras en las que viven inmersos. Las representaciones del espíritu revolucionario inevitablemente desembocan en callejones sin salida o contradicciones sin resolución. O la política es simplemente relegada a lo subtextual o denigrada como particularista o “ideológica”, como si el vivir en sociedades complejas divididas en grupos con intereses diversos y a veces encontrados no fuera característico de la condición humana. Desde esta perspectiva, el caso de *Animales domésticos* resulta particularmente interesante pues la novela se centra en la percepción subjetiva de varios individuos de una misma familia en la coyuntura de una serie de sucesos críticos acumulados: desempleo, separación, reproducción, enfermedad y muerte son fenómenos con un profundo impacto en la psique y en la vida privada. Pero al poner de relieve su dimensión social, el discurso de Sanz dinamita el falaz concepto de la separación de las dimensiones de lo psíquico y lo social.

Al principio de este artículo proponía que *Animales domésticos* manifiesta cómo las pequeñas mezquindades, los deseos íntimos, o el egoísmo individual de unos sujetos comunes están condicionados por las predeterminaciones de su contexto sociopolítico, es decir, la modernidad democrática española. La novela retrata con singular destreza la desazón

15. Caso paradigmático fue el del portal de Telefónica Terra, cuyas acciones salieron a la oferta pública en julio de 1999, llegando al pico de su valor en febrero de 2000, con una subida de casi 1 400%. Después de la crisis de las punto com, un 70% de las acciones fueron readquiridas por Telefónica en 2003 a menos del 25% de su valor de salida.

16. Es enormemente ilustrativa a este respecto la lectura de *A propósito de... El ladrillo*, de José María Álvarez, que recoge 25 años de editoriales en la revista sectorial *Metros*². La colección manifiesta sin asomo de ironía las contradicciones de los autodenominados liberales españoles: de un aplauso sin paliativos a la Ley de Suelo y despectivas alusiones al estado de bienestar como “Papá Estado” (versión castiza del “Nanny State” anglosajón) en los editoriales de finales de los 90 y principios de los 2000, el mismo autor, ya en pleno pinchazo de la burbuja inmobiliaria, procede a reclamos de intervención estatal para la reestabilización del sector.

17. Son ya históricas las palabras del presidente socialdemócrata Rodríguez Zapatero proclamando la solidez del sistema financiero español: “[España] quizá cuenta con el sistema financiero más sólido de la comunidad internacional”. Esta afirmación se hizo [en el curso de una reunión en septiembre de 2008 con la cámara de comercio de Estados Unidos](#), en plena agitación por el colapso de Lehman Brothers, y fue repetida en varias formulaciones durante los años siguientes. Para 2017 [sólo se habían recuperado 4.140 millones de los 77.000 millones de euros que costó al erario público el rescate bancario](#). El Banco de España consideraba que 60.600 eran ya irrecuperables. El ministro conservador Luis de Guindos había asegurado que el rescate bancario no iba a costar “ni un euro” a los contribuyentes.

18. Para una elaboración sucinta sobre la externalización de la culpa de la crisis sobre sus propias víctimas, véase Valverde.

que produce la crianza de unos individuos en unas aspiraciones materiales, laborales y de realización personal creadas por unas circunstancias materiales que reducen progresivamente la posibilidad de alcanzar estas aspiraciones, a la vez que aumentan las condiciones de riesgo en que viven. Con esto, Marta Sanz manifiesta un realismo renovado, consciente de su condición como construcción discursiva, preocupado por el efecto psicológicamente nocivo de las trampas y mentiras de nociones hegemónicas de sentido común, cómico (o esperpéntico) en su retrato de las deformidades morales que este sentido común genera. Además de estas características, sobre las que Sanz ya ha reflexionado en *No tan incendiario*, otras singularidades de esta novela radican en su exposición de las continuidades entre lo social y lo psíquico, mucho más imbricados de lo que postula la moral neoliberal, así como la claridad con que alumbra la crisis moral y política que subyace a la inminente crisis económica.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 43
January 2020

OBRAS CITADAS

Álvarez, José María. *A propósito de... El ladrillo*. Barcelona: Cesine, 2017.

Bartholomew, James. "The Awful Rise of Virtue Signalling". *The Spectator* (18 de abril de 2015).

Bartoll, Xavier, *et al.* "The Evolution of Mental Health in Spain During The Economic Crisis". *European Journal of Public Health* 24.3 (2014): 415-18.

Becerra Mayor, David. *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierradenadie, 2015.

Cámara de Comercio de España. "Esto solo lo arreglamos entre todos". 2010. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=lpRk9w7qn2Y>, consultado el 12 de enero de 2020.

Claesson, Christian. *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura Española actual*. Xixón: Hoja de Lata, 2019.

Dennis, James. *Beyond Slacktivism. Political Participation on Social Media*. London: Palgrave Macmillan, 2019.

Ehrenreich, Barbara. *Sonríe o muere*. Trad. María Sierra. Madrid: Turner, 2011.

Friedl, Lynne, y Robert Stearn. "Positive Affect As Coercive Strategy: Conditionality, Activation and the Role of Psychology in UK Government Workfare Programmes". *Critical Medical Humanities* 41 (2015): 40-47.

Gili, Margalida, *et al.* "Crisis económica y salud mental. Informe SESPAS 2014". *Gaceta Sanitaria: Órgano Oficial de la Sociedad Española de Salud Pública y Administración Sanitaria*. 28.1 (2014): 104-08.

Gopegui, Belén. *Un pistoletazo en medio de un concierto*. Madrid: Complutense, 2008.

Illouz, Eva. *Intimididades congeladas. La emoción en el capitalismo*. Trad. Joaquín Ibarburu. Buenos Aires: Katz, 2007.

---. *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Trad. María Victoria Rodil. Buenos Aires: Katz, 2012.

Laval, Christian, y Pierre Dardot. *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Trad. Alfonso Díez. Barcelona: Gedisa, 2013.

Mack Ashley N. "The Self-Made Mom: Neoliberalism and Masochistic Motherhood in Home-Birth Videos on YouTube". *Women's Studies in Communication* 39.1 (2016): 47-68.

OBRAS CITADAS

López, Isidro. "Consensonomics. La ideología económica en la CT". *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Ed. Guillem Martínez. Barcelona: Random House Mondadori, 2012: 77-88

Morozov, Evgeny. "The Brave New World of Slacktivism". *Foreign Policy* (19 de mayo de 2009).

Pérez Galdós, Benito. *Miau* [1888]. Madrid: Guadarrama, 1982.

Ribas-Casasayas, Alberto. "Tales of the Brick Age: Corruption and Bankruptcy in the late works of Rafael Chirbes." *Symplokē*. 25:1-2 (2017): 405-17.

Sanz, Marta. *Animales domésticos*. Madrid: Destino, 2003.

---. *No tan incendiario*. Cáceres: Periférica, 2014.

---. *Monstruos y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*. Barcelona: Anagrama, 2019.

Simmel, Georg. *Filosofía del dinero*. [*Philosophie des Geldes*, 1900]. Trad. Ramón García Cotarelo. Madrid: Capitán Swing, 2013.

Simó, Marta. "Ética y estética en la novela realista contemporánea: De *Miau* (1888) a *Animales domésticos* (2003)". *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*. 2.1 (invierno de 2014): 33-56.

Smail, David. *The Origins of Unhappiness. A New Understanding of Personal Distress*. [1993]. London: Routledge, 2015.

Valverde, Clara. *No nos lo creemos. Una lectura crítica del lenguaje neoliberal*. Barcelona: Icaria, 2013.



Fig.7. Elena Garnelo. *Sin título*

Consumiendo con emoción: En torno a *Cicatriz* de Sara Mesa

SILVIA ROSA
UNIVERSIDAD DE LAUSANA

Resumen:

El propósito del presente artículo es analizar en la novela *Cicatriz* de la escritora española Sara Mesa la red de sentidos que se plantean a través de la relación entre el consumo y las subjetividades. El estudio se inscribe en la consideración de una coexistencia permanente entre las prácticas económicas y las relaciones socio-afectivas (Mauss, Bourdieu, Baudrillard, Illouz). La obra se aborda a la luz de las teorías del regalo (Mauss, Belk), las reflexiones en torno al acto de “dépense” del filósofo francés Georges Bataille y la teoría del consumo del antropólogo londinense Daniel Miller. El objetivo es demostrar cómo la novela a través de su andamiaje narrativo amplía un pensamiento de los asuntos económicos y las emociones que contempla los bienes y servicios no sólo como mercancías dentro de un sistema capitalista; sino como expresiones vicarias de nuestras relaciones intersubjetivas.

Palabras claves: Sara Mesa, consumo, gasto, novela española contemporánea, emociones

Elle résolut de se promener en attendant, et de visiter ce beau château. Elle ne pouvait s'empêcher d'en admirer la beauté ; mais elle fut bien surprise de trouver une porte sur laquelle il y avait écrit : *Appartement de la Belle*. Elle ouvrit cette porte avec précipitation, et elle fut éblouie de la magnificence qui y régnait ; mais ce qui frappa le plus sa vue fut une grande bibliothèque, un clavecin et plusieurs livres de musique. «On ne veut pas que je m'ennuie», ditelle (sic), tout bas. Elle pensa ensuite : «Si je n'avais qu'un jour à demeurer ici, on ne m'aurait pas fait une telle provision.» Cette pensée ranima son courage. Elle ouvrit la bibliothèque, et vit un livre, où il y avait écrit en lettres d'or : *Souhaitez, commandez, vous êtes ici la reine et la maîtresse*¹.

Jeanne-Marie Leprince de Beaumont

El clásico de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont nos entregó como nadie dos personajes terriblemente cautivos, cada cual encarcelado en sus propios presidios: Bestia recluso de un sortilegio y de su monstruosidad corporal, Bella confinada por un pacto entre la Bestia y su padre. Como sabemos, durante su cautiverio en el castillo Bella descubre que, más allá de la fealdad, anida en Bestia un ser generoso cuya única demanda es la de amar y estar acompañado. El ofrecimiento de Bestia para con la joven se materializa en la biblioteca en tanto símbolo de lo infinito y del deseo de perpetuar una relación sin fecha de caducidad, una relación basada en diálogos intelectuales generados tras la lectura. No sólo la provisión libresca a Bella es majestuosa, sino también el rol atribuido en el castillo: la reina y la ama². En definitiva, el temido monstruo regala a su huésped en los libros una puerta, un pretexto donde fundar el diálogo.

En su célebre *Essai sur le Don* publicado en 1921, Marcel Mauss explicó que los *dones* son restos, reliquias simbólicas de antiguas culturas, en las que se desempeñaban formas de convivencia muy diferentes a las actuales. Después de tantos siglos, determinados por una visión basada en la riqueza individual, acumulativa y excluyente, cuesta imaginar que hubo pueblos y culturas en que el recurso continuo al regalo, o donación, (y ¿por qué no, *transacción*?) era forma habitual de relacionarse y, sobre todo, de establecer –como lo hace Bestia– prestigios, obligaciones y jerarquías. Desde esta visión –según los antropólogos– el *don* fue en muchos casos la clave que dio sentido y fluidez a la economía. Entonces no era socialmente más admirado el que más acopiaba, sino el que más regalaba. El criterio circulante no consistía en atesorar para sí mismo, sino en desprenderse de lo propio, incluido lo más apreciado (la biblioteca de Bestia), para donárselo a otro. En estas culturas la donación y el regalo fueron el hábito social más efectivo para dinamizar una economía más distributiva.

Pero si volvemos al clásico de Leprince de Beaumont con el que abrimos este artículo no podemos pensar tan ingenuamente que Bestia regala a Bella su biblioteca en los términos que el antropólogo francés describe el *don*. La relación entre estos personajes es mucho más compleja e inquietante que tales reflexiones. La biblioteca ofrecida representa la materia tangible de un complejo entramado de vínculos afectivos y relaciones de poder que exponen el enclaustramiento al que se somete a la víctima (Bella) por parte de su victimario (Bestia); la explicitación del deseo de mantener la cautiva con vida y de establecer un espacio común que los acerque. O incluso la evidencia erudita de la no-animalidad del

1. Fragmento de *La belle et la Bête* de Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie. *Contes des fées*. Québec : La Bibliothèque électronique du Québec Collection À tous les vents Volume 677 : version 1.0. Digital. p. 20. La versión digital ligeramente modificada sigue la primera de Leprince de Beaumont aparecida en *Le Magasin des enfants* en 1756.

2. Evidentemente en el texto “maîtresse” concentra un plus de sentidos que impregnan el relato: ama, señora, amante, maestra, ser que ejerce una dominación sobre los otros, ser a la vez libre e independiente, persona que dirige.

3. Resulta oportuno señalar que nos manejaremos en nuestro estudio con una visión de la economía totalmente influenciada por el pensamiento de intercambio simbólico correspondiente a Jean Baudrillard, para quien la economía tiene que ver con cada acto social y la forma en que éste se significa. Más aún, la economía se define en las valoraciones y toma de decisiones, cotidianas o trascendentales, que a un individuo le puedan representar un tipo de pérdida y en las que encuentre un tipo de puja. Planteamiento que Jean Baudrillard va a elaborar desde sus tres primeros libros: *Le Système des objets: la consommation des signes* (1968), *La Société de consommation* (1970) y *Pour une critique de l'économie politique du signe* (1972). Desde este marco, compartimos la tesis de Luis Alberto Verdugo Torres el sostener que los asuntos económicos comportan valoraciones, elecciones, fines, medios y, por supuesto, pérdida. Ver Verdugo Torres, Luis Alberto: “Más allá del homo oeconomicus. Gasto y desafío en Georges Bataille y Jean Baudrillard”. Tesis. Universidad de La Salle Ciencia Unisalle. 1-1-2015. Publicación online.

monstruo. Desde este plus de lecturas la *Belle et la Bête* no sólo nos habla de un salvaje hombre-animal que intercambia una hermosa doncella con un comerciante (su padre) y la colma de lujo y libros a cambio de compañía, sino también de los objetos, los regalos, los sacrificios, los compromisos, los rituales de lectura y la subjetividad que se aventura en contextos donde los afectos se juegan en monedas de cambio.

En su libro *Intimididades congeladas. Las emociones en el capitalismo* Eva Illouz (2007) argumenta que en sus desemejantes (de/re)-construcciones el capitalismo ha llevado aparejada la construcción de una “cultura emocional particular”. De allí que ella se interese por indagar la/s cultura/s emocional/es gestadas en la actualidad (autoayuda, terapias psíquicas de divulgación, el lenguaje emocional de la empresa e internet) con respecto a un marco socio-económico como el sistema capitalista imperante. Al emplear la metáfora del *Homo sentimentalis* Illouz caracteriza a los individuos que encarnan esa nueva cultura emocional que domina el capitalismo, y que a grandes rasgos consiste en “una cultura en la que las prácticas y los discursos emocionales y económicos se configuran mutuamente y producen un amplio movimiento en el que el afecto se convierte en un aspecto esencial del comportamiento económico y en el que la vida emocional —sobre todo la de la clase media— sigue la lógica del intercambio y las relaciones económicas” (Illouz, 19-20). Si bien, desde otros puntos de vista, las reflexiones de Illouz pueden ser cuestionadas⁴, aquí consideramos primordial rescatar de sus estudios esta llamada de atención acerca de la necesidad de profundizar las conexiones entre el input subjetivo y el intercambio en términos económicos.

El presente artículo pretende elaborar una reflexión en torno a los actos de consumo (adquisición y gasto) de bienes materiales en la novela *Cicatriz* (Anagrama 2015) de la escritora andaluza Sara Mesa en relación con la intimidad de las emociones. La obra publicada en 2015 ha sido objeto de numerosas críticas y reseñas. La mayoría de los comentarios han puesto el acento en la epistolaridad virtual⁵ como nuevo paradigma en las relaciones íntimas, su característica y consecuencias. En cuanto a la relación “amorosa” de los protagonistas se ha llamado la atención sobre las prácticas de poder y manipulación que el hombre ejerce sobre la mujer; y en lo referente al andamiaje narrativo se ha subrayado el clima perturbador, incómodo, “envenenado” de la trama⁶. En nuestro caso, creemos que en tales aproximaciones hay un aspecto que no ha sido lo suficientemente explorado: la subjetividad de ambos al adquirir y recibir los objetos que vertebran la relación, es decir, la construcción de una trama instaurada a partir de lo que podemos llamar un “contrato mercantil”⁷: la protagonista, Sonia, funcionaria municipal con una vida bastante anodina y con aspiraciones de escritora conoce a través de un foro literario a un tal Knut Hamsun (trasunto del nobel noruego maldito)⁸ quien le propone la transacción de enviarle todos los libros que le pida a cambio de una foto y de que reciba sus correos. Intercambio ininterrumpido a lo largo de siete años y se materializará desde el primer correo no sólo en las reflexiones literarias compartidas a partir de los libros mandados sino -y principalmente- en un continuum de majestuosos regalos por parte de él. Knut roba cantidades de libros en grandes almacenes (FNAC, Casa del Libro, El Corte Inglés, etc.) para ofrecérselos según ella le va dando títulos que le interesan. Así, ambos personajes se lanzan a una relación enrarecida durante años en la que él la colma a ella de regalos robados (primero libros, pero luego cd, ropa, perfumes, joyas, calzados) que no sólo crecen en cantidad y asiduidad sino en precio.

Teniendo en cuenta este acuerdo regulador de la relación asentado en un convenio de voluntades compelidas a regalar objetos de consumo y a aceptarlos; es que nos interrogaremos acerca del lugar del consumo (gasto y ahorro) desde una perspectiva antropológica y las relaciones afectivas que se establecen mediante esas permutas. La novela se irá analizando a la luz de las teorías del regalo (Mauss, Belk) y las reflexiones en torno al consumo del antropólogo londinense Daniel Miller y el francés Georges Bataille.

4. Para una crítica de los postulados de Illouz remito a las reflexiones, por ejemplo, de Pirooska Nagy en “Pour une émotionologie contemporaine: les sentiments du capitalisme et le langage thérapeutique”, Carnet de EMMA, 5 de agosto, 2009.

5. Ver por ejemplo Marín Canals, Alex: “Correspondencia e intimidad en los ‘Nuevos Realismos’. Realismo genérico en Cicatriz de Sara Mesa. (Apuntes para una poética del chat)” en *Correspondances: de l'intime au public*. Volumen coordinado por Aline Janquart-Thibault, Catherine Orsini-Saillet, 2017, 127-141.

6. Entre los textos críticos más completos citamos la reseña de Martínez Fernández, Ángela en *Diabltexto Digital* 1, 2016, 297-301 y la de Contré, Guillaume aparecida en la revista *Le Matricule des anges*, bajo el título “Un prêt pour un rendu” (N° 029)

7. En sentido estrictamente jurídico tal como aparece en *El Diccionario de términos económicos, financieros y comerciales* de Alcaraz, Enrique; Brian Hughes y Miguel Ángel Campos Pardillos (Barcelona, Editorial Ariel: 2008) como el acto de comercio que se refiere a la adquisición por medio de un pago, de un producto o de los derechos sobre ese producto para mantener un lucro posterior.

8. Cabe señalar que el nobel noruego ha quedado marcado en la historia de la literatura principalmente por su filiación con el nazismo, aspecto que agiganta la idea de alguien malsano que conlleva el personaje de *Cicatriz*. Sin embargo, creemos que la elección del nombre va mucho más allá del estigma nazi y que recaba el sesgo de imprevisibilidad de los personajes principales de las obras de Hamsun: seres siempre complejos, intempestivos, apasionados; asociales que sienten un dolor profundo por su inadaptación al entorno. Pensemos en el protagonista sin nombre de *Sult*, en el teniente Thomas Glahn de *Pan* (y sobre todo en esa enrarecida relación entre Glahn y Edvarda) o en la pareja fundadora de *Markens grade* (Isaak e Inger). Es decir, la elección de Mesa no sólo agencia a Hamsun desde su impronta nacionalsocialista sino también desde la estela ficcional de sus personajes protagonistas en términos de su imponderabilidad y en muchas tramas construidas a partir de duplas.

Retornando a la fábula, cabe resaltar que la progresión en regalos envuelve a ambos protagonistas a lo largo del tiempo y del espacio (7 años y 700 km⁹) en un vínculo emocional extraño que ahoga y oprime de más en más a Sonia, aunque sin lograr nunca liberarse: hay algo que la une a Knut y no se trata ni de los lujosos regalos (nunca los usa, los guarda, los acumula y posteriormente los comienza a vender por la web) ni de la riqueza filosófica de las permutas literarias que la abruma y aburren:

Una noche, tumbada en la cama, mirando los lomos de los libros que aún no ha leído, intenta averiguar si es la codicia lo que está enganchándola o quizá otra pulsión más difícil de definir. Reconoce que se siente halagada. Hay algo seductor en esa conquista paulatina- que gana cada vez más y más terreno- a través del regalo, está confusa. En realidad, esos libros no le interesan; tampoco siente curiosidad por Knut. Lo que la atrae es sentirse destinataria de su atención. Su modo de acercarse es radicalmente diferente a todo lo que había conocido (...) Piensa en la felicidad que te supone abrir un paquete y encontrar en él, no sé, diez, quince libros para ti que ni siquiera esperabas. Pues eso no es nada, absolutamente nada, comparado con el placer que yo siento al enviártelos¹⁰. (Mesa 26-27)

Con una narración en tercera persona que explota una focalización importante en la intimidad de los personajes (principalmente Sonia), el relato se nos entrega simulando una narración objetiva. Por ello la autora elige contarnos la historia de Sonia y Knut con aparentes resúmenes escuetos de los hechos combinados con la cita del discurso directo del muchacho: "Como te dije. Está casi vacío, murmura. Ella asiente en silencio. Cruzan la calle" (Mesa 9). La relación entre los protagonistas se mantiene y solidifica en virtud de los obsequios que él le manda, presentes que aparecen como actos de exceso voluntarios que –si se consideran desde la perspectiva de Bataille– se asimilarían más a una funcionalidad de tipo sagrada y litúrgica que utilitaria. Según Bataille, en una sociedad capitalista nos vemos reducidos a la mera utilidad de las mercancías como cosas y, en este contexto, el hecho de consumir por consumir vendría a retornar la cosa al ámbito de lo santo, de lo sagrado porque lo desplazaría de la lógica económica materialista, vendría a "sacrificar" el objeto ejerciendo un acto de consumo sin lógica capitalista (utilitaria) pues es un "exceso" sin valor lucrativo¹¹. Por ello, la mejor manera de restaurar el *orden íntimo* es destruyendo sin beneficio aquello que podría haber sido destinado al provecho (lectura, estudio, compra, venta). "Este acto de sacrificio- continua Bataille- es el que restaura nuestra humanidad y divinidad en oposición a la burda materialidad de lo calculado" (Bataille 2007: 49). El consumo se convierte así en la negación de la lógica material de los artículos: "Adquirir libros, cosas, es muy fácil, insiste Knut, todos lo hacen, yo lo hago todos los días, dedico mi vida a ello, pero cuando regalo mi botín lo hago por el mero gusto de hacerlo" (Mesa 27). En el fondo, lo que Knut reafirma no es nuevo: el consumo cumple un papel central no solamente en el capitalismo contemporáneo, sino en nuestra naturaleza. Pero plantea a su manera (transgrediendo toda ley jurídica y comercial al robar) una forma alternativa de consumo que no sea un mero asistente del lucro y la subordinación entre las cosas, sentido que el filósofo francés lo asimiló al concepto antropológico de *sacrificio* en tanto acto contestatario a las lógicas de acumulación de riquezas y poder, sino como hecho de total disipación¹². Thibault Tranchat en su estudio sobre reificación, capitalismo y democracia en el pensamiento de Bataille explica cómo este pensador meditó un modelo ideal de comunidad dentro de su filosofía pesimista de la historia apoyándose en la tesis según la cual la historia universal proviene de un olvido de la necesidad natural del gasto en favor de la adquisición. Adquisición que consiste en la destrucción de las instituciones objetivas del "soberano", desembocando finalmente en el mundo deshumanizado/cosificado del capitalismo, en donde no puede darse una experiencia auténtica de la existencia (Tranchat 2014: s/p).

9. Interesante ¿coincidencia? que nos retrotrae desde la simbología numérica a la idea de la singularidad y rareza de la relación pues el 7 desde la antigüedad encerró un halo de misterio. Para Pitágoras era el número perfecto, Dante Alighieri lo usaba para construir sus obras y la Biblia lo menciona permanentemente en diferentes contextos (desde la Apocalipsis de San Juan, las iglesias de Asia, pasando por los pecados capitales y la Creación). Este dígito representa también la naturaleza en estado puro ya que los conjuntos fundamentales están relacionados y formados por 7 elementos; de allí que la Teosofía se base en un universo septenario. Además, en civilizaciones orientales aglutina también ideas de naturaleza y creación divina. Por otro lado, se asocia a la dualidad contenida en todo y reflejada en la expresión bíblica "siete años de vacas flacas y siete años de vacas gordas". Ver Georges Ifrah: *La historia universal de las cifras*. Madrid: Espasa Libros, 2000. Traducción del inglés de Juan María López de Sa y Madariaga.

10. Cursiva del original. La cursiva es utilizada para transcribir los correos principalmente de Knut.

11. Para profundizar el concepto de "utilidad" y de "gasto improductivo" planteado por Bataille ver "La notion de la dépense", artículo fundamental publicado en enero de 1933 en la revista de izquierdas *La Critique sociale*. En nuestro caso hemos trabajado con el escrito aparecido más tarde en Bataille, Georges: "La notion de dépense", en *La part maudite*. Paris, Éditions de Minuit, coll. "L'Usage des richesses", 1949 ; réédition Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1967. La edición manejada para las citas de esta investigación es: Bataille, Georges. *La parte maldita*. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta, 2007.

12. Citamos: "Los cultos exigen una destrucción cruenta de hombres y de animales de sacrificio. El sacrificio no es otra cosa, en el sentido etimológico de la palabra, que la producción de cosas sagradas. Es fácil darse cuenta de que las cosas sagradas tienen su origen en una pérdida." (Bataille 2007: 46)

La obra de Mesa no obedece propiamente a la idea de que los objetos regalados por Knut, desde una lógica sacrificial, inauguren una experiencia íntima “más auténtica”. Los catorce capítulos circulares de la novela lo acreditan¹³. Desde el capítulo 0 (Cicatriz) en el que los personajes se encuentran físicamente por primera vez (y única), toda experiencia subjetiva *auténtica* queda obturada: se dan cita en la azotea de un edificio sucio, derruido, mantienen mínimas relaciones carnales y afectivas (sólo tres besos insustanciales). Lo relevante de la cita es el momento en que Knut le regala una camiseta que Sonia se prueba y, al hacerlo, él descubre su cicatriz de la cesárea. Luego ambos personajes retornan a sus vidas y a las pantallas por las que se comunican: el inicio de la narración nos deja absortos, con sabor a nada, a algo que falta y no sabemos qué, al gusto insulso de un encuentro en el que no hay ni apetito emocional ni sexual. Un hombre y una mujer que se intercambian objetos y cicatrices en un vínculo siempre al borde de la caída. Dos personajes desencantados que van a deambular por los próximos catorce capítulos empujando la trama cronológicamente alrededor de ese encuentro, ese capítulo 0: “Siete años antes”, “Dos años antes”, “Cuatro meses después” o “Tres años antes”; cronología que se intercala con hechos puntuales sobre el proceso mercantil al que Sonia va sometiendo los regalos de Knut: “Compraventa”, “La lista” o “Autobús”. Así, la narración, que inicialmente se presenta como cronológica, muy pronto, con el giro de los capítulos interpolados dedicados a los objetos materiales, revela su foco: la cita en la azotea no es más que un pretexto de la narración para darle algún atisbo de sentido a una relación cuya fibra conductora se asienta en esas ritualizadas transacciones.

Esta inautenticidad de la relación nos lleva a pensar que si bien las consideraciones de Bataille son necesarias dentro de una historia de las civilizaciones es imprescindible plantear ciertas objeciones tal como lo hace el antropólogo londinense Daniel Miller para quien la visión del francés es seductora a nivel de regodeo intelectual pero, por un lado, carece de evidencias empíricas y, por el otro, no atiende a una característica de la mayor parte de los humanos: moverse siempre alrededor de los límites entre la libertad y la restricción; no solamente en las arenas de la libertad (Miller 1999). Por esto, Miller salva la idea de comprar/adquirir en su dimensión de “exceso” en el sentido en que se sacrifica la lógica de la acumulación individual/privada para ejecutar un gasto de los recursos recibidos; pero puntualiza, al mismo tiempo, que Bataille se equivoca al no reconocer que todo sacrificio conlleva una utilidad, un deseo de ganancia, la esperanza de “alcanzar propósitos específicos” (Miller 1999: 34). Nos preguntamos entonces: ¿Cuáles son los propósitos específicos de Knut al “comprar” y regalar a Sonia objetos que no “usa”? ¿En qué lógica se adscriben estos episodios? ¿Estamos ante un acto de reciprocidad (Mauss)? O bien ¿ante la lógica del potlatch tal como agudamente señalara Albert Bensoussan en su crítica de la novela para *En attendant Nadeau*?¹⁴ Siguiendo con el paralelismo iniciado podemos admitir que la Bestia (Knut) le regala objetos a la Bella (Sonia) a cambio de algo, al igual que en el clásico: su compañía, su existir, el permanecer a su lado: “Llegando incluso hasta las últimas consecuencias, diríamos que te mando libros simplemente como pago por tu existencia” (Mesa 28). Consideramos que la existencia ontológica de Sonia la convierte -para decirlo con Miller- en *Sujeto de devoción*, es decir, en esa entidad depositaria del deseo por otro, del deseo de salir de sí mismo; y los objetos de devoción (ideas, libros, ropas de lujo) devienen los medios para entrar en relación con ese amor¹⁵. Específicamente, creemos que ese intento de entrar en relación con la “amada” tiene que ver con la mecánica narrativa elegida (tan precisa como asfixiante) para contar esta historia. A saber, una tercera persona que inicialmente engaña desde una aparente apertura a la interioridad de los personajes, pero que, ya desde el comienzo, se cierra de manera que lo que aparece son, no ya las cercas del lenguaje a las que se refería Celan, que impiden la comunicación de la experiencia, sino la tensión entre las (in)experiencias de dos seres impenetrables: él, *l' enfant terrible*, maldito, que establece reglas de juego

13. Otra vez duplo de siete.

14. Albert Bensoussan: «Roman virtuel, récit virtuose», en *En attendant Nadeau*. El crítico enmarca esta ceremonia dentro de un orden en el que Knut en tanto anfitrión busca legitimar su posición de poder mediante la ostentación generando una deuda que ella tendrá que asumir.

15. El capítulo 3 de *Ir de compras* está dedicado al análisis de ciertos Sujetos de devoción a la hora de comprar (el depositario de la ofrenda. A saber: dioses, deidades, seres amados, entidades como la Nación-Estado) y los Objetos de devoción (cosas materiales que simbolizan algo): 177-188.

(él único que leemos directamente pero con identidad siempre en sombras), y ella, la ingenua, la abúlica, la pasiva, la que sigue un juego en el que cree a medias. La narración avanza a través de la conciencia de ambos y la voz directa de Knut, lo que parece abrirnos a sus motivaciones pero que al final no nos dan grandes indicios de las razones por las que Sonia no rehúye a la ceremonia del consumo. El epígrafe con el que se abre la novela nos habla de culpa, “esa manera insípida de enfrentarse al mundo”. ¿Es por culpa de no corresponder *amorosamente* que Sonia recibe sin concesiones y no utiliza las cosas? ¿Es por culpa o despotismo que Knut sigue la partida de obsequios ya iniciada? ¿Es por culpa o por la propia insipidez de no lograr en lo más íntimo “combatir la dejadez, la pasividad y la indolencia” (Mesa 34)? En cualquier caso, la culpa como experiencia disfórica que se siente al romper las leyes establecidas influye en la chica para fundar relaciones de no-plenitud: con su madre, con Verdú su marido, con Knut, incluso con su hijo, tal como varias veces lo señala.

Knut y el amor agápico o el consumir fuera de la lógica capitalista

Por el otro lado, Knut se entrega completamente a un apego sentimental desbordante hacia Sonia, apego que él vive como *amor*, pero a sabiendas de que no es recíproco. Knut actúa, va hacia ella y al saberse condenado por su indiferencia decide entregarse a la dádiva de una conexión mediada por las cosas. Incluso si aceptamos la hipótesis del *potlatch* y su régimen siniestro de servidumbre encubierta, el final de la novela deja al manifiesto que la práctica significó más un ruego de atención cayendo en saco vacío que otra cosa: “En cambio, lo que tú me diste...Lo creas o no eres la única persona que -aunque haya sido sólo a ratos- me ha tratado como...como a todos nos gustaría ser tratados” (Mesa 189).

En el sacrificio más tradicional, los sujetos de devoción son por lo general espíritus o deidades, y en gran parte de las religiones su imagen es más parecida a la de una persona que a la de una cosa, si bien no existe a veces una frontera fija. El ideal del sacrificio (en todo caso en nuestra tradición occidental) y en especial, la abnegación del autosacrificio, permanecen estrechamente ligados a los ideales dominantes del amor devoto cristiano; aunque por supuesto a lo largo de dos mil años de historia es muy probable que la interacción entre estas diversas imágenes e ideales de amor, devoción y sacrificio hayan sufrido cambios y permutaciones. Campbell considera que la creciente secularización que siguió a la Ilustración, por ejemplo, reemplazó a ciertas figuras claves de devoción religiosa por nuevos objetos de devoción: el amor romántico y la nación-estado principalmente; y que tal transformación jugó un papel central en la aparición del consumismo moderno en lo relativo a la austeridad del acopio (Campbell 2001). Por ello, Campbell realiza el deseo y el placer hedonista como el reverso de tal austeridad de la acumulación que Weber consideró esencial para el desarrollo del capitalismo moderno. Sin lugar a dudas es esta hipótesis del hedonismo subyacente en las compras la que más ha prendido en el ideario contemporáneo¹⁶. Sin embargo, creemos que, en *Cicatriz*, se nos presenta otra trayectoria del amor (tal como Knut entiende su relación de apego por Sonia) que permanece más firme en los confines del amor como devoción. Ésta no nos lleva al amor como un elemento de mero romanticismo, sino que es igualmente pertinente al amor como la simple tarea devota que se espera en una relación íntima. Es la idea de amor “agápico”, conceptualización asentada en una adulación que, siendo trascendente, no está basada en el aprecio recíproco sino en la totalidad de la otredad. El objetivo de tal amor es precisamente la pérdida del ser mediante la unión con un ser amado; “es ante todo un acto creativo de la imaginación humana que surge como expresión cultural del profundo deseo existencial por un escape de la prisión del yo” (Lindholm 1995:57, en Miller: 150). Este es el ideal amoroso de Knut, quien es un *anormal* del sistema mercantilista burgués en toda regla: no trabaja, abandonó los estudios, vive cómodamente con sus padres, roba libros y objetos de lujo para regalarle a Sonia, acepta que ella esté casada y que lleve una vida normativa con Verdú y su hijo, no le

16. Para profundizar sobre las derivas del consumo moderno ver: Cortina, Adela. *Por una ética del consumo*. Buenos Aires: Taurus, 2002.

exige más que una foto, que reciba con gusto sus regalos y que le responda de vez en cuando sus correos; en definitiva que esté ahí para recoger su agasajo. El agasajo es ese acto económico que va más allá del aprovisionamiento capitalista, es un lujo extra más allá de los límites de la necesidad, el ahorro o la moderación que dan forma a la mayoría de los actos de abastecimiento mundanos. La relación que Knut propone, mediada por sus agasajos permanentes, no hace hincapié en las cuestiones de la contribución, los intereses equiparados y la alianza de semejantes como la base para relaciones aceptables y justas, ideas reactivadas en muchos de los discursos que nos circundan en torno al amor en la actualidad: feminismo, igualdad en la pareja en términos de género, relaciones poliamorosas equitativas, etc. El agasajo unilateral como constante del idilio va a contracorriente de las lógicas del amor dosificado y ecuánime, pues evoca la idea de despilfarro, de elemento inútil y excesivo mediante un acto de indulgencia que confirma la naturaleza especial del receptor de esta “compra”: “Si yo hubiese buscado “eso” solamente, no habría estado años atrás de ti, no te hubiera adquirido y entregado tantas cosas. Puedes considerarme extravagante, exagerado o loco, si te parece, pero, por Dios, ¡no me trates como un imbécil!” (Mesa 169). El personaje parece a simple vista ejercer un acto económico al revés de lo que Miller ha constatado en sus estudios de campo de las compras: el agasajo es un elemento menor en cualquier proceso de compra; en contraste con mucho, la actividad más importante en la experiencia mercantil de comprar, además de adquirir artículos, es ahorrar. Miller argumenta que cuando adquirimos la experiencia de la compra en tanto acto de gasto termina convirtiéndose en “pensamiento de ahorro” al comparar objetos en precio y calidad, al elegir, al buscar ofertas. Al adquirir un objeto, hay un fin material preciso mientras que el ahorro denota un fin más vago, menos previsible, menos tangible: ahorramos para todo y para nada; de allí que el ahorro devenga la mayor forma de postergación a futuro desde la legitimación del pasado. El ritual económico del ahorro contiene en sí mismo dos principios: por un lado, es centrípeto en la acepción de atraer hacia dentro y evitar el escape (encierro y retención); y por el otro, es abierto fundamentándose en la creencia de que hay una entidad “supra” más allá de esta gratificación inmediata que merece tal reserva (Miller 132). Desde esta perspectiva podemos decir que nuestro personaje Knut ahorra de manera exponencial, pues desde un punto de vista estrictamente financiero, sólo ahorra; dado que nunca gasta (roba); de ahí que la dinámica gasto/ahorro no se adscriba en los cauces mercantiles monetarios. El acto de robar para el joven es un resabio de una romántica resistencia de clase contra el ordenamiento económico burgués:

Mientras Sonia está sujeta a las imposiciones del grupo, él, él va por libre- robar quizás es la muestra más palpable de ello-. *El trabajo no es nada; sólo vale para trabajar más. Yo no trabajo, claro. Me dedico a adquirir cosas. Todo lo que los demás adquieren trabajando, yo me dedico a adquirirlo saltándome la escala de mando del sistema burgués* (Mesa 56, cursiva en el original).

De este modo el personaje deja bien claro que no es el objeto ni lo que simboliza el objeto ni el consumo de lo que rehúye sino de una estructura de producción y circulación de los bienes en donde la fuerza motriz es la reinversión de los ahorros para acrecentar las utilidades, reduciendo el almacenaje y aumentando al máximo el intercambio, evadiendo imperativos morales y emotivos propios de toda relación y reduciendo la legitimación de los vínculos/fuerzas¹⁷ a la obtención de utilidades. El joven no interpela ni al gasto ni al ahorro como prácticas degeneradas per se, al contrario, las asume en sus conductas consciente de que es mediante el consumo y la capacidad de este como proceso que podemos extraer los objetos del mercado y hacerlos personales: “Proust no es nada, Proust es Proust al lado de tu copa de vino” (Mesa 73). Es el proceso del consumo el que, a través de diversas formas de

17. La fuerza del trabajo, por ejemplo.

apropiación, como la compra, la elección, el tiempo de posesión, el uso y las asociaciones particulares, transforma los objetos en posesiones relativamente inalienables y nos permite crear ligaduras emocionales. Es esta la razón que motiva a Knut a adquirir cada vez más bienes para Sonia, porque por más que pretenda sustraerse de toda norma y presentarse como un outsider, en el fondo persigue una estructura ritual (propia de todo grupo humano), en la que sus actos de gasto y ahorro intercedan para crear entre ellos un vínculo trascendente, tal como Miller lo explica:

Pretendo demostrar que ir de compras es un acto regular que convierte a las compras en un ritual devoto que reafirma constantemente alguna fuerza trascendental convirtiéndose así en un medio principal para la constitución de lo trascendente (Miller 103).

A nuestro juicio, para Knut las cosas no son objetos de su devoción, sino que, al igual que en sociedades primitivas, parece dispuesto a permitir sin complejos una mediación en su fervor directo hacia Sonia como sujeto, aunque, sin poder escapar (y es esta su contradicción) al sistema de mercancías imperante. Por el contrario, para Sonia, cualquier cosa que se interponga entre ella y una pura subjetividad del otro le resulta sospechosa de ser una forma de fetichismo o deificación. De allí que ella busque clausurar a medias la sujeción a ese vínculo no leyendo los libros, ni vistiendo la ropa o las joyas que recibe conminando todo al fondo de los armarios, para al final, decidir iniciar un comercio con los regalos vendiendo todo por internet. En conclusión, lo que ella hace es inscribir los “productos” en la lógica brutal del capitalismo puro y duro en el que los intercambios implican una reificación¹⁸ de los vínculos sociales.

El cuidado y la atención con que Knut elige lo que hurta (guantes de Tous, faldas Armani, etc.) para Sonia está lejos de la resistencia contra los intentos por relacionar la identidad social con el estado (como lo promueven las ideas socialistas) ni tampoco con el mercado per se (como sería el caso desde lógicas capitalistas); la alienación que Knut siente que, le imponen estas instituciones impulsa su deseo por crear otro enlace emocional mediante la experiencia del consumo. El consumo entonces, lejos de ser la continuación de los proyectos de producción y distribución es de hecho el punto de negociación donde el enamorado usa la particularidad de los bienes para crear la relación, en oposición directa a la vastedad de los mercados y los estados. La extraña relación con los objetos mercantiles de los amantes de Cicatriz nos permite reflexionar acerca de la complejidad de nuestras relaciones con el consumo y nos recuerda que no somos simples criaturas y categorías de la máquina productiva o financiera, y que no son siempre los bienes los que influyen sobre nosotros como meros títeres de los sistemas imperantes. La relación con las compras, con los objetos de consumo evoca relaciones muy complejas en su estructura y deviene una expresión vicaria de las relaciones íntimas:

Con todo, no me tengo por bueno, sino por muy bueno, incluso mucho mejor de lo que tu nunca has podido llegar a pensar. Si no fuera así, no habría consagrado toda mi vida al robo y tantos años a tu agasajo. Mi exhaustividad acaba derivando en un sentido del honor casi calderoniano, pero si las cosas no terminan saliendo como yo esperaba, no me duelen prendas en reconocer mi derrota... (Mesa 175-176)

Las palabras de Knut traslucen la capitulación amorosa, sus entregas materiales a Sonia no alcanzaron la trascendencia, fue -para decirlo con Bataille- el camino más seguro a la pérdida. Lejos de ser la esencia de un ordinario acto indecente y materialista, los robos y regalos del enamorado simbolizaban para él los vestigios del desafío hacia la consecución de ese amor. Sin embargo, aunque el ritual del consumo transgresor y destructivo llevado a cabo en cada comercio para su deidad no concluyó en una

18. Decimos reificación en dos sentidos, por un lado, en un sentido totalmente marxista, es decir, designando una forma particular de alienación en el modo de producción capitalista; y, por otro lado, como falacia al convertir entidades abstractas de difícil cuantificación y de determinación de sus cualidades en entidades lógicas ajustadas a un determinado esquema conceptual.

relación de tinte profano no es plenamente una derrota, no desde su lógica, pues fue en la relación con tales objetos, en el proceso de adquisición que se expandió la relación con ella, por eso concluye: “Y, aún así, sí, supongo que aún por ellos te quiero” (Mesa 176). En esta línea de ideas se sitúa Miller al sostener que el sacrificio implica “la transformación de los objetos de consumo, que dejan de dilapidarse mundanamente en actos profanos para transmutarse en un régimen de valor más alto, donde participan de una relación que constituye lo divino” (Miller 183). Los personajes de la novela comprenden muy bien esta transformación de los objetos y es esta celebración del sacrificio la única fuerza que mantiene la relación, y toma cuerpo en la metáfora magistral del envío/encomienda /correo. Knut manda los paquetes, pero es Sonia siempre quien debe pagar “los gastos de envío”; aceptar pagar significa, evidentemente, consentir los regalos, pero también reconocer la capacidad de esos entes para objetivar la atención que Knut le prodiga y que la halaga y tonifica, permitiéndole vivir algún tipo de sensación. La ilustración de la tapa nos renvía en esta dirección: maniquí femenino en espera de ser adornado para adquirir carácter.

Sonia o la recepción traducida en escritura

Knut se refiere constantemente en sus correos a esas “otras cualidades” para conseguir los objetos en lugar de comprarlos a la manera tradicional. Con este eufemismo no sólo hace referencia al hurto, sino también al tipo de intercambio en el que el objeto consumido no obedece a las leyes de una mercantilización de las cosas, sino más bien a la interrupción de los mecanismos de reificación utilitarista sustrayéndose del mundo racional e instrumental del cálculo que dicta *uno x uno, dar para recibir*, tal cómo interpreta las relaciones la amiga de Sonia cuando censura el trato:

“Pero, Sonia, es que nada tiene sentido. En realidad, piensa que ... Es difícil creer que no te pidiera nada a cambio ... Pero si hasta te regaló perfumes (...) Estoy desconcertada, eso es todo. Dices que ni siquiera lo viste en foto, pero recibías sus cartas a diario. ¿De verdad no sentías curiosidad? Es todo tan raro...” (Mesa 72, cursiva en el original).

Para el resto del mundo el pacto entre los personajes era extraño, sospechoso sin más. Para él, era su manera de mantener viva una relación en la que se veía desventajado desde el principio. Knut se sabía Bestia, una materia grosera, primitiva sin modelación social, sin códigos más allá de los que obedecían a sus propios instintos, la posibilidad del rechazo lo principia en un devenir transaccional agápico que quedará en la estacada: *“Te he regalado todo, adquirido todo, sí, pero no lo que tu querías”* (Mesa 189, cursiva en el original). Para ella, como siempre repite, la interacción mediada por objetos la deleitaba, la volvía blanco de la atención, de gastos (excesos) desmedidos por parte de un otro que no pedía más que compañía, demanda que Mesa reproduce en la ficción al citar casi exclusivamente y en extenso los correos de Knut y no los de Sonia. De este modo, es la interiorización obsesiva, unida a la visión de sí mismo como *porte parole* y demandante principal, la que constituye al personaje como un yo interpelante; mientras que ella calla, escucha, lee y recibe. Knut intenta no sólo formarla intelectualmente al inicio, sino que luego se dedica a su apariencia (ropa, maquillajes, lencería). Así vista, la novela se yergue como un universo en el que todo parece una transacción unidireccional de correos, regalos y llamadas. Él exige y regala, ella recoge y no dilapida.

El acto de consumo, entonces, no se ofrece como un acto superficial manipulado por las fuerzas de producción y distribución capitalistas o estatales, los actos de consumo vuelven a saturarse de los proyectos humanos de creación del valor (amor, deseo, perversión, soledad, anhelo de atención); idea que se cristaliza perfectamente al restituir toda esa materia tangible (libros, correos, objetos) en la materia narrativa de la

novela que finalmente Sonia escribe y publica:

(Knut) "Insiste en que debería (Sonia) escribir a pesar de todo. Algún día, quizá, pueda escribir sobre su historia. La historia de ellos dos como la muestra irreversible del poder del destino" (Mesa 187).

En *Cicatriz* se transcribe a Knut delatando como toda esa esperanza puesta en los intercambios y el consumo material fracasaron en su intento de conquistar a Sonia y/o guardarla a su lado, pero a la par se narra otro triunfo de mayor importancia: la vocación literaria de Sonia, el consumo de esa otra materia que es la escritura y la subjetividad que Knut avivó. Es más, según vamos avanzando en la lectura de la novela y del intercambio epistolar, descubrimos que la acción de escribir aparece después de un acto de consumo: vender guantes de Tous le ayuda a ella a describir sus manos, ir gastando los perfumes y restituyéndole los envases vacíos la va definiendo como un personaje dostoievskiano. Esta idea se encuentra reforzada por el hecho de que en el momento de publicar la novela Sonia no logra recordar a Knut más que como "una amalgama de palabras, paquetes, etiquetas, sujetadores, libros, zapatos de tacón" (Mesa 192). Al igual que Bella al comprender que el generoso *aprovisionamiento* de la biblioteca significa que Bestia no pergeña matarla sino alargar su estancia en el castillo: "Elle pensa ensuite: «Si je n'avais qu'un jour à demeurer ici, on ne m'aurait pas fait une telle provision.»"; Sonia parece haberse lanzado a esta enrarecida conexión entendiendo que su Bestia no va a matarla, que quizás el acopio que le propone puede producir nuevos sentidos. De este modo, el recorrido que se traza desde el inicio en una azotea húmeda y nauseabunda en el que se intercambia una camiseta y el epílogo en el que se presenta la novelización de tales intercambios se cierra: consumir es (como) escribir, escribir es (como) consumir. O, quizás, deberíamos decir que el *parcours* se abre y se dispara en diferentes direcciones, pues no olvidemos que Sonia no consume los regalos, pero sí los inserta en el sistema en tanto mercancías, al momento que transforma esos productos triviales en un régimen de consumo sagrado: el de la escritura. Esta múltiple tematización del consumo impide que las piezas encajen perfectamente en una lectura llana de la novela. Esta ambigüedad es quizás el aspecto más interesante del entramado metafórico del texto, pues de él se desprende no solamente una apuesta por el consumo más allá de las lógicas capitalistas, sino que, además, dicha apuesta implica asimismo una dimensión literaria: una escritura incómoda, desagradable de a ratos, pero honesta con la complejidad del tema tratado y despojada de lecciones moralistas.

Volviendo a nuestro planteo inicial, vemos como Knut -al igual que Bestia- es un ser replegado en una vida solitaria, prisionero de sus propios pactos con la sociedad que lo vuelve, en cierto sentido, maquiavélico y desencastrado de todo atisbo de empatía cuya única mediación con el mundo es la devoción hacia Sonia y las transacciones iniciadas. Los tiempos han cambiado y afortunadamente la bella Sonia no es encerrada por una alianza entre hombres (padre y pareja) en un lujoso castillo: Tampoco son sus encantos de dócil fémina los que mutan al monstruo en príncipe. Aquí no hay príncipe ni princesa. Hay una relación adictiva entre dos seres solitarios, incómodos en sus entornos vitales, encarcelados en un mundo desencantado. Desde un principio Knut Hamsun aparece como el controlador de la dupla, el creador que manipula y modela Sonia a su antojo. Pero a lo largo de las páginas Sonia se va revelando a su manera: poco habla (pero finalmente escribe), acepta regalos (no los usa y al final los vende). Todo esto entabla un universo ambiguo y desconcertante que se apuntilla con una despedida también bifronte: "El alivio del fin, unido a esa añoranza, inseparable" (Mesa 189).

En lo que se refiere a las relaciones entre el consumo y la subjetividad no solamente son representadas en sus peligros (en cierto sentido todo es mercancia, hasta nuestras ideas), al tiempo que se amplía la reflexión en los vínculos y las maneras de consumir que nacen a partir los relatos de cada de intimidad: Bestia no ofreció joyas, piedras preciosas o un banquete sideral; ofreció una biblioteca. La elección estaba destinada a evocar su desanimalización. Knut ofrece libros, lo que juzga insuficiente en estos tiempos y por ello se lanza paradójicamente a consumir los productos del sistema que arguye detestar. Esta desazonadora contradicción en el consumo es la que narra la novela, por un lado; y por otro, se adentra en el mundo de las transacciones para explorar los sentidos sociales e íntimos que conllevan. Aquí no se acusa a los intercambios mercantiles de erosionar el contenido emotivo de nuestras intimidades y afectar la solidaridad que como seres humanos nos es propia. La reflexión que abre Sara Mesa es tan fina como necesaria: los vínculos entre intimidad e intercambios económicos (bienes y servicios) son fluidos e inherentes al hombre, y por ello tal cohabitación es inexorable: las transacciones y el consumo son parte constitutiva de la naturaleza humana por lo que urgen ser tratadas desde puntos de vista que asuman tal vinculación y desarticulen, tal como dice Miller, la confusión de la naturalización del consumo como actividad y la naturalización de un medio (Capitalismo) para asegurar esa actividad (Miller 156). La novela representa este componente paradójico del consumo a través de los *zapatos azules* (último envío de Knut) que Sonia no logra encuadrar en ninguna operación económica conocida: acopio (“guardarlos en un armario medio vacío”), uso (“no quiere ponerse”), deshecho (“no quiere tirar”), compra/venta (“no quiere vender”) (Mesa 156). Así, dentro de la indagación de la problemática del consumo y las subjetividades, la obra expone que las relaciones establecidas a través del consumo no son siempre ni en toda condición mentecatas ni maniobradas por los mercados, simple y llanamente porque quienes consumen (por ahora) somos los seres humanos (con nuestra heterogeneidad, sentimientos, paradojas y anomalías). Replantearse justamente actos tan cotidianos y primitivos en los que confluyen emociones y cosas en un marco más vinculante nos ayudará quizás a debatir alternativas viables a las actuales condiciones irresponsables del consumo y del ahorro propias de sistemas financieros y de culturas materiales que no apelan a la autenticidad de los seres sino a su alienación. Cicatriz nos cuenta una relación entre dos caracteres lacerados por su época, al tiempo que cavila acerca del consumo como acto de gasto innato a través del cual el hombre entra en conexión con los otros, sin caer en argumentaciones sociológicas polarizadas (defensa/condena) ni planteando la cuestión desde campos cuyos principios mercantiles se basan sólo en los supuestos de adquisición-producción-acumulación (marketing, publicidad, finanzas). El texto propone agenciar en el debate la idea de que el intercambio simbólico reactiva una dimensión nuclear latente que se filtra en las relaciones de intimidad que nos definen y por supuesto, a la inversa. Miller argumenta en su libro que su objetivo fue demostrar cómo las compras en tanto actos de consumo giran en torno a relaciones de amor, de afecto, de deseo y que para desentrañarnos como seres humanos nos ayudaría el replantearnos este acto sin considerarlo superficial y manipulado sólo por intereses propios a los mercados en su definición más hegemónica, pues “la superficialidad no está en la actividad misma, sino en nuestros intentos por comprenderla” (Miller 14), al mismo tiempo que escribe “dejamos a los buenos novelistas la tarea de demostrar la profunda naturaleza de tal relación” (179). Sin lugar a dudas Sara Mesa es una gran novelista, y a la vista está que asumió la tarea de repensar el consumo desde lógicas alternativas (y desconcertantes) a las aproximaciones más frecuentes (anticonsumismo, consumismo, consumo sostenible, consumo empujado, etc.) retornando el poder del acto al ser humano, pues el saberse capaz de decidir es la única vía real para la autenticidad y el cambio.

OBRAS CITADAS

Alcaraz, Enrique; Brian Hughes y Miguel Ángel Campos Pardillos. *Diccionario de términos económicos, financieros y comerciales*. Barcelona: Editorial Ariel, 2008.

Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1967.

---"La notion de dépense", en *La part maudite*. Paris, Éditions de Minuit, coll. "L'Usage des richesses", 1949 ; réédition Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1967.

---. *La parte maldita*. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta, 2007.

Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

Bensoussan, Albert : « Roman virtuel, récit virtuose », en *En attendant Nadeau*, junio 2017, N°34 : 13

Campbell, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2001. Traducción del inglés al portugués de Mauro Gama.

Contré, Guillaume : « Un prêté pour un rendu » ; revista *Le Matricule des anges*, N° 029.

Cortina, Adela. *Por una ética del consumo*. Buenos Aires: Taurus, 2002.

Ifrah, Georges. *La historian universal de las cifras*. Madrid: Espasa Libros, 2000. Traducción del inglés por Juan María López de Sa y Madariaga.

Illouz, Eva. *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007. Traducción del inglés de Joaquin Ibarburú.

Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie. *Contes des fées*. Québec : La Bibliothèque électronique du Québec Collection À tous les vents Volume 677 : version 1.0. Digital.

Marín Canals, Alex: "Correspondencia e intimidad en los "Nuevos Realismos". Realismo genérico en Cicatriz de Sara Mesa. (Apuntes para una poética del chat)" en *Correspondances: de l'intime au public*. Volumen coordinado por Aline Janquart-Thibault, Catherine Orsini-Saillet. Paris: Orbis Tertius, 2017, 127-141.

Martínez Fernández, Ángela. "Cicatriz de Sara Mesa"; en *Diablotexto Digital 1*, 2016, pp. 297-30.

Mauss, Marcel. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris: PUF, 2012.

Mesa, Sara. *Cicatriz*. Barcelona: Anagrama, 2015.

OBRAS CITADAS

Miller, Daniel. *Ir de compras: Una teoría*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1999.
Traducción del inglés por Ricardo Paola de la Barrera.

Piroska, Nagy. « Pour une émotionologie contemporaine : les sentiments du capitalisme et le langage thérapeutique ». *Carnet de EMMA* (2009). Versión online sin paginar. <https://emma.hypotheses.org/551>

Tranchant, Thibault. « Réification, capitalisme et démocratie chez Georges Bataille ». *Revue du MAUSS permanente* (2014). Versión online sin paginar. <http://www.journaldumauss.net/?Reification-capitalisme-et-1164>

Verdugo Torres, Luis Alberto. "Más allá del *homo oeconomicus*. Gasto y desafío en Georges Bataille y Jean Baudrillard". Tesis. Universidad de La Salle Ciencia Unisalle. Publicación online.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 43
January 2020

CIBERLETRAS

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

ESSAYS / ENSAYOS

Lehman College – City University of New York

Stillborn Dreams: Infant Loss and Maternal Identity in Martín Gaité's "Lo que queda enterrado"

Debra C. Ames
Valparaiso University

Abstract

The developing field of motherhood studies has led scholars to re-examine the complex nature of maternal identity, yet only recently has attention turned to the figure of the childless mother—the woman who has experienced pregnancy and perhaps childbirth but who has no living children. The silence surrounding infant loss has greatly limited representations of this maternal figure, making Carmen Martín Gaité's story "Lo que queda enterrado" an illuminating, poignant, and rare psychological portrait of parents coping with the death of their daughter and the social erasure of their identity as parents. Here I analyze the story through the lens of scholarship on the trauma of infant loss as the key to understanding the characters and Martín Gaité's perceptive depiction of their experience. I also examine the Franco regime's normative models of female subjectivity and masculinity during the late 1950s to show how these rigid expectations inform the characters' expressions of grief and the meaning of parental identity for them. Although María and Lorenzo appear to be exemplary citizens eager to comply with national pressures to have children, Martín Gaité exposes the unpredictable and uncontrollable nature of human reproduction, and with it, the absurdity of the link between family size and commitment to Spain's future implicit in the regime's discourse on procreation.

Key words: Childless mother, infant loss, maternal identity, gendered grief, Martín Gaité

The emerging discipline of motherhood studies has led to a critical re-examination of many matrifocal narratives. The voices in these stories, whether fictional or autobiographical, urge us to reconsider traditional notions of the maternal, both as a social construction and a lived experience. While recent scholarship has embraced the idea of motherhood(s) that transcend obsolete definitions, one area still largely unexplored is the childless mother—a woman who has experienced pregnancy and perhaps childbirth, yet through some rupture in the maternal narrative, has no living children. As Hansen points out in her study of this figure, “the position of the mother without child is ... a logical impossibility, a taboo, and therefore a site of instability that facilitates thinking about motherhood and women beyond official logic and conventional possibility” (26). A literary account of infant loss therefore provides a rare lens through which to study both reproduction and parental grief as experiences informed by gender and cultural context as well as individual factors.

One piece defying the social and aesthetic taboo that has traditionally silenced narratives of infant loss is Carmen Martín Gaité’s “Lo que queda enterrado.” First published in *Las ataduras* (1960) and later in the collection *Cuentos completos* (1978), the story has been praised by critics for its complexity (Brown, *Secrets* 80) and cited among her best early pieces (Puente Samaniego 169), yet scholars have heretofore largely overlooked María’s identity as a bereaved mother, despite the way the author links her onomastically with the consummate grieving mother figure, the *mater dolorosa* of the Christian tradition. Critics have attributed her malaise to problems often faced by Martín Gaité’s female characters: an unfulfilling, isolated life limited to the domestic sphere (Spahr 612-13), a generalized dissatisfaction and frustration with her life and relationships (Jurado Morales 142), the lack of a true interlocutor (Mayock 92)—in essence, issues seen in works such as “Las ataduras,” “Tarde de tedio,” “La oficina,” and “Retirada.” Goldberg-Estepa does link María’s neurosis specifically to her daughter’s death, yet by identifying the source of the trauma as “la maternidad frustrada” (121), the focus remains on the inability to execute a desired role, not grief over the baby herself. Spahr treats the death as simply a narrative device, the detonator that reveals the problems associated with a woman’s limited domestic role (612). For Mayock, the bereaved parents’ silence parallels Spain’s desire to bury the pain of the civil war and its aftermath (99); this analogy, while certainly valid, deflects attention from the distinctive grief associated with infant demise.

Here I will re-examine the story through the lens of scholarship on the trauma of infant loss, especially within the context of Spain’s normative models of both female subjectivity and masculinity during the late 1950s. With this fresh reading, the story emerges as an illuminating psychological portrait of a grieving couple who struggles simultaneously with the death of their daughter; a society that fails to recognize their loss; divergent, gendered coping strategies that strain their marriage; and an erasure of their identity as parents in a society where reproduction was, for many, a national and divine obligation.

In post-war Spain, social pressure to bear children arose from the powerful conflation of two factors: a population greatly diminished by three years of combat and exile, and the prevailing National Catholicism that viewed motherhood as the natural and sacred responsibility of all women. Pope Pius XII presented procreation as the foundation of a Christian marriage, lending further support to the Franco regime’s appropriation of the female body to repopulate the nation (Morcilla 140). Religious authorities were not the only ones shaping the discourse on gender-specific social responsibilities, for the medical profession had also become an increasingly powerful voice on cultural values. Prestigious medical forums such as the *Sociedad Ginecológica Española* and the

Academia Nacional de Medicina promoted motherhood as a civic duty, while influential doctors such as the endocrinologist Dr. Gregorio Maraón sought to provide scientific support for these cultural practices by asserting a biological basis for the gendered division of labor that sent men to work and women to domestic and maternal tasks (Nash, "Un/Contested" 33-35). He described motherhood as a woman's "inexcusable obligation," to which any other activities must be subordinated (34). While this ideology elevated the status of motherhood as an abstract concept, it simultaneously cast women themselves as inferior beings, suited only as instruments of domesticity and reproduction.

The influential *Sección Femenina* also promoted and glorified the duty of procreation, lending further support to the medical and religious authorities guiding cultural expectations. In lofty rhetoric, its members proclaimed to all young women the noble role their presumed fertility would allow them to play in rebuilding Spain. One such spokesperson, Mercedes Suárez-Valdés, wrote in her 1950 conduct manual *La madre ideal*: "Es la madre la mejor forjadora de patrias y de imperios. Es el mejor modo que la mujer tiene de servir a la patria; darle sus hijos y hacer de ellos héroes y patriotas dispuestos a darle su vida si es necesario. Es la grande y magnífica misión de la madre española, su gran tarea, su mejor servicio" (Otero 114). Carmen Martín Gaité, in her own study of Spanish society under Franco, described tongue-in-cheek the way in which such indoctrination affected how young girls imagined their futures. They were taught from an early age to value tidiness, as this was a habit that would serve them well when they would, as surely as their mothers before them, have "hijitos sonrosados que les traería la cigüeña envueltos en un hatillo," for whom they would embroider clothing in pink for a girl and blue for a boy (*Usos* 120). Their daydreams were thus grounded in this idyllic vision of motherhood, and young girls devoted themselves to playing with dolls in preparation for the day when the future of humanity would be their solemn responsibility. Whether as formal statements from the *Sección Femenina* or lessons passed on to young girls at home, such inculcation presented motherhood as an uncontested, unbroken chain in which each woman would fulfill her role joyfully and successfully, allowing no space for the possibility of either dissent or tragedy.

This cultural myth complicates the experience of motherhood for someone like María, the protagonist in "Lo que queda enterrado," who has grown up steeped in the assurance that this role is her duty and natural destiny. As she mourns the death of her daughter and prepares for the birth of another baby, she appears eager to embrace the social expectations to reproduce, to be the consummate complicit mother figure that dominated post-war Spanish narrative. However, by creating a protagonist whose ability to bear healthy children is in question, Martín Gaité offers a subtle critique of a social paradigm in which acceptance and civic worth are at the mercy of the unpredictable vessel that is the human reproductive system.

In the post-war decades, writers such as Carmen Laforet (*Nada, La isla y los demonios*), Ana María Matute (*Los Abel*), Dolores Medio (*Nosotros los Rivero*) and Martín Gaité herself (*Entre visillos*) often employed young, unwed female protagonists as vehicles by which to challenge rigidly proscribed gender roles (O'Byrne 32). In "Lo que queda enterrado," Martín Gaité takes an innovative approach by ingeniously using a married woman with an ambiguous maternal identity to question gender roles so inscribed in biology that some citizens will forever remain unable to satisfy the regime's expectations. Moreover, she includes a second feminine figure adversely affected by the regime's pronatalist directives, María's sister. This unnamed character outwardly conforms to the prototype of the ideal mother, her four children clear evidence of her commitment to Spain and its future; however, the fissures between her public compliance and private discontent emerge in conversations that reveal how tedious

motherhood and domestic responsibilities have become. According to Carbayo-Abengózar (115), this subtle critique was typical of Spanish feminism in the 1950s, as writers sought to subvert the status quo without aggressively confronting the system or arousing suspicion. She dubs such feminism “modoso,” adopting the adjective that Martín Gaité used to describe herself as one who quietly rebelled against what she did not like (Aznárez 14).

Set at a time when motherhood was glorified in part precisely for its link to population growth, “Lo que queda enterrado” from the outset jolts us into a reconsideration of maternal identity: if motherhood, traditionally, or even by definition, is predicated on the existence of the child, is María a mother? To appreciate the way in which Martín Gaité subtly problematizes the parameters of maternal identity, I shall first piece together the clues about the child in question and then situate the tragedy within the context of how Spanish society at that time viewed not only motherhood but also infant loss.

The story begins powerfully with the narrator’s statement that “[l]a niña se había muerto en enero,” simultaneously instilling sympathy, horror and morbid curiosity in the reader who continues in part to find out what had happened. Details about the tragedy are never proffered, yet it is this very narrative elision that best communicates the unspeakable. As Pérez points out in her study of the rhetoric of silence, this conspicuous omission of details derives its force precisely from its power of suggestion created by the mystery, “dragging the imagination toward a region of shadows” (117–118). Since only six months have passed since the girl’s death in January, the reader expects that opening declaration to be followed by the newly bereaved parents’ allusions to her life and some reference to her mysterious death, yet María and Lorenzo assiduously avoid any mention of either *la niña* or the baby they are now expecting. Curiously, *la niña* is never mentioned by name, nor do the characters refer to a nursery, photographs, any objects associated with her existence, not even to a funeral. I maintain that it is through the deliberate narrative elision that Martín Gaité reveals the nature of this loss—likely a stillbirth (a baby born with no signs of life at twenty-eight or more weeks’ gestation) or a case of perinatal demise, which includes a range of losses from early miscarriages through the first week, month, or year of life, depending on the criteria used by the organization documenting the statistics (López García de Madinabeitia 57). Given the complete absence of detail about the baby beyond her gender, I maintain that she died shortly before or after birth.

This mysterious silence surrounding the nameless *niña* piques the reader’s imagination as a narrative strategy, but it also realistically captures the void that characterized the maternal experience in cases of infant demise. María likely had not even seen, much less held, the baby, as healthcare professionals in obstetrics at that time believed that any contact with a stillborn would delay and complicate the resolution of grief (58). The first published research on perinatal loss in 1959 did not propose any changes to that approach, and instead, advocated an immediate subsequent pregnancy to help the woman regain both happiness and confidence in herself (58), clearly revealing how the regime had conditioned women to define their worth by their reproductive capacity. Mothers were sedated at delivery precisely so they would not be able to see the stillborn baby before it was taken away, and nurses were sometimes instructed to tell any inquiring parents that the baby was an ugly color to discourage them from seeing the body (“Duelo”). At the time the story was written, even babies who died within the first twenty-four hours were not included among the births in the Civil Register, instead listed only as unnamed, deceased infants as specified by the legal code of the day (López García de Madinabeitia 54).

This shadowy legal identity also dictated the cultural script of bereavement practices: if the stillborn was not conferred the status of true personhood, then it did not merit or require the comforting rituals typically associated with a death. At the time of the story, no religious funeral ceremony took place for a stillborn, and if there was a burial, the grave had no name and was in a separate, unconsecrated part of a cemetery (55). Rituals serve to console those grieving but they also lend legitimacy to the nature of the loss. With no funeral to equate this death with that of other loved ones, perinatal demise was devalued by society as the non-death of a non-person (Wing 62). Interviews with bereaved parents for a study of perinatal grief in Spain reveal that even in 2007, people did not recognize the extent of the trauma associated with infant loss. Stock phrases—“es la voluntad de Dios, la naturaleza es sabia, sigue con tu vida, el tiempo todo lo cura, eres joven, ya te repondrás”— reveal the uncomprehending attitude of those faced with consoling the bereaved parents (Pastor Montero).

Martín Gaité exposes the unintentional cruelty of such clichés in the story through the character of María’s sister, the only person in her life besides her husband. No mention is made of her parents, friends, or any maternal figure who might serve as a social support system. Unfortunately, her sister—representing the voice of those unfamiliar with the profound grief typical of perinatal loss—fails to acknowledge the death of María’s baby as a life-altering event that merits a sustained period of mourning. With four healthy children and a jaded view of motherhood, María’s sister glibly tells her that someday María will also tire of having children but *la niña* will always be a guardian angel watching over them all. In assigning a protective role to the baby-as-angel, María’s sister unknowingly calls attention to the painfully unnatural inversion at the heart of perinatal demise—not only does the child die out of turn, before its parents, but it also adopts the nurturing role. As such, the parents are relegated to a role as the passive recipients of the child’s care rather than taking on the active, protective role they had foreseen. Her sister callously dismisses any fears María might have about her ability ever to bear healthy children, and moreover, forecasts a dull domestic future even if she does succeed. María is thus left to grieve alone or have her pain intensified by thoughtless condolences.

“Lo que queda enterrado,” like much of Martín Gaité’s corpus of writing, draws on her own experiences, here as a bereaved parent who likely also suffered from clichés like those offered by María’s sister. The author was herself a childless mother following the loss of her firstborn son, Miguel, who died from meningitis at only eight months old in May of 1955, three years before this story appeared. In the third notebook of her published journal *Cuadernos de todo*, she included a diatribe about misguided condolences in the bitter entry “Muerte de Marquitos,” attacking those who feign compassion and are more concerned with creating the illusion of the good interlocutor than in actually being one, those who tend to “echar cortinas blancas de sonrisa sobre el dolor, son los golpecitos en la espalda y ‘aquí no ha pasado nada’ incluso ante la tragedia más evidente y podorosa” (118). She cited as a specific example the facile line “Ya tendréis más hijos” (118), one that she herself may have been told. The fact that she returned to this painful cliché some eight to ten years after the loss of her son attests to the mark left on her psyche by society’s failure to comprehend parental grief.

The greatness of “Lo que queda enterrado” lies partly in its stark, realistic psychological portrait of parents grieving a newborn. At the time of its publication in 1958, formal research on perinatal grief was in its own infancy among mental health scholars, yet decades of subsequent studies based on interviews with bereaved parents—whether done in Spain or elsewhere— confirm the writer’s astute understanding of this tragedy. Studies of reactions to different losses have shown significantly higher intensities of grief over the death of a child compared to that of a spouse

or parent (Wing 60). Nevertheless, most people in the bereaved parents' social circle, like María's sister, fail to recognize the magnitude of the loss because a stillbirth does not have the same reality for them as a loved one with whom they have formed bonds through sustained interaction. Typically, bereaved parents experience depression, anxiety, increased irritability, sleep disorders, impaired function in daily life, an increased sense of their own mortality, and an envy of other people's children strong enough to avoid situations where they are present (López García de Madinabeitia 56, 58). Couples like María and Lorenzo, with limited social support and no living children, run an even greater risk of "prolonged grief disorder," characterized by more disruptive and persistent patterns of mourning (Kersting 188).

Looking at María's behavior through this lens, it becomes clear that much of what has been interpreted by scholars as post-war malaise and patriarchal oppression is in fact a normal grief response to the loss of her baby. She restlessly wanders the house, unable to find meaning in household responsibilities, overwhelmed by the tedious task of putting away the winter clothes in moth balls. One can read this as an indictment of the cultural norms that limited women to the domestic sphere, for her sister also voices similar disenchantment with such chores; however, such a narrow approach disregards the impact of the chasm separating María's daily life now from how she had envisioned it: had the maternal narrative not come to its tragic denouement, María would have been engaged in the loving duties of motherhood. Her apathy toward domestic chores such as off-season clothing care derives at least in part from the gap between the anticipated maternal fulfillment and the void left by her daughter's death. Moreover, under the pronatalist Franco regime that glorified motherhood and inculcated the idea of procreation as her civic duty, María's childless state calls into question her womanhood, her social value, and her self-worth. With national birth rates rising at the time of her loss (Nash, "Pronatalism" 173), the ubiquitous sight of babies in the city surely enhanced further her sense of failure in the maternal role that society had scripted for her. The world at large holds no more interest for María than do her household tasks. When Lorenzo reads the newspaper in front of her, she is irritated that he can take an interest in world events when her sense of loss eclipses all else and diminishes her capacity to be concerned with anything outside her own sphere of pain.

Her largely suppressed grief reveals itself in a recurring afternoon dream that offers a window into the private corners of her psyche: "Me entraban unos miedos irracionales y furibundos mucho más que de noche. Me parecía que la niña no se había muerto, que estaba guardada en el armario del cuarto de la plancha, donde crecía a escondidas, amarillenta, y que iba a salir a mi encuentro por el pasillo, con las uñas despegadas" (56). Little attention has been paid to this passage aside from one interpretation of it as a Gothic element meant to inspire horror in the reader and confirm the extent of María's hysteria resulting from her thwarted efforts to fulfill the socially proscribed role of mother (Goldberg-Esteva 117–18). While the reader is undoubtedly repulsed by the image, such nightmares, as well as auditory and visual hallucinations, are commonly reported by bereaved parents following a perinatal death (López García de Madinabeitia 58). This manifestation of grief further illuminates the character's subconscious concerns: the fact that María envisions the baby out of sight but growing reveals her disbelief that the infant is truly dead, a normal grief reaction likely heightened here by the protocol that forbid her from seeing the body and thus verifying the death for herself. The grotesque details she imagines—the yellowish skin with the fingers devoid of nails—express both her horror and her unsatisfied curiosity regarding the appearance of her baby. The haunting scene may also represent a symbolic reliving of the traumatic birth as the girl emerges unexpectedly and somewhat violently from the small, dark, domestic/feminine space in which she had been confined, equating the *armario* with her own womb. This disturbing image of the phantom child

also questions the threshold separating life and death: who is more alive, the child who lives on in her mother's imagination, or the mother who stagnates in a metaphorical dead-in-life state of confinement and despair (Goldberg-Esteva 121)?

As her daily life spirals into a nightmare of hallucinations, recurring arguments with her husband, and fruitless conversations with her callous sister, María's subconscious desire to escape results in a dream about an old summer romance that inspires her to take a daytrip to a small country town away from the stifling walls of her home, marriage, and city life. When she returns that night, refreshed and perhaps emboldened by this act of independence, she is finally able to talk with Lorenzo about the baby she is carrying. Their conversation reveals Martín Gaité's profound understanding of three issues: the role of gender in the expression of grief, the impact of perinatal loss on one's worldview, and how bereaved parents respectively experience a subsequent pregnancy.

I have until now focused on María's grief following the death of her daughter, but signs throughout the story reveal its toll on her husband as well. Just as her loss is complicated by the glorification of motherhood and the expectation to bear children, so too is Lorenzo's response shaped by rigid normative models of masculinity. Perhaps no aspect of the story has generated more diverse interpretations from scholars than the character of Lorenzo. Brown lauds him as a hardworking, attentive, insightful husband who tries to help María become an independent person strong enough to cope with life's hurdles (*Secrets* 81). Jurado Morales, on the other hand, identifies him as a man devoid of emotion, ever ready to destroy his wife's hopes (142), and for Mayock, he is the "inept interlocutor" incapable of helping his wife (92). None has recognized Lorenzo's behavior as a reflection of the gender-specific norms for the expression of grief and a brewing crisis over his now ambiguous paternal identity.

Bereaved parents—who often serve as the primary support of their partner while also coping with their individual pain over the loss—frequently engage in very different modes of grieving that can result in "discordant coping strategies" (Wing 66–67). Women tend to vocalize their grief and generally express related emotions more openly, while men more often grieve in silence, turning to their work and other activities as outlets for unexpressed pain. These divergent approaches often lead women to perceive the fathers as not truly grieving and lead men to become frightened by the intensity of their partners' grief.

In the story at hand, Lorenzo often mentions how much work he now has, but it is possible that his responsibilities have not changed and he is simply allowing them to become a culturally accepted refuge from his own suppressed grief, his fears over the baby they are expecting, and the shadow of sorrow that permeates their home. Lorenzo also tries to impose on his wife this typical masculine coping strategy of activity, urging her to read, do household tasks, visit her sister, anything that will prevent her from dwelling on her pain: "—Pero tú lee un poco o haz algo, mujer. No te quedes ahí pasmada, mirando, que luego te entran las melancolías" (61). He is short-tempered with María and often uncomfortable with her tearful moments, telling her at one point, "Contrólate, por Dios. No hay derecho a ser así" (54) to indicate that her grief has exceeded the parameters of what constitutes, for him, an acceptable response to the loss.

These parameters arise in part from the prevailing notions about masculinity in Spain at the time of the story, a hegemonic construct built on stoicism, tenacity, self-control, the predominance of reason over intuition, and the ability to convert emotion into action (Vincent 138). Lorenzo adheres to this model of masculinity, limiting the expression of his grief even to his wife and using the suppressed emotion to fuel his work. If

Lorenzo sees María's ongoing expressed grief as a feminine—and therefore inferior—response, his cold-hearted comments may be his way of distancing himself from the feminine mode. This need to reassert his masculinity also suggests an unvoiced crisis occasioned by the loss of his daughter, as he must now confront the vulnerability of his own paternal/masculine identity. Just as María needs a living child to affirm her worth in the eyes of society, so too does Lorenzo require proof of his biological ability to fulfill his role in securing the nation's population growth. With the Francoist definition of masculinity highlighting "reproductive sexual capacity" as a critical component (Fernández Galeano), Lorenzo may well fear how he will be perceived by society without a child to confirm his virility. Further complicating the situation for him is the inverted gender power dynamic inherent in the reproductive process: his paternal identity is dependent upon his wife's ability to bear healthy children. With much at stake and the outcome beyond his control, it is no wonder that his fear of failure expresses itself indirectly as hostility toward the woman whose body will determine his status as a man.

Just as María and Lorenzo differ in their grieving patterns, so too do they diverge in their feelings toward the baby they are now expecting. When the couple finally discusses the pregnancy, Martín Gaité reveals the clearly gendered nature of parental grief and the way in which normative models of masculine and feminine thinking intensify their discord. Since fathers often define their role as protector of their family, a perinatal loss can evoke feelings of failure; especially during their partner's next pregnancy, they acutely suffer from knowing that the outcome is beyond their control (Armstrong 148). With a heightened realization that something could go wrong, fathers are often reluctant to be hopeful and thus seek to protect themselves by delaying emotional investment until a healthy baby is delivered (151). Lorenzo reveals just such efforts to distance himself from the baby María is carrying when he questions whether they should stay together, stating bluntly, "al hijo, no le hemos visto la cara ni nos ata. Ni siquiera sabemos si va a nacer o no" (69). María responds fiercely, not to the potential rupture of their marital bonds, but to his voicing doubts about the baby's birth. She cannot bear to hear that possibility but he asserts his right to say anything because expressing or silencing the thought does not change the outcome, "Lo que sea, va a pasar igual, diga yo lo que diga" (70). Underlying his masculine, reason-based response, one can glimpse the anguish of his powerlessness, but María interprets it as a lack of investment in the baby she is carrying—"se te ve muy bien que no te hace ilusión" (70)—to which Lorenzo responds, "—Pero la ilusión qué es, mujer. Parece mentira que todavía no sepas a lo que queda reducida la ilusión . . . Ilusión, ¿cómo la voy a tener?, ¿para qué?" (70). Lorenzo has lost not only his daughter, but also his sense of control over his life, his identity as a father, his faith in the future, in a benevolent universe, and in his own ability to carry out the culturally engrained expectations as husband and father, procreator and protector—"me agobia, me desespera, verte como te veo. Y no poder hacer nada por tí" (69).

While he is reluctant to become attached to the unborn baby, by contrast, María is creating the child in her mind as much as within her womb. Using the powers of intuition and imagination associated with feminine thought, she announces with conviction that it is a boy, tries to visualize his face, and starts proposing names, conferring personhood upon him in every way she can. When she asks Lorenzo if he would prefer that it be a girl, he redirects the conversation away from her feminine fantasies and back to the sphere of reason: "—Lo que sea, ya lo es . . . ya lo tienes ahí dentro. Yo quiero lo que sea, lo que es. No significa nada decir 'quiero'" (71). For Lorenzo, only fools—like women guided by their emotions—have the naive audacity to voice their dreams with "quiero." The realization of his hopes lies beyond his control and the world has become a dark, uncertain place. His sense of powerlessness over the reproductive process is typical following a perinatal loss. As Layne points out, the feminist focus on rights

to control reproduction disregards the biological reality that it is in some ways beyond one's control (308). For a bereaved parent who understands the fragility of the process, the idea of reproduction as a *choice* is meaningless, the word "quiero," absurd.

In this narrative, both characters appear to undergo a profound shift in their worldview. However, while the death of *la niña* leads Lorenzo to a place of pessimism and detachment, it brings María a heightened preoccupation with children she encounters. Her newfound sense of life's uncertainties leads her to view the world overall as a potentially dangerous place in which she fears for the safety of other people's children. Seeing a group of youngsters playing in the street, she spontaneously wonders what would become of them if a war suddenly broke out, ("A veces me daba por imaginar, no sé por qué, lo que harían con ellos si viniese una guerra; dónde los esconderían" [54]). This random intrusion of fear into an otherwise non-threatening cityscape shows the extent to which the baby's death has destabilized her sense of security. She confesses an inexplicable connection to them, as though she knew them and had been in their homes, despite no mention of any social interaction between María and anyone in the neighborhood. This mysterious bond suggests that even though she did not have the chance to mother her daughter, the experience of pregnancy and birth awakened in her a calling to protect all vulnerable children.

Despite these nascent maternal desires to nurture and the experience of having borne *la niña*, the protagonist is not a mother in the eyes of society. She has no living children and her pregnancy is not far enough along to reveal itself. In a Spain that glorified motherhood as the foundation of the country's future and saw women as reproductive vessels, María has failed to meet the social and civic expectations set for young married women. Moreover, she must cope with the disjuncture of identities created by the way in which her reproductive experiences define her and how society views her. Cultural anthropologists offer insight into the particular pain of being an essentially invisible mother due to this conflict between the internal and external identity markers. In her study of pregnancy as a rite of passage, Côté-Arsenault affirms that an expectant mother is gestating not only a baby, but also a new maternal identity for herself, pregnancy being a transitional stage that bridges the states of "woman-not-mother" to "woman-mother" (70-72). To emerge from that liminality, she must achieve not only physical parenthood through the delivery, but also social parenthood—rites of incorporation such as bringing the baby home, presenting the child to family and friends, acts that identify her publicly as a parent. In the case of a perinatal loss, the woman is unable to complete the rite of passage but is also unable to return to her previous "woman-not-mother" state. Only a living child can give metaphorical birth to María in her identity as legitimate mother in the eyes of society, likewise officially conferring fatherhood on Lorenzo, affirming his virility and his place in society.

Martín Gaité explores here the knotty and as-yet-unresolved debate over the relational aspect of motherhood, the extent to which a child is necessary to confer such status on a woman. While definitions often center around the biological (pregnancy/ birth) and the social identity markers (the presence of a child), she here expands the criteria to include *psychological* motherhood (maternal protectiveness). Yet despite this evidence legitimating María's maternal identity, Martín Gaité opts to conclude the story before the birth of the baby, leaving readers to wonder whether this pregnancy will truly culminate in a healthy baby and the long-awaited rite of passage for María and Lorenzo. She bookends her story with the uncertainties that beset the creation of life, beginning with the unexplained death of *la niña* and ending with the as-yet unknowable outcome of this pregnancy. By underscoring the unpredictable and uncontrollable nature of human reproduction, Martín Gaité exposes the absurdity of the link between family size and commitment to Spain's

future implicit in the regime's discourse on procreation. María's desire to comply with these directives—even to the point of getting pregnant immediately after the death of her daughter—attest to the powerful cult of motherhood that has framed her life.

While the title "Lo que queda enterrado" directs one's focus to all that lies buried, my study has brought to the surface a topic traditionally interred by the weight of social and aesthetic taboos. By examining the piece simultaneously through the lens of scholarship on infant loss, rigidly codified gender scripts, and the regime's pronatalist discourse, I have brought a more nuanced understanding of María and Lorenzo as a couple grieving not only their daughter but also their identities as parents. Only through such an understanding of motherhood in its physical, social and political framework can scholars move forward with studies of the childless mother figure and begin to consider the experience of the bereaved father. From the crucible of her own grief and erasure of her maternal identity, Martín Gaité's story challenges us to re-examine definitions of parenthood and recognize those whom society has rendered invisible.

WORKS CITED

- Armstrong, Deborah. "Exploring Fathers' Experiences of Pregnancy after a Prior Perinatal Loss." *American Journal of Maternal Child Nursing*, vol. 26, no. 3, 2001, pp. 147–153
- Aznárez, Malén. "Rebeldía de una mujer modosa." *El País Semanal*, 2 Aug. 1981, no. 22, pp. 11-14.
- Brown, Joan Lipman. "Martín Gaité's Short Stories, 1953-1974: The Writer's Workshop." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, edited by Mirella Servodidio and Marcia L. Welles, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, pp. 37–48.
- . *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*. Romance Monographs, 1987.
- Carbayo-Abengózar, Mercedes. "Feminism in Spain. A History of Love and Hate." *Women in Contemporary Culture. Roles and Identities in France and Spain*, edited by Lesley Twomey, Intellect Books, 2003, pp. 111-125.
- Côté-Arsenault, Denise, et al. "Pregnancy as a Rite of Passage: Liminality, Rituals & Communitas." *Journal of Prenatal and Perinatal Psychology and Health*, vol. 24, no. 2, 2009, pp. 69–87.
- "Duelo por el bebé que se fue al nacer." *El País*, 16 Jan. 2007, elpais.com/diario/2007/01/16/salud/1168902003_850215.html.
- Fernández Galeano, Javier. "Victorian Pornography, Censorship, the Nation-state, and the Ideal of Masculinity in Franco's Spain." *Journal of Graduate Research*, Columbia U, Department of Latin American and Iberian Cultures, Vol. 1, no.1. Oct. 6, 2015, [www.http://laic.columbia.edu/journal-graduate-research/victorian-pornography-censorship-the-nation-state-and-the-ideal-masculinity-francos-spain/](http://laic.columbia.edu/journal-graduate-research/victorian-pornography-censorship-the-nation-state-and-the-ideal-masculinity-francos-spain/).
- Goldberg-Esteva, Ana V. "La niña muerta en el armario: la modalidad gótica en 'Lo que queda enterrado' de Carmen Martín Gaité." *Rumbos de lo fantástico: Actualidad e historia*, edited by Ana María Morales et al, Cálamo, 2007, pp. 117–122.
- Hansen, Elaine Tuttle. *Mother without Child: Contemporary Fiction and the Crisis of Motherhood*. U of California P, 1997.
- Jurado Morales, José. *Del testimonio al intimismo: Los cuentos de Carmen Martín Gaité*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz. 2001.

WORKS CITED

- Kersting, Anette and Birgit Wagner. "Complicated Grief after Perinatal Loss." *Dialogues in Clinical Neuroscience*, vol.14, no. 2, 2012, pp. 187–194, www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3384447/.
- Layne, Linda L. "Breaking the Silence: An Agenda for a Feminist Discourse of Pregnancy Loss." *Feminists and Fetuses*, special issue of *Feminist Studies*, vol. 23, no. 2, Summer, 1997, pp. 289–315.
- López García de Madinabeitia, Ana Pía. "Duelo perinatal: Un secreto dentro de un misterio." *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 31, no.1, 2011, pp. 53–70.
- Martín Gaité, Carmen. *Cuadernos de todo*, edited by María Vittoria Calvi, Random House Mondadori, 2002.
- . *Cuentos completos*. Alianza. 1986.
- . *Usos amorosos de la postguerra española*. Anagrama, 1987.
- Mayock, Ellen. "Variations on the Back Room in Two Short Stories by Carmen Martín Gaité." *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 8, 2007, pp. 91–103.
- Morcillo, Aurora G. *The Seduction of Modern Spain: The Female Body and the Francoist Body Politic*. Bucknell UP, 2010.
- Nash, Mary. "Pronatalism and Motherhood in Franco's Spain." *Maternity and Gender Policies: Women and the Rise of the European Welfare States, 1880–1950s*, edited by Pat Thane and Gisela Bock, Routledge, 1991, pp. 160–77.
- . "Un/Contested Identities: Motherhood, Sex Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth-Century Spain." *Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*, edited by Victoria Lorée Enders and Pamela Beth Radcliff, SUNY Press, 1999, pp. 25-49.
- O'Byrne, Pat. "Representaciones de la maternidad en la novela española (1940-1960)." *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre- hija en la literatura y el cine contemporáneos*, edited by. M. Cinta Ramblado Minero, Universidad de Alicante, 2006, pp. 31-44.
- Otero, Luis. *La Sección Femenina*. EDAF, 1999.

WORKS CITED

Pastor Montero, Sonia María, et al. "Experiencias y vivencias de los padres y profesionales ante la pérdida perinatal." *Revista Paraninfo Digital*, vol. 1, 2007, www.index-f.com/para/n1/o104.php.

Pérez, Janet. "Functions of the Rhetoric of Silence in Contemporary Spanish Literature." *South Central Review*, vol. 1, no. 1/2, 1984, pp. 108–130.

Puente Samaniego, Pilar de la. *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*. Plaza Universitaria Ediciones, 1994.

Spahr, Adriana. "La incomunicación de la mujer en *Lo que queda enterrado*." *Romance Languages Annual*, vol. 11, 2000, pp. 612–15.

Vincent, Mary. "La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista." *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 28, 2006, pp. 135-51, revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0606110135A/6807.

Wing, David G., et al. "Understanding Gender Differences in Bereavement Following the Death of an Infant: Implications for Treatment." *Psychotherapy*, vol. 38, no.1, 2001, pp. 60–73.

La contraofensiva *cuir*. Civilización y barbarie en *La guerra de las mariconas* de Copi.

Lucia Vera Cytryn

Untref, Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Abstract

Este trabajo propone una lectura de la novela *La guerra de las mariconas* en términos de *civilización y barbarie* y busca mostrar cómo el clásico binomio sarmientino se reformula a través de las Amazonas y los homosexuales de Copi. De las nociones clásicas de las letras decimonónicas que se siguen de tal binomio, se tendrán en cuenta, sobre todo, aquellas que vinculan lo bárbaro a las conductas de naturaleza americana y lo civilizado a las culturas europeas, en particular la francesa. Para ello, se analizarán las características que vinculan a las travestis brasileñas devenidas Amazonas con animales o bestias salvajes, contra aquellas que identifican a la humanidad con los homosexuales. Según se desprenderá del presente trabajo, los rasgos identificados a lo bárbaro aparecen como mecanismos discursivos que explican la identificación de travestis/Amazonas como divertimento erótico exótico, peligro u objeto de contemplación zoológico vinculados a un imaginario latinoamericano europeizante. En este sentido, entenderé como política *cuir* la desestabilización producida por las Amazonas contra la cosmopolítica *queer* eminentemente homosexual que propone instaurar una “civilización” y buscaré contextualizar estas definiciones en términos políticos.

Palabras clave: Copi, Civilización y barbarie, Homosexuales, Ciudadanía, Estudios queer/cuir.

La guerra de las mariconas, publicada originalmente en francés como *La guerre des pédés*, apareció en formato de novela por entregas en 1980 en París y se publicó en forma de libro en 1982. Nacido en Argentina bajo el nombre de Raúl Damonte, Copi desarrolló su carrera profesional como dramaturgo, historietista, dibujante y novelista en Francia, lo que explica la preminencia francófona de su trabajo y su tardía lectura en el país de origen. Aunque no es el objetivo de este artículo atender a los problemas de traducción y circulación de la obra, es importante señalar que son excepcionales las publicaciones de Copi escritas en español rioplatense y es por eso que la recepción en su lengua materna siempre fue mediada por la traducción.¹ Y la traducción, por otra parte, estuvo hasta hace no mucho tiempo a cargo de españoles.² Este trabajo respetará, entonces, la traducción al español rioplatense a cargo de Margarita Martínez (El cuenco de plata, 2010), por ajustarse mejor al idioma argentino.

El objetivo principal de este artículo es vincular a Copi con una tradición de tópicos literarios argentinos. Esta lectura se organizará, principalmente, a través del binomio “civilización y barbarie”, una dicotomía que a la vez produce otras nuevas –hombres de letras contra hombres de acción; la cuestión animal contra la cuestión humana; lo latinoamericano contra lo europeo– y será relacionado con el problema político de la normalización y estabilización de la “homosexualidad”, estudiada por Néstor Perlongher y luego por los Estudios Queer. Con este fin, analizaré el desarrollo descriptivo de los personajes en términos de grupo o comunidad – un colectivo de homosexuales contra un colectivo de amazonas – y tomaré algunas caracterizaciones particulares para pensar esas inscripciones y problematizar la relación de por sí problemática de los colectivos.

Cifra política y literaria de un modo de ver, caracterizar e imaginar al sujeto nacional y sus alteridades constitutivas, *civilización y barbarie* atraviesa las escrituras locales desde antes incluso de su formulación. Porque tal es su productividad, obliga a leer en su propia clave textos anteriores, posteriores y, en fin, textos rotundamente distintos. La relevancia del binomio sarmientino en la historia de las letras argentinas es difícilmente discutible y, para los fines de este artículo, no se profundizará en argumentar este punto. En todo caso, la productividad que tal perspectiva ofrece será aprovechada en este trabajo para explorar la relación entre los homosexuales y las amazonas en *La guerra de las mariconas*.

Antes, conviene mencionar algunos de los fundamentos conceptuales que se desprenden del binomio expresado en *Facundo*. Primero, la barbarie es movilizadora por la brutalidad (el canibalismo de las amazonas, por ejemplo) o la ignorancia (el hecho de que carecen de lenguaje), a la vez que la civilización se fundamenta en el pensamiento y los saberes intelectuales. Segundo, lo bárbaro se identifica con la naturaleza latinoamericana y lo civilizado con las culturas europeas, en particular la francesa (“On ne tue point les idées”, reza la pared de Sarmiento) y la norteamericana. Por último, una observación para nada menor acerca de la operación formal que se construye alrededor de la figura del *gaucho malo*: porque el código romántico tiende a hallar valor positivo en lo pasional por sobre lo racional, aquella defensa de la civilización tiene, paradójicamente, al bárbaro por único héroe (Terán 25). Igual que la sombra terrible de Facundo, la figura de las amazonas produce una fascinación que se extiende en toda la novela en declinaciones positivas y negativas.³

En la novela, una guerra es desatada en las callecitas de París luego de que una travesti brasileña enamora al protagonista y narrador, René Pico (también llamado Copi) y asesina a su novio, un homosexual norteamericano llamado Pogo Bedroom. Pronto empiezan a aparecer más travestis de Brasil que, en medio de un carnaval, inician la cruenta masacre contra los exmilitantes del *Front homosexuel d’action révolutionnaire* (amigos del narrador) y dan inicio a una guerra que se expande hacia el

1. Aunque Copi es un autor poco abordado por los estudios académicos, conviene mencionar algunos textos de referencia sobre su obra: Linenberg-Fressard Raquel, *Exil et langage dans le roman argentin contemporain: Copi, Puig, Saer*, avec un entretien réalisé avec Copi, le 28 février 1987, Thèse de troisième cycle dirigée par Albert Bensoussan, Université Rennes 2 – Haute Bretagne, 1987, (inédite); Mateo del Pino Ángeles, “Un argentino de París o la teatralidad del simulacro: Copi”, in *RACO, Teatro Hispanoamericano*, 2010, pp. 209-220; Segarra Marta, “Copi: el desmantelamiento de la diferencia sexual y de otras diferencias”, en Marta Segarra, *Teoría de los cuerpos agujereados*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2014, pp. 101-107.

2. Sobre esta tema, ver Muslip Eduardo. “Prólogo” en Copi, *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2009 y Souquet Lionel, « Copi : *l’Immoderato cantabile* d’un Argentin francophone », en Morcillo Françoise y Pélage Catherine (dir.), *Littératures en mutation, Ecrire en situation bilingue*, Orléans, Editions Paradigme, 2013, pp. 131-158.

3. Lionel Souquet también ha trabajado sobre la relación existente entre el binomio sarmientino y la obra de Copi, que reactualiza el tópico *civilización y barbarie* en la alianza de lo bárbaro y lo animal. Ver: Souquet, Lionel. “El ‘devenir animal’ en la literatura hispanoamericana postmoderna: Arenas, Bellatin, Bolaño, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo”, en Gabriela Cordone, Marco Kunz (Eds.), *Ficciones animales y animales de ficción en las literaturas hispánicas*, Zürich, LIT Verlag, 2015, pp. 331-349 y Souquet, Lionel. « Copi et Puig, ovnis du théâtre argentin ? », en Cristina Breuil (dir.), *La révolution théâtrale dans le Rio de la Plata*, ILCEA.

mundo entero para terminar en la Luna. Allí, las travestis brasileñas se revelan como amazonas hermafroditas dispuestas a llevar consigo su hábitat y transportar el Amazonas a la Luna. Como se verá, es la naturaleza latinoamericana de las amazonas aquello que suscita la fascinación (siempre equívoca) de los homosexuales. Los dos universos que entran en guerra no son sino los de colonizadores y colonizados, que Daniel Link llama “mundillo europeo” y “mundillo tercermundista”, respectivamente. Diremos acá: un mundillo de la civilización, un mundillo de la barbarie. En un sentido similar al que le daré aquí a la guerra de Copi, Germán Garrido hace referencia a dos formas enfrentadas de políticas *queer* en la novela: un movimiento gay que tiende a la globalización mediante el establecimiento de un paradigma cerrado y una forma prescriptiva de “lo gay”, contra un movimiento de travestis amazonas que busca desestabilizar, por el contrario, el orden mundial eurocéntrico del cual son subsidiarios los movimientos homosexuales. Será mi propuesta rebautizar esta guerra en términos de política *queer* contra política *cuir*. Aquí, siguiendo a Juan Péchin, entiendo lo cuir como “problematización política de la economía (pos)colonial de su traducción [traducción de *queer*], tanto para su argentinización como para la denuncia de su extranjerismo como fronteras experienciales de resignificación semántica y crítica” (93). Entendiendo que la minorización de lo latinoamericano como consecuencia de una cultura colonialista constituye la primera piedra lanzada en esta guerra es que se explica la “contraofensiva”.

Deformadas en mayor o menor medida, las características identificadas con la barbarie aparecen como rasgos ineludibles en las travestis-amazonas de Brasil narradas por el historietista homosexual de nombre Copi, personaje principal de esta novela. Las *travazonas* constituyen una alteridad radical en la mirada de los militantes homosexuales, el grupo de pertenencia del narrador, identificados con todos los rasgos de la civilización. El binomio, sin embargo, se revela inestable: hacia el final, la mirada del narrador se invierte (los homosexuales son más bárbaros que los propios bárbaros) y los límites entre uno y otro sentido se borran cuando la Interespacial Homosexual se revela como *Interespecial*. El término es propio y lo uso aquí para referirme a la fusión de los cuerpos que en el final de la novela opera no solo subvirtiendo los valores hasta entonces defendidos por el narrador sino, además, transformando el problema de género en una solución por la vía de la especie.

II

Norteamericanos y europeos, intelectuales y profesionales (sociólogos, periodistas, escritores), filósofos de renombre (Michel Foucault, Marguerite Duras): la comunidad de militantes homosexuales de París se jacta de una estricta e inequívoca ciudadanía cosmopolita. Culta, naturalmente. Los personajes que componen el mundillo homosexual al que pertenece el narrador son figuras de renombre y burgueses destacados: además del de Foucault, aparecen nombres como Jean-Jacques, cuya referencia a Rousseau es ineludible (no parece descabellado pensar que los homosexuales de esta novela forman parte de un “contrato social” gay o que, entre otras cosas, profesan la teoría del “buen salvaje” al referirse a las travestis-amazonas); Gontran, que tiene el nombre de un rey de Orleans; Luis Du Bois, conocido “colonialista” en palabras del propio narrador. También forman parte del grupo de activistas algunas lesbianas del mundo del arte y unas cuantas travestis bien vestidas. De tan destacado, el mundillo homosexual parisino parece expandirse hasta la Interespacial Homosexual, casi como una continuación razonable de la militancia gay iniciada en los setenta. En términos de Germán Garrido, cuya afirmación comparto, “la IH representa la consumación final de un movimiento gay que se proyecta globalmente pero mantiene indemne la centralidad de los países centrales” (110).

El proceso de identificación es llevado aquí al absurdo del estereotipo y opera haciendo corresponder, como si de dos términos equivalentes se

tratara, la homosexualidad con la ciudadanía. En palabras del propio Copi la identidad es, en buena medida, carcelaria:

(el mundo homosexual) existe en el cuadro de Villa Devoto; a ese nivel existe porque en el cuadro de al lado son heterosexuales y en otro, homosexuales; en el otro son animales; del otro lado, son políticos. Pero es una separación arbitraria del sistema carcelario argentino; sino, toda esa gente estaría junta y sería igual (Tcherkaski 41).

La identidad como etiqueta o categoría vinculada a un imaginario de la prisión se vincula con la posición de Néstor Perlongher, referente ineludible del grupo Eros del Frente de Liberación Homosexual argentino y el grupo Somos brasileño. La identidad aparece, en el pensamiento perlonghereano, como algo a combatir: por eso es que Perlongher, afirma Cecilia Palmeiro, fue un artífice, teórico y militante de *lo queer*, entendido como desidentificación de los predicados hegemónicos de la “normalidad”, antes incluso de que los estudios queer fueran institucionalizados. La especificidad de esta política de desidentificación son sus términos situadamente latinoamericanos e interseccionales: el pensamiento de Perlongher, de indudable extracción marxista, buscaba vincular las ideas de la liberación sexual a la coyuntura revolucionaria general, identificando la clase social como componente ineludible de las opresiones. Si en otro tiempo el homosexual (o, en rigor, el sodomita) era visto como un perverso “poseído por una fuerza sexual fabulosa, como un verdadero sátiro, situado en las fronteras de lo humano” (Zubiar 24) las políticas de reconocimiento identitario que tuvieron lugar a partir de los movimientos de Liberación terminaron de condensar lo que Perlongher denominó “la tesis de una esencia inmutable del ser homosexual” (87). O, lo que es igual, terminó por situar a los homosexuales dentro de la esfera de una nueva normalidad. En este sentido, Perlongher hablaba, a fines de la década de 1980, de la existencia de “dos grandes figuras de la homosexualidad masculina en Occidente”:

Una, la de las locas genéticas, siempre coqueteando con el masoquismo y la pasión de abolición; otra, la de los gays a la moda norteamericana, de erguidos bigotitos hirsutos, desplomándose en su condición de paradigma individualista en el más abyecto tedio (un reemplazo del matrimonio normal que consigue la proeza de ser más aburrido que éste). [...] Ya el movimiento de las locas (no sólo político, sino también de ocupación de territorios: un verdadero Movimiento al Centro) empezó a vaciarse cuando las locas se fueron volviendo menos locas y, tiesos los bozos, a integrarse: la vasta maroma que fundía a los amantes de lo idéntico con las heteróclitas, delirantes (y peligrosas) marginalidades, comenzó a rajarse a medida que los *manflorones* ganaron terreno en la escena social (89).

La cristalización en caracteres fijos de la que se da cuenta en el anterior pasaje –el vaciamiento como conformación de un arquetipo aspiracional y “respetable”– no es otra que aquella que Copi satiriza en su novela. En *La guerra de las mariconas*, René Pico, de apodo Copi, es una loca poco conforme con el estereotipo en que se ha convertido él y su pareja, el norteamericano *cool* Pogo Bedroom. Su grupo de amigos, por otra parte, está formado por un grupo de ex militantes de la Liberación Homosexual que cumplen con los rasgos característicos del deber ser homosexual. En todo caso, parece afirmar el autor, la identificación entre ciudadanía y homosexualidad es absoluta –no hay “heterosexuales” en la novela, a no ser por la madre, que verdaderamente solo responde, o solo puede responder, a la categoría no poco conflictiva de “Madre”– porque cualquier categoría identitaria (cualquier identidad positiva) es civilizatoria, propia de la ciudadanía. Esta caracterización permite entender el cariz colonialista que adquiere la perspectiva ciudadana: y es que, entendido en estos términos, el “verdadero homosexual”, igual

que el verdadero hombre, es blanco (o eso cree). Aunque la novela de Copi es anterior a lo que Lisa Duggan denominó *homonormatividad*, este concepto funciona en tándem con el citado pasaje de Perlongher y es ciertamente útil para pensar en los personajes que construye y los problemas que estos plantean: si la homonormatividad es la asunción de los valores y las instituciones propias del mundo heterosexual al interior de las comunidades homosexuales, el racismo y, en este caso, la exotización de los otros brasileños –que están fuera del circuito europeo de valores de clase y fuera de las nociones de género binarias– parece ser un rasgo constitutivo de la ciudadanía. Alejandro Modarelli y Favio Rapisardi explican este fenómeno en relación a la moral anti-sexo, vinculada con la monogamia como rasgo arrebatado a la heteronorma:

Fue el efecto, antes que nada, de la política de asimilación ejercida por la misma comunidad gay norteamericana en la década del ochenta. La ira de los ideólogos asimilacionistas contra la actividad de los *tea-room* cruisers, en el sentido de que atentaba contra los derechos adquiridos en la lucha por el reconocimiento social, empujaba así a los márgenes a los practicantes de un sexo radicalizado, a quienes no les bastaba la renuncia del Estado a legislar sobre los coitos en las alcobas o dejar en libertad de expresión a los cuerpos de los homosexuales adultos, siempre y cuando se mantuviesen recluidos en sus casas o en locales específicos, debidamente reglamentados. (35)

Es por eso que, entre las primeras cosas que fascinan a los homosexuales de las travestis brasileñas, se encuentra su sexo: “Sus senos eran pantiagudos y firmes. [...] Entre su pelvis tupida y sus piernas divinas pendía la más maravillosa pija del mundo”. (Copi 9) La admiración se convierte rápidamente en indignación y en terror luego de que Conceição do Mundo asesina, en medio de una práctica aparentemente sadomasoquista, a Pogo Bedroom. La barbarie, decía más arriba, tiene la capacidad de suscitar las más variadas sensaciones hipnóticas: cuando el ejército de travestis primero aparece en Pigalle, los homosexuales se escandalizan. El devenir burgués es, también, un devenir *vieja chota*:

Jean-Jacques estaba tan indignado como nosotros. Decidimos una reunión de militantes homosexuales en nuestra casa esa misma noche. ¡Aprovechan el mes de agosto, esas sucias basuras –gritó Jean-Jacques- ¡me importa un comino que ataque a sus clientes en las puertas de los garages, pero nosotros, incluso si pagamos, estamos en nuestra casa! ¡O vamos a terminar todas quemadas como Juana de Arco, entonces! (17).

Lo propio se puede leer en la reacción al observar el carnaval desde la ventana, escena que además permite ser entendida como puesta en abismo barroca de la novela.⁴ El carnaval, que los homosexuales observan literalmente como el público de un espectáculo callejero, es cifra, síntesis y representación de todo lo que vendrá después. En tanto teatro, entonces, es un laboratorio del propio relato que se expande a partir de esa representación:

De golpe, un barullo infernal nos llegó desde la calle. Todos nos precipitamos a la ventana. Vivíamos en la parte baja de las escaleras de la Rue André-Antoine. ¡No eran treinta ni cincuenta, como habíamos creído, sino al menos un centenar! Bajaban las escaleras vestidos como en el carnaval de Río. [...] A la cabeza, Conceição do Mundo (...). Jean-Jacques, que conocía muy bien el carnaval de Río (es sociólogo), nos explicó el sentido de la ceremonia. Los dos diablos que estaban uno a cada lado de Conceição do Mundo representaban a Cosme y Damiao, dos divinidades de la macumba, semihermanos hermafroditas que encarnaban respectivamente la crueldad y la fealdad del mundo [...] Detrás de los diablos venían las Amazonas; eran una veintena,

4. César Aira define el barroco en Copi de la siguiente manera: “Dentro de una situación no puede haber un vacío. De ahí la inestabilidad, y hasta el horror, que acecha en su felicidad. La regla es: todo mundo debe ser el receptáculo de otro, no puede haber mundos desprovistos de mundos adentro. Todo está envuelto en su representación, y eso es el barroco” (Aira 30). El barroco en Copi, según apunta Daniel Link siguiendo a Aira, aparece en la “articulación de los heterogéneos, el *bricolage* como compuesto, el cuerpo sin órganos y la ontología fractal en la que cada parte es un todo (encapsulado, plegado).” (Link 98) El carnaval en tanto representación teatral se puede leer como escena barroca que *encapsula*, tomando la palabra de Link, la propia realidad futura del mismo relato. Por otra parte, también permite ser leída como condensación argumental desde la cual se expande el mismo.

en filas cerradas, llevaban arcos y flechas, y estaban vestidas con pieles de caballo anudadas alrededor del cuerpo con gruesas cuerdas que descubrían un único seno. Llevaban plumas de todos los colores trenzadas en los cabellos. Detrás de ellas venían sus “madres” [...] La Madre Superiora, que a la sazón era Vinicia, madre ficticia de Conceição do Mundo, y también reina de la Luna. (...) Conceição do Mundo, con voz de tenor, entonaba un samba endiabrado (19).

Uno de los problemas que desde “la sombra de Facundo” recorren la literatura argentina es la diferencia entre los “hombres de acción” —a menudo identificados con la barbarie, aunque no necesariamente— y los “hombres de letras” —de inscripción indudable a la civilización. Este tema, que fue central en la obra de Jorge Luis Borges, se reactualiza aquí a modo de detalle: Jean-Jacques conoce muy bien el carnaval porque “es sociólogo”. El paréntesis es sugestivo porque funciona a modo de aclaración y establece, por lo mismo, una distancia irónica entre la información que brinda y la necesidad del lector de contar con esa información. Conoce el carnaval no porque tenga una experiencia de acción relacionada con él: conoce el carnaval porque es un estudioso.

Más adelante Jean-Jacques, indignado ante la salvajada, aparece como un chillón insoportable al lado de Copi, que experimenta una “emoción estética”: “—¡Pero es inaudito!— gritó Jean Jacques. Lo hice callar. Muy raramente me pasó en la vida el experimentar una emoción estética. (...) Sentíamos que la ceremonia provenía desde el fondo de los tiempos, antes de que el hombre se convirtiera en hombre, y la mujer en mujer.” (20) En esta observación se encuentra lo que va a venir después: por un lado, una aceleración del tiempo tanto hacia adelante (el apocalipsis y el viaje a la Luna) como hacia atrás (los dinosaurios que Copi parece ver asomarse en la Tierra) y una revelación de las travestis como amazonas hermafroditas, ni mujeres, ni hombres.⁵ La velocidad, por otra parte, constituye una de las características del barroco teatral en Copi: “La escena transcurría a gran velocidad, como si se tratara de utileros de teatro montando un decorado durante el entreacto. Pero desconfiaba cada vez más de mi noción de tiempo”, dice (89). En cuanto a los personajes, van a tener un destino similar al que condensa esta escena: algunos homosexuales serán asesinados, el narrador seguirá a Conceição do Mundo hasta el interior mismo de la Luna, embelesado en un trance estético y erótico (“uno solamente se enamora de monstruos”, dice) (40).

Cuando las travestis están por ser arrestadas, Jean-Jacques admite:

Hace una eternidad que vamos a los países del tercer mundo para hacernos culear por *gente como ésta*, entonces, por una vez que los encontramos en el barrio, ¡no se los vamos a entregar a la cana! ¡No militamos diez años para llegar a esto! (...) Pero no podíamos vivir en el terror. [...] Estallamos de risa, nos pasamos un porro de la mejor brasileña. (22, 23).

¿Quién es la “gente como esta”? literalmente, la droga, el producto brasileño. Entre el turismo sexual, el terror y la fascinación estética se ubican los consumos europeos de lo latinoamericano, una droga recreativa para los homosexuales franceses. Según observan Modarelli y Rapisardi a propósito de las locas porteñas, que se veían a sí mismas como “un apéndice amputado de Europa”, Brasil funcionó, durante la década de los setenta, a la manera de una fantasía exótica: “Brasil fue —es— una «geografía imaginaria», un espacio poetizado, sobre el que se articula un repertorio cultural que circula entre las locas porteñas: sexo, masculinidad, pobreza, instinto y desprejuicio. (...) El dibujo exacto de un «paraíso gay».” (146, 147). Esta idea de un turismo gay en el que los imaginarios sexuales se mezclan con una fuerte fetichización de la pobreza y del tercermundismo como cartografía para la foto es perfectamente identificable con el estatuto de ciudadanía del que se jacta la comunidad.

5. El término “hermafrodita”, algo anacrónico, es el que usa el autor para referirse a las Amazonas. Desde una mirada actual, podríamos hablar de *genderqueer*, *genderfluid* (siguiendo a Link) o incluso *sexfluid*, teniendo en cuenta que en estos cuerpos conviven las dos genitalidades humanas del paradigma biológico sexual binario. Precisamente por su carácter casi excesivamente binario es que no parece razonable el término “intersex” como actualización de “hermafrodita”.

Pero las mieles de la barbarie son engañosas y la seducción por el peligro deviene espanto:

Me desperté con un alboroto infernal. Primero creí que era un ataque brasileño; corrí al balcón. Todos los militantes homosexuales habían llegado en caravana y estacionaban los autos de cualquier manera. Eran por lo menos cuarenta, repartidos en cuatro Jaguar, dos Porsche y diez motos japonesas. Estaban prácticamente todos vestidos con camperas de cuero y blue-jeans, salvo algunos travestis vestidos del mismo modo, pero rubios, peinados con cola de caballo.

-¡Hu, hu! -gritaron-; ¡llegamos con víveres como para aguantar al menos una semana!

No daba crédito a mis ojos.

-¡Es una remake del mayo del '68, lo juro! (46).

Del “barullo infernal” citado más arriba al “alboroto infernal” del anterior pasaje, los carnavales brasileños y las caravanas de homosexuales vienen literalmente del infierno. Los militantes llegan de looks uniformados en vehículos carísimos. La referencia a mayo del '68 es significativa: Copi, en una entrevista con Michel Buteau, dice que

a los artistas del Mayo Francés los encuentro bastante insoportables, muy confusos. Cuando pensamos en la palabra comprometido, burgueses como somos, cuando queremos nos sentimos comprometidos, nunca podemos estar seguros de no estar haciendo exactamente lo contrario de lo que queremos, muy seguido (citado en Bravo, n.p.).

El carácter burgués e ilustrado con el que Copi señala a su grupo de pertenencia se repite hasta la exageración y la parodia en una constante burla de sí mismos que evidencia la puesta en crisis de la propia categoría “homosexual”.

III

Si en los Estados Unidos los denominados *Transgender Studies*, surgidos entre las décadas de 1980 y 1990 “como praxis activista, acusan de tutelaje, sobre-observación académica y usurpación de la voz propia de las personas trans para producir conocimientos en su nombre desde otras posiciones subjetivas, identitarias, corporales y políticas” (Péchin 94) a lxs teóricxs de los *Queer Studies*, en Latinoamérica los activismos queer en esos mismos años articularon las primeras experiencias de alianza política de personas trans, travestis y LGB en torno a la idea de des-identificación y contra la normalización. Lo *cuir* como apropiación política situada de lo *queer*, entonces, supone entre sus prerrogativas la alianza y la comunidad de los sujetos que se hallan por fuera de la normativa sexo-genérica e incorpora, además, nociones vinculadas a la clase social, la nacionalidad y al pensamiento decolonial. Una reformulación de la teoría en términos de práctica política comunitaria de Latinoamérica para pensar Latinoamérica: “Postulamos entonces que lo queer no nos interpelaba en tanto atributo ya sea de los sujetos o de sus producciones, sino como forma de acción y organización colectiva” (Rapisardi, citado en Péchin 98).⁶

Si los homosexuales ilustrados representan, siguiendo a Garrido, un tipo de cosmopolítica queer vinculada a intereses europeizados y del “primer mundo”, se puede pensar en la organización travesti-amazona como una oposición *cuir*, latinoamericanista (hasta el paroxismo: se llevan el Amazonas a la Luna) y decolonial. Así, como señala Garrido, también “la tensión entre sujetos homosexuales y trans [...] se ubica en el centro de la disputa entre ambos bandos” (111). Esta tensión se puede leer, por citar un ejemplo, en un libro publicado en Argentina algunos años antes: me refiero a *La cabeza contra el suelo* (1975), las memorias de Paco Jamandreu. Allí, el vestuarista procura definir y reivindicar al homosexual

6. Este tema es, por supuesto, mucho más complejo que el pequeño espacio que puedo concederle aquí a los fines de este trabajo. La lectura de “Entre lo queer y lo cuir: arte, política y críticas pedagógicas en Argentina” de Juan Péchin y “Del Queer al Cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local” de Sayak Valencia pueden ser útiles en este sentido.

como un hombre “muy respetable y muy normal”, pronunciándose en contra de toda degeneración (travestis, maricas o cualquier desajuste entre los roles de género asignados y las expresiones asumidas). Hay que aclarar que para esta época el término “homosexual” operaba aún a modo de paraguas que incluía distintas expresiones por fuera de la norma sexo genérica. En las antípodas de esta reivindicación anti travesti y anti marica se hallan las intervenciones de Néstor Perlongher, tal como se leía más arriba.⁷

El mundo de lo travesti latinoamericano aparece en la novela como barbarie, como alteridad radical de la mismidad europea y civilizada. No es sorprendente, entonces, que las travestis se revelen como poco más o menos que animales. Es significativo al respecto que la contraofensiva *cuir* de las brasileñas tenga como acto inaugural el lanzamiento de una rata a través de la ventana. La rata, mugrienta y agonizante, aparece en medio de la alfombra persa del departamento del narrador: el universo de la salvajada latina que había irrumpido las callecitas de París irrumpe, ahora, en el interior del hogar ilustrado. No voy a detenerme aquí a hablar sobre las ratas en Copi. Basta con citar a Gabriel Giorgi, que escribió:

La revuelta de los animales [...] es la ocasión para imaginar otro orden comunitario y otro ordenamiento de cuerpos y de especies [...] que sí disputa el privilegio de lo humano, o de cierta versión de lo humano, por sobre los otros cuerpos y las otras formas de vida. (...) La rebelión, entonces, impugna no la distinción humano/animal, sino la distribución entre ciudadanos-no ciudadanos (287).

La rebelión amazona termina también con el colapso de la región civilizada de la tierra, el privilegio de lo humano entendido como lo ciudadano: “Los sobrevivientes de Estados Unidos, de la Unión Soviética y de Europa se precipitaron hacia las costas africanas, desafiando al Mediterráneo (...) Se habían convertido en los apestados de un nuevo orden universal y el mundo musulmán quería aprovechar la situación para aniquilarlos” (79). El “mundo musulmán”, históricamente minorizado por la civilización europeísta, occidentalista y blanca, también encuentra una oportunidad en la guerra cuir. Pero la Interespacial Homosexual consigue sobrevivir y enviar a sus emisarios a la Luna, donde las amazonas (antes travestis) son descritas como una especie nueva, desconocida:

De una belleza soberbia, como si reunieran lo mejor de cada raza. Tenían sexos de hombre enormes, y senos bien moldeados y puntiagudos. (...) Noté que todas tenían los ojos de distinto color [...] la piel oscura, cobriza, salvo la columna vertebral, que estaba erizada de pelos que continuaban una crin como en los caballos. Sin embargo, no tenían cola. Tenían entre siete y catorce años. En ese momento tuve la seguridad de que las amazonas eran producto de una manipulación genética que sobrepasaba nuestra noción de raza, de edad y de sexo (80).

Las amazonas caminan con los codos y las rodillas por lo menos durante diez años; solamente comienzan a escalar en el momento de la pubertad, para alcanzar las ramas de los árboles. Imitan a los pájaros hasta la edad de treinta años, antes de cubrirse de plumas. Hacen una única nidada de huevos de los que nacen los “ararás”, una suerte de mulo de la Amazonia. Bastante más tarde comienzan a crecerle los pechos y el clítoris, entonces bajan de los árboles para llevar una vida humana; en fin, una vida de amazona. Lo más curioso [...] es que hacia el final de su vida se convierten en animales acuáticos; se van a fundar selvas de algas en el fondo de los ríos (92).

Las amazonas no son animales no humanos: lo humano es un momento en la vida de su especie. Sin embargo, se comportan “como ratas” (114):

7. Germán Garrido también trabaja sobre la relación entre Perlongher y Copi, al igual que José Amícola (ver “Campeones camp: Copi y Perlongher”, en *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 61-88.)

“Esta última escena de canibalismo me había golpeado más que todos los crímenes de los que había sido testigo. (...) Las amazonas llevaban impresa, sin duda, la ferocidad de los animales más salvajes en sus genes” (100). El espanto del narrador es aún mayor luego de abandonada la Tierra, pero en su espanto se halla, también, su encuentro con la comunidad amazona. Si en la Luna Copi empieza a sentir la ansiedad de ser el único europeo vivo, por otra parte reconoce sus civilizadas limitaciones:

No podía estar seguro de que, además de las amazonas y los animales del invernadero y los acuarios, hubiera otros hombres civilizados en la Nave, más allá del asiático y yo mismo.” (...) Y yo no hacía más que repetir los viejos argumentos cristianos que había ridiculizado toda la vida (86).

En cualquier caso, René Pico halla, en el encuentro con la comunidad amazona, su propio conservadurismo, su moral católica. Allí, descubre el endeble límite de lo humano —“la humanidad solamente se fundaba en la belleza del rostro, incluso en el de los animales” (93)— descubrimiento que le permite entregarse a su devoción por Conceição do Mundo. Supera, entonces, las difusas fronteras entre amazonas (animales) y ciudadanos (humanos) y decide seguir a la amazona a pesar de sus “bestialidades bárbaras”, a la vez que se rehúsa a hacer comunidad con los homosexuales de la Interespacial. Reclutados como si de un arca de Noé se tratara “entre las personas más interesantes de la Tierra” y con una concepción ahora zoológica de las amazonas (“Llegamos a un pequeño canal que atravesamos por un puente. Algunas amazonas nadaban, dando saltos de delfines. Parejas de maricas y lesbianas las aplaudían y les tiraban huesos”) (116), la IH comienza a perder atractivo ante la multiplicación de sentidos que ofrece la comunidad amazónica. El enfrentamiento final con la IH es destacable, pues es el propio narrador el que reconoce el colonialismo como barbarie: “— ¡En los tiempos en que usted, Luis Du Bois, y yo, René Copi, éramos asiduos de Saint-Germain-des-Prés, su comportamiento se llamaba colonialismo! ¡Y, en resumidas cuentas, la barbarie de Vinicio da Luna me da menos miedo que la suya!” (112).⁸

Sobre el personaje de Conceição do Mundo, cuyo nombre es sugestivo del desajuste en la concepción del mundo que ejercen y portan las amazonas como especie, me detendré un momento. “Veía en [ella] todos mis mitos de infancia realizados: era al mismo tiempo Edith Piaf y Mae West, Jack el Destripador y un efebo del Renacimiento. Y además, me llegaba desde la Amazonia, una comarca que situaba naturalmente, en mi cabeza, en el Reino de los Sueños (57)”, dice el narrador. Conceição, una criatura hipnótica que parece surgida de la propia hipnosis, está un poco más acá de lo humano que el resto de sus coterreñas. Es por eso que su figura resulta híbrida, monstruosa: su voluptuosidad animal, propia de la especie, se reterritorializa en términos eróticos por su manejo del idioma francés. Criatura mítica, comparada también con la brasileña Carmen Miranda, Conceição es una *drag queen* divertidísima y una *bitch goddess* aterradora todo a la vez. Como afirma una lesbiana de la Interespacial:

Se puede comparar [a las amazonas] con todo. Son nuestra imaginación. Se puede incluso imaginar que nosotros somos la suya, usted quizás lo sepa mejor que yo. Nos encontramos a cada lado de un mismo espejo, pero ni unos ni otros conocemos su curva o superficie (116).

Como en las narrativas de conquista, el Nuevo Mundo (el Amazonas, la Luna) y quienes lo habitan son una proyección indiferenciada de fantasías, sueños, pesadillas y terrores. La cuestión de la civilización y la barbarie atraviesa, claro, la imaginación colonizadora porque ve en el Otro el impedimento de realizar por completo la propia especie. Pero en el reconocimiento de estar “a cada lado de un mismo espejo” el binomio se revela inestable: hacia el final no solo se invierte (los homosexuales

8. El personaje de Vinicio da Luna, que no fue mencionado en este artículo, está en los bordes de la barbarie y la civilización: está, más bien, en el espacio indefinido de la fantasía o el sueño, es indistintamente un “hombre rico”, el “Embajador de la Luna” capaz de una “mirada humana”, el Diablo, un conspirador de todo mal.

colonialistas son más bárbaros que los propios bárbaros) sino que prácticamente desaparece. Lxs integrantes de la Interespacial, seducidos por la comunidad cuir de afectos y sexos desenfrenados, abandonan sus conductas colonialistas (pacatas). La Interespacial se revela *Interespecial*: “Alrededor de mí vi, entremezclados, amazonas, lesbianas y mariconas que estaban con los animales más diversos. (...) ¡Esto era entonces la Interespacial Homosexual!” (118). La alianza entre especies, superadora de la relación de explotación sexual o de fascinación animal, permite también una fuga de la dicotomía entre civilización y barbarie: no como superación y síntesis, sino como fuga por la vía de la mezcla y la confusión de los cuerpos. Finalmente, el propio Copi abandona, triunfal, la escena: montado a un hipopótamo con su enamorada, se dirige al corazón amazónico de la Luna, celebrando que “Las Brigadas Homosexuales abandonaron la Luna” (125), listo para convertirse en una divinidad enclenque de la comunidad bárbara.

OBRAS CITADAS

Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

Amícola, José. "Campeones camp: Copi y Perlongher", en *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 61-88.

Bravo, Guillermo (trad.) "La mujer sentida", entrevista por Michel Buteau. Buenos Aires: *Soy*, 20 de enero de 2012. (Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2292-2012-01-20.html>).

Copi. *La guerra de las mariconas*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
Jamandreu, Paco. *La cabeza contra el suelo: memorias*. Buenos Aires: Corregidor, 1981.

Garrido, Germán. *La Internacional del Pecado: Cosmopolitismo, comunidad y disidencia sexual en Copi, María Moreno y Néstor Perlongher*. Inédito, 2019.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

--- *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Linenberg-Fressard, Raquel. *Exil et langage dans le roman argentin contemporain: Copi, Puig, Saer*, avec un entretien réalisé avec Copi, le 28 février 1987, Thèse de troisième cycle dirigée par Albert Bensoussan, Université Rennes 2 – Haute Bretagne, 1987, (inédite).

Link, Daniel. *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.

Mateo del Pino, Ángeles. "Un argentino de París o la teatralidad del simulacro: Copi", in *RACO, Teatro Hispanoamericano*, 2010, pp. 209-220.
Modarelli, Alejandro; Rapisardi, Flavio. *Fiesta, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Editorial La Página, 2019.

Muslip Eduardo. "Prólogo" en Copi, *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2009.

Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad*. Buenos Aires: Título, 2010.

Péchin, Juan Enrique. "Entre lo queer y lo cuir: arte, política y críticas pedagógicas en Argentina" en *Entre otros/as. Perspectivas queer en el mundo hispánico*, No 12, 2017.

OBRAS CITADAS

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Segarra Marta, "Copi: el desmantelamiento de la diferencia sexual y de otras diferencias", en Marta Segarra, *Teoría de los cuerpos agujereados*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2014, pp. 101-107.

Souquet Lionel, "Copi et Puig, ovnis du théâtre argentin?", en Cristina Breuil (dir.), *La révolution théâtrale dans le Río de la Plata*, ILCEA [En ligne], 22 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 18 décembre 2019. URL: <http://journals.openedition.org/ilcea/3242>.

--- "El 'devenir animal' en la literatura hispanoamericana postmoderna: Arenas, Bellatin, Bolaño, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo", en Gabriela Cordone, Marco Kunz (Eds.), *Ficciones animales y animales de ficción en las literaturas hispánicas*, Zürich, LIT Verlag, 2015, pp. 331-349.

--- "Copi: l'*Immoderato cantabile* d'un Argentin francophone", en Morcillo Françoise y Pélage Catherine (dir.), *Littératures en mutation, Ecrire en situation bilingue*, Orléans, Editions Paradigme, 2013, pp. 131-158.

Terán, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2008.

Tcherkaski, José. *Habla Copi*. Buenos Aires: Galerna, 2013.

Valencia, Sayak. "Del Queer al Cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local" en Carrasco. R. y Fernando L. (Ed). *Del queer al cuir. Políticas de lo irreal*. Santiago de Querétaro, Mexico: UAQ/Fontamara.

Zubiar, Ibon. "La construcción de una categoría" en: Zubiar, Ibon. (ed.) *Pioneros de lo homosexual / K. H. Ulrichs, K. M. Kertbeny, M. Hirschfeld*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2007.

Building Mexico As a Creole Nation: Anti-Exploitative Colonialism and Mestizaje In The Historical Novel *Xicotencatl**

Jongsoo Lee
University of Texas

Abstract

This article studies the historical novel *Xicotencatl* as a representative example of the Creole nationalist discourse of Mexican independence. By narrating the efforts of the sixteenth century Tlaxcalan general, Xicotencatl the Younger, who defends his nation and his betrothed from the Spanish invasion, *Xicotencatl* allegorically addresses political issues of the Creoles in the nineteenth century. The narrative seems to take an anti-colonial stance that denounces the barbarity and cruelty of the Spanish invaders. Yet, by praising virtuous conquistadors, *Xicotencatl* actually defends another type of colonialism, an anti-exploitative colonialism that criticizes arbitrary and abusive Spanish colonial practices, but it never denies or rejects the colonial system itself. This contradictory position of the novel allegorically represents the attitude of the Creoles who only sought political autonomy under Spanish colonial rule while leaving the colonial order intact. In addition, by presenting a virtuous *mestizaje* that inherits only the good aspects of indigenous and European race and arguing that the Creoles should lead and educate this mestizo race, the novel promotes the Creoles as the post-independence ruling class. *Xicotencatl*'s anti-exploitative colonialism and its *mestizaje* reflects how the Creoles tried to establish a nation that would protect their social privileges in the process of independence and nation building in Mexico.

Key words: *Xicotencatl*, Conquest of Mexico, Creole Politics, Anti-Exploitative Colonialism, *Mestizaje*.

*The publication of this article was supported by sabbatical leave from University of North Texas. The author is grateful for UNT's support.

A nation is an artificial and imaginary creation rather than a natural one. Benedict Anderson insists that a nation is an imagined community as its members imagine sharing a common political identity despite the clear existence of the inequalities or injustices among themselves (6-7). This definition of the nation presupposes that certain unified and harmonious political principles are shared by its members. Such a concept of nation is, however, inherently problematic because nations frequently promote the interests and political principles of a particular empowered group within the community. This issue becomes even more significant when politically powerful but numerical minority groups try to establish a nation or imagined community that does not afford ethnic majority groups an equal footing in their nationalist discourse. I would argue that the Mexican Creole elite in the nineteenth century are good examples of this phenomenon: they were a ruling minority who promulgated nationalist ideals at the expense of the majority indigenous and mestizo population.¹ The novel *Xicotencatl* promotes an independent nation in which the Mexican Creoles continue to maintain their social privileges and status over the other racially, politically, and economically marginalized groups such as indigenous and black people even after independence. The main focus of this essay is to examine how the anonymous author of *Xicotencatl* represents the Creole political ideals at the beginning of the nineteenth century in Mexico in the name of national independence.²

Like other novels produced in nineteenth-century Latin America, *Xicotencatl* is a historical, political, and romantic novel: it narrates the life of the sixteenth-century indigenous general Xicotencatl the Younger who fought against Cortés's invasion in order to protect the independence of his nation Tlaxcala and his fiancée Teutila. Yet, through the experiences of Xicotencatl the Younger during his love affairs with Teutila, the novel allegorically addresses political issues of the nineteenth century such as the legacy of the colonial past, independence, national identity, and state formation (Leal 13-14; Brushwood 69-71; Imbert 221; Cypess 42-43; Gonzales Sae-Saue 190-91). In this context, *Xicotencatl* is one of the historical romances of nineteenth-century Latin America that "go hand in hand with patriotic history in Latin America. The books fueled a desire for domestic happiness that runs into dreams of national prosperity; and nation building projects invested private passions with public purpose" (Sommer, *Foundational Fictions* 7). As the first romantic-historical novel in the Hispanic world, *Xicotencatl* presents this metonymic relationship between private love and public nation-building as the main theme.

The anonymous author seems to have intentionally taken the romance as the literary form of *Xicotencatl* in order to promote the political beliefs of the Creoles, particularly because this literary genre represents the ideals of the ruling class well: "In every age the ruling social or intellectual class tends to project its ideals in some form of romance, where the virtuous heroes and beautiful heroines represent the ideals and the villains the threats to their ascendancy" (Frye 186).³ As a historical romance, *Xicotencatl* moves in this archetypal framework. The novel presents the hero Xicotencatl the younger and his allies (Xicotencatl the Older, Teutila, Ordaz, and his Aztec allies, Teutile and Guatimotzin) as good, honest, and virtuous while the antagonist Cortés and his partners (Magiscatzin, Doña Marina, and the Aztec king Moctezuma) are portrayed as evil, dishonest, and monstrous. Through this polarized characterization, the novel projects the ideals of the ruling social class as moral values such as goodness, virtue, and honesty, qualities that the hero Xicotencatl the younger and his companions embody in full. Yet, these moral principles should not be understood literally but rather need to be interpreted ideologically as *Xicotencatl* is a nationalist discourse recreated to address the highly political issues of the nineteenth century.

As Frederic Jameson argues, the conceptual opposition between virtue and vice or good and evil presented in romance should not be understood at face value because the concepts of virtue and vice are ideologically constructed by social, political, and racial structures that characterize the

1. In the case of Mexico, at the beginning of the nineteenth century, whites accounted for only eighteen percent of a population of six million, whereas Indians were sixty percent and the mestizos twenty-two percent (Lynch 299).

2. Several studies have attempted to identify the author of the novel. Leal argues that a Cuban exile in Philadelphia, Félix Varela, was the author. González Acosta, however, argues that the famous Cuban poet, José María Heredia, wrote the novel when he visited Philadelphia as an exile. More recently, Garland reconfirms Leal's argument by naming Félix Varela as the author of the novel. In any case, the possible authors of the novel are Creoles who were well-versed in the Mexican independence movement at the beginning of the nineteenth century.

3. Frederic Jameson also argues that the romance as a literary genre represents the ideology of the social ruling class as it has a "deep-rooted ideology which has only too clearly the function of drawing the boundaries of a given social order and providing a powerful internal deterrent against deviancy or subversion" (140).

existential state of the hero. Thus, Jameson suggests that the concept of evil in romance should be identified with the Otherness that is different from, and unfamiliar with, the Selfness, which represents the cultural, political, racial ideals of the existing social order. In this context, the villain serves as a real and urgent threat to the existence of the Self (139-140).⁴ In other words, the hero and his partners are virtuous because they defend and promote the existing social order, not because they are inherently virtuous. Likewise, the antagonist and his companions are villainous because they destroy and threaten the existing social order, not because they are born vicious.

In *Xicotencatl*, the hero Xicotencatl the Younger and his companions appear as virtuous because they try to defend existing Tlaxcalan political, cultural, and social orders that the Indians have maintained for centuries. On the other hand, the antagonist Cortés and his partners are presented as vicious because they try to destroy the indigenous orders by transforming them into European ones. Hence, Xicotencatl the Younger emerges in the novel as the symbolic figure of anti-colonialism that fights against the Spanish invasion and thus is the most virtuous leader who contrasts sharply with the most barbarous leader, Cortés.⁵ In this context, the virtuous characters in the novel are expected to have the same colonial status and racial origin as those of the hero. In other words, all the characters who practice the same moral principles as the hero should be familiar with his political status, colonized, and his racial origin, Indian. Yet, the novel presents certain colonizers and Spaniards as virtuous, despite being politically and racially different from Xicotencatl the younger: the hero allies with the Spanish invader Diego de Ordaz and the Aztec leaders, Teutile, Cuitláhuac, and Guatimotzin who constantly try to colonize his country Tlaxcala just like the Spaniards do.⁶ By doing so, the novel *Xicotencatl* allegorically participates in the debate on two primary nationalist issues of Mexican independence, the treatment of Spanish colonialism and *mestizaje* (cultural and racial mixture). In the following, these two nationalist issues will be examined in detail in regard to Mexican nationalist politics at the beginning of the nineteenth century.⁷

***Xicotencatl*, Anti-Exploitative Colonialism, and Mexican Nationalist Politics**

At first glance, *Xicotencatl* is an anti-colonial discourse because it not only promotes Xicotencatl the Younger's effort to defend his nation's independence from the Spanish invasion, but also strongly denounces the cruelty and barbarity of the Spanish invaders. In the typical version of the Xicotencatl story in colonial chronicles and historical texts, this indigenous general, Xicotencatl, fiercely fought against the Spaniards rejecting the Tlaxcalan alliance with them. He was forced to stop fighting, however, when the Tlaxcalan rulers decided to make peace with the Spaniards. When Cortés attacked Tenochtitlan, Xicotencatl the Younger followed him as an allied general, but for an unknown reason he deserted his army and returned to Tlaxcala. On learning of the desertion, Cortés had Xicotencatl hanged.⁸ *Xicotencatl* faithfully follows this historical version of the indigenous general along with the historically well-known massacres in Cholula and Tenochtitlan that demonstrate the cruelty of the Spanish conquistadors. The father and mentor of the protagonist, Xicotencatl the Elder, more poignantly describes

4. Jameson's perception of good and evil could be also explained by Carl Schmitt's perception of morality in political theory. According to Schmitt, morality in politics should not be understood at face value as it is politically defined. For example, if a person is identified as a political enemy, his or her moral behavior is not an issue but rather it is determined by the degree of his closeness or distance from his or her opponent (25-27). In other words, he is evil because he is a political enemy, not because he is vicious, dishonest, and lascivious. Schmitt's perspective is useful in examining the conflicts among the characters of ideological texts such as *Xicotencatl*.

5. Xicotencatl as an anti-colonial figure was created by Mexican nationalists after independence. According to Ross Hassig, colonial chronicles written by either Spaniards or Tlaxcalans described Xicotencatl as a traitor before independence, but after independence he became a national hero who fought against the Spanish invasion. By reviewing major colonial sources and examining the historical context in which Xicotencatl appeared, Hassig argues that Xicotencatl was neither a traitor nor anti-colonial hero but one of the many indigenous rulers who tried to take advantage of the Spanish invasion to enhance the political power of his town among the internally competing cities within Tlaxcala. And his conflicts against internal political rivals were later elevated to resistance to the Spanish conquest.

6. The hostile relationship between Tlaxcalans and the Aztecs of Tenochtitlan before the conquest is historically well-known. As Tlaxcala was surrounded by the Aztec allies and was constantly threatened by them, the animosity that the Tlaxcalans had against the Aztecs of Tenochtitlan was vehement (Davies 92-96). Considering this historical context, Xicotencatl the younger's decision to ally with them seems to be more contradictory than partnering with the Spaniards.

7. The alliance of Xicotencatl the Younger with the Aztec and Spanish colonizers also participates in the debate on the selection of political system for independent Mexico because the former is a republican while the latter are monarchists. This alliance between the republican Xicotencatl the Younger and the Aztec and Spanish monarchists could provide an important clue in understanding the nationalist ideals that the novel *Xicotencatl* promotes. However, I exclude this topic from my discussion in this article as numerous scholars have extensively studied it (Lee 368-374; McPheeters; Pulido Herráez).

8. *Xicotencatl* draws the title character's bibliographical information from several colonial chronicles. In some cases, the novel quotes directly from Antonio de Solís's *Historia de la conquista de México*. González Acosta (43-78) and Ross Hassig (30-32) summarize almost all the colonial chronicles that deal with Xicotencatl the younger.

the Spanish invasion as an initial point of European colonialism: "I [the Spaniards] come to enslave all of you, your thinking, your children and your descendants; I come to destroy your form of worship and to make you apostatize your religion; I come to violate your women and your daughters; I come to steal from you all that you possess if you submit willingly to so much debasement" (14)⁹. The prediction of *Xicotencatl* the Elder is actually fulfilled on numerous occasions: the novel presents accounts of several indigenous women being raped and others being looted by the Spaniards. In this context, it would be logical to think that all colonizers must be evil like the antagonist Cortés as they challenge and block the anti-colonial effort of the hero. Yet the novel describes several colonizers, the Spanish captain Ordaz and the indigenous Aztec leaders, Teutile, Cuitláhuac, and Guatimotzin, as good and virtuous like the hero. Such contradictory depictions of the colonizers may appear to be illogical, but they in fact reflect the paradoxical status of the Creoles at the beginning of the nineteenth century who were colonized as well as colonizers.

The Mexican Creoles around independence thought that they had been discriminated by the colonial authority as they were excluded from high administrative positions and were not allowed to participate in certain political and economic activities. Yet, as descendants of the conquistadors or colonial administrators, the Creoles were able to enjoy many of the same social privileges as the Spaniards. At the beginning of the nineteenth century the Creole elite, as the primary party of *Hombres de bien* who dominated Mexican politics around independence, did not want to introduce a democratic political system but rather an oligarchic regime: "they feared that radical change might upset the hierarchical structure of New Spain's society. The elite, therefore, sought moderate changes. They wanted home rule, not independence" (Rodríguez 21).¹⁰ During the process of independence, the main concern of the Creoles was not to criticize the colonial system itself, but rather specifically to criticize Spanish colonial practices in order to justify a takeover of colonial power (Lynch 319). *Xicotencatl* focuses on the Spanish invasion of the sixteenth century, but it converts the primary motive of the conquest from the conflict between the colonizers and the colonized to a conflict between the good colonizers, who represented Creole colonial interests, and the evil colonizers, who represented Spanish colonial interests.¹¹

The opposition presented in *Xicotencatl* between the good or virtuous and the evil or vicious colonizers aptly explains how the Creoles of the nineteenth century justify their status as colonizers. The novel denounces Cortés and his followers as vicious evil characters not because of their military invasion but because of their abusive and exploitative behavior. In other words, if the colonizers do not abuse or exploit the colonized, then they could be tolerated and even praised. In this context, a special place is reserved for the Spanish colonizer Ordaz and his soldiers: the novel praises their fairness and justice as they don't abuse or exploit the Indians. Ordaz who is often described as an honest and righteous person in the novel, even denouncing on several occasions his own Spanish leader Cortés and his soldiers for their greedy and evil behavior:

Valor was so forgotten, and greed so ingrained in the spirit, that it was only a matter of enriching oneself, breaking with conscience and reputation. Only lamentation and disputes concerning the suffering being experienced could be heard from those places; religious fervor and the public weal surrendered entirely to the interest and whim of those involved, and, at the same place, those poor Indians who moaned under the weight, yearning for gold to satisfy alien avarice, forced to look with the sweat of their brow for the same thing that they scorned, and to pay with their slavery for the ungrateful fertility of their country, were slowly being extinguished. (17)¹²

Even though Ordaz is a colonizer, he criticizes the Spanish invasion only because it is solely motivated by personal materialist greed and ambition, rather than religious or political justice that he thought should be sought

9. Yo vengo a esclavizaros a vosotros, vuestro pensamiento, vuestros hijos y vuestra descendencia: vengo a destruir culto y haceros apostatar de vuestra religión; vengo a violar vuestras mujeres y vuestras hijas; vengo a robaros cuanto poseéis si os sometéis gustosos a tanto envilecimiento" (84). All quotations in English in this article come from the following text, *Xicotencatl: An Anonymous Historical Novel about the Events Leading up to the Conquest of the Aztec Empire*, translated by Guillermo Castillo-Feliú, Austin: University of Texas Press, 1999. All quotations in Spanish come from "Xicotencatl" in *La novela del México colonial*, edited by Antonio Castro Leal, Aguilar, 1964, vol 1, 75-177.

10. *Hombres de bien* or *gente de orden* was a common phrase given to the upper social class that dominated Mexican politics, economy, and cultural sectors, replacing Spanish colonial administrative positions from the eighteen twenties to eighteen forties (Costeloe 16-23).

11. Latin American historical novels of the nineteenth century such as *Xicotencatl* epitomize the paradoxical political status of the Creoles: "la novela histórica latinoamericana es expresión de la episteme de la clase burguesa criolla llegada al poder con las guerras de Independencia, clase criolla que fue parte dirigente del sistema colonial a la vez su liquidador, poder periférico respecto al centro metropolitano pero centro respecto a la local" (Grillo 106).

12. "El valor estaba tan olvidado y tan arraigada en los ánimos la codicia, que solo se trataba de enriquecer, rompiendo con la conciencia y con la reputación. Ya solo salían de aquellas partes lamentosos y querellas de lo que allí se padecía: el celo de la religión y la causa publica cedían enteramente su lugar al interés y al antojo de los particulares, y, al mismo tiempo, se iban acabando aquellos pobres indios que gemían bajo el peso, anhelando por el oro para la avaricia ajena, obligados a buscar con el sudor de su rostro lo mismo que despreciaban y a pagar con su esclavitud la ingrata fertilidad de su patria" (85-86).

during the conquest. If Ordaz's criticism of Spanish colonialism is rephrased, that is, if the colonizers were fair and honest like him, uninterested in material wealth, the colonial system led by such colonizers would be acceptable. I would call this attitude an anti-exploitative colonialism as it apparently criticizes certain aspects of colonialism, but it never denies or rejects the colonial system itself. This anti-exploitative colonialism seems to be very similar to the attitude of the Creoles who only sought political autonomy under Spanish colonial rule while leaving the colonial order intact. I borrowed and modified here the concept of the "anti-imperial imperialism" proposed by Joshua Simson. According to Simson, North American and Latin American Creoles "embraced a contradictory ideology that incorporated both anti-imperialist and imperialist positions at the same time" in order to preserve their privileges even after independence (2).

In fact, *Xicotencatl* demonstrates the Creole attitude of anti-exploitative colonialism in the conquests conducted by Ordaz and Xicotencatl the Younger. The novel presents Ordaz as a model leader and his soldiers as good colonizers because, unlike Cortés and his soldiers who exploit and pillage indigenous people, they follow the laws of war, treating the conquered indigenous people with respect and refraining from pillaging. Seen as moral individuals, Ordaz and his soldiers are even welcomed by the indigenous peoples in Texcoco. A Texcocan woman who was conquered by the Spaniards narrates to Teutila:

The news that those foreigners were approaching our nation was the first alarm that disturbed our happiness. But our misgivings disappeared very quickly when we saw the captain who took lodgings in our house; his modesty, his considerate attention to us, and, especially, the love he showed our children calmed us in our uneasiness and made that race of monsters appear kind to us, for out of its very monstrosity it had produced a man as good as the one whom we first met. His people respected and loved him and around our house everything was quiet and orderly. [. . .] And this brave man stayed with us as an old friend of the family. (147-48).¹³

This conquered woman anticipated that the foreign invasion would destroy the happiness of her family, but after meeting with the good and virtuous invader Ordaz, her family feels safe even under colonial rule. After the departure of this good colonizer, however, her family encounters monstrous and greedy Spaniards who appear in stark contrast to Ordaz and his soldiers:

What a difference, my friend! His wrinkled forehead, his knitted eyebrows, his hoarse voice, his sinister eyes; everything frightened our children, who did not dare move from their corner. That monster ordered us around insolently; he received our presents with disdain, and he insulted us with vile expressions that we did not think any man was capable of. His troops razed our fields and burned our trees; it seemed that the genie of destruction and disorder reigned over our peaceful home. (148).¹⁴

The physical traits and vile behavior of the monster captain sharply contrasts with the virtuous captain Ordaz. The former completely destroys the happiness and peace that the latter assured to the family of the Texcocan woman by pillaging small pieces of her gold and few items of clothing. In addition, the vicious Spanish colonizers slay her husband who attempts to keep her necklace away from them. This colonial exploitation makes the Texcocan woman give up her desire of pursuing social justice for the murder of her husband. However, after meeting another virtuous conquistador, Xicotencatl the Younger, she regains her hope to request justice, which will be examined later.

As a symbolic figure of anti-colonialism, Xicotencatl the Younger appears in the novel as a conquered man who tries to maintain national independence against the Spanish invasion, but he also appears as an ideal colonizer, like the Spaniard Ordaz, who invaded other countries. For example, Xicotencatl invades Zocotlan, the country of his betrothed Teutila, following the order of

13. "La noticia de esos extranjeros que se acercaban a nuestro país fue la primera alarma que asustó nuestra dicha. Mas nuestros recelos desaparecieron bien pronto a la vista del capitán que se alojó en nuestra casa; su modestia, sus atenciones obsequiosas y, sobre todo, sus caricias a mis hijos tranquilizaron nuestras inquietudes y nos hicieron amable esa raza de monstruos, que, por un afecto de su misma monstruosidad, ha producido un hombre tan bueno como el que conocimos primero. Sus gentes lo respetaban y lo amaban y en los alrededores de nuestra casa todo fue orden y sosiego. [. . .] Y este hombre tan valiente estuvo entre nosotros como un amigo antiguo de la familia" (172).

14. "¡Qué diferencia, amiga mía! Su frente arrugada, su entrecejo, su voz ronca, su mirar siniestro; todo asustaba a mis chiquitos, que no se atrevían a moverse de un rincón. El monstruo nos mandaba con insolencia, recibía nuestros presentes con desprecio y nos insultaba con expresiones viles de que no creímos capaz a ningún hombre. Su tropa asoló vuestros sembrados, quemó nuestros árboles y parecía que el genio de la destrucción y del desorden reinaba en nuestra pacífica mansión" (172)

the Tlaxcalan senate that was deceived by the vicious congressman Magiscatzin. Xicotencatl was able to conquer Zocotlan, killing the king of Zocotlan who was Teutila's father. After the conquest, however, he treated the defeated people of Zocotlan with honor and respect just like the Spaniard Ordaz treated the conquered Indians in Texcoco. The conquered Teutila, who called Xicotencatl a monster during the invasion, later fell in love with the conqueror of her own country and murderer of her parents after witnessing his virtuous and fair treatment of the conquered people of Zocotlan (24-25). The brutal conquest was justified here by the moral practice of the conquistador and even the conquered woman became his fiancée and later his wife.¹⁵

On another occasion, Xicotencatl the younger appears again as an invader of another country. While on the way to conquer Tenochtitlan, Xicotencatl meets the Texcocan woman who previously met Ordaz and later witnessed her husband being slain by the Spaniards. As she sees in Xicotencatl the same good and virtuous leadership that Ordaz possessed, she asks for his protection:

This magnanimous comportment and his renowned virtues encouraged me to seek out his protection, even though I was a foreigner, and I asked for an audience for an unhappy widow. He immediately appeared at my house. His striking appearance, the nobility of his demeanor, the moderation in his expression, all of it reanimated my hope for justice. I recounted my catastrophe and ended it by saying to him: 'protect me, virtuous general! Protect this unhappy one against the malicious murder of my husband. Under your protection, I will appear before the foreign leader and, undoubtedly, he will give me justice. I know that not all of them are perverse. (149-50)¹⁶

This Texcocan woman clearly recognizes Xicotencatl as a leader of the invaders of her nation, but she decides to ask for his protection in order to pursue justice for the murder of her husband. She believes there is no doubt that justice can be sought even under colonial rule because she was exposed to good and virtuous colonizers like Ordaz and Xicotencatl. Even though *Xicotencatl* clearly denounces the Spanish colonial invasion, the hostile relations between colonizers and colonized in the episodes mentioned above virtually disappear. These episodes narrated by the same woman who experienced the colonial rule of both virtuous and vicious colonizers demonstrate that the novel does not challenge colonialism itself, but rather the ways that the colonizers carry out their colonial rule.

As the hero of the novel, Xicotencatl the Younger, accepts the virtuous colonizers, so do other characters who ally with him. The Aztec general Teutile, who is Teutila's uncle and a vassal of Moctezuma, clearly confirms that colonialism led by a virtuous leader would be acceptable. When he was talking to Xicotencatl the Younger about the possible alliance of Tlaxcala with the Aztec empire, he states that "If that foreigner [Cortés], whose talents astonished me, had taken the side of justice and equity, if he had given us models of moderation, of wisdom and virtue, what would it have mattered whence came our well-being if our peoples had been happy?" (83).¹⁷ Here again, the Aztec general who was fighting against the Spanish invaders argues that if Cortés had been a fair, modest, and virtuous invader, his conquest of the Aztec empire would not have mattered to the indigenous people of the empire. In other words, the Aztec general rejects Spanish colonialism because it was not fairly and morally practiced by the colonizers.

The Mexican Creoles at the beginning of the nineteenth century did not entirely reject Spanish colonialism. As descendants of the Spanish conquistadors, they wanted to maintain the existing colonial order while seeking their own political autonomy. Just as the Creoles did not reject Spanish colonialism, the hero Xicotencatl and his companions do not challenge colonialism itself. Rather they promote a regulated, neither arbitrary nor abusive, colonialism led by good colonizers just like themselves. The conquered Texcocan woman who looks like an indigenous peasant

15. Gonzales Sae-Saue argues that *Xicotencatl* promotes "conservative gender ideologies" by subjugating the female characters to the authority of the male characters in the name of virtue (194, 201). This episode demonstrates how Teutila voluntarily subjugates herself and sexually consents to the invader of her country and murderer of her parents without compromise.

16. "Este proceder magnánimo y la fama de sus virtudes me animaron a implorar su protección, aunque extranjera, y le mandé pedir una audiencia para una infeliz viuda. Al instante se presenta en mi casa; la gallardía de su persona, la nobleza de su porte, la moderación en sus expresiones; todo reanimó mis esperanzas de justicia. Le conté mi catástrofe, cuya relación concluí, diciéndole: <<Protégeme, ¡ah virtuoso general! Protege esta infeliz contra el alevoso asesino de mi marido. Bajo tu amparo yo me presentaré al jefe extranjero y sin duda éste me hará justicia. Yo sé que todos ellos no son perversos.>>" (173).

17. "Si ese extranjero, cuyas prendas me admiraron, se hubiera pesto de parte de la justicia y de la equidad; si nos hubiera dado ejemplos de moderación, de sabiduría y de virtud, ¿qué importa de la parte que nos viniera el bien como los pueblos fueran felices? (129)

asserts that she would be willing to live under 'reasonable' or 'peaceful' colonialism led by the virtuous conquistadors, Xicotencatl and Ordaz. In the guise of peaceful or virtuous colonialism, *Xicotencatl* promotes an independent nation where indigenous people still appear as the colonized who would not challenge but accept the existing colonial order.

***Xicotencatl*, Mestizaje, and Creole Nationalist Politics**

If *Xicotencatl* justifies Creole independence by praising virtuous colonialism completed by the anti-exploitative colonizers, it also justifies the dominant status of the Creoles after independence by arguing that these anti-exploitative colonizers should build and lead Mexican mestizo nation. The novel presents the cultural and racial mixing as the national identity of the newly independent Mexico by promoting a specific type of union or marriage. In *Xicotencatl*, the hero, Xicotencatl the Younger, and his antagonist, Cortés, appear not only as military and political enemies but also as love rivals. The main romantic relationship between Xicotencatl the Younger and Teutila is primarily challenged by Cortés: the latter desires the territorial conquest of Tlaxcala and the sexual conquest of Teutila.¹⁸ Defeating his love-rival Cortés, however, allows Xicotencatl to marry Teutila in the novel. As Doris Sommer argues, the unions or marriages that the protagonists pursue in the nineteenth-century Latin American romantic novels mean to "produce legitimate babies, literally to engender civilization" ("No Just Any" 59). Yet, the union between the hero and heroine cannot bear any children. To some extent, the union between Xicotencatl and Teutila must not engender a baby because this offspring of the couple does not fit historically or politically in the nation that the novel promotes, as their child would be wholly Indian. The conquest must produce a mixed-race child, not a homogenous one, simply because the novel *Xicotencatl* itself is a culturally mestizo product that takes advantage of indigenous history to promote Creole nationalist ideology.

Ironically, however, only the antagonist Cortés and his lover Doña Marina in the novel engender a new race, a mestizo boy, who symbolizes a mixture of the indigenous and white race and culture. The baby, however, is a product of the vicious union between a despotic Spanish conquistador Cortés and a lascivious indigenous woman, Doña Marina.¹⁹ Thus, this monster baby would not be an acceptable citizen for the nation that the virtuous hero and his companions are trying to establish, because this baby would purportedly behave like his vicious father and mother. Against this vicious mestizaje, *Xicotencatl* presents a hypothetical but ideal mestizaje between the virtuous indigenous woman Teutila and the virtuous Spaniard Ordaz. This ideal couple would replace the violent and abusive mestizaje between Doña Marina and Cortés.

Just as the novel suggests that colonization should be accomplished by the virtuous colonizers without violence and exploitation, it also implies that the cultural and racial mixing between the colonizer and the colonized should be completed in a peaceful manner. In this context, the ideal union between Ordaz and Teutila must be realized in a peaceful and moral way, which must show a totally opposite union from the one between Cortés and Doña Marina that involves violence. Ordaz's love with Teutila appears highly platonic and unselfish, which is different from that of Cortés who wants to have Doña Marina as a mistress and translator for sexual and practical purposes. Ordaz falls in love with Teutila at first sight and continues to maintain his love for her even after he finds that she is the betrothed of his friend Xicotencatl. He even puts his life in danger, climbing to the top of Popocatepetl Mountain as a testament to his love for her (60-61). Ordaz's love for Teutila, however, is not morally possible as the latter is the fiancée and then wife of his faithful friend Xicotencatl. The only way for Ordaz to obtain Teutila would be for Xicotencatl to voluntarily separate himself from her. In fact, the novel presents such a possibility. When Teutila is confined in a Spanish military camp by Cortés, Xicotencatl even thinks that he may give up Teutila for Ordaz, because

18. Thus, Xicotencatl has two primary goals to save his country, Tlaxcala as well as his fiancée Teutila: "And you, my country! and you, my beloved Teutila! both of whom I hold so dear, admit the sacrifice of my just anger, the greatest of sacrifices that could be exacted from Xicotencatl" (28) ["Y tú, ¡oh patria mía!, y tú, ¡mi adorada Teutila!, caros objetos de mi corazón, admitid el sacrificio de mi justa cólera, el mayor de los sacrificios que pudieran exigirse de Xicotencatl" (93)].

19. Viewing the Mexicans as mestizo descendants of the vicious and treacherous Malinche and the invader Cortés has been popular in studies of Mexican culture. A famous example of these studies is Octavio Paz's *Laberinto de la Soledad*, in which he describes the Mexicans as "chingados" or "fucked ones" due to their violated and treacherous mother, La Malinche. This perception has been challenged by several feminist critics and writers. Sandra Messinger Cypess examines how the typical images of La Malinche have been created, perpetuated, and challenged from the colonial period to the present. She presents the images of La Malinche portrayed in *Xicotencatl* in the beginning of the nineteenth century as precursors to Paz's perception of La Malinche in the middle of the twentieth century (57).

doing so might save her from her captivity. Xicotencatl even asks him to take her: "We must, at all costs, look after her and remove her from the abyss at whose bottom she finds herself buried. I love her, I adore her, and I prefer her a thousand times to my own life; and in order to convince you, I agree, willingly, that she be yours, Ordaz, if you are able to make her happy" (66).²⁰ Later, he says the same to Teutila: "My friend Ordaz loves you; he is not an abominable monster like his captain; on the contrary, he knows and practices virtue, and my father and I will testify to his honesty".²¹

The substitution of Ordaz for Xicotencatl as the husband of Teutila has no effect on the virtue of the child because both male figures are virtuous partners who do not abuse or exploit the conquered people. However, this substitution reinforces the concept of peaceful mestizaje, which is the part of the Creole nationalist idea that the novel tries to present. In fact, Teutila maintains her own admiration of Ordaz. When Xicotencatl the Younger sees Ordaz helping Teutila escape from the Spanish camp, he calls the former a hypocrite, misunderstanding that Teutila is in love with him. Teutila strongly denies her husband's insult and defends Ordaz: "Yes, with all my heart and all my soul. Yes, Xicotencatl, I love him; I love his virtues, I love his heroism, because to him alone does the wife of Xicotencatl owe the fact that she is not again the victim of his fierce and brutal leader" (107).²² It is important to note here that for Teutila, both Xicotencatl the younger and Ordaz would be the same type of husband. Both men met Teutila as conquistadors of native and adopted countries: Xicotencatl the younger as an invader of Teutila's native country Zocotlan and Ordaz as an invader of her adopted country, Tlaxcala. In addition, Teutila admires Ordaz for the same reason that she loves Xicotencatl the younger: she respects both men's courageous and virtuous behavior.

If the ideal union between Ordaz and Teutila were actually realized, it would produce a new civilization and race, the optimal mestizaje, in which the positive side of the Spanish race and culture symbolized by Ordaz and the virtuous side of the indigenous race and culture symbolized by Teutila would mix peacefully without violent conflicts. As the only virtuous Spanish colonizer who exercises his power reasonably and for the common good, Ordaz would replace the vicious and tyrannical conquistador, Cortés. On the other hand, as virtuous and chaste, Teutila appears to replace the vicious and lustful Doña Marina who reflects the historical figure La Malinche in the novel.²³ Thus, the offspring of the ideal union between Ordaz and Teutila would act as a substitute for the historical mestizo race in the novel produced by the vicious parents, Doña Maria and Hernan Cortés. By presenting the union between Ordaz and Teutila as an ideal and peaceful mestizaje, *Xicotencatl* proposes such mestizaje for the cultural and racial direction that the newly independent Mexico should take.

The virtuous and peaceful mestizaje that *Xicotencatl* idealizes would not be possible as only the barbarous union between Cortés and Doña Marina, not the ideal union between Ordaz and Teutila, produces a mestizo baby. Under the guidance of his parents, this baby would soon become an undesirable citizen, as he would follow his parents' despotic political and immoral behavior rather than becoming a law-abiding and virtuous member of the community. In this context, there is a necessity to transform the baby, who symbolizes the mestizo race and represents the future majority of the Mexican population, into a virtuous citizen. *Xicotencatl* presents Ordaz as an excellent substitute for the role of the father figure, both willing and able to instill moral values that Cortés glaringly lacks, while Teutila is portrayed as an honorable mother figure who is able to convert the vicious Doña Marina into a virtuous mother. Both Ordaz and Teutila immerse themselves in the life of the baby from his pregnancy to birth, showing a deep concern for the child.

20. "Es indispensable mirar por ella y sacarla a toda costa del abismo en que está sepultada. Yo la amo, la adoro y la prefiero mil veces a mi vida, y, para que os convenzáis, yo consiento gustoso en que sea tuya, Ordaz, si tú puedes hacerla feliz" (118).

21. "El amigo Ordaz te ama; éste no es un monstruo abominable como su capitán; al contrario, conoce y practica las virtudes, y mi padre y yo te respondemos de su honradez" (120)

22. "Si todo mi corazón y con toda mi alma. Sí, Xicotencatl, lo amo; amo sus virtudes, amo su heroísmo, pues que a él sólo debe la esposa de Xicotencatl no verse otra vez hecha la víctima de su feroz y brutal jefe" (144).

23. In the novel, Teutila appears as a virtuous version of the historical Malinche and the fictional Doña Marina in the novel. Cypess observes the similarities and differences between the fictional Malinche and the historical Malinche: "Like La Malinche, Teutila is a member of a chieftain's family who had become the property of a more powerful state, a natural consequence of military conquest. Unlike La Malinche, however, she refuses to transfer her allegiance again to the powerful Spanish invaders. Instead, she remains faithful to her Tlaxcalan lover" (46). The novel *Xicotencatl* promotes Teutila's faithfulness to her indigenous lover as a virtuous action and thus present her in sharp contrast to the behavior of the fictional Doña Marina in the novel. This contrast is designed to "create a moral fable of nationhood and womanhood" (Gonzales Sae-Saue 191).

In fact, Ordaz could have been the real father of the baby. Doña Marina fell in love with Ordaz, but he did not respond to her love. By deceiving Ordaz, Doña Marina was able to confine Ordaz with her in a tight place where they were sexually engaged. When Ordaz learned about Doña Marina's pregnancy, he thought first that he might be the father of the baby:

The good Spaniard suddenly realized that there was a possibility that he might be the father of a child by such a woman and of a child fated to belong to another father. His heart suffered different sensations at that moment, all difficult to explain: the shame of his weakness, the upbringing that faced that unhappy child, all these things tormented him in the extreme; nevertheless, the pleasure of having given life to a child made itself felt in the midst of so much displeasure. (66)²⁴

Ordaz knows that the baby's father is supposed to be Cortés as he is publicly the lover of Doña Marina. Yet, if the baby is his, Ordaz is ready to assume all the responsibilities as a father, and he even feels happy to have his own baby. In fact, Cortés never appears as a father of the baby in the novel and virtually disappears from the baby's life after his birth. Instead, Ordaz participates in the delivery and upbringing of the child. When Cortés was busy conducting the conquest, Ordaz lavished his innocent, tender care upon the baby (118).

The most important contribution of Ordaz to the upbringing of the baby is to help Doña Marina become a virtuous mother so that the baby could be raised by a more decent, wholesome woman. After greatly suffering during her delivery, she begs Ordaz to bring Teutila as she believes that Teutila's virtue can purify her malicious past and, thus bless her baby: "Ordaz, I am a mother. I wish my past conduct did not make me unworthy of this joy! [. . .]; I am anxious to see Teutila. Her virtues make me seeing her extremely necessary; [. . .] Have that angelic child come, for her presence will reanimate in me those sensations that Nature awakens in me. Do me that favor, Ordaz; not for me but for this innocent babe. See how beautiful he is!" (98-99).²⁵ Moved by her repentant words, Ordaz convinced Teutila to see Doña Marina. Here, Teutila appears as the ideal mother for Doña Marina, but little by little she becomes sanctified to a figure of Virgin Mary at the end of the novel: "Wherever there was a heartbroken spirit, there could Teutila be found, lavishing her sustenance, more with her kind and instructive words than with her assets, which she employed as assistance of the second order. The widow, the orphan, the elderly, the sick, all were equal to her; thus, her compatriots looked upon her as a consoling angel sent by Heaven to the aid of those who were unhappy" (135).²⁶ Deeply influenced by Teutila's moral practice, Doña Marina completely regrets the treason she committed against her people and nation, and emphatically denounces her Spanish master, asserting to him that she "will no longer be the party to his ambitious plans or the accomplice to his excesses" (121).²⁷ This drastic change suggests that the only mestizo offspring in the novel has a repentant mother who would teach him virtue rather than vice (Cypess 56-57). The blessing and care of the virtuous Teutila and Ordaz, and the repentance of the sinful mother, Doña Marina, convert the baby from a potentially malicious citizen to a virtuous one.

The transformation of the baby in *Xicotencatl* from vicious creature to virtuous citizen is a clear political project of the Creoles because Ordaz and Teutila would raise the baby as an obedient citizen who would respect the existing colonial social order rather than challenge it. As a virtuous colonizer himself, Ordaz criticizes the way his fellow Spanish colonizers conduct the conquest but never the conquest itself. Thus, in the society colonized by the colonizers like him, the colonial order and hierarchy must work as the principal social system. The ideal society into which Ordaz

24. Al buen español se le presenta de repente la posibilidad de ser el padre de un hijo de semejante mujer y de un hijo destinado por la suerte a otro padre. Su alma sufría en este momento distintas sensaciones, bien difíciles de explicar; la vergüenza de su flaqueza, la educación que esperaba a este infeliz hijo, lo atormentaban en extremo, y, no obstante, el placer de haber dado la vida a una criatura se dejó sentir en miedo de tantos disgustos (118).

25. "Ordaz, yo soy madre. ¡Ojalá mi pasada conducta no me hubiera indigna de esta dicha! [. . .]; mi corazón ansía ver a Teutila. Sus virtudes me la hacen en extremo necesaria; [. . .] Haz que venga esa criatura angelical, cuyo aliento reanimará en mí estas sensaciones que despierta la naturaleza. Hazme esta gracia, Ordaz; no por mí, sino por esta criatura inocente. ¡Mira que hermoso es!" (139).

26. "Dondequiera que había un desconsolado allí estaba Teutila prodigando sus socorros, más con sus palabras dulces e instructivas que con sus bienes, que empleaba como auxilios de segundo orden. La viuda, el huérfano, el anciano, el enfermo, todos eran iguales para ella; así la miraban sus compatriotas como un ángel consolidador enviado del Cielo a los infelices" (164).

27. "no volverá a ser la cooperadora de sus planes ambiciosos ni su cómplice en sus desordenes" (153).

would induct the mestizo baby seems to be identical to the nation that the Creoles of nineteenth century Mexico tried to build. In independent Mexico, the Creoles continue to maintain their status as a dominant social class over other ethnic groups without changing the essential parts of colonial order. In both the society and the nation, the baby will live as an obedient citizen who respects the existing colonial social structures and hierarchies.

Under Teutila's care and tutelage, the child would only be more inclined to follow the social hierarchy. The following episode exemplifies this, as she educates two indigenous commoners on the importance of maintaining the existing social order. When two Tlaxcalan commoners tied up a Spaniard who raped a Tlaxcalan woman, Teutila reprimanded them because they did not take him to the authorities: "And who has taught you, Tlaxcalan, this manner of obtaining justice, a procedure that perverts the order of society? Why do you not turn to your magistrates?" (134)²⁸. One of the commoners answers that there is no longer justice after the Spaniards came to Tlaxcala, but Teutila insists that he should respect even an unjust authority: "[W]hile authorities exist, it is necessary to respect them. Anything else is confusion and anarchy. Carry out your duties and turn that wretch over to the authorities" (135).²⁹ The Tlaxcalans faithfully follow Teutila's orders. This episode provides an important clue to understand the independent nation that the Mexican Creoles promoted in the first half of the nineteenth century.

Teutila's insistence on faithfully respecting the existing social order provides some insight as to what kind of society *Xicotencatl* promotes and whom such society serves. The absolute obedience of the commoners to even colonial authority represents exactly what the Creole elite wanted the commoners to do in the process of nation building. The Creole elite who replaced Spanish colonial rule had the common objective of maintaining their political power after independence. Thus, the utmost objective of their nationalist activities was to preserve the existing social hierarchy and political authority. Teutila in the above episode clearly demonstrates such by teaching the commoners to obey the authorities even though they are not fair and just. In this kind of nation in which the commoners absolutely obey political authorities, there would be no social revolution or radical change just like in the process of Mexican independence in which the Creoles maintained their social status as the ruling class while the majority of the Mexican population, primarily indigenous and black people, continued to occupy the lowest rung of the social class hierarchy after independence (Lee 383). The mestizo baby then raised by Ordaz and Teutila or Doña Marina, who absolutely follows Teutila as an exemplary model, will learn to accept the existing social order framed by the Creoles and will never dare to challenge it.

Conclusion: Forging Mexico as a Creole Mestizo Nation

Mexican independence in 1821 was not a real revolution, but a conservative political reform leaving the colonial socioeconomic order intact (Knight 331). To some extent, the Creoles were able to enhance their political power after independence by transforming their status from the subjects of the Spanish empire to the citizens of an independent nation. Regardless of their political beliefs, the Creole elites who formed the upper level of society and dominated national politics of the nineteenth century wanted to establish a nation that could protect their political and economic interests from any threats posed by the lower social class: "both conservative and liberal elites saw the state as an institution that existed to protect their interests by keeping rural peasants and the urban workers under control" (Burton 91). To create such a nation, the Creoles actively promoted certain types of political and cultural systems by publishing numerous nationalist texts in various types of discursive forms such as newspaper articles, political pamphlets, essays, novels, etc. The ways they proposed to create an ideal Creole nation,

28. "¿Y quién te ha enseñado, tlaxcalteca, esa manera de hacer justicia, que perversa el orden de la sociedad? ¿Por qué no recurrís a vuestros magistrados?" (163).

29. "mientras las autoridades existan, es necesario respetarlas. Lo demás es una confusión y una anarquía. Cumplid vuestro deber y entregad ese miserable a la justicia" (163).

however, were so diverse and often contradicted each other. *Xicotencatl* as one of these nationalist discourses proposes its own nationalist ideas that make itself different from or similar to other nationalist discourses.

The two major nationalist issues, anti-exploitative colonialism and racial mestizaje, that *Xicotencatl* presents constitute coded responses to other nationalist discourses at the beginning of the nineteenth century in Mexico. The anti-exploitative colonialism includes probably the most unique nationalist idea around Mexican independence as it presents the indigenous Xicotencatl the Younger and the Spanish Ordaz as the ideal colonizers while the Spanish captain Hernán Cortés as the vicious colonizer. Most of the Mexican Creole elite, both liberals such as José María Luis Mora and Lorenzo de Zavala and conservatives such as Lucas Alamán, despised and viewed the Indians as mere savages, presenting Cortés and the Spaniards as the national hero and founders of Mexico respectively (Brading 645-646; Hale 219-221; Lee 363). In stark contrast to this dominant view of the Creoles, *Xicotencatl* opines that Mexico as an independent nation should begin its national history with a Prehispanic indigenous world, not with European invasion, by presenting Cortés as a vicious criminal while eulogizing Xicotencatl the Younger as a virtuous hero.

The novel's anti-Spanish colonialism seems to be very similar to the main nationalist idea of a small group of Creole elite, known as Creole patriots, such as Servando Teresa de Mier and Carlos María Bustamante. Just like *Xicotencatl*, they viewed the Prehispanic Indians such as the Aztecs as the origin of independent Mexico and presented the Spanish conquistadors and the royalist military officers of the nineteenth century as murderers who killed innocent Indians and insurgents (Brading 561-602; Florescano 184-206; Lee 363-64). Yet, *Xicotencatl* differs from the nationalist ideas of the Creole patriots in that the novel does not completely reject the Spanish conquistadors by praising the Spaniard Ordaz as much as Xicotencatl the Younger. By doing so, the novel metaphorically suggests that independent Mexico should inherit the positive side of Spanish traditions. The debate on whether the national history of independent Mexico should begin with the indigenous or Spanish traditions became one of the most controversial and important nationalist issues in the nineteenth century. Unlike the dominant and patriotic nationalist discourses, *Xicotencatl* proposes a compromised nationalist idea that independent Mexico should be primarily based on indigenous traditions epitomized by Xicotencatl the Younger but at the same time should inherit the positive aspects of Spanish traditions exemplified by Ordaz.³⁰

Another unique nationalist issue that *Xicotencatl* promotes is to present independent Mexico as a mestizo nation. By presenting the hypothetical union between Ordaz and Teutila as ideal and converting the mestizo baby produced by Cortés and Doña Marina into a virtuous citizen, the novel demonstrates that independent Mexico becomes a mixed nation between Indians and Spaniards. As mentioned earlier, the Creole elite, either liberals and conservatives, considered the Prehispanic Indians as savages and barbarians, and by extension their contemporary Indians as the same. Hence, there was no possibility for them to build Mexico as a mixed nation. The conservatives wanted to separate the Indians from themselves and other races just as the Indians lived separately in Indian Republics during the colonial period. On the other hand, the liberals such as Mora viewed the Indians as an obstacle for national progress and thus wanted to forcefully transform their lifestyle into a Europeanized one in the name of national modernization (Basave Benítez 21-22). The novel shares, however, its nationalist ideas with the Creole patriots in that they commonly took advantage of indigenous history and culture to promote their own colonialist ideologies. Yet, *Xicotencatl* differs from the idea of the Creole patriots in that it primarily promotes racial mestizaje for independent Mexico while the Creole patriots were exclusively interested in cultural mestizaje between Prehispanic indigenous past and

30. Xicotencatl the Younger as a historical figure served as an inspirational source for numerous writers but their treatment of him was widely different and even contradictory. For instance, the Spanish writer Salvador García Bahamonde published a historical novel entitled *Xicotencatl, príncipe americano* in 1831 with a colonialist view that describes Xicotencatl the Younger as a deceiving traitor of his own nation (Baquero Arribas 129). On the other hand, Mexican and Latin American writers continue to present him as an anti-colonial figure and thus national hero. Patricia A. Ybarra traces how the image of Xicotencatl the Younger has been created and modified from the publication of the novel *Xicotencatl* in 1826 to the present (76-103).

post-conquest Christian traditions. In this sense, *Xicotencatl* could be one of very few nationalist discourses that presents independent Mexico as a racially mestizo nation in the eighteen twenties in which most of the nationalist texts did not even mention racial mixing between Spanish men and indigenous women.

Xicotencatl recreates the history of the conquest of Mexico based on indigenous figures and tradition in order to allegorically justify political freedom and promote national identity as mestizo for newly independent Mexico. The novel, however, turned out to be a highly ideological and partisan discourse that endorses the political status of the Creoles as the ruling class of independent Mexico. Such a colonialist Creole attitude of *Xicotencatl* toward indigenous history and culture gave great impact to many later nationalist texts: "The appropriation of indigenous history and culture for the purpose of establishing a sense of Mexican Creole identity in the new nation is a gesture repeated in many texts throughout the nineteenth century" (Skinner 27). Skinner presents Eligio Ancona's two novels, *La cruz y la espada* (1866) and *Los mártires de Anáhuac* (1870), as clear examples that emulate *Xicotencatl* by appropriating the indigenous past as a means to promote Creole nationalist ideas. With almost the same perspective, Rosa María Grillo also argues that numerous historical novels published in nineteenth-century Mexico based on indigenous culture and history were actually colonialist discourses that did not include indigenous voice. She points out that *Xicotencatl* initiated such colonialist discourses at the beginning of independence and served as a model for later historical novels of the nineteenth century (113-114). *Xicotencatl* proposed its unique nationalist ideas dialoguing with other nationalist discourses of its time. Yet, it simply takes advantage of the indigenous historical figures and tradition only to justify the status of the Creoles as colonizers after independence. By doing so, *Xicotencatl* promotes a colonialism within independent Mexico, or internal colonialism in which "With the disappearance of the direct domination of foreigners over natives, the notion of domination and exploitation of natives by natives emerges" (Gonzalez Casanova 27). In the context of Mexico, *Xicotencatl* appears to be the first nationalist novel that promotes internal colonialism by justifying the ideological position of the Creoles as the ruling class over other ethnic groups during the initial stage of post-independent Mexican nationalism.

WORKS CITED

- Anderson, Benedict. *Imagined Community*. Verso, 1995.
- Baquero Arribas, Mercedes. "La conquista de América en la novela histórica del romanticismo español: el caso de Xicotencatl, príncipe americano." *Cuadernos hispanoamericanos: Revista mensual de cultura hispánica (CHR)*, vol. 480, 1990, pp. 125-132.
- Basave Benítez, Agustín. 1992. *México mestizo: Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*. Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Brading, D. A. *The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State 1492-1867*. Cambridge University Press, 1991.
- Brushwood, John S. *Mexico in Its Novel*. University of Texas Press, 1966.
- Burton, Kirkwood. *The History of Mexico*. Greenwood Press, 2010.
- Costeloe, Michael P. *The Central Republic in Mexico, 1835-1846: Hombres de bien in the Age of Santa Anna*. Cambridge University Press, 1993.
- Cypess, Sandra Messinger. *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. University of Texas Press, 1991.
- Davies, Nigel. *The Aztec Empire: The Toltec Resurgence*. University of Oklahoma Press, 1987.
- Florescano, Enrique. *Memory, Myth, and Time in Mexico: From the Aztec to Independence*. University of Texas Press, 1994.
- Fowler, Will. "Dreams of Stability: Mexican Political Thought during the 'Forgotten Years'. An Analysis of the Beliefs of the Creole Intelligentsia (1821-1853)." *Bulletin of Latin American Research*, vol. 14, no. 3, 1995, pp. 287-312.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1990.
- Garland, Marissa L. "The Authorship of "Xicotencatl." *Hispania*, vol. 88, no. 3, 2005, pp. 445-455.
- González Acosta, Alejandro. *El enigma de Xicotencatl: estudio de dos novelas sobre el héroe de Tlaxcala*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

WORKS CITED

- Gonzalez Casanova, Pablo. "Internal Colonialism and National Development." *Studies in Comparative International Development*, vol. 1, no. 4, 1965, pp. 27-37.
- Gonzales Sae-Saue, Jayson. "Gendered Nationalism in Xicotencatl." *MELUS*, vol. 30, no. 1, 2005, pp. 189-204.
- Grillo, Rosa María. "Tres Novelas para la misma historia: El encuentro entre Cortés y Xicotencatl." *América sin nombre*, vol. 5-6, 2004, pp. 104-114.
- Hale, Charles A. *Mexican Liberalism in the Age of Mora, 1821-1853*. Yale University Press, 1986.
- Hassig, Ross. "Xicotencatl: Rethinking an Indigenous Mexican Hero." *Estudios de Cultura Nahuatl*, vol. 32, 2001, pp. 29-49.
- Imbert, Anderson. *Historia de la Literatura Hispanoamericana I*. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Jameson, Frederic. "Magical Narratives: Romance as Genre." *New Literary History*, vol 7, no. 1, 1975, pp. 135-163.
- Knight, Allan. *Mexico: The Colonial Era*. Cambridge University Press, 2002.
- Leal, Luis. "Xicotencatl, Primera Novela Histórica en Castellano." *Revista Iberoamericana*, vol. 49, 1960, pp. 9-31.
- Lee, Jongsoo. "Inventing National Identity: Creole Treatment of Mexico's Indigenous Past in Xicotencatl." *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXXIII, no. 3, 2006, pp. 361-385.
- Lynch, John. *The Spanish American Revolutions 1808-1826*. New York: Norton, 1986.
- McPheeters, D. W. "Xicotencatl, símbolo republicano y romántico." *Nueva revista de filología hispánica*, vol. X, 1956, pp. 403-411.
- Paz, Octavio. *Laberinto de la Soledad; Postdata; Vuelta a El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Pulido Herráez, Begoña. "Xicotencatl: una disputa entre la monarquía y la república." *Cuadernos americanos*, vol. 137, no. 3, 2011, pp. 47-66.
- Rodríguez O., Jaime E. "From Royal Subject to Republican Citizen: The Role of the Autonomist in the Independence of Mexico." *The Independence of Mexico and the Creation of the New Nation*, edited by Jaime E. Rodríguez O., UCLA Latin American Center Publications, 1989, pp. 19-43.

WORKS CITED

Schmitt, Carl. *The Concept of the Political*. Rutgers University Press, 1976.

Skinner, Lee. "Martyrs of Miscegenation: Racial and National Identities in Nineteenth-Century Mexico." *Hispanófila*, vol. 132, 2001, pp.25-42.

Simson, Joshua. *The Ideology of Creole Revolution: Imperialism and Independence in American and Latin American Political Thought*. Cambridge University Press, 2017.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. University of California Press, 1991.

—. "Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death." *The Historical Novel in Latin America*, edited by Daniel Balderston, Ediciones Hispamérica, 1986, pp. 47-73.

Xicotencatl: An Anonymous Historical Novel about the Events Leading up to the Conquest of the Aztec Empire. Translated by Guillermo I. Castillo-Feliú, University of Texas Press, 1999.

"Xicotencatl." *La novela del México colonial*, edited by Antonio Castro Leal, vol.1, Aguilar, 1964, pp. 75-177.

Ybarra, Patricia A. *Performing Conquest: Five Centuries of Theater, History, and Identity in Tlaxcala, Mexico*. The University of Michigan Press, 2009.

Trans Affirmation and Inclusion in Perlongher's Inner City

Huber David Jaramillo Gil

The Graduate Center – City University of New York

Abstract

In this study, I look at the gendered dimension of the public sphere as presented by Néstor Perlongher. As I examine the sexual economy and structural violence found in the author's metropolis, I focus on the way in which trans women are presented simultaneously as attractive and as repulsive, wanted and rejected, desired and murdered. In addition, I am interested in the exchange of ideas, production of knowledge, conceptual representations, enactments of desire, and systems of affect found among trans people within the city space. By exploring the interconnections between sexuality, commerce, legality, nation, and gender within the inner city, the author reveals the complex identities of trans people and marginalized minorities. In doing so, Perlongher reveals his vision for anti-identitarian, micropolitical, and subversive approaches to personal expression and experience.

Key Words: LGBT, Transgender, Politics, Urbanity, Sex Work.

Introduction

In this study, I look at the gendered dimension of the public sphere as presented by Néstor Perlongher. As I examine the sexual economy and structural violence found in the author's metropolis, I focus on the way in which trans women are presented simultaneously as attractive and as repulsive, wanted and rejected, desired and murdered. In addition, I am interested in the exchange of ideas, production of knowledge, conceptual representations, enactments of desire, and systems of affect found among trans people within the city space. While a sense of violence and danger is palpable, the author views the urban setting as a site of agency, resistance, survival, kinship, and self-affirmation integral to the formation of trans cultures and social networks. Instead of seeing the urban setting as inevitably dangerous and debauched, Perlongher recognizes it as a space in which to contest institutional rejection, political invisibility, and self-deprecation. By exploring the interconnections between sexuality, commerce, legality, nation, and gender within the inner city, the author reveals the complex identities of trans people and marginalized minorities. In doing so, Perlongher reveals his vision for anti-identitarian, micropolitical, and subversive approaches to personal expression and experience.

While I will examine various texts within his oeuvre, I will focus on some of his most renowned works. On one hand, I will examine the figure of Argentina's Eva Duarte de Perón as presented in his renowned and controversial *Evita vive* (1983). Having been revered by the lower economic classes, in the author's work, Evita becomes one among the masses—involved in the crime, the drugs, and the sex scene of the city. His transgenering of the First Lady not only distorts the image of a national emblem but creates a space for genderqueer expression; challenging heteronormativity and official discourse in the process.¹ Furthermore, through his alteration of Eva Perón, Perlongher presents obstinate disobedience and satirical exaggeration as part of his Neobarroso approach to art.²

On the other hand, I will look into Perlongher's *Prosa plebeya* (1997), a set of essays which declare his political and artistic theorization. In these, Perlongher presents his sexo-dissident attitude, non-assimilationist political positioning, distinct understanding of gender nonconformity, and urban deterritoriality and nomadism. His essays, characterized by their vehement expression and experimental ideas, serve to publicly condemn political violence and defend sexual and gender dissidence. His experimentalist Neobarroso approach sets out to explore the low, the dirty, the sexual, and the obscene.³ In doing so, Perlongher assumes alternative attitudes and ideas found within underserved communities to resist and contest the limiting and detrimental politics of the Argentine nation.

Genderfucking: Travesti Provocation & Desire

Trans people were part of those whose lives Perlongher was interested in exploring through his work. As observed by Ben Bollig, the author's interest in marginalized groups arose above all from anarchist ideals. From his point-of-view, being excluded from both conservative political factions and opposition political groups provided individuals in absolute marginality a sense of freedom. The absence of government and authority granted by their social position gave trans people the opportunity to explore their desires, regardless of how shocking or perverse these may have been by the general public. Unrestrained by social mores, by expressing their own identity trans people could defend a person's right to difference even if this meant diverging from the values that society held most dear. At the same time, the effeminacy and passivity that had characterized marginalized groups was reappropriated and reinterpreted to combat the state. By doing so, trans people provided potential

1. The author is not the only one to make use of Eva Perón's historical, ideological, and mythical identity. Other artists have used the figure of Evita to explore the intersections of gender, sexuality, and nationalism, such as Luisa Valenzuela, Tomás Eloy Martínez, Rodolfo Walsh and Leónidas Lamborghini. The analysis of these and other representations of Eva Perón is beyond the scope of this article.

2. While this is true, as the analysis to follow demonstrates, carnivalesque subversion of the patriarchal order is not the only strategy to emerge from the author's work

3. On the author's use of the Neobarroso see his introduction to the bilingual anthology *Caribe transplantino*, his essay *La barroquización*, and the book of essays on his work, *Lumpenes peregrinaciones*.

strategies for combating the heterosexist and masculinist order that historically ruled over the nation- the same system of power which persecuted and tortured sexual and gender minorities since its inception.⁴

To explore the persecuted yet subversive space of gender and sexual minorities, Perlongher commonly presents them as the narrators and characters of his literary work. In most cases, he portrays them as promiscuous and unscrupulous in sexual matters. Engaged in non-productive pleasure, they disregard their partners' sex and gender identity and defy the penetrator/penetrated paradigm. At the same time, a character's gender becomes skewed and put into question. Unconcerned with traditional masculinity or femininity, those that appear as cisgender can suddenly be perceived as transgender regardless of their sexual practices. This can also be perceived in Perlongher's verse, especially through his particular manipulation of grammar and employment of rhetorical figures.⁵

Fe/male

Perlongher explores gender nonconformity throughout *Austria-Hungría* (1980), his first book of poems. In *Polvo*, what first appears to be an amorous relationship between a man and a woman, suddenly turns into a salacious scene in which the characters' gender and sexuality become unstable. For the erotic act, the author places the narrators in the darkness and dirtiness of the city streets: "la pared de los patios rayada por los haces de una luz/ encendida a deshora/ ceniciento el terror, ya maculado, untuoso en esas buscas/ a través de los charcos" (18). In this public space, speaking to one another as the two engage in sex, the characters' gender becomes volatile: "Ya no seré la última marica de tu vida' dice él/ que dice ella, o dice ella, o él/ que hubiera dicho ella, o si él le hubiera dicho:/ "Seré tu último chongo" (18). While they use the words *marica* and *chongo* to refer to one another, labels used to refer to sexually submissive men and sexually dominant men respectively, their manhood is put into question as they *both* acquire feminine personal pronouns. As their bodies intertwine, their gender roles fluctuate, becoming impossible to differentiate between the two:

"como la leche de él sobre la boca de ella, o de los senos/ de ella sobre los vellos de su ano, o un dedo en la garganta/ su concha multicolor hecha pedazos en donde vuelcan los carreros/ residuos/ de una penetración: la de los penes truncos, puntos, juncos,/ la de los penes juntos." (18)

The sexual organs and fluids traditionally associated with either man or woman, are displaced. We are unable to trace to whom each bodily element belongs. When presented with two bodies, we come across a pair of breasts and a vagina, which may lead us to think of a woman, yet we are left puzzled by the image of two penises. Also, unable to identify the penetrative role taken by the twosome, the traditional gendered paradigm (feminine entities are receivers and masculine entities are penetrators) becomes unreliable. In addition, at the moment of orgasm, we are unsure if the poem portrays male or female ejaculation: "en su hondura - oh perdido acabar/ albur derrama el de ella, el de él, el de ellaél, o él ella" (18). Furthermore, unlike the penis or the vagina, among the sexual organs registered in the poem, the anus (which can be associated with either men or women) becomes admired and craved: the air that passes through it is described as "dulcísimos pedos" (19). Through the sexual act, the bodies interconnect, blurring and transposing all distinguishing features- ambiguity takes over while certainty is lost. As a result, we are no longer able to rely on binary systems to understand the gender (male/female) and sexuality (dominant/submissive) of individuals. These, on the other hand, seem unrestrained and indecipherable. Interestingly, the poem itself can be described in a similar manner. Perlongher's distancing from literary tradition can be perceived not only in the poem's juxtaposition of

4. For a study on how the homosexual body is perceived during the consolidation of the modern Argentine state as a locus of infection in need of control and elimination, see Jorge Salessi. For a study on the ways in which LGBT+ people were persecuted during the Argentine dictatorship and the rise of the Argentine gay rights movement, see Débora D'Antonio. For complete histories of homosexuality in Argentina, see Jauregui, Bazán, and Melo.

5. This approach is identified as *travesti* aesthetics in Bollig's "Néstor Perlongher: The Poetic Search for an Argentine Marginal Voice"

Personal pronouns to show uncertainty in a subject's gender, but also in his use of double similes in which a subject is simultaneously ascribed masculine and feminine qualities. In addition, *Polvo's* free verse allows Perlongher to abandon stylistic constrictions in order to express intuition and unrestrained thought. It is as if, along with the movement of the poem, the characters follow their unconscious (feelings, urges, etc.) as their bodies interact and interpenetrate. On a last note, it is important to keep in mind that, like the poem's characters, in order for us to recognize each other—to pass on feelings, to become intimate with the other, to experience the thoughts of the other, to understand the self through the other—we must not only engage in sex, but also interact within the cityscape (in the same way that the aforementioned lovers do). For Perlongher, it is in its darkness, indecency, and unpredictability, where we can learn to surrender ourselves, lose ourselves, and connect ourselves with the other.

De/formation

While it is true that unstable textualities and identities may disturb the common reader, it is this very reaction what Perlongher seeks. His writing intentionally challenges self-perceptions and assumptions about the world, especially when it comes to sexual deviation and gender ambiguity. For Perlongher, a person's gender should be treated as malleable. As individuals, we ought to explore the breadth and depth of gender. In doing so, we could deconstruct and redefine our individuality, thereby achieving self-development and self-governance. As an avid reader of Deleuze and Guattari, Perlongher agrees with continuous deterritorialization (breaking of habits) and reterritorialization (formation of habits); always in the processes of actualization yet never reaching consistency and fixed form. In *Los devenires minoritarios*, an essay included in his *Prosa plebeya*, Perlongher proposes “un sujeto —o, mejor, un ‘punto de subjetivación’— que no ha de medirse por el control localizado que ejerce sobre sus deseos, sino valorizarse por la intensificación de las conjunciones y encuentros de que sea capaz” (66). In other words, we must not allow ourselves (nor others) to demarcate, hierarchize, and regulate our bodies and identities. Instead, our sense of self should openly explore the rich and complex flows of human experience—rejecting self-crystallization and embracing self-indiscernibility. Doing so, would bring forward individuals who are “indicando, lanzando, experimentando modos alternativos, disidentes, ‘contraculturales’ de subjetivación” in order to open “‘puntos de fuga’ para la implosión de cierto paradigma normativo de personalidad social” (68). For Perlongher, it is important to reject conventionality and normativity, not by becoming someone else, but by soliciting and giving way to the other. By entering in exchange, while rejecting traditional systems and models, one is able to create innovative alternatives.

With regards to gender, as with Deleuze and Guattari, the author suggests that we take on a progressive stance by embracing womanhood. The author sees gay men and trans women as exemplary of such revolutionary displacement and recodification of femininity. In contrast, resubjectification through the masculine is seen as ineffective, especially within an already patriarchal system: “Puede haber, devenires del hombre, pero no un ‘devenir hombre’, ya que el hombre es el mayoritario por excelencia, mientras que todo devenir es minoritario” (68). Interestingly, while he insists on intensive experimentation, he does not view (nor explore) the male subject as a possible figure of change. One could argue, however, that there are ways in which masculinity can be subversively used. He seems to overlook, for example, women who reject conventional femininity by taking on masculine traits. Also, there are men who objectify the male body by embracing hypermasculinity. On another note, instead of being inherently radical, there are instances in which femininity conforms to prevailing standards. In addition, he compounds feminine trans women and feminine gay men, as if their lived experiences were comparable. While trans women are commonly seen as not feminine enough, gay men are usually seen as

too feminine. While both may have been assigned male at birth, their particular connection with femininity can be vastly different in intention, identification, and expression (not only as group but from individual to individual). Neither one, nor anyone for that matter, gains immediate subversiveness by entering the realm of femininity. The opportunities described by Perlongher seem more feasible through subtle nuances that deterritorialize the self without imposing unity and consistency. It is when promoting difference over identity, that Perlongher recognizes a variety of possibilities when thinking of gender: "Donde había solo dos grandes sexos molares (serás A o B, serás hombre o mujer), mil pequeños sexos moleculares, en el imperio de la sensación, en lo intensivo" (68). Foreseeing the concept of genderqueerness, the author suggests a spectrum of gender expression in which an individual moves about without affirming a crystallized identity.

All in all, Perlongher rejects all identity categories and labels. For the author, by adhering to these, we delimit our experiences and negate our latent desires. No longer striving for deconstruction and innovation, we settle for pre-established forms of being which are sociopolitically regulated. For example, by identifying as either *man* or *woman*, one settles into the roles and expectations which define such labels. The same can be said about categorizations which attempt to combat heterosexist structures, such as *gay* and *lesbian*. Under this particular classifying system, fixed limits on sexuality are established while, when recognized by the government, normative coupling standards are expected: sexual exclusivity, sexual position-taking, cohabitation, family development, etc. Through classification and characterization, the state ascribes moralizing conventions in exchange of human rights. To ensure their own safety, individuals who were once rejected by the system, now follow its traditionalist conservatism and regulatory bylaws. Noting a change in regulatory procedures, Perlongher identifies:

[Un] cambio de signos que indica el pasaje de una sociología de la norma contra la 'anomia', a un modelo de sociedad como un sistema de *selves* (egos) autoadministrados, pagando el precio de la construcción consciente de una identidad coherente en pos del dudoso premio de un reciclaje ilusorio en los circuitos del orden oficial. (71)

In the same way that sociopolitical forces interfere and regulate emotional and sexual relationships, law and order is maintained by invading the most intimate of spaces, including the home. In *En síndrome de las salas*, Perlongher recognizes an obsessive desire for orderliness and cleanliness within the bourgeois residence. Inside this four-walled utopia, its residents uphold strict regulations which punish any attempt at breaking standards of decency and organization. Insisting on obedience and rigidity, the domestic ideal permeates into the masses through hired help (and other services in which the values of the rich are promulgated and enforced onto the poor):

Es sintomático que, para mantener esa sofocante organización, las clases medias de deban recurrir a un verdadero ejército de empleadas domésticas, a quienes pacientemente se enseña y se impone -para que las transporten de paso al seno de sus hogares periféricos y enciendan en la pobreza el digno culto del orden limpio- toda una micropolítica del espacio residencial. (63)

Thus, the urban space is in constant danger of acquiring the same authoritative values that exist within the law-abiding and well-mannered middle and upper classes. Opposed to the sanitary and meticulous space of the bourgeois home, Perlongher is attracted to the unsystematic and undisciplined inner city, even if this implies living in (what is viewed) as obscene and unpleasant. It is important to keep in mind that the author is

not (necessarily) asking us to live in squalor. What he is mostly concerned about is the fact that

El orden doméstico, se presente a sí mismo como natural, como lógico, como implícito, cuando en verdad, no es nada más que eso; un orden impuesto autoritariamente por los poderes domésticos, tan arbitrario e insoportable como tantos otros, en el 'panopticum' contemporáneo. (65)

It is the authoritative regulations which enter the domestic realm that ought to be feared. These enforce values and standards which do not serve the distinct needs and changing interests of the individual. Instead, Perlongher seeks a space in which intuition, innovation, and adaptability are allowed; within the author's context this can be easily found in the indelicate streets of the urban city. Nevertheless, even the freedom that is found in the working-class space is precarious due to the gentrifying force of the affluent bourgeoisie. Thus, if to remain disobedient and ungovernable is the goal, to interact without imposing points of view, while learning from the other, is the challenge.

In/betweenness

Self-organization promises an enhanced version of ourselves. We wonder, nonetheless, how we may accomplish absolute deterritorialization: Are we prepared to see ourselves as products of constant change? Is being continuously open to further change sustainable? How can prioritizing difference bring about social change? Can destratification, always guided by desire instead of reason, bring about unforeseen dangers? To reflect on these questions, I will observe the ways in which gender de-codes and re-codes the reader in Perlongher's *Evita vive*.

In the short story, we are presented with heavily gendered characters. Each section introduces a new narrator, each recalling the moments in which they individually met Evita, a fictionalized version of the First Lady who is portrayed as a trans woman. For the time being, we will focus on the first and third narrator: a feminine *marica* and a masculine *chongo*. As the reader is exposed to patterns of behavior and forms of expression which correspond to the narrators' opposing genders, the reader fluctuates among the masculine and the feminine; finding a place of in-betweenness within the text. Accordingly, a tripartite classification of gender is introduced: masculine, feminine, and that which alternates between the two. Nowhere does the narrators' expression of gender become more apparent than in their treatment of sex, which we shall further examine.

As we begin the short story, we are introduced to our first narrator: a cashier at a night bar. After getting suspended for fighting with a fellow co-worker, he heads back to his temporary residence, a hotel located in el Bajo; the red-light district of the Argentine capital (no longer, however, due to gentrification). Jimmy, a black sailor likely to have arrived at the nearby Port of Buenos Aires, currently lives with the narrator as his lover. As the narrator enters the hotel room, he finds Jimmy sexually engaged with a woman.

While the narrator initially becomes angry, he settles down after realizing that it is Eva Perón who "hasta ese momento tenía la cabeza metida entre las piernas del morocho" (24). Now, in the form of a trans woman, she seems to have risen from the dead: while her emblematic hairstyle, representative of her elegance and effervescence, collapses into a "rodete todo deshecho" (25), her use of chemotherapy to ward off her eventual death leaves "manchitas del cáncer" on her skin (24). Through her decayed body, we are reminded of both the First Lady's glorious and heart-rending moments. Neither strictly dead nor alive, she returns to Argentina as a monstrous version of herself. Instead of fighting over

Jimmy, the first narrator accommodates Evita, enchanted by her presence.

Together, they enter into a threesome: “[Evita], tenía las uñas largas... se las cortó para que el pedazo inmenso que tenía el marinero me entrara más y más, y ella le mordía las tetillas y gozaba” (26). In this particular scene, the narrator is penetrated, Jimmy performs the penetration, and Evita assists with the penetration. It may be of no surprise that the narrator takes on the submissive role: after all, we have been told that he met Jimmy “yirando por el puerto” (23) and describes himself as a prostitute or promiscuous woman: “yo soy tan puta” (25). Also, as seen, the narrator continuously refers to himself in the feminine: “una marica” (24), “una bruta” (24), “una puerca” (25), etc. Overall, we are left with the impression that the narrator possesses many qualities that are considered typical of women.

Once we reach the end of the short story, we encounter a much different personality in the third narrator, a masculine sex worker named Chiche who roams the streets of Buenos Aires under the supervision of a procurer, who goes by Alex. To make his workers more appealing: “Alex nos mandaba, cada vez que podía, viejos y viejas, que nos adornaban con un par de palos” (31). In addition, he selects a centrally located spot to make them easily accessible to all city dwellers: “La cosa es que todos -y todas- sabían dónde podían encontrarnos, en el snack de Independencia y Entre Ríos” (31).

While he waits for his loyal clientele, the new narrator is approached by a curb crawler named Francis. As the client solicits Chiche’s services, he explains that there will be an additional person involved in the sexual activity. Beside him, a beautiful woman sits and introduces herself. We learn that she is none other than Evita. Chiche, unhesitatingly, begins to flirt with her and goes on to caress her body in a dominant manner:

“Me llamo Evita, ¿y vos?” “Chiche”, le contesté. “Seguro que no sos un travesti, preciosura. A ver, ¿Evita qué?”. “Eva Duarte”, me dijo “y por favor, no seas insolente o te bajás”. “¿Bajarme?, ¿bajárseme a mí?”, le susurré en la oreja mientras me acariciaba el bulto. “Dejáme tocarla la conchita, a ver si es cierto”. ¡Hubieras visto cómo se excitaba cuando le metí el dedo bajo la trusa! (31)

As seen, Chiche’s demeanor is quite different from that of the first narrator, who had previously expressed admiration and respect towards Eva Perón. Instead, Chiche is forceful and assertive towards her. Evita, on another note, remains as feminine as before. Even her genitalia are described as that of women, despite her transness.

In the following scene, we encounter another threesome; this time between Evita, Chiche, and Francis. On this occasion, however, it is the narrator who penetrates the other two participants. Once treated with amiability and warmth, Evita now encounters an individual who is quite assertive. This is evident in Chiche’s sexual objectification of Evita: “Ella era una puta ladina, la chupaba como los dioses. Con tres polvachos la dejé hecha... La mina era una mujer, mujer” (32). Even though he is hired as a sex worker, due to his dominant nature, Chiche feels confidence in refusing sexual services: “[Evita] me pidió que volviera, si precisaba algo. Le contesté no, gracias. En la pieza había como un olor a muerta que no me gustó nada” (32). While noting her disturbing undeadness, which had not bothered the first narrator, Chiche is arrogant enough to reject Eva Perón. It is true that the first narrator had also been sexually suggestive and sexually aroused yet, unlike Chiche, he was never overbearing or presumptuous. Chiche even takes mannish pride in his own phallus: “el putito [Francis] quiso ver mientras me duchaba y ella [Evita] se tiraba en la cama. También, con el pedazo que tengo, hacen cola para mirarlo nomás” (31-32). Becoming the center of attention, due to his great member, he brags about the fact that he slept with the emblematic First Lady: “Cuando

me lo terminé de garchar me dijo [Francis], con la boca chorreando leche: 'Todos los machos del país te envidiarían, chiquito; te acabás de coger a Eva'" (32). Most importantly, Chiche did not just have sex with her, which the first narrator had also done, he was able to penetrate her- and in doing so dominate her. Through the phallus, as the transcendent symbol of patriarchal empowerment, Chiche denigrates the most important among women.

As we move from one narrator to the next, the reader begins to perceive an interplay between sex, sexuality, and gender. As the first narrator takes on feminine qualities, thus becoming associated with women, he is penetrated. On the other hand, as the third narrator takes on masculine qualities, thus retaining the status of men, he performs the penetration. Accordingly, one's perceived gender determines the sexual position taken during sex. In a similar way, when thinking of men who sleep with men within the Latin American context, he who is dominant is not considered homosexual. Instead, it is the man who is penetrated, the one who is ascribed such a label. As a result, both gender (masculinity/femininity) and sexuality (heterosexual/homosexual) are determined within a penetrator/penetrated paradigm. Within this system, there are preset expressions of gender and sexuality which are strictly followed. One ought to wonder if Chiche would have remained a masculine *chongo*, if he would have wanted to be penetrated. The same can be said about the first narrator— would he have remained feminine if he would have taken the active role in intercourse? There is no exploration of what a masculine passive role or a feminine active role in intercourse would look like. Perhaps, this is an oversight explained by Perlongher's view of femininity as always subversive and masculinity as always conventional (as it was earlier discussed). After all, the author is a product of the messages generated by his culture's arrangements of sexuality, gender, and sex. As such, he is unable to escape these systematic arrangements to explore their unknown depths.

It is important to keep in mind that, not every act of submission is feminine nor is every act of domination masculine. Our reader moves through a system of gender and sexuality in which two extremes are found at their highest degree of intensity. Along with marginalized discourses, the reader engages with hypermasculinity and hyperfemininity, becoming one with both opposing articulations. The reader, therefore, moves fluidly from one end of the gender spectrum to the other, taking on the discourse of both the feminine and the masculine, experiencing through the narrators both the act of being penetrated and the act of penetrating. It is this entity, which is allowed movement between the male and the female. It is the reader who explores shifts in territorialization by engaging with the text. It is true that neither narrator is able to transcend male and female constructs- they simply reside in one or the other. It is also true that we are not directly presented with the "mil pequeños sexos moleculares" (68) which were promised in Perlongher's theoretical work. Nonetheless, through the reader, decoding and recoding of the self seems feasible by engaging with the text and its polarities.

Lastly, it is worth mentioning the narrators' movement through the city's landscape. The short story is set in criminalized and marginalized spaces, which are frequented by sex workers, pimps, homeless persons, and drug dealers. Nonetheless, while excessive violence and sexual activity is palpable, we encounter individuals who find a site of self-expression in the city. It is within the dirty, dangerous, and destitute that the narrators are able to disengage from social norms. While doing so, they develop intimate relationships and partake in the socioeconomic order in subversive and alternative manners. By bringing the reader into this divergent space, the text allows one to explore different realms of gender and sexuality. In addition, by entering sites of drug consumption and sex work, the common reader disengages from their own experience, being guided by the narrators' movement, becoming susceptible to change as a

result. It should be noted, that the narrators do not experience change in the same way that the reader may. Even though they do engage in the movement of the city, they remain relatively flat (as opposed to round) throughout the short story. The reader, however, is given the opportunity to explore and interact with the city's frenzy and enthusiasm, stepping away from the story with a new understanding of the world around them and their own place within it. To conclude, it seems that becoming part of the urban space, in itself, does not bring about immediate change. Rather, while not every reader would be willing to do so, one ought to be open to its flows and variations— becoming one with its unsteadiness, taking the risk of embracing change, while allowing desire to take over.

Trans monstrosity

I would now like to turn our attention to the character of Evita. As seen, there is a notable effort from the author to validate her womanhood. Without seeking qualities that would make her masculine, the narrator instead takes note of her breasts “el flaco de la droga le metía la mano por las tetas” (27) and views her genital area as that of a woman's: “dejáme tocarte la conchita” (31). He perceives her as equal to other females: “una flaca entre las tantas” (31) while affirming her authenticity: “la mina era una mujer, mujer.” (32). All this being true, her undeadness is an equally important feature of hers. As the reanimation of the First Lady, the character's body is like that of a corpse. While identified as being beautiful, her foul cadaveric smell scares the third narrator away: “En la pieza había como un olor a muerta que no me gustó nada” (32). In addition, we previously saw signs of Evita's deterioration in her disheveled hair and skin spots. Even though the author is interested in the supernatural state of the First Lady—in order to present her return (after death) to the Argentine masses— imposing her monstrosity on a trans body seems far from accidental. In a transphobic society, gender-nonconforming people are commonly perceived as unnatural, monstrous, and damnable. By conferring the qualities of a living corpse onto a trans body, Perlongher seems to play along with disparaging notions held about the trans community.

Susan Stryker studies trans monstrosity in her *Performing of Transgender Rage* (1994). As a trans woman in academia, she denounces colleagues who have viewed or portrayed trans people as monstrous. In particular, some scholars have resorted to Mary Shelley's *Frankenstein* (1818) when conceptualizing and defining the trans figure. Like a monster, trans people are seen as individuals with unnatural bodies; products of medical intervention; people without an identity of their own; entities that are less than human. In response, Stryker brilliantly reappropriates monstrosity, taking pride in her atypicality:

I want to lay claim to the dark power of my monstrous identity without using it as a weapon against others or being wounded by it myself. I will say this as bluntly as I know how: I am a transsexual, and therefore I am a monster.” (240)

Aware of her deviant identity, Stryker views trans people as entities that denaturalize ideals which society, counterintuitively and counterproductively, pursues and promotes. In doing so, she condemns the standards of behavior that society imposes on itself and others.

With this in mind, we shall now return to the text. As mentioned above, while portraying her as monstrous, Perlongher *does* validate the character's womanhood. It would then seem contradictory if the author's use of monstrosity was being used to disprove trans experience and gender nonconformity. I would argue instead that, in *Evita vive*, the character's monstrosity is used more so for the corruption of an emblematic national figure. Eva Perón was widely regarded, among other things, as a friend of the working-class, a defender of women's rights, an

enemy of the oligarchy, a beauty and fashion icon, and a figure worthy of canonization. As Perlongher turns such a distinguished person, into a monstrous version of herself, he ridicules that which defines the state, since it is Eva Perón who stands in representation of the nation. Thus, instead of humiliating trans people, he uses their place in society to question the patriarchal order, bringing forward the unorganized and unpolitical as possible sites of change and progress. In other words, Perlongher makes use of the way in which trans people are viewed in society to ridicule the establishment. Instead of denigrating the trans figure, he uses its marginality to adulterate and debase elitist institutions of power; presenting alternative forms of politics and culture in the process.

This is not to say that Perlongher never swayed away from his supporting and validatory stance towards trans people. As seen in Perlongher's later work, with the rapid spread of AIDS and the hardening of neoliberal policies, spaces of homosexual and transgender desire were no longer seen as promising centers of micropolitical resistance.⁶ With time, Perlongher saw transgender people as useful political entities only when in the process of becoming the opposite sex. Once their bodies normalize, readily identified as having a particular gender, they were no longer seen as politically transgressive— they simply reinforced and conformed to social standards. Thus, trans people become only valuable when located in liminal spaces from which to problematize gender. If ever they conform to the norm, they are no longer seen as functional— their dynamism comes to an end . This would be particularly problematic for some trans people since gaining political agency would require an always unfinished gender transition; a process that many long to complete, that shapes their sense of wholeness, and that may protect them from violence.⁷

Seen as focused solely on becoming the opposite sex, Perlongher begins to see trans people as simply artificial. While still provocative and scandalous, they no longer have subversive potential. As an example, in *Parque Lezama* (1990), we begin to see in the author a different attitude with regards to transness. When looking at *Cabezas peinadas*, we are presented with three trans women who are getting ready to go to a party. As they do, the poetic voice focuses on remnants of masculinity which are slowly being concealed. First, we take notice of their flat chests as they are being remolded to emulate supple breasts: “Crepé y arroz/ y un alcanfor/ discreto en la entretela/ Croupier que rueda bola de seda en los senos de imitación.” (39) Then, the women become obsessed over their makeup, willing to steal from one another to accomplish ideal beauty: “¡Ay que se me descorre el rouge!/ ¡Pero pásame el kohl!/ ¡No se lo digas a Herminia/ que le he aguachentado el rimmel!” (39). Lastly, their hairstyles are mocked as excessive, unnatural, and bizarre: “Habilidad de erguir pirámides/ o complicados mamotretos/ cuyo fleje es el bleque o el spray/ rubicundo que oreá/ Duro, duro/ ¿Es un tejido?/ ¿Es una campanilla?/ ¿O es el pelo peinado con gomina/ tanta que esconde la raya?” (40). In this manner, the women are seen as imitating and hiding their true selves— “que no se note la mata bruta.” (40). Indeed, throughout the poem the trans woman is seen as *pentimento*, *simulacro*, *simil*, *mímica*. As such, they are not just artificial *cabezas tan peinadas*, but lifeless *cabezas tan vacías*. Where once Perlongher validated their personhood, trans women now appear to be empty receptacles that adhere onto themselves hyperfeminine qualities in order to disguise their true masculine form. By complying to gender norms, Perlongher no longer sees trans embodiment as a transgressive site of micropolitical resistance. Now, it is not that Perlongher was not aware of the ways in which trans people may manipulate the body. However, instead of putting into question gender norms, trans people are now seen as acting in accordance with conventions and standards. To be fair, Perlongher shifts his perspective on *all* LGBT+ groups who, after the decriminalization of homosexuality and eventual recognition by the state, yield to its traditions and norms (not only trans communities). All in all, his representation of trans people

6. See Bollig's "Néstor Perlongher: The Poetic Search for an Argentine Marginal Voice."

7. It is worth noting that neither surgery nor hormones determine a person's gender identity. For those who *do* choose to transition, the reasons are often personal and unique. In addition, while one may pursue some aspects of transition, one may also choose to reject others.

seems to fluctuate, walking a fine line between dehumanization and validation.

Genderbashing: Travesti Violence & Murder

Thus far, we have observed the ways in which desire impels the individual into de-territorialization and self-development. There have been instances in which, through nomadic movement and interaction with others, the individual shows possibility for discernment and transformation. At the same time, we have perceived certain hesitancy in those who hold on firmly to traditional forms of being, shutting away from that which is different. More interested in defining an identity of their own, they limit their own level of experimentation and creativity, rejecting all that may disturb their sense of order and simplicity. As if afraid to lose oneself in the process of de-territorialization, some individuals hold on to what is safe and ordinary.

Moving forward, I will focus on a different type of danger; one that is more material and palpable. Along with the employment of desire, we encounter violent forces which seek to regulate it. In Perlongher's work, we specifically come across the police force— a violent instrument used to enforce the laws and regulations set forth by the established sociopolitical order. Failing to notice the presence of the police in the author's work would be difficult. In his short stories and poems, we discover sergeants, lieutenants, and deputies who terrorize the marginalized people which inspire Perlongher's work.⁸

While drugs, prostitution, and poverty bring about their own troubles, nothing compares to the brutality and ferocity of the police, who are out to destroy communities who are deemed unpleasant or abnormal. These officers of the law tackle irregularities and deviations through vilification, beatings, arrests, and murders. Their aggression is viewed as a regulation of desire— that which gives rise to the unfamiliar, the unpredictable, the uncontrolled, and the undisciplined. By not conforming to accepted patterns of behavior, those who act on their desires, are seen as subversive. As such, they ought to be controlled, either through punishment or destruction.

The police state

During the author's time in Buenos Aires, through police edicts and proceedings, the urban space was heavily managed and controlled. As the police force determined and applied its own forms of law, it gained unprecedented power over all city dwellers; especially those belonging to lower classes and marginalized communities. Under the need to control indecent acts, the police particularly attacked gay and transgender people. In *Evita vive*, we are able to witness the violence exerted by the police onto the citizenry.

With regard to the second section of the short story, we are presented with a drug-addicted narrator who shares blunts and needles with Evita. Interestingly, she is described as a thirty-eight-year-old woman. Considering the fact that Eva Perón died at thirty-three years of age, we are presented once more with a postmortem version of the First Lady. Both the narrator and Evita are accompanied by their lovers. As the group sits on the ground, the couples share affectionate embraces, freely displaying their sexual desire for one another. At first, under the influence of illicit drugs, the group does not realize that at the entrance of the apartment police officers stand watching over their unlawful and lustful acts.

As they make their entrance, the officers immediately use physical force on the group: "Los azules entraron muy decididos, el comi adelante y los agentes atrás, el flaco que andaba con un bolsón lleno de pot le dijo: 'Un

8. Like other members of the LGBT+ community, the author was targeted and persecuted during the military dictatorship in Argentina. He went on to record testimonies of survivors and was actively engaged in protests against state and police violence. For more, see Bollig's "Néstor Perlongher: The Poetic Search for an Argentine Marginal Voice."

momento, sargento' pero el cana le dio un empujón brutal" (27). When the group attempts to defend themselves, the cops pull out their guns. With their lives under threat, the group responds with a weapon of their own— their sexual desire. After arguing with the police, it is Evita who begins her salacious attack on the officers: "le rasgó la camisa al cana a la altura del hombro y le descubrió una verruga roja gorda como una frutilla y se la empezó a chupar, el taquero se revolvió como una puta" (28). The particular individual who she sucks onto is none other than the police commissioner. As a senior ranking member of the force, it is embarrassing for him to be assaulted by a drug-addicted *travesti*. It is even more humiliating, still, to have liked it. Through her attack, Evita makes a *puta* out of the commissioner. He is feminized, sexualized, and pauperized— he is made out to be that which he and his colleagues reject and punish.

As Evita works to corrupt the image of the police force, the narrator uses his sexual desire to shock and intimidate the officers: "aproveché para chuparle la pija a Jaime delante de los canas que no sabían qué hacer, ni dónde meterse" (28). This time, what is used to frighten the police is the narrator's homosexuality— an act which had been widely punished throughout Argentina.⁹ Sick of the abuse towards LGBT people and seeking validation for homosexual rights, Perlongher took part of various left-wing opposition groups established in the 60's and 70's. In the same spirit, the story's characters parade their deviant behavior in defiance of the collective violence directed at sexual and gender minorities. Attempting to bring about fundamental social change, the author looks at institutions of power —which resort to violence when faced with opposition— using *Evita vive* to ridicule (and disorient) them. As expected, when removing the lawbreakers, the officers begin to beat them: "los canas se las tomaron, largaron a los dos pendejos que encima se hacían muy los chetos, y ella [Evita] se fue caminando muy tranquila con el flaco [su amante]" (28-29). Even as she and her partner are being arrested and harassed, Evita remains calm. She seems pleased and satisfied with her rebellious act and anarchist stance— standing for change by any means, no matter the repercussions.

Like earlier in the short story, we are reminded once more that we are dealing with a personification of the First Lady. As such, she claims her place as a political emblem who is worthy of respect: "Pero pedazo de animal, ¿cómo vas a llevar presa a Evita?" (28). Speaking in the third person, she signals her own power and status. At the same time, through this act of dissociation, we are reminded that Perlongher speaks, not of Eva Duarte per se. He is more so interested in the First Lady as an emblem— that which she represented for the nation. Thus, what we have before us is not a parody of a single person, but of the political institution she represented.

Moving on, when speaking to the police, Evita attempts to appeal to the officers, reminding them of her goodwill: "Que oigan, que oigan todos —dijo la yegua—, ahora me querés meter en cana cuando hace 22 años, sí, o 23, yo misma te llevé la bicicleta a tu casa para el pibe, y vos eras un pobre conscripto de la cana, pelotudo" (28). First, by being called a *yegua*, we realize that she is being seen through the eyes of the opposition. Indeed, the term —which denotes a vulgar woman— was commonly used against Eva Perón. It is no surprise that her political inclination made her an enemy of many men who looked down upon her public image. After all, as a woman, she was expected to be unversed in politics and bound to domestic duties. The term, interestingly enough, was used against others who made immoral or improper use of their femininity; such as effeminate men, trans women, sex workers, erotic dancers, etc. Rejected by the oligarchy, while appealing to the marginalized, Evita became a beloved figure among the lower classes. To some, she became the *yegua* of all *yeguas*. Her interest in gaining the support of the masses became apparent in her charity work. As stated in the above quote, she gifted hundreds of bicycles, along with clothing and food to those who were most in need. In doing so, Evita brings to mind significant political acts on

9. See note 4

which her good reputation was built. Lastly, through her impassioned plea, she reminds her readers of her memorable political speeches, through which she enthusiastically drew crowds while disseminating political ideals. All in all, while having a transgender version of Eva Perón, we are presented with a heroic image of the First Lady. Through her arrest, the police reject the values for which she stood— considering her benevolence and kindness towards the poor as inappropriate and contemptible.

Her connection to the masses becomes clear when others around her stand up in her defense: “La gente de las otras piezas empezó a asomarse para verla, y una vieja salió gritando: ‘Evita, Evita vino desde el cielo’” (28). In return, as she is being arrested, Evita gives assurance of her return and eternal support:

“Grasitas, grasitas míos, Evita lo vigila todo, Evita va a volver por este barrio y por todos los barrios para que no les hagan nada a sus descamisados”. Chau loco, hasta los viejos lloraban, algunos se le querían acercar, pero ella les decía: “Ahora debo irme, debo volver al cielo.” (29)

Thus, Eva Perón stands as a sign of hope for the masses. It is in her that they see an opportunity for change. It is through her that they are cherished and recognized as part of the nation. Consequently, she stays very much alive in the hearts of the people— even after death. Evita’s place in *el cielo*, point to her generosity and kindness. By being placed beside God, we are reminded of the people’s desire to canonize Eva Perón. She, undoubtedly, was seen as a blessing— a beacon of hope, of compassion, of progress. By harming her and apprehending her, the police deny the masses of their rightful leader while repressing their desires and demands. However, in this case, our hero is a trans leader who stands for the right to sexual freedom and gender expression. Is this what Prolonger’s queer nation insists on protecting and advancing.

The alternative state

While rejected and assaulted by institutions of power, we find individuals who defend themselves by fully pursuing their desires. In *Por qué seremos tan hermosas*,¹⁰ we find a poetic voice who ponders in amazement over her own paradoxical experience, which seems simultaneously sad and amusing. She seems to be a woman who freely explores her femininity and sexual desires. Like others around her, she takes pride in her inappropriateness. She is bold, she is fierce, she is silly, she is passionate, she is boisterous- she is the girl from down the block (not to be confused with the girl next door). She is the woman of the lower classes who struts her stuff with ostentatious confidence: “estaremos en esa densa fronda/ agitando la intimidación de las malezas/ como una blandura escandalosa cuyos vellos/ se agitan muellemente/ al ritmo de una música tropical, brasilera” (42). She could be the maid, the hairdresser, the waitress, the sex worker. As a matter of fact, by using the plural tense, she recognizes her experience as shared among others like her. She, in effect, represents them all.

However, while they enjoy who they are, they also understand that with their liveliness and confidence comes danger— it stands around the corner waiting for them to appear in order to regulate their trashy appearance and vulgar demeanor: “abriremos la puerta de calle/ al monstruo que mora en las esquinas,/ o sea el cielo como una explosión de vaselina/ como un chisporroteo,/ como un tiro clavado en la nalguicie” (42). In an overwhelmingly masculinist world, one in which police have control of every street, they are at constant risk of being stopped, frisked, and arrested: “seremos tan sentadoras, tan bonitas/ los llamaremos por sus nombres/ cuando todos nos sienten/ (o sea, cuando nadie nos escucha)” (42). They may be considered overly feminine, overly sexual, overly gaudy, overly flirty —too excessively themselves. They need to be contained,

10. Text found in *Austria-Hungria*.

controlled, and punished. Still like “masoquistas” (43), they continue to be “tan arriesgadas, tan audaces” (43) always “salpicando, chorreando la felonía de la vida/ tan nauseabunda, tan errática” (43).

These women demand sovereignty over their own bodies. They disavow tradition and coherence to pursue their own understanding of the self, always aware of the dangers that lie ahead. Willing to risk their lives, we find individuals who stick together (quite literally as shown in the poem), to resist state violence. They are interdependent, they are collaborative—they generate unexpected solidarities and energize struggles against criminalization and assassination. The police, on the other hand, exert violence over the abject—they are afraid not just of the presence of the dissident body, but what this body represents and provokes. It is a body that, despite urban surveillance and militarized police force, demands to be itself.

I will now return to his essays, as the author attempts to trace the roots of police (and state) violence.¹¹ In *El sexo de las locas*,¹² the author perceives the underlying presence of homosexuality in the same patriarchal and masculinist institutions which persecute it. He senses, within relationships among (straight) men, an unspoken sexual tension that is acted upon in a concealed manner:

Un fantasma corroe nuestras instituciones: la homosexualidad. Habría que retrotraerse al Freud de la *Psicología de las Masas* (1920) para hablar de la naturaleza homosexual del vínculo libidinal que enlaza a las instituciones masculinas como el Ejército y la Iglesia. Esa homosexualidad es "sublimada", pero el mismo Freud sugiere que el amor homosexual es el que mejor se adapta a esos "lazos colectivos" masculinos. (29-30)

While these flows of desire are detectable, they are also highly forbidden. Once internally recognized, institutions of power distance themselves from homosexual desire by externally destroying it. In other words, it is the masses who receive punishment for the desires which embarrass the conservative ruling classes. Perlongher warns against the thought of homosexuality as only residing within the abject. Instead, by being practiced among the most traditional of men, homosexuality then becomes *worthy of* being regulated and criminalized. After all, it is they who are highly prone to feeling guilt for enjoying it, and it is they who have the power to attack it and criticize it. Thus, for those who reject homosexuality, it is not about supporting established customs and beliefs, it is more about being frightened of one's true desires. Lastly, Perlongher also warns against the idea of homosexuality as only a recent phenomenon. Instead, he insists that we look to our history to identify its remnants in the most sacred and official of places. In doing so, he dismantles the idea of homosexuality as something profane and unscrupulous. Rather, it is a desire that lives within us all, yet through regulation and punishment it has become despised.

With this in mind, by identifying the way in which homosexuality has been renounced and targeted, Perlongher recognizes that along with rejection comes a trace of muted yearning. This interconnection between violence and desire is palpable in the urban setting. Along with the detention, imprisonment, and murder of queer people, the author detects repressed desires among those in power. He then asks for people's acceptance of their own libidinal impulses:

¿Qué pasa con la homosexualidad, con la sexualidad en general, en la Argentina, para que actos tan inocuos como el roce de una lengua en un glande, en un esfínter, sea capaz de suscitar tanta movilización -concretamente, la erección de todo un aparato policial, social, familiar, destinado a "perseguir la homosexualidad"? (31)

11. Among other well-studied essays. See *Matan a una marica and Nena llévate un saquito*.

12. Text found in *Prosa plebeya*.

He even recognizes this attitude in the same individuals who seem to dismiss sexual and gender norms: “Recuerdo lo que me dijo una vez un muchachito ‘activo’ (vulgo chongo): ‘No me doy vuelta porque tengo miedo que después me guste’” (31). Similarly, he rejects current understanding of sexuality: “cabe cuestionar también la pretensión de clasificar a los sujetos según con quién se acuestan” (30); seeing these as limiting notions that control desire through classification and disaggregation. Additionally, he refuses to see heterosexuality as always “conyugalizada y monogámica” (30) while homosexuality is considered “revolucionaria... reaccionaria” (30). To him, these are ridiculous simplifications that delimit our identities. Instead, he encourages, as the title suggests, *el sexo de las locas*: “la alternativa que se nos presenta es hacer soltar todas las sexualidades... o erigir un modelo normalizador que vuelva a operar nuevas exclusiones” (33). While these ideas are now fundamental in queer and trans theory, Perlongher showed early on a deep understanding of the questions which have defined our field.

In addition, he finds in the urban city, a place in which individuals are able to learn from one another, to become stronger and better. Despite police violence, we find people who embrace each other and themselves. While involved in the realities of the city (its prostitution, its drugs, its homelessness), they generate forms of living and survival, resisting imprisonment and death. It is here, in the city, where Perlongher finds inclusion and affirmation, despite its ever-present dangers.

Conclusion

While Perlongher presents changing attitudes towards trans people, and LGBT+ groups in general, he finds in queer experience a salient and meaningful expression of political opposition and dissident citizenship. As trans people deride and criticize the norm, Perlongher recognizes their embedded place within a historical and local reality. By transgendering Eva Perón, Perlongher brings attention to the creative democratic praxis witnessed in the streets of Buenos Aires.¹³ Similarly, through his poems and essays, Perlongher exposes mechanisms of discrimination, biopower, and neoliberal governmentality. At the same time, he underscores the strategies being used in the cityscape to fight exclusion and invisibility. Among these, we find solidarity among the marginalized, authenticity despite sociopolitical hatred, and condemnation of state violence and punishment as fundamental for achieving social justice and political change. In addition, Perlongher explores gender nonconformity in order to denounce genderism, transphobia, and gender bashing. Moreover, by exploring its never-ending complexities, gender allows the author to question identity formation, nation-building, citizenship, agency, and culture. Overall, through various artistic practices and political alternatives, Perlongher contests prevailing arrangements of power, authority, and identity. In doing so, well before our current recognition of trans culture and practices, Perlongher presents trans people as leaders seeking to improve their local communities and leave a lasting impact on society, culture, and politics.

13. Considering the author's relationship to São Paulo, his view of the urban space was equally impacted by the Brazilian metropolis. See Perlongher's "O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo".

OBRAS CITADAS

- Bazán, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina: de la conquista de América al siglo XXI*. Marea, 2010.
- Bollig, Ben. *Néstor Perlongher: The Poetic Search for an Argentine Marginal Voice*. University of Wales Press, 2008.
- Cangi, Adrián and Paula Siganevich, eds. *Lúmpenes peregrinaciones: ensayos sobre Néstor Perlongher*. Beatriz Viterbo, 1996.
- Cutuli, María. "Maricas y travestis: repensando experiencias compartidas." *Sociedad y Economía*, 2013, pp. 183-204.
- D'Antonio, Débora, ed. *Deseo y represión. Sexualidad, género y estado en la historia argentina reciente*. Imago Mundi, 2015.
- Daring, C.B., et al., eds. *Queering Anarchism: Addressing and Undressing Power and Desire*. AK Press, 2012.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, 1987.
- Díez, Jordi. *The Politics of Gay Marriage in Latin America: Argentina, Chile, and Mexico*. Cambridge University Press, 2015.
- Falconí Trávez, Diego, ed. *Inflexión marica: escrituras del descalabro gay en América Latina*. Egales, 2018.
- Fernández, Josefina. *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Edhasa, 2004.
- Gomes Pereira, Pedro Paulo. *Queer in the Tropics: Gender and Sexuality in the Global South*. Springer, 2019.
- Hernández, Biviana. "El devenir minoritario como clave de lectura en las poéticas neobarrocas de Néstor Perlongher y Antonio Silva." *Revista Chilena de Literatura*, 2015, pp. 157-83.
- Jáuregui, Carlos Luis. *La homosexualidad en la Argentina*. Tarso, 1987.
- Melo, Adrián. *Historia de la literatura gay en la Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Lea, 2011.
- Nuttbrock, Larry, ed. *Transgender Sex Work and Society*. Harrington Park Press, 2018.
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Blatt y Ríos, 2011.

OBRAS CITADAS

- Perlongher, Néstor. *Alambres*. Último Reino, 1987.
- . *Austria-Hungría*. Tierra Baldía, 1980.
- . *Caribe transplantino: poesía neobarroca cubana e rioplatense*. Iluminuras, 1991
- . *Evita vive y otros relatos*. Santiago Arcos, 2009.
- . *Hule*. Último Reino, 1989.
- . *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. Brasiliense, 1987.
- . *Papeles insumisos*. Santiago Arcos, 2004.
- . *Parque Lezama*. Sudamericana, 1990.
- . *Prosa plebeya*. Colihue, 2008.
- Romero, Felipe and Patricio Simonetto. "Sexualidades radicales: Los movimientos de liberación homosexual en América Latina (1967-1989)." *Izquierdas*, 2019, pp. 65-85.
- Ruiz-Navarro, Catalina. *Las mujeres que luchan se encuentran: Manual de feminismo pop latinoamericano*. Penguin Random House, 2019.
- Salessi, Jorge. *Médicos maleantes y marica: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina*. Beatriz Viterbo, 1995.
- Stryker, Susan. "My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage." *GLQ*, 1994, pp. 237-54.
- Sutton, Barbara. *Bodies in Crisis: Culture, Violence, and Women's Resistance in Neoliberal Argentina*. Rutgers University Press, 2010.
- Vespucci, Guido. "Explorando un intrincado triángulo conceptual: homosexualidad, familia y liberación en los discursos del Frente de Liberación Homosexual de Argentina (FLH, 1971-1976)" *Historia Crítica*, 2011, pp. 174-97.

Identidad nacional y extraterritorialidad en *La tierra incomparable* de Antonio dal Masetto

ERIC ROJAS
PITTSBURG STATE UNIVERSITY

Resumen

Los temas de la inmigración y de la identidad nacional aparecen en muchas de las novelas de Antonio Dal Masetto. En *La tierra incomparable*, la protagonista Agata, tal como el autor, inmigró a Argentina desde Italia a mediados del siglo XX. Agata, que tiene ochenta años al comienzo de la novela, viaja a su país natal para volver a conectarse con sus raíces italianas. Sin embargo, descubre que es difícil lograr el sentido de pertenencia que tanto anhela. La protagonista, una persona compasiva, encuentra durante su viaje otros individuos que también han sido excluidos económica y socialmente de Argentina o Italia. Este artículo explora las representaciones en la novela de la identidad nacional centrándose en las investigaciones de George Steiner, Didier Lassalle, Dirk Weissmann, Marc Augé y otros sobre la extraterritorialidad para destacar el conflicto entre la apreciación de Agata por la diversidad cultural que ella ve en los dos países y la angustia que sufren los personajes a causa de las ideologías que intentan unificar y homogeneizar en su identidad nacional.

Palabras clave: Antonio Dal Masetto, novela hispanoamericana, Argentina, inmigración, extraterritorialidad, identidad nacional, exclusión social

La novela *La tierra incomparable* (1994) se centra en una mujer italiana que inmigró a Argentina a mediados del siglo pasado y explora las dificultades de la protagonista de solidificar una identidad nacional dentro de dos países con culturas distintas y complejas. El autor, Antonio Dal Masetto (1938-2015), tiene un conocimiento íntimo de los desafíos que enfrentan los inmigrantes en situaciones parecidas. Nació en Intra, una fracción geográfica en el norte de Italia en el municipio de Verbania. En 1950, a los doce años, emigró con su madre y su hermana a Argentina, país que se convirtió en su nuevo hogar. A pesar de algunos problemas iniciales con el nuevo idioma, logró convertirse en un aclamado cuentista y novelista de lengua española¹. *La tierra incomparable*, de la que se ocupará este estudio, obtuvo el Premio Planeta Biblioteca del Sur en 1994 bajo el título *La casa del nogal* (Polack párr. 6). Es la segunda novela de una trilogía que incluye *Oscuramente fuerte es la vida* (1990) y *Cita en el Lago Maggiore* (2011) y que se centra en la protagonista Agata², inspirada en la madre de Dal Masetto (Ardizzone 196; Manso párr. 1; Roca párr. 8; Roffo párr. 6).

Este estudio analizará *La tierra incomparable* centrándose en teorías de la extraterritorialidad en el sentido literario del término. El intento de Agata de reafirmar su identidad italiana a través de un viaje a su país natal revela dos perspectivas conflictivas sobre el territorio nacional: una de ellas, relacionada con la extraterritorialidad, celebra la heterogeneidad cultural. La otra refleja un intento de homogenizar la sociedad mediante ideologías de exclusión. Aunque la protagonista, un personaje compasivo, defiende implícitamente una apreciación por la diversidad cultural, se mostrará que la novela destaca una denuncia a los poderosos discursos de exclusión a través de la angustia que esta causa a muchos personajes a lo largo de la novela.

Agata emigró en barco con sus dos hijos de Italia a Argentina a mediados del siglo XX, un poco después de la Segunda Guerra Mundial. Al comienzo de la novela, a principios de la década de los noventa, Agata tiene ochenta años y decide viajar a Italia para reanudar su conexión con su país natal al que no ha visto desde hace cuarenta años. Entre los personajes importantes que Agata encuentra en Italia están su sobrina Elvira, sor Verónica y Silvana, nieta de una vieja amiga de la protagonista. Sor Verónica es quien va a buscar a Agata al aeropuerto de Fiumicino en Italia. Elvira es la que acoge a Agata en su casa al llegar esta a Tarni. La generosa y amable Silvana es la que ayuda a la anciana a recorrer Italia en auto durante su estadía en su pueblo natal. La trama básica de la narración es relativamente sencilla. Relata la ida y vuelta en avión y la breve estancia de Agata en Italia. Sin embargo, a partir de las memorias de la anciana y de sus observaciones sobre la sociedad italiana, la novela ofrece una mirada compleja a las dificultades de múltiples personajes de integrarse satisfactoriamente a Argentina o a Italia tanto en un nivel social, económico o de pertenencia nacional. Al final de la novela, Agata expresa su desilusión con el viaje al pensar que cuando regrese a Argentina va a haber perdido su patria por segunda vez (250).

La tierra incomparable, como se ha mencionado, tiene elementos autobiográficos. No obstante, en lugar de intentar reconstruir una realidad objetiva basada en un momento histórico específico del pasado, la narración ofrece un relato ficticio que subraya el desajuste entre la pluralidad cultural que existe dentro de Argentina e Italia y las ideologías que proponen la existencia de un territorio nacional homogéneo. Aunque la protagonista se inspira en la madre de Dal Masetto, María (Frieria párr. 3), el autor optó por otro nombre, lo cual crea una distancia entre la ficción de la novela y la realidad que él recuerda de su pasado. Para mantener cierto nivel de realismo, aparecen los nombres de algunas ciudades como Roma, Milán y Fiumicino. Sin embargo, Dal Masetto crea también lugares ficticios como Tarni, el pueblo natal de la protagonista que se basa en Intra donde nació el autor (Frieria párr. 10). La novela no

1. Frieria (párr. 5), Guyot (párr. 4) y Manso (párr. 13) notan que de joven otros chicos se burlaban de Dal Masetto mientras aprendía el español y, por lo tanto, como afirma Guyot, el tema del choque entre la lengua materna y la adoptada que el autor argentino incorpora en su ficción la ha dado una originalidad que no se encuentra fácilmente en otras obras literarias dentro de las letras argentinas (párr. 4).

2. En la novela el nombre Agata no lleva tilde siguiendo el uso del italiano, la lengua materna de la protagonista; he respetado esta ortografía.

incluye fechas, las que facilitarían la contextualización cronológica de los eventos. No obstante, el lector puede deducir las épocas aproximadas de los acontecimientos debido a diferentes alusiones históricas. Se incluyen, por ejemplo, referencias a la Alemania nazi y a la Italia fascista de Mussolini, que Agata vio antes de emigrar a Argentina a mediados del siglo XX. En el viaje de ida de Agata a Italia se alude a la crisis de refugiados de Somalia, la que comenzó en 1991 cuando estalló una guerra civil en ese país, y a un incidente en Mölln, Alemania, en el que un extremista afiliado a un grupo neonazi mató en 1992 a una mujer turca, a su sobrina y a su nieta con una bomba incendiaria³.

El tema de la extraterritorialidad ofrece un marco teórico para explorar representaciones literarias de la inmigración o el exilio que tratan de experiencias parecidas a las de Agata en que se destacan las relaciones o los conflictos entre dos o más culturas. Didier Lassalle y Dirk Weissmann explican que el concepto de la extraterritorialidad es originalmente un concepto legal que se remonta al siglo XVII, pero en el siglo XX escritores y críticos literarios se apropiaron del término para usarlo en un sentido figurado (25). George Steiner, quien es uno de los críticos literarios que más ha influido en el concepto de la extraterritorialidad, usó el término para describir las experiencias multiculturales de algunos escritores cuyas obras eran difíciles de ubicar dentro de un determinado territorio (Lassalle 34). Steiner menciona a Samuel Beckett como ejemplo del individuo que se siente “en su casa en distintos lugares” (19). Parecida a la observación de Steiner sobre Beckett, Michael Seidel nota que el escritor polaco Joseph Conrad sintió que el exilio lo dividió en dos, pero la aceptación de una perspectiva extraterritorial, la que no excluía su herencia multicultural, fue la que lo consoló (1).

Lassalle y Weisman explican que otros escritores también han influido en el concepto de la extraterritorialidad, aunque no nombran el término explícitamente. Muchos de estos escritores han explorado cómo las identidades heterogéneas que provienen de la marginalidad y de la periferia cultural difieren de las ideologías dominantes que ofrecen una visión de un territorio nacional homogéneo. Homi Bhabha, por ejemplo, ha observado que el espacio nacional para los pueblos desplazados es heterogéneo (82). Édouard Glissant usa la metáfora del rizoma, tomada de Deleuze y Guattari, para hablar de la criollización cultural que se encuentra dentro de un determinado territorio (60). Investigadores como Avtar Brah (119) y Ulf Hannerz (57) añaden que esta diversidad cultural contribuye de manera positiva a la sociedad dentro de un determinado territorio, aunque reconocen que algunas de las características de los diferentes grupos sociales no siempre existen en armonía.

Debido a la compasión que muestra Agata hacia otros personajes de distintas nacionalidades, en *La tierra incomparable* se ven muchos aspectos positivos de la heterogeneidad cultural a los que aluden Brah y Hannerz. Sin embargo, ella vive también en el contexto de otros discursos nacionales que pueden provenir del estado u otras organizaciones poderosas, que, por querer promover la cohesión social, no muestran tanta apreciación por la diversidad cultural. Con respecto al antagonismo entre las distintas ideas sobre la homogeneidad y la heterogeneidad social, el antropólogo Marc Augé distingue entre los lugares y los no lugares. Mientras la articulación del lugar refleja un intento de localizar una determinada cultura dentro de un espacio físico, los no lugares apuntan a territorios que no se pueden identificar de esta forma debido a su inmensa pluralidad o a su sobreabundancia de referentes (40-41). La extraterritorialidad está relacionada con los no lugares, o sea, con las experiencias o las identidades que no se ubican dentro de las ideologías de la localización cultural.

Los lugares y los no lugares, según Augé, se manifiestan como un palimpsesto, es decir que coexisten y que el predominio que tienen sobre las identidades de las personas puede alternar⁴. Este palimpsesto está

3. Eisenhammer (párr. 1) y Kinzer (párr. 1-3) describen el asesinato de una abuela turca de cincuenta y un años y dos niñas de catorce y diez años cometido por un neonazi de diecinueve años, Lars Christiansen.

4. Para Augé el palimpsesto, en relación con los lugares y no lugares, acentúa el cambio continuo en la relación entre el individuo y su concepto de la nación o territorio además de los residuos culturales que permanecen en las manifestaciones de nuevas identidades. Según Augé, “[e]l lugar y el no lugar son polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación” (84).

presente en *La tierra incomparable*, ya que se ve una gran diversidad cultural entre los personajes, pero al mismo tiempo aparecen los intentos de localizar o homogeneizar la cultura, lo cual angustia a los personajes que son excluidos física o emocionalmente del territorio nacional.

Thomas Faist describe un proceso en que el inmigrante, en una segunda etapa después de la emigración, se asimila hasta cierto punto al nuevo territorio (258) y, por último, pasa a una tercera etapa en que establecen vínculos transnacionales (261)⁵. Sin embargo, el proceso de asimilación, como es frecuentemente el caso en la novela de Dal Masetto, a menudo es parcial. Puesto que la pluralidad cultural puede coexistir con los intentos de homogeneizar la sociedad, Steiner contrasta la experiencia extraterritorial positiva de Beckett, con la del escritor ruso Vladimir Nabokov que tuvo que exiliarse en los Estados Unidos. Según Steiner, las obras de Nabokov escritas en inglés reflejan la separación dolorosa de su amada lengua rusa (22). En el caso de Agata, aunque es parte de una familia que tiene relaciones transnacionales, una característica parecida a la tercera etapa de Faist, el intento de la anciana de lograr una sensación satisfactoria de pertenencia a una nación no se realiza. El investigador Robert Newman alude a la idea de la identidad fragmentaria o parcial de Agata al afirmar que el exilio suele identificarse basado en lo que está ausente en relación con la tierra natal (1-2).

La localización de la cultura dentro un territorio mencionada por Augé, se manifiesta en muchos discursos nacionales. Andreas Wimmer explica que el nacionalismo en los estados nacionales modernos es una ideología que tiende a ofrecer una visión utópica de una sociedad igualitaria basada en la homogeneidad étnica, en la que un grupo social determinado es el que tiene el derecho exclusivo o casi exclusivo de acceso al estado de bienestar o a los bienes colectivos del estado (62, 68)⁶. Wimmer define la etnia, que para él es la base de la identidad nacional, como un grupo social cuyos miembros comparten ciertas características culturales y los mismos objetivos políticos (2). Como indican Bhabha, Glissant y otros, la ideología de la homogeneidad cultural va en contra de las experiencias vividas por muchas personas, entre las cuales se puede incluir a Agata. Wimmer menciona asimismo a Benedict Anderson que se refiere a las ideologías de la localización nacional como una comunidad imaginada⁷. Antes de viajar a Italia, las escenas en que Agata y su nieta Silvia colaboran para dibujar un mapa idealizado de Italia ejemplifican el proceso que describe Anderson de construir una nación imaginada. Agata le pide a Silvia que incluya pequeños detalles sentimentales –basados en memorias que la anciana ha guardado por más de cuarenta años– como grietas en la pared, nidos de pájaros y otras memorias que no aparecerían en un mapa típico. El hecho de que el país idealizado del mapa contraste con el que la anciana luego experimenta durante su regreso a Tarni subraya la influencia de la imaginación en la visión que tenía Agata de la Italia que ella dejó⁸.

En el caso de las distinciones étnicas que aparecen en la novela de Dal Masetto, algunos investigadores han descrito a la gente de Argentina en términos raciales como una sociedad mayormente blanca (Bletz 10; Schneider 63), la cual no diferencia entre el argentino de ascendencia italiana y otros ciudadanos blancos. No obstante, esta localización cultural que homogeniza la cultura blanca parece no servirle a Agata, quien, aunque ha adquirido la ciudadanía argentina, todavía se identifica culturalmente como un miembro de un grupo étnico minoritario dentro de su país de adopción. Antes de que Agata emprenda el viaje a su tierra natal, ella cree que la cultura italiana es la que le va a ofrecer el mayor sentimiento de integración social.

Una preocupación que surge tanto en los escritos de Wimmer como en la novela de Dal Masetto es la aparición de conflictos sociales y étnicos que provienen de los intentos del estado o de otras organizaciones de localizar una cultura homogénea en un determinado territorio a partir de una posición de poder. Gellner alude a la gravedad que pueden tener estas

5. Los filósofos Deleuze y Guattari señalan que en la obra de Kafka la figura del judío siempre está en un proceso de "reterritorialización" después de su emigración (12).

6. Hobsbawm agrega que históricamente la lengua y la religión son los dos factores que más han influido en la identidad nacional (Hobsbawm 73, 76). La lengua española y la religión, en particular el catolicismo, han tenido asimismo un lugar central en muchas ideologías nacionalistas que defendían la hispanidad en la cultura argentina (Goebel 98, 231; Schneider 85). Hobsbawm también es uno de los investigadores que ha denunciado el nacionalismo, puesto que sus ideologías excluyentes dejarían fuera de la nación a la mayoría de la raza humana (Bosworth 33).

7. Según Anderson, "[l]as comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas" (24). Bosworth (112) y Hobsbawm (18) señalan además las similitudes entre la comunidad imaginada de Anderson y la descripción de Ernst Gellner del nacionalismo como una invención, un sentimiento o una idea.

8. Magnani (146), Manso (párr. 24) y Serafín (176-77) señalan que el regreso a Italia fue desilusionante para Agata.

tensiones sociales al explicar que solo se puede alcanzar la homogeneidad que proponen las ideologías nacionalistas mediante la asimilación, expulsión o el asesinato de los no nacionales (2). Minogue agrega que el nacionalismo suele acentuar una queja colectiva que tiene un grupo contra otro (25). Yapp añade que muchos discursos nacionalistas plantean que la eliminación de un determinado grupo social, como los ciudadanos o gobiernos “malos”, permitiría alcanzar un tipo de sociedad utópica (15).

La novela de Dal Masetto ofrece una variedad de ejemplos de enajenación o de marginación social de distintos grados de severidad y entre ellos aparecen muchos recuerdos preocupantes de Agata que respaldan la preocupación de Wimmer y otros sobre la exclusión étnica. Las referencias a la Segunda Guerra Mundial y al incidente en Mölln que ya se han mencionado hacen recordar el genocidio que cometieron los nazis. Para Agata el resurgimiento de las viejas ideologías del odio étnico presentes en el incidente en Mölln es también espantoso. La narración alude también a la guerra sucia en Argentina durante una conversación entre Agata y Silvana. Aunque debe tenerse en cuenta que en esta época de los desaparecidos la exclusión nacional no tiene una relación directa con la etnia. El sociólogo Daniel Feierstein ha comentado que en este caso la eliminación de determinadas personas de la nación no se centraba en divisiones étnicas, sino en divisiones políticas que tachaban a ciertas personas de subversivas o delincuentes (316).

Además de la tragedia que ocurrió en Argentina durante la década de los 70 y 80 en la que el gobierno militar excluyó violentamente a miles de personas de la participación política, el país tiene también una larga historia de debates sobre la asimilación de sus inmigrantes, la mayoría de los cuales provienen de Italia, de donde llega también Agata⁹. May Bletz explica que aun antes de la diáspora italiana que comenzó hacia finales del siglo XIX, había múltiples opiniones opuestas sobre la inmigración en Argentina y las élites del país deliberaban sobre qué clases sociales y etnias representarían mejor la identidad nacional (5). Entre los que han visto la inmigración de una manera positiva se incluyen muchos industrialistas que la apoyaron en tiempos de expansión económica (Solberg 8). Numerosos inmigrantes también alcanzaron éxito en su país adoptivo y siguieron celebrando su herencia italiana (Bletz 85; Solberg 33, 37-38). Mientras muchos italianos que llegaron a Argentina para establecerse en el país se integraron exitosamente a la sociedad hubo otros que permanecieron al margen de la cultura hispana dominante y vivieron en enclaves dentro de ciudades como Buenos Aires, donde se podían leer periódicos en italiano (Bailey 195; Bletz 85) y donde se hablaba italiano en los barrios y en las tiendas locales (Bletz 93)¹⁰.

Uno de los intelectuales más destacados del siglo XIX que influyó en los debates sobre la identidad étnica y nacional argentina fue Domingo Faustino Sarmiento, quien creía que los hispanoamericanos deberían seguir el modelo de Inglaterra e invitar a inmigrantes de ese país en lugar de los italianos y españoles debido a lo que él percibía como la superioridad económica y cultural de la sociedad anglosajona (Baily 76; Graham 39-40; Schneider 73-74)¹¹. Sin embargo, así como las sociedades modernas nunca alcanzan el ideal ideológico de la homogeneidad, la sociedad que Sarmiento esperaba que se asemejara a la anglosajona a fin de cuentas nunca se realizó. Sarmiento recomendó que Argentina promoviera la inmigración de los países europeos del norte, pero hacia finales del siglo XIX la gran mayoría de los inmigrantes vinieron de Italia y España (Acree xxix; Goebel 26)¹².

Otro influyente defensor del nacionalismo argentino, Ricardo Rojas, quien escribió a principios del siglo XX, quería “que el hijo del inmigrante [fuera] profundamente argentino” (141) y vio la propagación de la cultura italiana en Argentina como una amenaza a la cultura hispana y a la lengua española (Bletz 93; Schneider 79; Solberg 142). Aunque Rojas alaba al inmigrante italiano por tener características deseables para la nación

9. Durante la gran ola de emigración desde Italia entre 1861 y 1914, más de dos millones de personas de ese país se establecieron en Argentina (Bailey 53-54).

10. Zaboli afirma que la política inmigratoria en Argentina entre 1880 y 1914, durante la ola más grande de emigración desde Italia, tuvo como objetivo facilitar la asimilación de los inmigrantes (4).

11. En su obra clásica *Civilización y barbarie*, publicada en 1845, Sarmiento criticó también a los grupos asociados con las clases menos cultas como el indio sudamericano y el gaucho (Shumway 134).

12. El desprecio de Sarmiento hacia el gaucho tampoco aminoró la popularidad de este segmento de la población argentina. Hacia finales del siglo XIX el gaucho se convertiría en uno de los símbolos nacionales predominantes (Goebel 40).

argentina (236), también sostiene que la inmigración puede amenazar la preservación de la identidad nacional (237).

Para reducir la influencia de las culturas extranjeras, muchas instituciones educativas difundían el patriotismo y la lengua española entre los ciudadanos (Bletz 97; Solberg 150, 152). El estado alentó asimismo la xenofobia y el nativismo en algunos lugares para suprimir características étnicas indeseadas (Aliano 17, 157; Bletz 56-57; Graham 45; Schneider 74-75), por lo cual es comprensible que Agata pudiera no haberse sentido acogida dentro de su país de adopción.

Arnd Schneider muestra que las actitudes hacia el inmigrante italiano en Argentina también han cambiado con el tiempo. A principios del siglo XX Argentina tenía una economía relativamente robusta en comparación con la de Italia, un país pobre y agrícola, el cual, en esa época, carecía del prestigio que tiene hoy día (Schneider 59). Schneider explica que más tarde, en la segunda mitad del siglo XX, Argentina llegaría a ser identificada como un país del Tercer Mundo mientras que Italia, después de la reconstrucción europea implementada en el Plan Marshall en 1948 y algunos auges económicos en las décadas de los sesenta y ochenta, se convertiría en una de las potencias industriales de Europa (59). Por lo tanto, las opiniones sobre el inmigrante italiano en la época en que Agata y Dal Masetto llegaron a Argentina, antes de la revitalización de la economía italiana hacia finales del siglo XX, tienen diferencias importantes con las de generaciones posteriores.

Puesto que la novela se enfoca en el regreso de Agata a Italia, esta no ofrece muchos detalles de la vida de la anciana en Argentina. Queda claro desde el comienzo el cariño que siente ella por su país natal; nada semejante se observa con respecto a su nuevo hogar. Agata, una inmigrante italiana, refleja en parte la diversidad cultural de Argentina pero, al mismo tiempo, se podría inferir que la anciana no se asimiló completamente y que siente cierto nivel de exclusión. Luego, al comenzar el viaje a Italia, Agata, aunque observa la diversidad cultural por todas partes, descubre también que el tema de la exclusión nacional no se limita únicamente a ella y a su país de adopción. Durante el vuelo de ida, ella empieza a rememorar el viaje en barco que la llevó a Argentina cuarenta años atrás y la exclusión social que vio ya en aquella época. Antes de atravesar el océano Atlántico el barco hizo escala en la isla de Las Palmas cerca de la costa occidental de África. Vio allí a un grupo de jóvenes negros de la isla que pedía comida. Sin embargo, los marineros advirtieron “a los emigrantes que no [arrojaran] nada, [porque estaba] prohibido” (31). La escena muestra tanto una diversidad cultural como un intento de dividir a determinadas personas en territorios que localizan la etnia y la nacionalidad; es decir, se intenta separar a los jóvenes africanos de los viajeros inmigrantes. Agata no siempre comprende muchas de las razones por las que ocurren las injusticias o el sufrimiento que ella ve. De todos modos, debido a la compasión que tiene por otros, la narración cuestiona implícitamente no solo la falta de justificación moral por no hacer el esfuerzo de valorar la vida y aliviar el sufrimiento de otros, sino también lo absurdo de las distinciones nacionales y étnicas que parecen negar la humanidad de determinados individuos. Agata no ve que los italianos carezcan de alimentos, lo cual podría justificar el no darles de comer a los jóvenes; tampoco ve la necesidad de dividir artificialmente a los seres humanos basándose en sus características étnicas.

Al llegar el barco a Argentina, la exclusión nacional aparece otra vez cuando los oficiales del país no permiten el ingreso al nuevo país a un pasajero de Calabria que padece de una enfermedad infecciosa. Cuando le dicen al calabrés que tiene que regresar a Italia, Agata ve que “[e]l hombre llora, suplica” (34), pero a pesar de sus ruegos no se le permite la entrada. En esta instancia, puede haber en parte una justificación por la decisión de los funcionarios argentinos, especialmente si tal enfermedad constituye un peligro sanitario para los ciudadanos de la nación. De todas maneras, para

Agata ayudar al prójimo, cualquiera que sea, debe tener prioridad. La distinción étnica es evidente en esta escena, ya que se trata de un italiano que no puede ingresar a Argentina y uno podría inferir que la misma prohibición no se aplicaría a un ciudadano argentino. Sin embargo, la experiencia acentúa la complejidad de los temas de la heterogeneidad cultural y la exclusión nacional, la cual, como en este caso, no está relacionada exclusivamente con las características culturales o fisonómicas que la retórica xenofóbica suele destacar. El estado de salud del calabrés es otro elemento que amplía el concepto de heterogeneidad y plantea también un problema moral que opone el derecho al acceso a servicios sanitarios que todo individuo debe tener frente a la obligación del estado de proteger la salud y bienestar de los ciudadanos.

La ilusión que tenía Agata de Italia como una tierra incomparable que le ofrecería la posibilidad de pertenecer a un tipo de utopía étnica igualitaria comienza a deshacerse al llegar a la ciudad de Fiumicino, cerca de Roma. Ella pronto descubre que es una sociedad de gran diversidad étnica y socioeconómica y de muchos marginados. En vez de ser acogida amablemente por sus compatriotas, un ladrón le da una irónica bienvenida al robarle el pasaporte. Aun entre otros italianos, Agata observa que Italia es una sociedad estratificada en que muchos ciudadanos, marginados económicamente, sufren de pobreza, problemas de drogas y el crimen. En el aeropuerto, Agata lee también una noticia que sería muy relevante en la actualidad sobre un grupo de refugiados africanos que viajaban en barco para escapar la violencia en su país. A pesar de sus súplicas, se negó entrada en varios puertos a los refugiados, que sufrían del frío y de enfermedades: “En la foto se veía a la gente apiñada en cubierta sosteniendo letreros que decían: ‘Ayuda por favor’” (43, énfasis original).

Sor Verónica, quien conocía a Elsa, la hija de Agata, va a buscar a la anciana al aeropuerto y le ofrece ayuda para conseguir un nuevo pasaporte. Durante la conversación entre las dos mujeres, Agata ve, además de la heterogeneidad cultural, la marginación de muchas personas que no poseen las características étnicas o socioeconómicas deseadas, según las ideologías de la identidad nacional. Sor Verónica le cuenta a Agata sobre la gran cantidad de refugiados de África o el Oriente Medio que han venido a Italia huyendo de la guerra, el hambre o la persecución. Sin embargo, ahora han sido excluidos de las industrias italianas y no tienen ni trabajo ni un lugar para vivir. Sor Verónica también le advierte a Agata sobre los gitanos después de ver que una gitana le robaba una chequera a un turista: “A las gitanas [la policía no las puede] retener, son siempre menores de edad, carecen de documentos, no tienen domicilio” (46). Aunque puede haber alguna justificación para la marginación de la gitana debido a sus actividades ilegales, en el contexto de los diversos ejemplos de la exclusión social en la novela, la escena destaca otro fracaso de la nación italiana que, en lugar de integrar al grupo étnico en la sociedad, lo denigra y lo margina con estereotipos negativos.

Cuando Agata llega a Tarni, se queda primero con su sobrina Elvira, pero pronto decide mudarse a otro lugar porque se siente incómoda debido a la frialdad e indiferencia de Ercole, el esposo de Elvira, y de los dos hijos. La incomodidad de Agata en la casa de Elvira acentúa de nuevo otros factores personales y sociales, además de la etnia, que destacan la heterogeneidad cultural y los sentimientos de exclusión nacional. La narración da la idea de que los problemas financieros han contribuido a la disfunción dentro de la familia de Elvira. Una noche Agata escucha a Ercole discutiendo con Elvira sobre el trabajo, el comportamiento de los hijos, e incluso sobre la estancia de Agata en la casa: “Primero les gritaron a los chicos, después empezaron entre ellos. . . . [F]inalmente Ercole gritó que él tenía que madrugar y no estaba para perder horas de sueño porque una pariente de su mujer había llegado de América” (63). El estrés financiero que ha producido fricción en la familia de Elvira, dificulta también el

intento de Agata de realizar la sensación de pertenencia a su país natal que ella busca entre sus familiares italianos.

En una conversación durante la cena con la familia de Elvira, otro comentario de Ercole hace que Agata vuelva a sentirse incómoda cuando él sugiere que a los gitanos “[h]ay que apilarlos como la basura y llevarlos bien lejos para que no vuelvan más” (60). Las palabras de Ercole evocan un aspecto preocupante del ideal utópico de la nación étnica homogénea que describió Wimmer, homogeneidad que se intenta lograr mediante la eliminación física de un determinado grupo social. El ataque ideológico contra un chivo expiatorio muestra además la falsa promesa de la utopía homogénea, ya que la propuesta de Ercole no solucionará las condiciones socioeconómicas complejas que contribuyen a su estrés financiero. Mientras que Ercole no dice explícitamente que quiere hacer daño físico a los gitanos, el discurso deshumanizante que usa ha servido en muchas ocasiones como una justificación de la violencia¹³. Elvira no comparte las opiniones de Ercole y amonesta a su esposo diciendo: “Este es un país de grandes principios, un ejemplo de la civilización” (60).

Así como la retórica preocupante de Ercole evoca memorias de los genocidios del pasado, en otra escena Agata se queda horrorizada al ver en el presente en la televisión imágenes de jóvenes agitando banderas con la esvástica. Ella creía que nunca más tendría que ver lo que para ella eran las marcas de horror de la Segunda Guerra Mundial. “Creía que esos símbolos habían desaparecido para siempre. Y sin embargo allí estaban” (155).

En estas memorias se puede ver los peligros de la lógica nacionalista de Ercole, la que, dentro de otros contextos históricos, como la época de la Alemania nazi o de la guerra sucia en Argentina, sirvió como justificación para la eliminación violenta de determinados grupos étnicos o políticos con la promesa ilusoria de que esas acciones permitirían que la nación mejorara el bienestar económico de todos los que pertenecen a la etnia escogida de la nación.

Además de la pluralidad étnica y socioeconómica, la novela incluye experiencias y perspectivas positivas de personajes como Agata, Elvira y Silvana cuya empatía contrasta con el resentimiento que siente Ercole. Aunque Agata se frustra por lo que para ella es un intento fallido de reestablecer una conexión significativa con su país natal, la exclusión que siente no es necesariamente absoluta. Para su amiga Silvana, Agata es italiana y durante una conversación con la anciana se refiere a Italia como “nuestro país” (209). Desafortunadamente, para la anciana, no es la apreciación de la heterogeneidad cultural a la que alude Brah y Hannerz lo que predomina en la novela, sino la angustia que provocan los intentos de homogeneizar el territorio nacional.

Durante la visita a la ciudad ficticia de Torcona, Agata y Silvana visitan un antiguo castillo que tenía instrumentos de tortura, lo cual indirectamente recordaba la tortura que hacía poco tiempo habían sufrido muchas víctimas de la dictadura en Argentina. A continuación, Silvana le cuenta a Agata sobre Marta, una argentina exiliada que la joven italiana conoció en Milán. Marta le había contado a Silvana de su juventud y de su hermana gemela Susana. Las dos hermanas siempre se perdían en la playa, lo cual preocupaba a sus padres, pero en aquella época siempre las encontraban. No obstante, Marta le dijo a Silvana que “aquel juego era un preámbulo, un ensayo, el anticipo de extravíos futuros, de pérdidas reales, que después vendría el final de todo juego y toda protección” (187). Después de que el gobierno militar subió al poder en Argentina en 1976, las hermanas tuvieron que huir del país y esta vez Marta no pudo encontrar a Susana. La novela de Dal Masetto no relata detalladamente los horrores de la dictadura, pero el episodio hace recordar los peligros de los intentos

13. Wimmer sostiene que los individuos que la sociedad percibe como diferentes debido a su cultura o a su etnia son más vulnerables a los ataques xenofóbicos durante las épocas de crisis social (206).

de homogeneizar la identidad nacional, que, en el caso de Argentina, fue dirigida más a organizaciones políticas que a grupos étnicos.

Este análisis de *La tierra incomparable* ha examinado múltiples escenas en la novela que destacan la complejidad del tema de la extraterritorialidad y la identidad nacional. Agata, debido a su compasión por personas de grupos étnicos y clases socioeconómicas disímiles, destaca la heterogeneidad cultural de Argentina e Italia. Además, las injusticias que ella ve y sus intentos fracasados de sentirse parte de un territorio nacional denuncian indirectamente la idea de un territorio localizado. De esta forma, la novela subraya que Agata vive, en cierto sentido, fuera del territorio concebido como un lugar homogéneo, es decir, ella habita un lugar extraterritorial. De todos modos, como señala Augé, el lugar pluricultural coexiste con las ideologías del territorio localizado. Además de la diversidad cultural, la novela muestra el poder de las ideologías de la homogeneidad cultural que contribuye a la angustia de los personajes y que ha sido implicada en múltiples tragedias.

El peligro de las ideologías de localización cultural que señala la novela sigue en vigor aun en nuestro siglo, ya que han surgido, por ejemplo, nuevas crisis de refugiados en lugares como el Oriente Próximo y Centroamérica y nuevas manifestaciones de la retórica xenofóbica y nativista en distintos países que denuncian la inmigración. Las diferencias socioeconómicas son otra faceta de la heterogeneidad cultural que se suelen ocultar y no mencionar en muchos países. En el caso de Ercole, la novela insinúa que dificultades económicas en su país han contribuido a su estrés personal. Esto provoca en él una reacción emocional inmediata en lugar de llevarlo a indagar qué ha causado la compleja situación financiera en que se encuentran él y otros compatriotas. Así, Ercole simplifica las posibles causas de su malestar y culpa a los gitanos sugiriendo que la eliminación de un grupo étnico mejorará su problema.

La novela muestra la impotencia que puede sentir un individuo como Agata, ante la angustia y las tragedias que están relacionadas con los discursos que defienden la homogeneidad social. De todas maneras, la novela, mediante la compasión que muestra su protagonista, estimula el cuestionamiento de los aspectos excluyentes de las ideologías de la localización territorial, los cuales inhiben nuestra capacidad de valorar la vida y la diversidad de todos los seres humanos e impiden nuestros esfuerzos para prevenir el sufrimiento de los indefensos o desamparados ante la marginación o la violencia social o estatal.

OBRAS CITADAS

Acree Jr., William G. Introduction. *The Gaucho Juan Moreira*, by Eduardo Gutiérrez, Hacket Publishing Co., 2014.

Aliano, David. *Mussolini's National Project in Argentina*. Fairleigh Dickinson UP, 2012.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Traducción de Eduardo L. Suárez, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Ardizzone, María. "Cita en el Lago Maggiore: una novela como conclusión de una experiencia migratoria familiar". *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, jun. 2014, pp. 195-200.

Augé, Marc. *Los no lugares: Espacios del anonimato*. Traducción de Margarita Mizraji, Gedisa, 2008.

Baily, Samuel L. *Immigrants in the Lands of Promise: Italians in Buenos Aires and New York City, 1870 to 1914*. Cornell UP, 1999.

Bletz, May E. *Immigration and Acculturation in Brazil and Argentina*. Palgrave Macmillan, 2010.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Traducción de César Aira, Manantial, 1994.

Bosworth, R. J. B. *Nationalism*. Pearson, 2007.

Brah, Avtar. *Cartografías de la diáspora: Identidades en cuestión*. Traducción de Sergio Ojeda, Traficantes de Sueños, 2011.

Dal Masetto, Antonio. *Tierra incomparable*. Debolsillo, 2007.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Translated by Dana Polan, U of Minnesota P, 1986.

Eisenhammer, John. "Young neo-Nazi is accused of Turkish killings." *The Independent*, 1 Dec. 1992, www.independent.co.uk/news/world/europe/young-neo-nazi-is-accused-of-turkish-killings-1560776.html.

Faist, Thomas. *The Volume and Dynamics of International Migration and Transnational Social Spaces*. Oxford UP, 2000.

Feierstein, Daniel. *El genocidio como práctica social: Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2007.

OBRAS CITADAS

Friera, Silvina "El hombre que iba al hueso de las frases". *Página 12*, 3 nov. 2015, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-37116-2015-11-03.html.

Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Cornell UP, 1983.

Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Gallimard, 1996.

Goebel, Michael. *Argentina's Partisan Past: Nationalism and the Politics of History*. Liverpool UP, 2011.

Graham, Richard, editor. *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. U of Texas P, 2006.

Guyot, Héctor M. "Adiós a un obstinado cazador solitario". *La Nación*, 8 nov. 2015, www.lanacion.com.ar/1843523-adios-a-un-obstinado-cazador-solitario.

Hannerz, Ulf. *Transnational Connections: Culture, People, Places*. Routledge, 1996.

Hobsbawm, Eric J. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Traducción de Jordi Beltrán, Booket, 2015.

Kinzer, Stephen. "Germany Arrests a 19-Year-Old in Bombing That Killed 3 Turks." *The New York Times* 1 Dec. 1992, www.nytimes.com/1993/06/01/world/germany-arrests-young-suspect-in-bombing-that-killed-5-turks.html.

Lassalle, Didier y Dirk Weissmann, editors. *Ex(tra)territorial: Reassessing Territory in Literature, Culture and Languages*. Rodopi, 2014.

Magnani, Ilaria. "Por caminos migrantes hacia la consciencia de una unidad abierta". *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, no. 2, oct. 2009, pp. 141-53.

Manso, Diego. "Antonio Dal Masetto: los libros ayudan a combatir la soledad". *Clarín*, 2 ag. 2012, www.clarin.com/ficcion/entrevista-antonio-dal-masetto_0_H1wQDEb3wXe.html.

Minogue, K. R. *Nationalism*. Pelican Books, 1970.

Newman, Robert D. *Transgressions of Reading: Narrative Engagement as Exile and Return*. Duke UP, 1993.

OBRAS CITADAS

Polack, María Elena. "Antonio Dal Masetto: último viaje de 'el Tano', un escritor intensamente porteño". *La Nación*, 3 nov. 2015, www.lanacion.com.ar/1842097-1938-2015-antonio-dal-masetto-ultimo-viaje-de-el-tano-un-escriptor-intensamente-porteno.

Roca, Agustina. "Antonio Dal Masetto historia de vida". *La Nación*, 12 jul. 1998, www.lanacion.com.ar/212109-antonio-dal-masetto-br-historia-de-vida.

Roffo, Julieta. "Adiós a Antonio Dal Masetto, escritor de la violencia y el desarraigo". *Clarín*, 2 nov. 2015, www.clarin.com/cultura/dal_masetto-hay_unos_tipos_abajo-siempre_es_tarde_para_volver_a_casa-escriptor_argentino_0_rJNrAeKvml.html.

Rojas, Ricardo. *La restauración nacionalista*. A. Peña Lillo, 1971.

Schneider, Arnd. *Futures Lost: Nostalgia and Identity among Italian Immigrants in Argentina*. Peter Lang, 2000.

Seidel, Michael. *Exile and the Narrative Imagination*. Yale UP, 1986.

Shumway, Nicolas. *The Invention of Argentina*. U of California P, 1993.

Serafin, Silvana. "La literatura migrante en la formación de la conciencia nacional argentina". *Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, no. 6, jun. 2001, pp. 169-88.

Solberg, Carl. *Immigration and Nationalism: Argentina and Chile, 1890-1914*. U of Texas P, 1970.

Steiner, George. *Extraterritorial: Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Ediciones Siruela, 2002.

Wimmer, Andreas. *Nationalist Exclusion and Ethnic Conflict*. Cambridge UP, 2002.

Yapp, Malcolm. *Nationalism*. Greenhaven P, 1980.

Zaboli, Dorna. "Italian Immigration to Argentina 1880-1914: Assimilation or Rejection of Argentine Society?" *Glendon Journal of International Studies*, vol. 8, no. 1-2, 2015, pp. 1-13.

Intermedialidad y realismo mágico en la obra maravillosa de Leonora Carrington

DAVID ROLDAN EUGENIO
RUTGERS UNIVERSITY

Resumen

En 1943, la artista británica Leonora Carrington (1917-2011) se asienta en Ciudad de México tras su paso por París. No obstante, su obra trasciende la ortodoxia de los manifiestos surrealistas configurando un estilo personal donde convergen lo onírico, místico y maravilloso. Pese a la popularidad de su pintura, su narrativa ficcional y diálogo con lo visual apenas han sido explorados. Este estudio indaga en la mediación entre su discurso literario en los cuentos *The Seventh Horse and Other Tales* (1988) y el pictórico de su etapa mexicana. Partiendo de W. J. T. Mitchell y Magdalena Perkowska, analizo la influencia que la imagen ejerce sobre la palabra y viceversa. Carrington elabora una pintura de naturaleza narrativa, mientras que sus cuentos deconstruyen sus escenarios pictóricos. Lo maravilloso sirve como herramienta de conciliación entre lo textual y visual, contribuyendo a la mirada intermedial de su obra como un único cuento. Frente a la pureza del medio, sus cuentos y pintura constituyen una obra híbrida total con un mismo lenguaje maravilloso que trasciende lo onírico. Propongo nuevas aproximaciones a la lectura intermedial palabra/imagen en la cuentística hispanoamericana contemporánea, pero también reivindico a Carrington como escritora latinoamericana por su particular uso de lo maravilloso.

Palabras clave: Leonora Carrington, *The Seventh Horse and Other Tales*, palabra, imagen, lo maravilloso.

Tras abandonar la estación de Buenavista y dirigirse al paseo de la Reforma, Leonora Carrington se sumergió en el mar de jinetes con sombrero que inundaba la avenida mientras decía “este país es para mí, pertenezco a los caballos” (Poniatowska 284). Así recrea Elena Poniatowska la llegada de Leonora Carrington (1917-2011) a México. El país se le presenta a caballo, y, en sus aires de libertad e independencia, ella reconoce su íntima pertenencia a aquella tierra. La llegada a Ciudad de México en 1943 supone el encuentro de un espacio de sanación de un pasado difícil, pero también el de un lugar idóneo para la reconfiguración de su vida y creatividad. Carrington aparece integrada entre los intelectuales que se trasladan a México como refugiados políticos favorecidos por el periodo de apertura consolidado tras el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940)¹, y cuyas ideas europeizantes convivieron con aquellas que lideraron la construcción del proyecto indigenista² (Chadwick 16). Pero su producción literaria y pictórica trasciende la ortodoxia de las vanguardias históricas y manifiestos surrealistas. Su integración en círculos más abiertos como el de Benjamin Péret contribuye a su alejamiento de los principios dogmáticos de André Breton (Abert 59) y a la configuración de un estilo muy personal, abrazando referencias simbólicas a su infancia, lo onírico, místico y maravilloso.

Sin embargo, el enfoque predominante de instituciones y estudiosos de la pintura de Carrington ha ensombrecido la importancia de su narrativa ficcional (*The Oval Lady*, 1939; *Down Below*, 1944; o *The Hearing Trumpet*, 1977). Pero, además, el estudio de Carrington como artista total que construye un discurso único a partir del diálogo entre su pintura y literatura no ha sido explorado aún. Susan Rubin Suleiman aborda la literatura de Carrington en términos de género y búsqueda de su propia autoridad intelectual en oposición al círculo masculino surrealista. Este enfoque es continuado por Georgiana M. M. Colvile o Dawn Ades, Michael Richardson y Krzysztof Fijalkowski, que entienden su pintura como un medio donde Leonora explora su propia identidad y donde desarrolla un estilo independiente, aunque en el marco surrealista. Whitney Chadwick, Teresa Arcq y Susan L. Abert enriquecen el análisis formal y simbólico de su pintura, reconociendo por primera vez la importancia de la escritura en su cosmovisión y su interacción con lo pictórico, aunque sin teorizar en torno a estas conexiones. Chadwick sugiere que tanto su obra literaria y como pictórica recurren a la mezcla de cambios temporales y espaciales donde se contraponen elementos opuestos como la realidad y lo onírico, la vida y la muerte (5). Arcq defiende que su pintura y su escritura se funden creando un mundo alternativo y mágico donde la línea entre lo real e imaginario es difusa (98), y observando, al igual que Chadwick, la fuerte presencia de alteraciones espaciotemporales. Abert realiza referencias más concretas a sus primeros escritos, repletos de menciones al cristianismo, y que sintetizan la visión “maravillosa” de su pintura (68). Nicola Levell se ha aproximado a su pintura en términos de lo real maravilloso y la estética barroca hispanoamericana propuesta por Alejo Carpentier (1904-1980), estableciendo vinculaciones teóricas entre la obra de Carrington e Hispanoamérica. Sin embargo, el análisis pormenorizado de su cuentística, así como la indagación teórica de la intermedialidad textual y visual³ en Carrington no han sido consideradas por la historiografía, y la ausencia de un acercamiento a Leonora como autora intermedial persiste hoy en día. En concreto, el diálogo entre su pintura y los cuentos recogidos en *The Seventh Horse and Other Tales (El séptimo caballo y otros cuentos*, 1988), escritos durante su etapa mexicana⁴ no ha sido explorado.

Aproximándome a sus cuentos, pintura y visión personal a partir de la perspectiva de lo maravilloso, indago en las definiciones de *lo barroco* y *real maravilloso* de Alejo Carpentier, y en las teorías sobre el realismo mágico y lo real maravilloso de Wendy B. Faris, Luis Leal, Alicia Llerena y Cynthia Duncan, más allá de las creencias que la encuadran en el Segundo

1. Este amplio y variado grupo de intelectuales estuvo integrado por simpatizantes de diferentes movimientos de las vanguardias históricas europeas, y presentes en el círculo amistoso de Carrington en México. Luis Buñuel, Esteban Francés, José Horna, Gunther Gerzso o Benjamin Péret protagonizaron esta migración intelectual y política. Entre ellos, Emerico Weiz (conocido como “Chiki” y marido de Leonora a partir de 1946), la pintora española Remedios Varo y la fotógrafa húngara Kati Horna jugaron un papel clave en la vida intelectual y personal de Leonora Carrington.

2. La “mexicanidad” como movimiento intelectual, artístico y de identidad nacional convivió con la corriente europeizante traída por los vanguardistas emigrados y por la revista mexicana de corte europeo *Contemporáneos* (1928-1931). Al inicio de su etapa mexicana, Leonora se encontró con un país con un fuerte “recelo ante las posibles influencias ‘colonizadoras’ del extranjero” (Chadwick 16). El caso de André Breton y su apropiación de autores mexicanos como Frida Kahlo, identificándola de surrealista, es uno de los más conocidos de este fenómeno (Chadwick 16).

3. A lo largo de este estudio, proponemos el término “intermedialidad” y “autor intermedial” para referirnos a los vínculos entre diferentes medios creativos.

4. Los cuentos analizados son aquellos escritos durante su estancia en México desde 1943 y contenidos en *The Neutral Man*, la tercera sección de la compilación *El séptimo caballo y otros cuentos*. “El hombre neutro” y “Cuento mexicano” fueron originalmente escritos en francés; “Et in bellis lunarium medicalis”, “De cómo funde una industria o el sarcófago de hule”, “Mi madre es una vaca” y “Mis pantalones de franela” fueron escritos en español; “The Happy Corpse Story” fue escrito en inglés. A excepción de los cuentos en francés, leídos en español, los cuentos han sido estudiados en su versión original.

Movimiento Surrealista o entre los autores de influjos surrealistas de mediados del XX. Igualmente, empleando las teorías de W. J. T. Mitchell, Roland Barthes y Magdalena Perkowska, analizo dos tipos de intermedialidad en Leonora Carrington: por un lado, el vínculo entre su pintura y cuentos realizados en México y la confluencia en un discurso narrativo y emocional común; y, por otro, la orientación de Carrington a dotar a sus cuentos de un fuerte carácter visual, y a sus pinturas de una naturaleza descriptiva. Mi análisis busca la revalorización de su cuentística, consolidar la percepción de Carrington como autora intermedial y disolver la tendencia que la encuadra como una figura surrealista independiente sin indagar en su vinculación con la realidad hispanoamericana del momento. Es la definición de lo maravilloso la que mejor engloba sus cuentos y pinturas, pudiendo concebir sus cuentos de mágico-realistas.

Lo maravilloso no es concebido como un género literario, sino como un modo de interpretación de su propia realidad⁵ y como herramienta de autodescubrimiento personal. Frente a la pureza del medio, sus cuentos y pinturas constituyen una obra total híbrida, un único cuento simbólico con un lenguaje personal y maravilloso común que trasciende lo onírico. A través de ejemplos textuales y visuales, pretendo mostrar el diálogo entre sus cuentos y sus pinturas, defendiendo que este enriquecimiento mutuo construye una única imagen del universo de Leonora a nivel imaginativo en el lector o espectador. En el estudio de su intermedialidad, indago en el uso de la écfasis y el papel de las descripciones textuales para crear imágenes visuales, vinculando la narración a lo textual y acontecimientos temporales, y la descripción a lo visual y atemporal. Así, Leonora incluye tanto palabras como imágenes en la categoría de signos. Una mirada irreflexiva no es suficiente para comprender el mensaje de su pintura, sino que el espectador debe realizar una interpretación simbólica activa de las imágenes. Es decir, el espectador debe *leer* estas imágenes en diálogo con su contexto visual, de la misma forma que la significación de las palabras integradas en un texto está determinada por su relación con el mismo. Su particular aproximación a la pintura y escritura sugiere una nueva lectura historiográfica de Carrington, abriendo el debate en torno a si los rasgos creativos aquí resaltados la enmarcan como autora mexicana.

Leonora no se sorprende: realismo mágico en *The Seventh Horse and Other Tales* (1988) y presencia de lo maravilloso en su pintura mexicana

La llegada de Leonora a México sugiere el carácter cíclico del primer contacto entre el europeo y la tierra americana, como si sus cuentos y pintura describieran el paisaje visto por los cronistas y acompañantes de Colón tras el desembarco: "Ciertamente, para estar este mundo destas Indias tan oculto y ser tan reciente su descubrimiento y ver las cosas tan nuevas que vía, no es de maravillar que el Almirante tanta y de tan diversas y nuevas cosas sospecha, imaginaciones y sentencia nueva tuviese" (Fray Bartolomé de las Casas, citado por Germán Romero 21). Los mundos literarios y visuales de Leonora quedan mayormente impregnados por la fascinación propia del que se aproxima a una tierra desconocida. Sus cuentos y pinturas presentan situaciones figurativas plagadas de monstruos, fantasmas o criaturas híbridas en paisajes extraños, aunque ligeramente familiares y a veces encuadrados en entornos conocidos en México. El protagonismo de animales, espacios desérticos o interiores laberínticos convive con la abundancia de símbolos míticos, esotéricos y espirituales, referentes a la tradición celta, la alquimia, la cábala o el budismo (Chadwick 15).

El lector o espectador asomado al mundo de Leonora gestiona su sorpresa y extrañeza junto al alivio que ocasiona el reconocimiento de objetos o seres propios de la realidad. Investigadores y curadores han catalogado a Carrington de surrealista debido a la apariencia onírica de sus ambientes y descripciones. Sin embargo, pese a que algunos de estos principios coinciden con los principales temas literarios y estéticos de Leonora,

5. Los cuentos y pintura de Leonora son auto-reflexivos, es decir, no se refieren a hechos o acontecimientos autobiográficos identificables, sino que reflejan impresiones interiores y cómo ella misma se relaciona con el mundo que le rodea.

considero que Carrington trasciende estas prácticas y desarrolla una mirada única y personal orientada a lo maravilloso. En el primer manifiesto surrealista de 1924, el surrealismo aparece demarcado como un proceso creativo consistente en:

psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express –verbally, by means of the written word, or in any other manner– the actual functioning of thought. Dictated by thought in the absence of any control exercised by reason, except from any aesthetic or moral concern (Breton 26).

La producción artística e intelectual a partir del automatismo (anulando todo nivel de consciencia y moral en el autor) constituye la base creativa del surrealismo, pese a evolucionar integrando nuevos recursos y lenguajes germinados del inconsciente a lo largo de las décadas. Gerald J. Langowski apunta que el primer surrealismo francés fomentaba el sentido de regresión y que “una vuelta al tiempo pre-histórico se lograba indagando en el inconsciente y haciendo experimentos con sueños, hipnosis, drogas y sesiones de espiritistas” (103). Esta primera noción del surrealismo permanece latente entre los intelectuales integrados en el círculo surrealista francés próximo a Carrington. Pero, también, Langowski enfatiza la importancia histórica de la extensión de las bases del primer manifiesto surrealista en México, impulsada por la estancia de Breton en el país en 1938. Allí, la mirada surrealista se extiende de la mano de escritores como Benjamin Péret, quien realiza una estancia en el mismo país en la década de 1940, interactuando con círculos artísticos mexicanos como el de los intelectuales cercanos a Octavio Paz (32).

Ciertamente, existe una conexión indisoluble entre lo surrealista y lo maravilloso durante sus orígenes, siendo *lo maravilloso* un término propuesto por André Breton en sus manifiestos y apropiado y redefinido por Alejo Carpentier posteriormente. Mientras que Breton considera que *lo maravilloso surrealista* es todo elemento extraño, Carpentier define *lo maravilloso hispanoamericano* como aquello que maravilla y que es admirable por su belleza (*The Baroque* 103). Sin embargo, siguiendo las teorías de Cynthia Duncan y Alicia Llarena, propongo que Leonora Carrington es, por el contrario, una escritora mágico-realista, y que su pintura tiende a *lo real maravilloso*, siendo lo maravilloso el espacio común de diálogo entre su literatura y su pintura. Llarena define el realismo mágico en comparación y relación con “lo real maravilloso”, proponiendo que en el realismo mágico

la solidaridad entre narrador y personajes es estrecha en cualquiera de sus grados o maneras [...] Como quiera que en ese ‘compromiso’ del narrador que se encamina a naturalizar lo extraordinario (o viceversa), en esa actitud hacia la realidad que percibe sin juicios, con neutralidad, acontecimientos perturbadores, se encuentra uno de los más firmes valores de la perspectiva magicorealista, y una de las radicales diferencias con respecto a LRMA [‘lo real maravilloso’] (30).

En esta línea, Cynthia Duncan propone una diferenciación crucial para nuestro estudio de Leonora Carrington: “[...] the marvellous has its origins in fantasy and portrays a world that has largely been invented, whereas magical realism, or *lo real maravilloso*, claims to represent a recognizable reality” (34). Partiendo de la propuesta de Duncan, propongo que mientras la mayoría de los cuentos de Carrington se encuadran en el mundo del realismo mágico (por su encuadre en terrenos familiares y reconocibles), sus pinturas lo hacen en el terreno más general de lo maravilloso⁶.

6. Los mismos mundos y personajes imaginados incitaron a Franz Roh a definir a Marc Chagall como pintor mágico-realista (Carpentier, “The Baroque” 103). Sin embargo, en este estudio considero que el realismo mágico es un movimiento únicamente literario. El tratamiento particular de lo maravilloso en el realismo mágico solamente puede desvelarse a partir de recursos literarios como la narración y descripción.

Quiero proponer un rasgo mágico-realista común como constante creativa central en Leonora y que se encuentra muy presente en los ejemplos de cuentos posteriores: el particular posicionamiento de su tono narrativo. Amaryll Chanady identifica el papel del narrador como esencial para generar determinadas sensaciones mágico-realistas en el lector. Es la falta de sorpresa contenida en las reacciones del narrador, descripciones, y la elección de un vocabulario y expresiones determinadas, la que dota de familiaridad los acontecimientos extraños que están sucediendo en el relato (citada en Aldea 33, 34). Paradójicamente, es esta sensación de “realismo” condensada en la cosmovisión del narrador la que genera la impresión mágico-realista en el lector: la ausencia de una distinción entre lo extraño y lo habitual en el narrador, así como la adaptación total de los personajes en el mundo maravilloso que les rodea fortalece su carácter mágico-realista. Continuando las ideas de Chanady, Duncan enfatiza que el elemento configurador del realismo mágico es

the attitude or tone of the inscribed narrator toward the subject matter under discussion in the text, where his allegiances lie, what worldview has shaped his thinking [...] and how he positions himself vis-à-vis the characters he is describing and his inscribed reader (33-34).

El particular posicionamiento de Leonora como narradora es crucial en la catalogación de sus cuentos de mágico-realistas, siendo la normalización de lo extraordinario una constante y denominador común entre sus cuentos y creaciones visuales. Y, aunque tanto el realismo mágico como lo real maravilloso giran en torno a *lo maravilloso*, es la existencia o ausencia de consciencia de los personajes de que un fenómeno es “maravilloso” el eje diferenciador entre ambos movimientos.

En sus pinturas, aunque los personajes no parecen identificar como extraño lo que les rodea, la ausencia de diálogos y narración nos impide acceder a sus impresiones ni al tipo de vínculo que la autora quiso establecer entre ellos y los ambientes. Además, los escenarios son en su mayoría imaginados, disminuyendo referencias u objetos vinculados a la realidad reconocible. Sin embargo, la inclusión de ambientes reconocibles en algunos de sus cuentos los acerca claramente al realismo mágico. En el cuento en español “Mi madre es una vaca”, la protagonista, prisionera de los Vigilantes (un grupo de hipnotizadores carentes de ídolos), narra la profanación del santuario de su madre, la Diosa Cornuda. El personaje principal dirige la voz narrativa sin ahondar en descripciones detalladas que clarifiquen los acontecimientos (Llarena 33), y articula el discurso a partir de los ojos de quien no percibe “lo maravilloso” como tal, acrecentando así la sensación propia del realismo mágico:

Nuestra familia es modesta; mi madre es una vaca. O más bien, un ventilador con cara de vaca. ¿Quién es? ¿Vive también detrás de su yo ventilador? Un rostro delante de un rostro delante de un rostro... ¿y quién soy yo para hablar? Le preguntamos: oiga, ¿quién es usted? Se ríe, pero recibe ofrendas de determinada clase. Los que la conocemos, la llamamos La Sagrada. Pero somos muy pocos (Carrington, *El séptimo*, 212).

Este cuento refleja la habitual dinámica narrativa en Carrington: los acontecimientos iniciales son sobrenaturales y absurdos⁷, pero generan respuestas emocionales en los personajes, respuestas que son ciertamente realistas y coherentes, alejadas de lo onírico. Su posterior relato de la profanación del templo de la madre-vaca, invadido por excrementos de tiburón (215) constituye un hecho mágico-realista, mientras que la respuesta desolada que provoca en la hija de la madre-vaca es predecible en los marcos del realismo: “Lloré y amenacé y supliqué y traté de estrellar mis sesos contra la pared” (215). Esta lógica y ordenamiento coherente, subyacente en las respuestas emocionales, así como la ausencia de narraciones absurdas y oníricas la alejan del surrealismo⁸. El carácter mitológico y ritual de “Mi madre es una vaca”

7. Lo absurdo como manifestación que carece de lógica o explicación racional y empírica suele aparecer ligada a escenas inesperadas y cargadas de humor. En el surrealismo, el elemento absurdo participa del despliegue creativo del subconsciente, mientras que los cuentos mágico-realistas de Carrington tienden a incorporar lo absurdo como recurso narrativo para enfatizar la falta de sorpresa de la voz narradora ante tales acontecimientos, estimulando la desorientación del lector. El cuento “Mi madre es una vaca” presenta un tratamiento de lo absurdo particularmente mágico-realista debido a su vinculación a divinidades, lo espiritual y lo antiguo (Faris 88).

8. Carrington mantuvo fuertes vínculos con miembros del círculo surrealista, como Max Ernst, y participó en una exposición surrealista organizada por Breton a finales de la década de 1930. No obstante, no fue incluida ni mencionada en los manifiestos surrealistas de 1924 y 1930, construyendo un camino creativo independiente, aunque contemporáneo a este movimiento. Sin embargo, el fuerte sentido de rebeldía que desarrolla durante su infancia y juventud, así como su defensa de la imaginación en la construcción de su propia libertad de pensamiento, coinciden con los postulados del Primer Manifiesto Surrealista. Para André Breton, “to reduce the imagination to a state of slavery -even though it would mean the elimination of hat is commonly called happiness- is to betray all sense of absolute justice within oneself” (4-5). Pero esta creencia, tan propia también de Leonora, fue bandera común de las nuevas generaciones de intelectuales de inicios del XX y no exclusiva al surrealismo.

refleja la tendencia del realismo mágico a recurrir a ambientes y sensaciones propias de las primeras expresiones literarias de ficción (como *La Odisea*) (Faris 39). Esta fantasía mitológica no puede en realidad catalogarse de “extraordinaria” si está integrada en el día a día de los personajes. No obstante, es la narración la que determina que el cuento sea mágico-realista y no fantástico, ya que tanto la protagonista como la voz narradora presenta una fuerte actitud de naturalidad ante cada uno de los acontecimientos irracionales (Chanady, citada por Caymad-Freixas 11). Es esta aceptación de cualquier fenómeno dentro de la normalidad sin generar ningún tipo de interrupción (la técnica narrativa) y no la introducción de rituales, objetos y sujetos exóticos u elementos de carácter no occidental la que refuerza su naturaleza mágico-realista.

La solidificación histórica de un espacio común donde tanto el realismo mágico como el surrealismo solapan temas y enfoques de la realidad acrecienta la dificultad por encuadrar determinados autores fuera o dentro de un movimiento determinado. Precisamente, la inclinación de Breton a leer las obras surrealistas como “espejos maravillosos”, espacios que distorsionan la realidad convirtiéndola en un universo desconocido (Arcq 98), podría disponernos a considerar a Carrington comocercana al surrealismo. Pero, aunque tanto el realismo mágico, lo maravilloso, y el surrealismo beben de una fuente temática común en el contexto hispanoamericano, considero que emergen diferencias mucho más sutiles y poco evidentes entre estos movimientos que refuerzan mi idea de Leonora como escritora mágico-realista. Wendy B. Faris ahonda en la singularidad del realismo mágico frente al surrealismo, apuntando rasgos muy presentes en los cuentos de Leonora Carrington. Según Faris, las descripciones del texto mágico-realista siempre indican la fuerte presencia del mundo fenomenológico, y que convive con la presencia de elementos y personajes extraños o mágicos, cambios espaciales, temporales y de identidad (7). Es, precisamente, el intento del lector por conciliar estas dos nociones contradictorias, lo inexplicable y los entornos o información familiar, lo que genera una inquietud necesaria para poder considerar su obra como mágico-realista. Las imágenes inexplicables propias del surrealismo no generan en el lector la inquietud y necesidad imperante por interpretarlas; mientras que los cuentos de Carrington traen elementos a medio camino entre lo realista y lo mágico, provocando mayor intriga que sorpresa. Estos retazos de familiaridad generan la sensación en el lector de que los elementos insertados acarrearán una significación simbólica (personal, psicológica, emocional, o incluso sociopolítica) y de que están impulsados por una motivación (Faris 34). Esta carga simbólica lleva un estado de permanente incertidumbre único en este modo narrativo, de manera que el lector desconoce si la totalidad del cuento conforma una historia literal o alegórica (Todorov 74).

El recurso surrealista de la escritura automática, propuesto para acceder a las imágenes más profundas de la mente e inconsciente humanos, es utilizado como uno de los ejercicios centrales de autodescubrimiento de deseos y miedos ocultos (Breton 37, 136-137). Pero Leonora no indaga en sí misma a través del automatismo, sino a partir de la toma de consciencia de su propia vida y de la inclusión de tímidos detalles metaliterarios que aportan información sobre su identidad y sus experiencias personales. Su cuento en español “De cómo funde una industria o el sarcófago de hule” incluye este tipo de referencias:

dudó un momento hasta que me dirigió la palabra: ‘¿Señora Carrington?’ [...] La angustia que sentí me pareció ajena como si subiera de las viejas tumbas de aquel pueblo feroz y triste; una angustia que no era mía, algo que venía del lejano temeroso siglo XX (222).

Mientras Breton propone el descenso a las profundidades del inconsciente para una mejor aproximación a uno mismo, Leonora emerge al mundo exterior entendiéndolo como un reflejo simbólico de su mundo interior; la exploración de lo familiar se convierte así en un ejercicio de introspección.

Frente a la introspección surrealista, ella interpreta la realidad partiendo de los agentes externos del cuento que provocan estímulos en los personajes⁹. La misma mención consciente de sí misma (“¿Señora Carrington?”) junto al reconocimiento de una sensación ajena a su propia identidad (la angustia) no solo la alejan del automatismo surrealista, sino que apuntan hacia otro rasgo propio del realismo mágico: el cuestionamiento de rasgos propios de nuestra propia individualidad o de la de personas conocidas (Faris 44). Esta fuerte consciencia de su propia realidad individual (y que convive con fenómenos extraños) responde a la sensación descrita por Faris “of the marvelous growing within the richness of reality” (34). Aunque tanto el surrealismo como el realismo mágico recurren a ambientes oníricos, en este ejemplo la narración de Carrington tiene mayormente a la alucinación, de manera que los eventos no quedan claramente demarcados en el ámbito de los sueños, sino que podrían ser reales o imaginados. Breton defiende la convivencia de elementos opuestos como el pasado y el futuro o lo real y lo imaginado dentro del mismo relato aspirando a que dejen de ser percibidos como contradicciones. Y, sin embargo, la voz narradora en el cuento de Leonora enfatiza la sensación de inquietud ante el encuentro de elementos discordantes o incoherentes.

También su cuento “Et in bellicus lunarum medicalis”, el único con referencias a países, lugares e instituciones reconocibles, representa su esencia mágico-realista a la perfección. La historia gira en torno a un sospechoso regalo del gobierno ruso al Instituto de Ciencias SemiaPLICADAS y Otras Actividades Metafóricas: un equipo de ratas especializadas en la cirugía humana a través del baile. El deseo por deshacerse de las ratas lleva a los científicos a imaginar una serie de conspiraciones y secuestros, en la que el mismo Pentágono e intereses políticos de Estados Unidos y Rusia se ven involucrados. Los científicos no quedan extrañados o sorprendidos por las ratas y sus habilidades sobrenaturales, sino angustiados por desprenderse de ellas. El final del cuento refleja cómo “habría estallado una guerra civil, si no hubiera sido por un incidente fortuito. En el baño del sótano de la Mansión Psicoanalítica el retrete se tapó” (Carrington, *El séptimo* 191). Las ratas aparecen para solucionar la avería, “ensayando un nuevo paso de baile, el Paso Doble Páncreas, una nueva terapia basada en manipular el sistema digestivo comiendo ladrillo en lugar de carne” (Carrington, *El séptimo* 192). Y así, las ratas desaparecieron por las tuberías, aunque el W.C. siguió tapado. La familiaridad de los espacios (laboratorios, países reconocibles), los científicos (que no conciben que estas ratas son extraordinarias) y su solemnidad en la interpretación de los acontecimientos acrecientan la sensación mágico-realista. La intersección natural entre ambos mundos (el real y el imaginario) y la introducción de lo extraordinario en ambientes ordinarios en este cuento demarca de manera clara a Carrington del surrealismo. Inspirada por Todorov y buscando precisar la relación del realismo mágico, Irleamar Chiampi propone que lo natural y lo maravilloso no son concebidos como contradictorios a lo largo del relato¹⁰. En efecto, “Et in bellicus” retrata a la perfección “the de-naturalization of the real and the naturalization of the marvelous” (Chiampi 157-158). Esta falta de predominancia de un mundo sobre otro y la tensión constante entre ambos lleva a catalogar su narrativa de “the ineffable in-between” (Faris 21, 40), un espacio neutral propuesto por Faris propio de la narrativa mágico-realista, donde lo reconocible y lo no reconocible conviven generando una tensión permanente en el lector. Cuentos como este no se ajustan a la categoría de lo fantástico, ya que no es “a fictitious world totally removed from our conventional view of reality” (Chanady 2); pero tampoco a la surrealista, ya que parte de escenarios realistas necesarios para el desarrollo de la historia¹¹.

Además, esta continua mención de lugares y detalles realistas para describir una situación que es, sin embargo, imposible (Faris 90) evidencia el papel central de una actitud consciente en la manera de estructurar la narración. Una vez más, es la aceptación de esta antinomia (de la

9. Hayden Herrera recoge una entrevista en la que Frida Kahlo reclama la pintura como modo de experimentar su propia realidad, al igual que Leonora, y la tensión de la apropiación del surrealismo de su mirada: “I never painted my dreams, I painted my own reality... I never knew I was a surrealist until André Breton came to Mexico and told me I was” (Levell 14-15). En una entrevista con Paul de Angelis, Carrington reconoce que Frida Kahlo, al igual que Remedios Varo y ella misma, se encontraba profundamente aislada de los círculos masculinos intelectuales en México y que, por lo tanto, nunca formó parte de la experiencia surrealista (Chadwick 154).

10. No obstante, Chiampi sustituye el término “realismo mágico” por el de “realismo maravilloso”, que considera más cercano a sus contribuciones teóricas personales (Camayd-Freixas 10)

11. En esta línea y de manera muy precisa, teóricos como Gene H. Bell-Villada proponen que “realism is the precondition for magical realism” (55).

contradicción entre lo real y lo imposible) en la narración la que también promueve su naturalización por parte del lector (Chanady, citada por Faris 20). El posicionamiento de Carrington como narradora (desarrollando una escritura consciente y siempre manteniendo un equilibrio entre lo realista y lo inexplicable) la separa del surrealismo de Breton y la consolida como escritora mágico-realista.

Pinturas como *Y entonces conocimos a la hija del minotauro* (1953) o *Kron Flower* (1987), plagadas de elementos figurativos y familiares, constituyen un retrato de la propia realidad experimentada por Carrington. Cuando el escritor y crítico de arte Juan García Ponce insiste en que “no hay que buscar en sus obras un lenguaje simbólico, hay que aceptarlas como visiones concretas de la realidad” (1), refuerza mi idea de que lo maravilloso percibido por el espectador en sus pinturas también es producto de la realidad subjetiva que procesa la mirada de Carrington. García Ponce identifica la ausencia de extrañeza ante lo maravilloso como una constante en su obra artística:

las actitudes de los protagonistas son extraordinariamente comunes, reconocibles, a poco que se trate de penetrar su significado. La imaginación nos regresa a la realidad y los personajes imaginarios no son conscientes de sus características; como todos, demasiado ocupados con ser, no se ven a sí mismos, ni ven el mundo (2).

El empleo de su pintura y cuentos para revelar su posicionamiento ante el mundo demuestra que existe un fuerte sentido de realismo intrínseco en sus obras maravillosas.

En esta línea, sugiero que lo imaginario, maravilloso, extraño o mágico no son necesariamente componentes ficcionales, sino aquello que ocurre en otro plano de la realidad del individuo; lo maravilloso no se corresponde a la realidad inmediata que rodea al sujeto, pero responde a la realidad interna del individuo. Esta fuerte conexión entre lo maravilloso y lo real en los cuentos y pinturas de Carrington demuestra que queda integrada en la primera definición del realismo mágico sugerida por Franz Roh:

either with fantastic literature or with psychological literature, or with the surrealist or hermetic literature [...] Magical realism does not use dream motifs; neither does it distort reality or create imagined worlds, [...]. Magical realism is, more than anything else, an attitude toward reality [...] (citado por Leal 121).

Pese a que Roh utiliza este término para referirse al nuevo estilo pictórico emergente tras el expresionismo alemán y existen numerosas aportaciones teóricas posteriores a la definición de realismo mágico, su propuesta ya llama la atención sobre un elemento crucial en Leonora: la importancia de lo reconocible y de un posicionamiento determinado del autor ante la realidad en la narración mágico-realista. Sus cuentos mágico-realistas no constituyen retratos literales y conscientes de lo que le rodea, sino que son una captura de su propia percepción de la realidad. Faris ahonda en esta cuestión de la realidad percibida, proponiendo que el realismo mágico presenta dos tipos de percepción contradictorios: aquel que percibe eventos mágicos que no pueden verificarse empíricamente, y aquel que capta los eventos ordinarios de la realidad material (43). De esta forma, el realismo mágico “modifies the conventions of realism based in empirical evidence, incorporating other kinds of perception. In other words, the narrative is ‘defocalized’ because it seems to come from two radically perspectives at once” (Faris 43). La configuración de este espacio, una vez más, está determinado por el estilo narrativo señalado por Chanady: es la despreocupación y del narrador a la hora de narrar cualquier fenómeno lo que difumina la línea entre lo real y lo extraño.

En una carta a Carmen Balcells de 1987, la escritora mágico-realista

mexicana Elena Garro describe esta “realidad percibida” por el artista mágico-realista:

La realidad concreta para mi [sic.] son muchas realidades. He tratado de ver las cosas y los personajes y lo que hay detrás de esas mismas cosas y personajes. La realidad concreta, solo es la punta del ice berg [sic.], abajo o arriba estan [sic.] los poderes invisibles que lo forman y lo mueven (2).

Si el realismo mágico “no trata de copiar (como lo hacen los realistas) o de vulnerar (como lo hacen los surrealistas) la realidad circundante, sino de captar el misterio que palpita en las cosas” (Leal, citado por Angulo 6), las imágenes evocadas en los cuentos generan un efecto emocional en Leonora similar al de los objetos materiales que le rodean. No forman parte de la invención, sino que son reflejo de otros planos de su realidad subjetiva, y que conviven con la realidad compartida y objetiva¹². A pesar de que las vivencias subjetivas de Leonora no son equiparables al plano de la realidad colectiva, sus mundos maravillosos y mágico-realistas igualmente emergen de una sensación provocada por una realidad interna, a través de una experiencia simbólica. Aunque de manera mágica, representa la perspectiva íntima desde la que Leonora interactúa con el mundo exterior.

Estudiosos como Juan E. de Castro o Bell-Villada entre otros entienden esta perspectiva subjetiva de la realidad como actitud poscolonial, de forma que el realismo mágico “would narrate from the perspective of the world narrated, rather than from that of the (often) Westernized and rational author” (de Castro 25). Si el realismo mágico y lo maravilloso implican una subversión al discurso y modo narrativo hegemónico occidental, su empleo por parte de Carrington la convierte, pese a sus orígenes británicos, en una autora “periférica” dentro del contexto europeo. Esto, además, casa con numerosos aspectos biográficos de la autora, que la retratan como persona incomprendida e independiente desde su infancia a su periodo de madurez. Esta actitud a contracorriente la lleva a momentos de evasión y resistencia (expresados a través de su obra vida), a la “descolonización” de su persona de determinados espacios redefiniendo su propio mundo, creando su propio lenguaje. Esta identificación de su obra como intrínsecamente poscolonial implica, además, que existen numerosos rasgos en su pintura y escritura que la acercan a las particularidades de la identidad intelectual hispanoamericana y a la mexicanidad¹³. Precisamente, en Leonora confluye la simbiosis cultural europea e hispanoamericana, interrelacionando la iconografía y temas mexicanos con el vocabulario de su pasado no-hispanoamericano (perviviendo referencias a la cultura celta e irlandesa, a la Iglesia católica, la cultura hebrea, la moda europea, etc.) Pese al enfoque diferente de este estudio, es necesario reconocer la relación entre “lo maravilloso”, poscolonialismo y mexicanidad en la obra y persona de Carrington, así como la capacidad del realismo mágico por alterar la visión y discursos predominantes de la realidad como actitud postcolonial y de independencia simbólica¹⁴. Un análisis posterior de pintura y literatura a través de una mirada poscolonial podrían revelar aspectos únicos de su creatividad que la inscriban dentro de una identidad mexicana.

Hay algo de maravilloso en la intermedialidad: écfrasis y pintura narrativa en la obra de Leonora Carrington

Si lo maravilloso es entendido en Leonora como una actitud para gestionar la realidad, como mirada que navega entre sus creaciones artísticas y literarias, Carrington debe ser definida como autora maravillosa intermedial. La obra creativa de Carrington consiste en el diálogo simbólico entre palabra e imagen, y donde el lenguaje común es lo maravilloso: sus cuentos mágico-realistas no pueden ser entendidos sin su puesta en escena visual en el plano artístico, ni su pintura maravillosa puede ser completamente comprendida sin los diálogos y descripciones literarias que acontecen en sus cuentos, dando voz a las criaturas y

12. Teóricos posteriores han reconocido que no solo las imágenes materiales responden a la realidad, sino que también el discurso implícito en el objeto artístico revela una realidad paralela. En su estudio sobre fotografía y realidad, John Tagg defiende que “what is real is not just the material item but also the discursive system of which the image it bears is part” (4).

13. Su programa maravilloso a través del mestizaje cultural, lo mítico y religioso, y su carácter independiente la hacen estar en consonancia con la realidad y cosmovisión literario-artística de gran parte de los intelectuales hispanoamericanos del momento. Edward James apunta que “instead of Mexico taking her over, she took Mexico” (40), para referirse a que, pese a la simpatía de la población mexicana por Leonora Carrington y a que llegara a comprender en profundidad la cultura y cosmovisión mexicana, nunca desarrolló un conjunto de rasgos estéticos sólidos en referencia a la cultura mexicana ni formó parte de la llamada “Mexicanidad” (41). Sin embargo, el espíritu independiente de Leonora y su modo de representación único y personal de la realidad, la acercan aún más, paradójicamente, a la realidad hispanoamericana propuesta por Carpentier: Hispanoamérica es un mosaico de individuos independientes que, en su búsqueda única y personal de la realidad, conforman la gran realidad Latinoamericana (“The Baroque” 107).

14. En futuros estudios, es necesario teorizar en torno a la unión entre la mexicanidad y lo maravilloso. En la carta ya citada de Elena Garro a Carmen Bacells, se menciona “lo maravilloso espiritual” como una tendencia puramente mexicana, y que consiste en representar todo “lo que fascina” a partir de rasgos religiosos (1). Esta es una de las constantes en la obra de Carrington, y no se disolverá a lo largo de su vida. Igualmente, debe indagarse en la relación entre lo maravilloso y lo barroco, una actitud atemporal que Carpentier considera puramente hispanoamericana y propia de aquellos lugares en continua transformación cultural, lingüística e identitaria. Este mestizaje cultural también subyace en los entornos abigarrados, barroquizantes, y cargados de referencias culturales de sus cuentos y pinturas.

espacios de sus cuadros. En Carrington, lo maravilloso es, naturalmente, multimedia e intermedial. La aproximación exclusiva a sus cuentos, o el único acercamiento a su pintura, equivale a una mirada parcial de su complejo y más amplio mensaje maravilloso intermedial, donde ambos medios permanecen en un diálogo dinámico y permanente. Sus cuentos y pinturas componen una obra única que cuenta la misma historia y busca una experiencia total, la historia universal de Leonora ante el mundo y de su particular forma de contemplar la realidad.

La más reciente muestra que concibe la producción de Carrington como obra total es la exposición *Leonora Carrington: cuentos mágicos*¹⁵. El propio Museo de Arte Moderno la ha definido como “la primera exposición que, en una perspectiva transdisciplinaria, evoca a la pintora, escultora, escritora y lectora, así como sus últimas colaboraciones en el cine y el teatro” (minutos 0:24-0:36). Dos de sus ocho secciones se aproximan enormemente a nuestra lectura teórica y formal de Leonora: “Imaginación narrativa”, indagando en el diálogo entre sus escritos (*Down Below, La Dame Ovale y Hearing Trumpet*) y sus colaboraciones en teatro y cine; y “México, espejo de lo maravilloso” que sugiere el carácter intrínseco de lo maravilloso en su producción.

Sugiero que Carrington es una autora intermedial al llevar lo maravilloso a su máxima expresión a través de la écfrasis. La écfrasis es un proceso de negociación entre la palabra y la imagen consistente en el acto creativo de traducir una expresión visual al plano textual (Mitchell, *Picture* 152). Mitchell continúa indagando en torno a la écfrasis: “a verbal representation cannot represent -that is, make present- its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do” (*Picture* 152). La écfrasis puede interpretarse a modo de “género literario menor” que se *inspira* en imágenes para construir un mundo literario (Mitchell, *Picture* 152). En esta línea, considero que los cuentos de Carrington ni están condicionados ni son reproducciones literales de sus cuadros, sino que amplían sus escenarios maravillosos. De esta forma, la écfrasis permite que lo maravilloso fluya con mayor libertad y trascienda el soporte material de sus creaciones, favoreciendo la idea de lo maravilloso como lenguaje central de la obra total de Carrington. Además, pese a que autores como Diane Chaffee interpretan la écfrasis como una descripción verbal de un fenómeno visual real o imaginado (citada por Persin 17), considero que la écfrasis va más allá de la descripción, y que se extiende a la narración, personajes, y a creaciones completas como poemas o historias de ficción. Sus pinturas inspiran sensaciones que son trasladadas a un nivel narratológico, a sus figuras, ambientes, y acontecimientos de sus cuentos indistintamente.

La esencia maravillosa de una de las pinturas más representativas de su producción y expuesta en la exposición, *El mundo mágico de los mayas* (1963), se traduce narrativamente en “Cuento mexicano”¹⁶. El cuento presenta el encuentro entre Juan y una criatura que llora en las ruinas de una zona rural en México. Esta ave, descendiente de la diosa Venus, convierte los cerdos de su alrededor en carne asada y se la ofrece al niño en un banquete. Tras la comida, Juan sufre el mismo destino. El cuento continúa desde la perspectiva de su amiga María, que decide salvar a Juan cosiendo con hilo los pedazos de su cuerpo. Aquí confluyen las referencias mexicanas con su gusto por lo ritual, dioses, leyendas vinculadas con lo mágico y los estados espirituales a partir del simbólico descenso o ascenso al infierno y cielo. En busca del corazón de Juan, este se asoma junto a María a una grieta profunda hacia el interior de la tierra: “Cuando empezaron a bajar por la escala hacia el interior oscuro de la Tierra, surgió la primera luz pálida del amanecer por detrás de la Pirámide del Sol. Ladró el perro. María bajaba seguida de Juan. La tierra se cerró sobre ellos con una sonrisa. Aún sigue allí la sonrisa: una grieta larga en la greda dura” (Carrington, *El séptimo* 185). “Cuento mexicano” expande el universo maravilloso que Leonora instauró años antes en su pintura *El mundo mágico de los mayas*.

15. Organizada del 21 de abril al 23 de septiembre de 2018 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, y comisariada por Stefan van Raay y Teresa Arcq. La exposición ha sido organizada por la Secretaría de Cultura y el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo del Palacio de Bellas Artes de México, en coproducción con el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, y con la colaboración de la Fundación Leonora Carrington A.C. A excepción de la pintura *Kron Flower* (1987), todas las pinturas aquí referidas han sido incluidas en esta exposición.

Siguiendo la aproximación de Howard Nemerov, considero que el proceso efrástico en Carrington no consiste en cuentos que se refieren intencionadamente a pinturas concretas, sino que sus cuentos “speak about the silence of the paintings” (10).

Su configuración espacial, las connotaciones de la amplia llanura, cada resquicio y el universo telúrico, se reproducen en estructuras verbales por primera vez (Krieger, citado por Persin 15). En Carrington, el proceso efrástico funciona para desvelar con palabras aquello que no puede ser visto en sus cuadros (Holly 3). Sus narraciones y descripciones continúan de forma coherente su discurso visual, presentando nuevas situaciones y personajes que, aunque no han sido capturados por su pincel, bien podrían existir fuera de los márgenes del cuadro, en sus alrededores imaginados que se extienden más allá de la materialidad del medio pictórico.

Las barreras entre los géneros literario y visual quedan destruidas en su obra del mismo modo descrito por Margaret H. Persin: “allowing that art object, in truth the object of (artistic) desire, to ‘speak for itself’ within the problematically ruptured framework of the poetic text” (18). Esta capacidad del lenguaje por hacernos ver es denominada “ekphrastic hope” (esperanza efrástica), la fascinación que genera la ambivalencia y diálogo fluido entre diferentes medios artísticos (Mitchell, *Picture Theory* 152, 156). En Carrington, esta práctica efrástica no es excepcional sino una tendencia común; sus cuentos son metáforas, “not just for verbal representation of visual experience, but for the shaping of language into formal patterns that “still” the movement of linguistic temporality into a spatial, formal array. Not just vision, but stasis, shape, closure, and silent presence (“still” in the other sense) is the aim of this more general form of ekphrasis” (Mitchell, citado por Holly 10). En esta línea, Mitchell propone que la esperanza efrástica viene acompañada inevitablemente por la “ekphrastic fear”, que define como el descubrimiento en el espectador o lector de jerarquías entre la relación imagen/palabra (*Picture* 154, 161). Sin embargo, esta inquietud derivada de la consciencia de que existen elementos propios de la pintura que no pueden ser trasladados al mundo literario no parece producirse en Carrington. Mi propuesta previa de que la aproximación de sus cuentos a su pintura no parte del ejercicio de trasladar literalmente sus elementos pictóricos específicos al mundo literario, cuestionándolos o modificándolos, revela que la palabra no ejerce una autoridad clara sobre la libertad de la imagen.

En Leonora, además, la aparente autoridad de la palabra sobre la imagen queda disuelta a través de otro proceso; y es que la éfrasis convive con un proceso similar, esta vez originado en su pintura: las imágenes también extienden los ambientes y sensaciones de sus cuentos, recreando escenarios maravillosos en consonancia con las descripciones escritas. Este proceso inverso favorece un papel más activo de su pintura y disuelve la sensación de autoridad imperante en la relación palabra/imagen propuesta por el término “ekphrastic fear” the Mitchell. De nuevo, esta aproximación inversa desde su pintura a lo literario no ilustra de manera exacta las historias de sus cuentos, sino que proporciona herramientas visuales al espectador para estimular su imaginación durante la lectura de sus cuentos. Aunque Carrington evita las descripciones minuciosas, presenta breves descripciones de situaciones y escenarios maravillosos de gran impacto visual, que incitan al lector a configurar imágenes mentales en su imaginación. En el cuento escrito en español “De cómo funde una industria o el sarcófago de hule”, la misma Leonora asiste a un cementerio en México para disfrutar de un picnic con dos amigos. Es una civilización distópica donde se han extinguido animales y costumbres pasadas, se ha prohibido “todo artículo parlante de naturaleza no animal (incluyendo radio, teléfono, televisión, [...])” (*El séptimo* 219) y se aspira a la era del silencio, el pensamiento sosegado y el cultivo de la intelectualidad. Presenta los paisajes y personajes maravillosos a partir de descripciones sugestivas:

16. “Cuento mexicano”, originalmente en español, está escrito en la década de los setenta en México. Forma parte de “El hombre neutro”, la segunda parte de *The Seventh Horse and other tales*.

El cementerio se veía algo misterioso en la penumbra matinal con sus apretadas tumbas, blancas donde la lava la lluvia y negras en sus sombras de los siglos. En medio de aquella tela de araña de estrechas avenidas hubo una pequeña taberna, la Gorda Golondrina (*El séptimo* 220).

El picnic es interrumpido por un individuo que le anuncia haber ganado el premio de la Lotería Nacional, haciéndole entrega de su premio, un sarcófago de hule:

El cofre contenía un cadáver más o menos del tamaño de un cepillo de dientes. Aquel homúnculo tenía un enorme bigote que estaba maravillosamente conservado por un método conocido por los habitantes desaparecidos del Amazonas. Me di cuenta que aquel cuerpecillo había tenido en vida un tamaño distinto, más grande que el actual pero menor que la estatura de un hombre moderno (*El séptimo* 223).

Los paisajes maravillosos en las obras pictóricas *Nine, nine, nine* (1948), *Paisaje nocturno* (1950), o el picnic entre criaturas fantásticas en *Pastoral* (1950) evocan este ambiente. Y las figuras desproporcionadamente diminutas tan repetidas en las pinturas *DarVault* (1950), *Adelita escapes* (1987) o *Las suegras* (1990), proporcionan al lector herramientas visuales, imágenes mentales concretas con las que conformar en su imaginación ese ser extraño y pequeño que descansa en el sarcófago. La pintura de Leonora parece retratar los ambientes y personajes protagonistas de los cuentos. La imaginación es crucial en el proceso de transformación de las descripciones de los cuentos en ambientes visuales palpables. En el cuento ya mencionado "Et in bellicus lunarum medicalis" el argumento aparece ligado a la angustia de los científicos ante la imposibilidad de desprenderse de las ratas, genera imágenes mentales parecidas a la de pinturas como *Figuras míticas. Bailarín I* (1954) o *Pig rush* (1960), donde una jauría de cerdos acorrala e intimida a unos individuos. Más allá de la relativa cercanía formal de estas pinturas a las descripciones de sus cuentos, considero que la importancia de las pinturas en relación con la escritura de Carrington radica en que sugieren sensaciones y estados de ánimo también desarrollados en sus cuentos. Pese a que las pinturas mencionadas no hacen referencia exacta a las historias de sus cuentos, sí constituyen símbolos visuales que responden a los estados de ánimo presentados a nivel textual.

En Carrington, la descripción es un espacio común de intermedialidad donde palabras y pinturas se retroalimentan. Considero que lo narrativo predomina en sus cuentos, mientras que lo descriptivo abunda en su pintura. Gerard Genette establece dos tipos de representación: la narración (caracterizada por el desarrollo activo de eventos y acontecimientos), y la descripción (centrada en la representación de objetos, personas o paisajes) (6-7). Para Genette, narración y descripción aparecen integradas en el texto y nunca aisladas (7). Sin embargo, planteo que las pinturas de Leonora son, en su mayoría, puramente descriptivas, y que presentan la atmósfera, ambiente y sensaciones que luego formarán parte del *atrezzo* de las narraciones de sus cuentos. Su transmisión de sus *impresiones* de la realidad encuentra un espacio propio y alcanza su máximo nivel expresivo en el terreno de la descripción visual. Pese a que Genette recalca la imposibilidad de alcanzar la pureza descriptiva en un texto (7), considero que el género pictórico sí puede desarrollar un estado de descripción pura. Carrington recrea los escenarios de su universo literario a partir de sus pinturas, ya que el carácter narrativo implícito en sus cuentos, el avance inevitable de la historia y diálogos entre personajes interrumpe los momentos descriptivos del entorno maravilloso que los rodea.

Pinturas como *Figuras míticas. Bailarín I* proporciona una idea más rica de los animales que podrían haber integrado "Et in bellicus lunarum medicalis". Otras como *Paisaje Nocturno* sugieren el ambiente que podría

haber rodeado a Leonora en el cementerio de México, y *Temple of the World* (1954) el templo y rituales organizados por los Vigilantes en “Mi madre es una vaca”. Las pinturas proporcionan paisajes y sensaciones a modo de herramientas descriptivas para contextualizar el transcurso de los acontecimientos narrados en los cuentos. Así se expande su universo: pese a la temporalidad de los sucesos narrados en los cuentos, la intermedialidad permite que los espacios donde acontecen se encuentren congelados espacialmente a través de la descripción visual infinita.

Magdalena Perkowska sugiere que la imagen condiciona y manipula la percepción del texto y viceversa (51). En oposición a esta propuesta, planteo que la obra de Carrington gira en torno hermandad entre imágenes y palabras, de forma que ambas retratan el mismo mundo interior de la autora de forma complementaria. Leonora Carrington enriquece su discurso autobiográfico haciendo dialogar su cuento de 1950 “Mis pantalones de franela” y sus pinturas *The Inn of the Dawn Horse. Self-portrait* (1936-37) y *Self-portrait in Orthopedic Black Tie* (1973). Sin contaminar ni solapar los mensajes de las otras expresiones artísticas, las tres obras se complementan y arrojan luz a diferentes aristas de la identidad, personalidad y pasado de la autora. El cuento “Mis pantalones de franela”, cargado de referencias autobiográficas, relata la historia de una santa atrapada en una isla que viste chaqueta de tweed. Leonora documenta su soledad de juventud y de sus primeros años en México a través de confesiones de la protagonista como “a mucha gente le echa para atrás mi aspecto vulgar” (194), o “me metieron rápidamente en la cárcel, donde pasé meses de saludable meditación y ejercicio obligatorio” (197). Los dos autorretratos pictóricos establecen un contraste entre la etapa más vital de juventud y su periodo de madurez. *The Inn of the Dawn Horse. Self-portrait*, representa a la autora rodeada de los caballos de su imaginación dirigiéndose a la puerta abierta de la libertad, mientras que *Self-portrait in Orthopedic Black Tie* evidencia una metamorfosis de su ser adoptando una apariencia entre animalística y fantasmagórica. En este sentido, el cuento parece documentar el tránsito entre el primer y el segundo autorretrato. Las descripciones corporales marcan la evolución de Leonora hacia un mayor desgaste personal tras su llegada a México:

Se me cayeron los dientes. La estructura original de mi cara se volvió borrosa, y luego empezó a despegarse de mis huesos en forma de pequeñas y cada vez más numerosas arrugas. Sentada, vigilaba el proceso con una mezcla de vanidad ofendida y aguda depresión. Me hallaba, pensaba yo, sólidamente instalada en mi plexo lunar, entre nubes de sensible vapor (195).

Igualmente, las ediciones en inglés y español de *The Seventh Horse and Other Tales* son ejemplo de la unión entre imágenes y palabras en su ficción literaria. Los dibujos incluidos al inicio de cada cuento o dividiendo sus secciones cumplen una doble función: la autorreferencial (prediciendo los ambientes, criaturas y sensaciones contenidos en la lectura e interfiriendo en la textualidad de los cuentos), y estructural (favoreciendo el ordenamiento interno y visual) (Perkowska 88). Así, la funcionalidad de las imágenes se desliza entre el plano más interno y trascendental de la significación narrativa y el práctico decorativo y estructural de un producto literario.

La coincidencia de sensaciones en la representación de sí misma en este cuento y ambas pinturas es tan sólida que me lleva a proponer que Carrington no realiza una diferenciación entre las ideas transmitidas a partir de palabras y las emitidas a partir imágenes: en su caso, ambas conforman signos (Mitchell, *Iconology* 8). Las palabras son signos porque no basta un primer contacto visual para comprenderlas, sino que deben ser *leídas* para identificar su significado. En Carrington, las imágenes también están impregnadas de significaciones simbólicas y asumen esta categoría de signos. La interpretación de la imagen como signo se encuentra implícita en los postulados de Susan Sontag, donde la fotografía

es un espejo de lo que nos rodea, un modo de escritura cuyas figuraciones deben ser descifradas para comprender la realidad (159-160). De la misma forma que las imágenes pictóricas deben ser leídas, Leonora entiende el entorno visual que le rodea a modo de red de significaciones ocultas. Esta percepción conecta con la idea de Sontag de que la realidad es “un modo de escritura”, de que todo elemento del exterior es al principio inaccesible y debe ser decodificado por el individuo (163, 160). Sus textos e imágenes son artefactos para la interpretación de la realidad, forman parte de un ejercicio autorreflexivo para la comprensión de propio contexto. Los recursos ficticios y maravillosos de su pintura y sus escritos suponen una traducción de los signos de su entorno: Carrington traduce los signos de su realidad a un lenguaje comprensible para ella, su complejo universo real ya aparece decodificado a través de sus personajes y entornos maravillosos. Mientras que estas figuras maravillosas no poseen ya la categoría de signos para Leonora en su soporte literario y pictórico, esto no ocurre a ojos del espectador o lector, que sí debe descifrarlos para acercarse a su cosmovisión.

En el ámbito de la semiótica, mientras las palabras de los cuentos son signos referenciales (deben ser aprendidas mediante la lectura para identificar su significado), las imágenes de Leonora se presentan como signos que navegan entre lo referencial y lo no referencial. Su pintura puede ser entendida referencialmente, ya que esas imágenes son símbolos de una idea concreta y fija marcada por la intencionalidad de la autora. En este sentido, el conocimiento previo de la vida de Leonora y de otros rasgos extraliterarios y artísticos es necesario. Pero también puede leerse no referencialmente: la significación de la imagen varía en función a la percepción subjetiva del espectador. *Took my way down/Like a Messenger/To the Deep* (1977) es buen ejemplo de este tipo de pintura-texto: las imágenes, además de ser imágenes *per se*, están impregnadas por otro mensaje o sensación. Mitchell reconoce que “the semantic, syntactic, communicative power of images to encode messages, tell stories, express ideas and emotions, raise questions, and ‘speak’ to us” (*The Language* 3), asemejándose la práctica de esta pintura a los cuentos de Leonora.

Así, la imagen-signo es una especie de imagen textual. La estructuración de esta pintura a modo de viñetas narrativas revela que puede ser leída. Al inicio de su ensayo *Iconology, Image, Text and Ideology*, Mitchell se pregunta en qué se diferencian las imágenes de las palabras (3), y teóricos como Michael Ann Holly han cuestionado que lo discursivo y lo visual puedan mantenerse separados (8). En Carrington existen más puntos de encuentro que de diferenciación entre palabras e imágenes. Con ella se produce una revolución simbólica de las relaciones entre lenguaje verbal y visual que pone fin al debate mencionado por Perkowska sobre los límites entre la pintura y la poesía iniciado en el siglo XVIII con autores como Gohhold Ephraim Lessing en *Laoconte* o sobre los límites en la pintura y poesía (1766) (15). El signo visual y textual conviven en Carrington, y la única diferencia evidente entre ambos es que poseen formas y colores diferentes, y se construyen con materiales (lápiz o pincel, lienzo o papel) distintos. Mitchell reivindica que, semánticamente, a nivel de significado, expresión, comportamiento simbólico y comunicativo, no existen diferencias esenciales entre textos e imágenes (*Picture Theory* 161). Partiendo de esta teoría, pretendo englobar palabras e imágenes en la categoría de signos porque la trascendencia emocional autobiográfica de sus historias maravillosas supera las diferencias físicas entre los medios visuales y escritos, quiero reivindicar que la tan remarcada distinción teórica entre palabras e imágenes no es necesaria. Ambos son signos que se comunican de forma similar, y que, en el caso de Leonora, transmiten el mismo mensaje o significado: la representación de su realidad subjetiva. Herramientas teóricas creadas a lo largo de la historia como la *écfrasis* no son más que maneras de conciliar el signo visual y el textual (Mitchell, *Picture Theory* 161), pero tales propuestas no deben ser necesarias en casos como el de Leonora Carrington.

En el estudio de autores intermediales, el foco de atención debe radicar en el mensaje *per se* y en los puntos de coincidencia natural de dos medios que emplean similares actitudes para transmitir un mismo mensaje. El ejercicio teórico de creación de términos para conciliar imágenes y palabras debe ser superado, ya que se centra en superar diferencias superficiales y aparentes a nivel visual, olvidando reivindicar la red de coincidencias existente entre ambos a nivel trascendental de significación interna. La búsqueda de teorías de conciliación no es necesaria, imágenes y palabras son signos germinados de una misma raíz.

En su ensayo “Is Painting a Language?”, Barthes propone que existen múltiples significados en una misma imagen, y que varían en función de sus infinitas conexiones posibles entre otros textos. La imagen “is not the expression of a code, it is the variation of a work of codification” y el mensaje final es resultado de la ordenación de esta imagen con respecto a textos específicos (150). Partiendo de esta idea, sugiero que el universo de Carrington se expande y cuenta historias diferentes en función al diálogo concreto propuesto. Casos prácticos como algunas salas de la exposición *Cuentos mágicos* lo demuestran: las decisiones curatoriales revelan las analogías entre su literatura, escultura y pintura y su confluencia en un mismo pensamiento. Se establece un punto de mira focalizado, como Barthes menciona, frente a las innumerables codificaciones posibles existentes en Leonora. Sin embargo, expandiendo la teoría de Barthes, considero que todas estas combinaciones posibles en Carrington quedan englobadas por una única “imagen” simbólica, que no puede ser vista, sino imaginada (Holly 1). Esta no se corresponde a ninguna pintura o cuento específico, sino a la sensación provocada por el conjunto de sus textos y pinturas, por la totalidad del mundo maravilloso de Leonora. El individuo sólo puede acceder a ella a partir de la impresión general provocada por el conocimiento del conjunto de su obra¹⁷. Esta “imagen” única maravillosa no es palpable, física; es resultado del proceso mental subjetivo de la imaginación.

La naturaleza maravillosa de sus cuentos es simbólica no solo porque contiene significados dobles u ocultos, sino también porque es un lenguaje enriquecido por el diálogo simbólico entre lo que pinta y escribe. En su narrativa maravillosa intermedial “the relationship between words and images reflects, within the realm of representation, signification, and communication, the relations [...] between symbols and the world, signs and their meanings” (Mitchell, *Iconology* 43). En una ponencia titulada “Desplazamiento y desasosiego: mirar al pasado” en Stony Brook University el 23 de marzo de 2018, Silvia Molloy defiende que lo visual y textual son inseparables incluso si la imagen está aparentemente ausente. Analizando las interferencias entre palabra e imagen en la literatura de viajes en Hispanoamérica, sugiere que la descripción y retórica del texto invitan al lector a ver con la mirada del escritor. Para Molloy, la imagen es resultado de la descripción de un escritor. Si la naturaleza creativa de Carrington se encuentra enfocada en la representación de su propia realidad, su mirada debe encontrarse igualmente representada por pinturas como *El mundo mágico de los mayas* como por las descripciones de sus cuentos. La repetición y redundancia de impresiones en descripciones textuales o pinturas descriptivas solidifica ciertas figuras visuales maravillosas en la imaginación de lectores y espectadores. Molloy propone dos tipos de representaciones sensibles a lo textual: la ilustración (aquella que acompaña un libro, como los dibujos en *The Seventh Horse and Other Tales*); y la imagen *per se*, que identifica con las “imágenes” verbales, y que germinan en la imaginación a partir de discursos literarios con fuerte impacto visual. Mientras que podemos incluir las pinturas de Carrington en la primera categoría de “ilustraciones” (pues son representaciones materiales, como los dibujos que acompañan sus cuentos), considero que Carrington construye sus cuentos a modo de hervideros para las “imágenes” verbales que Molloy propone. En este sentido, considero que la descripción textual es crucial para la visualización completa del mundo de Carrington. La descripción permite al lector mayor libertad en su visualización de lo leído, y su interpretación.

17. Jefferson Hunter recuerda las palabras de William Saroyan para remarcar la importancia de la integración icono-textual sin jerarquías para alcanzar una sensación total de conjunto: “One picture is worth a thousand words. Yes, but only if you look at the picture and say or think the thousand words (6).”

subjetiva de la descripción leída le lleva a una participación más compleja y activa en la conformación de ese mundo.

A través de este recorrido por los cuentos de *The Seventh Horse and Other Tales* y la pintura de su etapa mexicana, he querido evidenciar que la creatividad de Leonora Carrington va más allá de los postulados surrealistas, creando un estilo personal asentado en el terreno de lo maravilloso. Aún siendo cercana a intelectuales surrealistas y empleando algunas referencias compartidas con este movimiento (como lo onírico, criaturas extrañas, y lo absurdo), existen múltiples rasgos únicos en su obra que la consolidan como autora maravillosa. Su tendencia autobiográfica (incluyéndose a sí misma como personaje en sus cuentos, realizando autorretratos, o mencionando experiencias de su infancia o sentimientos del presente) carga su obra de un fuerte carácter autorreflexivo, de consciencia durante el ejercicio creativo, alejándola del automatismo surrealista. Además, su particular posicionamiento como narradora y la convivencia de lo racional y lo inexplicable en sus historias y escenarios la acercan al realismo mágico. Lo maravilloso condensa las vivencias más personales de Leonora, de manera que los símbolos y mundos empíricamente imposibles se refieren a su modo personal de percibir la realidad. La catalogación de sus cuentos de mágico-realistas y de su pintura maravillosa implica, además, la consideración de futuros estudios que analicen el papel de intelectuales europeos en la conformación de una identidad nacional (como la mexicanidad) o global hispanoamericana a partir del uso de lo maravilloso.

Leonora Carrington consigue expresar su “realidad percibida” (Faris 43) a través de la intermedialidad. A partir de la écfasis, sus cuentos extienden los posibles situaciones y personajes de sus cuadros en la imaginación del lector. De manera similar, sus cuadros enriquecen los escenarios de sus cuentos a nivel imaginativo; pero, también, la intermedialidad se extiende a partir de la reconfiguración de la percepción del medio pictórico, ya que sus mensajes y sensaciones de sus cuadros sólo pueden ser captadas si son “leídas” como un texto, interpretando las imágenes a modo de símbolos que interactúan con su entorno. Lo maravilloso navega entre diferentes soportes creativos, de modo que el estudio de Leonora como artista total y los diálogos establecidos entre su literatura y pintura son necesarios para comprender esta “realidad percibida”. Sin haber identificado un predominio o autoridad clara de la palabra sobre la imagen o viceversa, he propuesto que su pintura y cuentos conforman una imagen única que condensa su mundo interior o “realidad percibida”. La puesta en valor de Leonora Carrington como autora maravillosa intermedial responde a la necesidad de reconfigurar la manera de entender el contexto creativo latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. Sólo trascendiendo las fronteras materiales y técnicas de los diferentes medios artísticos y proponiendo nuevas miradas teóricas que integren su totalidad creativa pueden descubrirse los matices más ocultos de la cosmovisión maravillosa de Carrington.

OBRAS CITADAS

Abert, Susan L. *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*. Lund Humphries, 2010.

Ades, Dawn, et al. *The Surrealism Reader. An Anthology of Ideas*. The University of Chicago Press, 2015.

Aldea, Eva. *Magical Realism and Deleuze: The Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature*. Continuum, 2011.

Allmer, Patricia, editora. *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*. Prestel, 2010.

Angulo, María-Elena. *Magic Realism. Social Context and Discourse*. Garland Publishing, 1995.

Arcq, Teresa. "Mirrors of the Marvelous: Leonora Carrington and Remedios Varo." Traducido por Michelle Suderman. *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, editado por Stefan van Raaij, Lund Humphries, 2010, pp. 98-114.

Arellano, Jerónimo. *Magical Realism and The History of the Emotions in Latin America*. Bucknell University Press, 2015.

Baciu, Stefan. *Surrealismo Latinoamericano: preguntas y respuestas*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.

Barthes, Roland. *Critical Essays*. Northwestern University Press, 1972.

---. *The responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Hill and Wang, 1985.

Bell-Villada, Gene H. "Magic and Realism in History: Magical Realism vs. the Fantastic Today." *Critical Insights. Magical Realism*, editado por Ignacio López-Calvo, Salem Press, 2014, pp. 49-64.

Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. The University of Michigan Press, 1969.

Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. Routledge, 2004.

Camayd-Freixas, Erik. "Theories of Magical Realism." *Critical Insights. Magical Realism*, editado por Ignacio López-Calvo, Salem Press, 2014, pp. 3-17.

Carpentier, Alejo. "On the Marvelous Real in America." 1949. *Magical Realism. Theory, History, Community*, editado por Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, Duke University Press, 1995, pp. 75-88.

OBRAS CITADAS

- . *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Plaza & Janés Editores, 1984.
- . *Entrevistas*, editado por Virgilio Lopez Lemus, Editorial Letras Cubanas, 1985.
- . "The Baroque and the Marvelous Real." 1975. *Magical Realism. Theory, History, Community*, editado por Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, Duke University Press, 1995, pp. 89-108.
- Carrington, Leonora. *The Seventh Horse and Other Tales*. E.P. Dutton, 1988.
- . *El séptimo caballo y otros cuentos*. Siglo Veintiuno Editores, 1992.
- . "Jezmathematics or Introduction to the Wonderful Process of Painting." *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*, editado por Susan L. Abert, Lund Humphries, 2010, pp. 149-150.
- Castro de, Juan E. "Magical Realism and Its Discontents." *Critical Insights. Magical Realism*, editado por Ignacio López-Calvo, Salem Press, 2014, pp. 18-34.
- Celorio, Gonzalo. *El surrealismo y lo real maravilloso americano*. Sep/Setentas, 1976.
- Chadwick, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1994.
- Chanady, Amaryll. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. Garland, 1985.
- Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Monte Ávila Editores, 1983.
- Désirée, Chair de. "A 'Born' Surrealist: Edward James as a Collector, Artists' Friend and Patron of the Arts." *Surreal Encounters. Collecting the Marvellous*, editado por Annabelle Gørgen et al., National Galleries of Scotland, 2016, pp. 196-199.
- Duncan, Cynthia. "Introduction: The Fantastic as a Literary Genre." *Unraveling the real: the fantastic in Spanish-American ficciones*, Temple University Press, 2010, pp. 1-46.
- Emerich, Luis Carlos, y Lourdes Andrade. *Leonora Carrington: una retrospectiva*. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994.
- Estévez, Ángel L. "The Construction of the Magic and the Role of Popular Religion in the Caribbean Context." *Critical Insights. Magical Realism*, editado por Ignacio López-Calvo, Salem Press, 2014, pp. 113-130.

OBRAS CITADAS

Faris, Wendy B. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Vanderbilt University Press, 2004.

García Ochoa, Gabriel. "The Surrealist Parallels of Leonora Carrington and Alejo Carpentier." *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 22, no. 3, 2016, pp. 280-296.

García Ponce, Juan. "Leonora Carrington: un lenguaje simbólico que expresa la realidad". 1961. Juan García Ponce Papers, mecanografiado, Firestone Library, Princeton University, caja 16, carpeta 3.

---. "¿Quién es Borges?" Juan García Ponce Papers, mecanografiado, Firestone Library, Princeton University, caja 16, carpeta 3.

Garro, Elena. Carta a Carmen Balcells. 15 de febrero de 1987. Elena Garro Papers, mecanografiado, Firestone Library, Princeton University, caja 7, carpeta 7.

Genette, Gérard, y Ann Levonas. "Boundaries of Narrative." *New Literary History*, vol. 8, no. 1, otoño 1976, pp. 1-13.

Germán Romero, Mario, editor. *América de lo Real Maravilloso*. Instituto Caro y Cuervo, 1992.

Hart, Stephen M., y Wen-chin Ouyang, editores. *A Companion to Magical Realism*. Tamesis, 2005.

Hillman, James. *Healing Fiction*. Station Hill Press, 1983.

Hunter, Jefferson. *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Harvard University Press, 1987.

James, Edward. "Leonora Carrington." *Leonora Carrington. Paintings, drawings and sculptures 1940-1990*, editado por Andrea Schlieker, Serpentine Gallery, 1991, pp. 34-45.

Kurtz, Benjamin P. *Studies in the Marvellous*. Haskell House Publishers, 1972.

Langowski, Gerald J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Editorial Gredos, 1982.

Leal, Luis. "Magical Realism in Spanish and American Literature." 1967. *Magical Realism. Theory, History, Community*, editado por Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, Duke University Press, 1995, pp. 119-124.

"Leonora Carrington Cuentos Mágicos." *Facebook*, subido por Teresa Arcq Curadora, 25 de febrero de 2018,
<https://www.facebook.com/217109785118357/videos/947879852041343/>.

OBRAS CITADAS

Levell, Nicola. *The Marvellous Real: Art from Mexico, 1926-2011*. Museum of Anthropology at the University of British Columbia, 2013.

Llarena, Alicia. "Claves para una discusión: el 'realismo mágico' y 'lo real maravilloso americano.'", *INTI, Revista de literatura hispánica*, no. 43/44, primavera-otoño 1996, pp. 21-44.

Mitchell, W.J.T. "Introduction." *The Language of Images*, editado por W.J.T. Mitchell, *University of Chicago Press*, 1980, pp. 1-8.

---. *Iconology. Image, text and ideology*. University of Chicago Press, 1986.

---. *Picture Theory*. The University of Chicago Press, 1994.

Molloy, Silvia. "Desplazamiento y desasosiego: mirar al pasado". No Direction Home: Travels, travelers and (trans)formations, Stony Brook Hispanic Languages and Literature Graduate Conference. 23 de marzo de 2018, Stony Brook University, NY. Conferencia magistral.

Moorhead, Joanna, et al. "Leonora Carrington: cuentos mágicos." Mesa de diálogo en torno a Leonora Carrington en el Museo de Arte Moderno de México, 20 de abril de 2018, Museo de Arte Moderno, México D.F., México. Presentación expositiva.

Nemerov, Howard. "On Poetry and Painting. With a Thought of Music." *The Language of Images*, editado por W.J.T. Mitchell, *University of Chicago Press*, 1980, pp. 9-13.

Parkinson Zamora, Louis y Wendy B. Faris. "Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s." *Magical Realism. Theory, History, Community*, editado por Louis Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, *Duke University Press*, 1995, pp. 1-112.

Perkowska, Magdalena. *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Iberoamericana, 2013.

Poniatowska, Elena. *Leonora*. Seix Barral, 2011.

Raaij, Stefan van, editor. *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*. Lund Humphries, 2010.

Ricci, Franco. *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*. University of Toronto Press, 2001.

Rodriguez Monegal, Emir. "Surrealism, Magical Realism, Magical Fiction." *Surrealismo/Surrealismos, Latinoamérica y España*, editado por Peter G. Earle y Germán Gullón, Dept. of Romance Languages, University of Pennsylvania, 1977, pp. 25-32.

Rubin Suleiman, Susan. *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Harvard University Press, 1990.

OBRAS CITADAS

Schwartz, Marcy E. y Mary Beth Tierney-Tello editoras. *Photography and Writing in Latin America. Double Exposures*. University of New Mexico Press, 2006.

Simpkins, Scott. "Sources of Magic Realism/Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature." *Magical Realism. Theory, History, Community*, editado por Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, Duke University Press, 1995, pp. 145-159.

Sontag, Susan. *On Photography*. Dell Publishing Co., 1977.

Tagg, John. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. University of Minnesota Press, 1988.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Editions du Seuil, 1970.

¿Malos tiempos para la dificultad?: Álvaro Enrigue, mercado y postura autorial

ADRIANA RODRÍGUEZ ALFONSO

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Resumen: El presente artículo analiza el funcionamiento de las dinámicas paratextuales y mercantiles, y las representaciones de autor, en el campo literario de las estéticas latinoamericanas contemporáneas, centrándose en el caso del escritor mexicano Álvaro Enrigue. Desde distintas aproximaciones teóricas, se abordan tanto las escrituras “ilegibles” o “herméticas” del continente (Steiner, Prieto, Garramuño, Libertella), a las que se ha vinculado a Enrigue, como las distintas estrategias posicionales, crediticias, y de *postura autorial* (Bourdieu, Casanova, Escalante, Viala, Meizoz) desplegadas en el espacio social en el que se inserta ese discurso literario. Así, partiendo de la lectura contrastiva de la obra enrigueana, el artículo se nuclea en torno a dos ejes o imágenes de autor: la “novela de culto”, en un primer momento y, posteriormente, el “escritor pobre”, con el objetivo de reconstruir y analizar las causas y procedimientos de la recepción de la obra del autor mexicano.

Palabras clave: Álvaro Enrigue, literatura latinoamericana contemporánea, ilegibilidad, postura autorial, campo literario.

I. *Bacci* o copete

En diciembre de 2013, dos semanas después de haber obtenido el Premio Herralde por la novela *Muerte súbita*, uno de los galardones más insignes en lengua española, el escritor mexicano Álvaro Enrigue se lamentaba de “estar cansado de ser un autor “difícil”” (DPA). Igualmente, remarcaba que esa oscuridad de sentido había ido de la mano del fiasco mercantil: la mentada “complejidad” había convertido su obra en un páramo inaccesible para el público mayoritario y, en proporción directa, había *desertificado* las ventas previstas: “Nunca he vendido nada y pertenezco al género de los escritores resentidos que ven con envidia cómo sus colegas sí venden muchos libros” (Sin embargo)¹.

Estas declaraciones “virales” de Enrigue contaban con un precedente. Meses antes, el vínculo entre escritura *espinosa* y chasco económico había alcanzado, en la prensa, la condición de categoría o conclave literario: un artículo de *El País* había agrupado bajo la etiqueta de “escritores difíciles”, en abierta contraposición a los miembros del *Boom*, a autores nacidos entre 1969 y 1983, y de estéticas notablemente desiguales.² Los “libros difíciles” –categoría ambigua, pero potenciadora de semas e imaginarios disímiles– se convertían, al parecer, en una de las señas del mapa latinoamericano más “joven”, y encarnaban la ruptura con el fenómeno literario, pero también editorial, que estalló en los años 60.³

Pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de lo difícil? En el mencionado artículo, Maldonado aludía a una escritura “más experimental en la fragmentación de la novela” (Marcos), pero ¿acaso *Rayuela* (1963), que llegó a ser denominada “el *Ulysses* latinoamericano” (Rama 179) –o, incluso, textos posteriores de Cortázar, como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) o *Último Round* (1969)– ostenta un “grado” inferior de “experimentación” que la literatura actual? Al mismo tiempo, si retomamos el caso de Enrigue y echamos un vistazo fugaz a sus novelas y cuentos –que servirá de *bacci* o punto de partida para el análisis que desarrollaremos en las próximas páginas–, la “complejidad” de su propuesta parece radicar en dos rasgos base que muy superficialmente podríamos cifrar en la investigación o trabajo historiográfico, por un lado, y en las alteraciones de la estructura narrativa lineal, por otro, ambas características de su producción literaria. Pero ¿acaso no están estos rasgos ya presentes en la obra de Vargas Llosa o, aún más, en la de Fuentes?

“The easy knowledge/of the virtuous thing”, rezan dos versos de W. H. Auden. ¿Qué rasgos (no) configuran, entonces, esta oblicuidad, que ha sido, podríamos decir con un oxímoron, tan impopularmente aclamada? O, lo que quizás sea más fértil: ¿cómo se configura, bajo qué resortes e impulsada por qué fuerzas y agentes se construye esa “dificultad” que está fuera del texto y circunnavega el campo literario? E, incluso, ¿cómo leer estas “declaraciones de poética” que exhiben las grietas entre teoría y praxis, pero que devienen representación autorial, poniendo en relación los hechos discursivos y las conductas de vida en el campo? Las siguientes páginas bordean y acometen estas interrogantes y proponen una lectura desde el funcionamiento del espacio artístico y las luchas que allí tienen lugar, centrándose en las imágenes y construcciones extraliterarias alrededor del escritor Álvaro Enrigue y su postura autorial, ejemplo categórico de las negociaciones entre el espacio artístico, las instituciones, y esa compleja actividad social que es también la literatura.

II. Para una genealogía de las “literaturas difíciles” en Latinoamérica

En “Sobre la dificultad”, George Steiner emprende una tipología de las posibles obstrucciones del sentido, localizables en el texto. Las primeras dos “dificultades”, la epifenomenal y la modal, están relacionadas con la distancia temporal, geográfica, o cultural entre el texto y su receptor, generando un extrañamiento (ya sea lingüístico, estético, o de

1. ¿Con qué cifras específicas trabaja Enrigue cuando alude a que su obra “no vende nada”? ¿Respecto a qué circuito editorial, mercantil, cultural o geográfico compara el éxito/fracaso económico de sus libros? Estas interrogantes serán claves para el desarrollo de este artículo.

2. El artículo al que me refiero apareció el 27 de enero de 2013, precisamente bajo el título de “Los escritores difíciles”, y compendia las declaraciones de Tryno Maldonado, Carolina Sanín, Valeria Luiselli y Álvaro Enrigue, reunidos en el Hay Festival, celebrado ese año en Cartagena, Colombia (Marcos) A todas luces, el propósito del artículo era subrayar las diferencias estético-ideológicas entre las nuevas generaciones y la estirpe de García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar o Fuentes. Lo que comenzó siendo, quizás, broma o comentario circunstancial, –posiblemente por la ausencia de las infravaloradas comillas, recurso infalible, como sostiene Agamben, para “tomar distancia del lenguaje” (Agamben 46) – acabó convertido en titular, y adquirió la apariencia de una declaración (grupal) de poética.

3. Es más que abundante la bibliografía existente sobre el fenómeno *boom*, y la confluencia de factores estéticos, publicitarios y mercantiles que este englobó. Aunque no es el objetivo de este trabajo, algunos de los textos indispensables para este tema son *Historia personal del boom* (1972), por José Donoso; *The Post-Boom in Spanish American Fiction* (1996), por Donald L. Shaw; *La llegada de los bárbaros: la recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981* (2004), editada por Joaquín Marco y Jordi Gracia, o el clásico “El boom en perspectiva” (2005), de Ángel Rama.

sensibilidad) entre ambos (Steiner 45-56). Las otras dos tipologías serían, o bien a una dificultad táctica –determinada por un propósito personal, estilístico, o a una necesidad contextual del autor, quien puede estar movido por el deseo de originalidad o alteración radical del lenguaje, o situarse en un contexto político que impela a la autocensura o la oblicuidad (Steiner 63)–, o bien a una dificultad ontológica. Esta última, quizás la más fértil, apunta a un móvil de naturaleza filosófica, señalando un cuestionamiento del lenguaje, del habla humana como vía cognoscitiva eficaz, y aspirando a preservar la palabra del mercado que la “abaratada” (Steiner 67).⁴

Sobra decir, puesto que se trata de autores contemporáneos, que la abanderada “dificultad” de los escritores entrevistados en *El País*, de existir, se situaría en los últimos dos nichos esbozados por Steiner. En el contexto específico de la producción literaria latinoamericana del último siglo, que es la que aquí nos interesa, la denominada “dificultad táctica” que el propio Steiner vincula a los movimientos de vanguardia, ha recibido particular atención. Una serie de vocablo-conceptos han sido utilizados para designar aquellas escrituras que se oponen a una lectura ágil, llana y que buscan hacer saltar los resortes sintácticos, gramaticales, o lógicos de las unidades de sentido: así, por ejemplo, se ha utilizado el término “ilegibilidad”, empleado por Julio Prieto, para designar aquellas prácticas de “agramaticalidad” o “mala escritura” que pueblan la tradición del continente en el siglo XX, y encarnan la relación conflictiva entre cierto modelo clásico de corrección lingüística, una tradición, de ascendencia europea, y un modelo escritural excéntrico, marginal, también interdiscursivo, que persigue discursos y prácticas de “salidas de sí” (Prieto, *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica* 19).

Como Steiner, Prieto sostiene que estos errores o ilegibilidades no son accidentales, sino el resultado de un “fingimiento o cálculo” voluntario (Prieto, *Sobre ilegibilidad y 'mala' escritura en Hispanoamérica* 2), y dentro de esta stirpe de estrategias o “tácticos”, sitúa a autores como Macedonio Fernández, Witold Gombrowicz, Felisberto Hernández, Diamela Eltit, Clarice Lispector, Néstor Perlongher o Mario Levrero. Vale mencionar que lo “ilegible” en Prieto parece abarcar no solo a las transgresiones lingüísticas o estructurales sino, en un sentido más extenso, a todo gesto que transgreda las categorías tradicionales: géneros literarios, o incluso los límites estrechos de aquello que llamamos “literatura”, porque la “ilegibilidad” de Prieto –definición que, al final, termina alargándose en exceso, sucumbiendo a la misma tautología de la ambigüedad que aspira a nombrar– parece referirse en último caso a todo aquello que no puede leerse por su ruptura radical con los géneros canónicos: un cuadro o una novela “que están dejando de ser novela o cuadro” (Prieto, *Sobre ilegibilidad y 'mala' escritura en Hispanoamérica* 2).

Vale la pena preguntarse si los “escritores difíciles” de *El País* podrían asociarse o no a esta ilegibilidad. ¿Puede la narración fragmentaria de *Temporada de caza para el león negro* (2008), de Tryno Maldonado, situarse en el mismo “grupo”–si de forzar las categorías se trata– que los innumerables prólogos y capítulos “previos” de *El Museo de la Novela de la Eterna* (1967), de Macedonio Fernández? ¿Hablamos de “grados” colindantes de experimentación cuando leemos *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos* (2015), también de Maldonado, y *Lumpérica* (1983), de Diamela Eltit⁵? ¿Acaso *La historia de mis dientes* (2013), definitivamente el libro más “arriesgado” de Valeria Luiselli, puede equipararse a los trastocamientos y descentralizaciones del Ferdydurke de Gombrowicz?

Aún más significativo es la posición que casi todos los autores mencionados por Prieto ocupan en el espacio literario: a excepción de Macedonio Fernández y Clarice Lispector, inicialmente esos escritores fueron “periféricos” no solo porque su poética nunca fue dominante (o, mainstream, podríamos decir ahora), sino también porque ocuparon un

4. En esta última tipología de la “dificultad” Steiner ubica a figuras tan dispares como Friedrich Hölderlin, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Celan, Martin Heidegger o Jacques Derrida (Steiner 75-79)

5. El lenguaje de Maldonado en esta novela rehúye, por el contrario, todo barroquismo, y acorde con la temática (el secuestro y desaparición de cuarenta y tres estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa en 2014) incorpora y simula el habla coloquial entre sus personajes: “¿Qué tal la putiza de la semana de prueba?”, pregunta uno de sus personajes, “¿Qué tal te están educando, cabrón?” (Maldonado 24). Es evidente que el registro de Eltit en *Lumpérica* es muy distinto, signado por una radical dislocación y transgresión del lenguaje, impulsado, en buena medida por la censura durante el régimen dictatorial en Chile: “Suda sedimenta sala su entramada: la destetan a temprana hora, madre más impía su madona master para dejarla en el cemento de la plaza” (Eltit 82).

lugar descentralizado, dislocado en el campo cultural latinoamericano de su época –tornándose en lo que la crítica llama, tiernamente, “escritores secretos”–. Así pues, en términos de prestigio y “crédito” editorial, esos escritores ilegibles no pueden estar más lejos de la “centralidad” de Enrigue, Luiselli y Maldonado, quienes con apenas dos o tres libros han conseguido ser publicados en tres de los sellos editoriales de mayor impacto en el mundo hispánico: Planeta, Anagrama y Sexto Piso, y aparecer en los titulares del periódico más leído del mundo hispánico⁶.

Pero sigamos. Otro de los términos enlazados a la “dificultad” de la lectura, manejados por la crítica reciente es la opacidad. Empleado por Florencia Garramuño en *La experiencia opaca: literatura y desencanto* (2009), la oscuridad señalada por la crítica argentina supone, como la ilegibilidad analizada por Prieto, una decepción respecto al proyecto moderno y un resquebrajamiento del estatuto de lo “literario”. La opacidad de Garramuño comprende algunas de las cuestiones ya mencionadas, como la marginalidad y la fragmentación de las obras o la transgresión de los moldes artísticos convencionales, pero se sitúa en unas circunstancias muy particulares, las de los regímenes totalitarios de los años sesenta y ochenta en Argentina y Brasil (Garramuño 18). Sobra decir que vincular a los escritores del Hay Festival a la categoría de Garramuño es insostenible, ante todo porque la opacidad se refiere a un contexto temporal y geográfico específico al que ellos no pertenecen. Al mismo tiempo, otros aspectos como la proximidad entre arte y vida también están ausentes en una escritura circunscrita a los parámetros tradicionales de lo “literario”.⁷

Un tercer concepto barajado por la bibliografía de los últimos años es el de hermetismo, del cual el breve ensayo-libro de Héctor Libertella, *Ensayos o pruebas sobre una red hermenéutica* (1990), sirvió de antecedente. Allí, con una voz que roza también los límites de lo indecible, de lo inefable, Libertella sigue las pistas zigzagueantes de una estirpe “hermética”, en la que atisba también una resistencia, esta vez no al poder político, sino al mercado: decir un mensaje trastocado, desviado, descentrado, que afronta a la comunicación lingüística eficaz, como “posible estrategia literaria para sobrevivir en el mercado” (Libertella 14).⁸

Toda la campaña desplegada alrededor de nuestros autores del Hay Festival indica que esta supervivencia, la “astucia para hacer el propio negocio en un campo de posibles negocios”, como diría Martín Kohan (Kohan 141), es la que anima a las nuevas generaciones “difíciles”. El énfasis de Enrigue en que sus libros “no venden”, y hasta el abierto rechazo al boom, podrían interpretarse en esa dirección. Pero si revisamos el corpus hermético de Libertella, descubriremos que muchos de sus autores coinciden –o más bien, inician– a los ya habituales autores inaccesibles referidos aquí: en la genealogía de Libertella, a Macedonio Fernández y Osvaldo Lamborghini, se suman otros nombres como Octavio Paz, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Enrique Lihn, Manuel Puig, Salvador Elizondo o Reinaldo Arenas⁹. Y aunque se trata de poéticas abismalmente distintas entre sí, ciertas cuestiones –como la “extrañeza”, la rescritura, el plagio y, sobre todo, la experimentación con el lenguaje– apuntan nuevamente a una patología del “posicionamiento lingüístico”, a una renuncia a la transparencia, que los “difíciles” de *El País* no padecen.

En el panorama *dosmil*, el eco más significativo de esta “red hermética” apareció en 2017, cuando la revista *Cuadernos LIRICO* dedicó el Dossier de su número 17 al “hermetismo programático” en la literatura rioplatense contemporánea. Este, que compendia trabajos críticos sobre autores ya recurrentes (como Saer o Aira) e incorporaba otros, retomaba buena parte de las cuestiones relacionadas con la ilegibilidad, el hermetismo y la opacidad que hemos ido sistematizando.¹⁰

El poeta Ángel Escobar escribió que “lo más arduo es no poder escapar del conocimiento” (Escobar 23). Ignorar los factores extraliterarios que participan en la configuración de todo fenómeno estético, cultivar esa fe

6. Según las estadísticas de la Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación, *El País* es el segundo periódico con más lectores en España (*Comunicación*), y desde 2014 es el más leído en español en todo el mundo (*El País*)

7. A diferencia de escritores contemporáneos como el dominicano Frank Báez o del uruguayo Dani Umpi, que fusionan poesía, música, *performance* y visualidad, los “autores de *El País*” practican una escritura que no rebasa las fronteras de la materialidad del texto.

8. Este texto cuenta un antecedente, las “Variaciones sobre la escritura”, de Roland Barthes, en el que menciona a André Masson y a Mirtha Dermisache como ejemplos de escrituras ilegibles cuya función original no ha sido comunicativa, sino estética y ritual (Barthes 93)

9. Nótese que existe una diferencia notable entre los escritores mencionados por Libertella y los anteriores, reiterados por Prieto y Garramuño, relacionada con la posición que los autores “herméticos” ocupan dentro del campo. No todos los escritores de Libertella son “marginales” dentro de sus espacios literarios: el caso modélico es Octavio Paz

10. Los argentinos Sergio Chejfec y Luis Chitarroni son algunos de los miembros incorporados a esa difusa red, y a la lectura *hermenéutica* de sus textos se dedicaron los artículos “«Complejizar lo existente»: resistencias del sentido en la obra de Sergio Chejfec”, firmado por Benoît Coquil, y “De la ciega taquigrafía: la elusiva erudición de Luis Chitarroni”, suscrito por Julio Prieto

en la autonomía absoluta del universo artístico, sería caer en la ceguera ingenua, en ese “angelismo del interés puro por la forma pura” que Pierre Bourdieu denuncia en las primeras páginas de *Las reglas del arte* (15).

Precisamente por eso, el caso de los “escritores difíciles” de *El País* resulta particularmente llamativo, pues dicha taxonomía no corresponde con la estética de sus obras, y sus vínculos con la probada tradición ilegible son casi inexistentes. Sus obras no irradian opalescencia, la reciben impostada, radiada, desde el exterior del espacio literario; su “hermetismo” proviene del afuera del campo, y no de la naturaleza intrínseca de sus textos. Quizás sea necesario aclarar desde ahora que esta distinción que hacemos no implica en ningún caso un juicio o jerarquización entre los autores, ni una evaluación de pretendidas “calidades”: este ensayo, en cambio, aspira a otear un mapa —el de las producciones literarias latinoamericanas contemporáneas—, a enfocar los prismáticos en un punto —el de los autores autoproclamados “difíciles”—, con la aspiración de ahondar en los motivos y consecuencias de un gesto: la “dificultad” táctica, sí, pero no en el sentido estilístico o político de Steiner sino, más bien, en una dimensión consagradoria o diferenciadora, donde anunciarse à rebours del sistema mercantil no se torna resistencia, ni en el sentido de Libertella ni en el Garamuño, sino una deliberada estrategia de marketing.

III. (No) “volverse legible para todos y, para sí mismo, indescifrable”: Álvaro Enrígue.

Quizás el caso más ilustrativo sea el de Álvaro Enrígue (Guadalajara, 1969), en quien el halo de “escritor difícil” y la rampante carrera literaria han sido ingredientes de la misma alquimia. Los galardones, infalible ritual consagradorio¹¹ le han servido de aureola desde su primera novela; *La muerte de un instalador* (1996) ganó el Premio Joaquín Mortiz y fue publicada en la editorial homónima, especie de “puerta grande” que vinculó desde sus orígenes al neófito Enrígue tanto con el boom —allí se imprimió *Cambio de piel* (1967), de Carlos Fuentes, tras la censura española— como con buena parte de las grandes figuras de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo xx.¹²

Si con el Joaquín Mortiz el escritor mexicano vinculó su nombre a la tradición nacional, a sus potenciales *precursores*, como diría Borges, cuando en 2013 alcanzó el Premio Herralde de Anagrama, este lo catapultó al estrellato del canon contemporáneo, trampolín posible del canon futuro.¹³ Como se sabe, este galardón, amparado por el reconocimiento unánime de la editorial barcelonesa, no solo es uno de los más apreciados en el mundo literario hispánico, sino también una promesa de proyección internacional *ad infinitum*, ya que implica la publicación de la obra ganadora, pero también en muchas ocasiones la incorporación del autor coronado al catálogo permanente de Anagrama —tal y como sucedió con el argentino Alan Pauls y con el mexicano Juan Villoro—.

Aunque el fin de esta distinción es resaltar el valor de una novela particular, a diferencia de otros galardones hispánicos, como el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral, o el Premio Alfaguara, el reconocimiento de Anagrama coloca un manto de renombre sobre el escritor galardonado y, sobre todo, sobre la producción suya “que está por venir”. Esto es, porque desde su fundación, la empresa de Jorge Herralde ha combinado en su catálogo escritores reputados, de éxito seguro, con otros poco conocidos con los que se “arriesga”, considerándolos prometedores. La técnica de “radar” ha sido una de las premisas de Herralde, quien se propuso detectar “los posibles clásicos del futuro” (Herralde 49), y cuya habilidad adivinatoria ha probado en autores quasi desconocidos como Sergio Pitol —quien recibió el Herralde en 1984 por *El desfile del amor*— o Roberto Bolaño —ganador con *Los detectives salvajes* en 1998— quienes posteriormente ingresarían con pie rotundo en el parnaso literario.

11. Desde este momento, trabajaremos con algunos de los conceptos que articulan el pensamiento del sociólogo de la cultura Pierre Bourdieu. En primera instancia, con la archiconocida noción de campo cultural o artístico, espacio de luchas simbólicas para ocupar posiciones dominantes, y con el concepto de *capital simbólico*. Este, uno de los dos componentes de la “doble objetividad” de Bourdieu, se refiere a las capacidades performativas de las formas simbólicas, mentales y sociales, comúnmente conocidas como “prestigio, autoridad”. En definitiva, este “capital” intangible, inmaterial, surge de las relaciones entre “propiedades distintas y distintivas, y “los individuos o grupos dotados con esquemas de percepción y apreciación que los predispone a reconocer estas propiedades” (Bourdieu, *Capital simbólico*, 2013). Estos rasgos son percibidos por personas que conocen y reconocen prácticamente este principio de diferenciación, y les dan valor” (Bourdieu, *Razones prácticas*, 152).

12. La editorial de Joaquín Díaz-Canedo aglutinó tanto a la “élite” literaria, dentro de la que figuraron Octavio Paz, José Emilio Pacheco o Juan García Ponce, como a los defensores de la “cultura de masas” y el lenguaje “popular” de la llamada *Literatura de la onda*, con nombres como José Agustín y Gustavo Sainz. Un minucioso artículo de Danny J. Anderson, titulado “Creating cultural prestige: Editorial Joaquín Mortiz”, explora cómo esta institución se convirtió en fuente de capital simbólico (Anderson 5)

13. Véase el clásico de James F. English: *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value* (2005).

De entre los incontables escritores latinoamericanos que publican en editoriales pequeñas, independientes, estrictamente nacionales y sin proyección internacional alguna, Enrigue es uno de los pocos autores “de marca” que ha conseguido ampararse bajo el prestigio de Anagrama¹⁴, y ya este reconocimiento social lo ha situado desde temprano en una posición dominante dentro del espacio cultural de la literatura contemporánea en español. El premio Herralde solo vino a confirmar el resplandor de prestigio que había rodeado su obra desde sus orígenes pues después de *La muerte de un instalador*, apareció también por Joaquín Mortiz el compendio de relatos *Virtudes capitales* (1998). Pero fue con su siguiente novela, *El cementerio de sillas* (2002), publicada en la editorial madrileña Lengua de Trapo, que Enrigue traspasó las fronteras mexicanas y prolongó, ya en la arena trasatlántica, su personal mito del origen. Como con el premio Joaquín Mortiz a autores inéditos, y como en Anagrama después, con Lengua de Trapo Enrigue mantuvo su halo de “joven promesa”, ya que ese sello editorial se proponía explícitamente captar “nuevos autores” y descubrir – y otra vez aquí esa vocación “radar”, que selecciona, del vasto mar de los sargazos literarios, a unos pocos elegidos– las voces interesantes en lengua española (García).

En una página de su *Diario argentino* (1967), Gombrowicz se lamenta con agrio sarcasmo de cuán desapercibido había pasado su *Ferdydurke* (1947), por ser un libro “difícil” y carecer de prestigio previo,¹⁵ y el pasaje condensa el casi anonimato en que vivió el polaco durante sus veinticuatro años en Argentina. Otro extraordinario escritor, argentino en tierra francesa, Juan José Saer, también fue ignorado desde los años 60` hasta mediados de los 80` pues su escritura, antagónica al imperio del realismo mágico, entrecortada y espesa, de narraciones donde no siempre *hay que narrar*, le valieron el anonimato¹⁶. La carrera de Álvaro Enrigue, quien vive en los Estados Unidos desde 2009, en cambio, ha exhibido una trayectoria *ascensional* perfecta: desde 2006, con el libro de cuentos *Hipotermia*, es miembro permanente del catálogo de Anagrama. Mientras, sus libros invocan una “complejidad” vendida como *ventaja*, que convive sin sobresaltos con la posición dominante, legitimada, que él ocupa dentro del campo.¹⁷

José Manuel Fernández sostiene que “lo que está en juego en las luchas de los campos de producción simbólica [como el artístico] es el reconocimiento, la legitimidad y la acumulación de capital simbólico” (Fernández Fernández 44), y este progresivo acopio “de honor” (Bourdieu, *Razones prácticas* 108) es visible desde las contraportadas de los libros de Enrigue. A pesar de que *Hipotermia* solo es parcialmente una colección de “relatos integrados”, pues muchos de sus cuentos –como “La pluma de Dumbo”, “Inodoro”, “Ultraje” o “Extinción del dalmata”– no están interrelacionados con las tres historias entramadas, en su contracubierta leemos que es una “excelente e imaginativa novela integrada por relatos” (Enrigue, *Hipotermia* 193). Incluso aunque es usual situar estos libros en un limbo genérico entre el relato y la novela (Carbó), esa distorsión del concepto –orientada a subrayar que el libro de Enrigue es “más” de lo que realmente es, si recordamos, además, aquella falsa idea de que las novela suponen mayor esfuerzo y complejidad que las narraciones breves– refiere ya la orientación de los paratextos alrededor de la obra del mexicano. Así, *Vidas perpendiculares* (2008) es, según su última página, una “novela-río”, “cuántica”, de “tiempos y espacios simultáneos” (Enrigue, *Vidas perpendiculares* 241), mientras que *Decencia* (2011) es una mezcla de *bildungsroman* y road novel en la cual “se somete al tiempo” (Enrigue, *Decencia* 233). Así mismo, sus siguientes novelas, *Muerte súbita* (2013) y la última *Ahora me rindo y eso es todo* (2018) son, según esa lógica deslumbrante in crescendo, una “novela majestuosa” y de “enorme ambición” (Enrigue, *Muerte súbita* 265) en el primer caso, y una narración “descomunal”, “enorme”, “total” y “suma de western, relato histórico, épica, leyenda y metaliteratura”, en el segundo caso (Enrigue, *Ahora me rindo y eso es todo* 465).

14. Este término, “de marca”, ha sido empleado por Javier Lluch-Prats (6) y previamente también había sido usado por Fernando Escalante (302)

15. “Para libros difíciles que exigen un esfuerzo (tal es el caso de *Ferdydurke*) el prestigio previo es imprescindible (Gombrowicz 59)

16. Beatriz Sarlo ha resumido esta percepción generalizada sobre Saer, en la que descansa su supuesta inaccesibilidad: “Su literatura [la de Saer] es difícil, si lo que se espera son ideas citables y argumentos contables.”

17. Cabe aclarar que distinguimos aquí entre “lectura” y “niveles de lectura”. Es claro que ciertos lectores especializados pueden encontrar disímiles capas de sentido, complejidad y profundidad en la obra de Enrigue, tal y como hace el magnífico Fernando Iwasaki en “¿Indagación religiosa o divertimento literario?”, sobre *Vidas perpendiculares*.

Roberto Calasso decía que la solapa es ese “texto que se lee con sospecha” (Calasso 15)¹⁸, pero con las que Anagrama escribe para Enrígue nuestro estado de alarma se amplifica. Pero con las que Anagrama escribe para Enrígue nuestro estado de alarma se amplifica. Si la leemos, realmente *Decencia* es una novela escrita en dos líneas temporales bien ordenadas –una, situada en el pasado: enmarcada en la infancia y juventud de Longinos Brumell durante la Revolución Mexicana y las décadas siguientes; y la otra, el presente de la narración, condensa el secuestro de Longinos, un día en la vida de 1973– y con una estructura tradicional, casi decimonónica¹⁹. Cuesta imaginar que la obra “someta al tiempo”, pues la frase remite a una tradición vanguardista, de experimentación, de multiplicación y yuxtaposición de líneas temporales, que está ausente en la novela de Enrígue pero que los editores de Anagrama emplean deliberadamente, vinculándola a una estirpe que roza la renovación de la novela europea (Joyce, Wolff, Proust), pasa por Faulkner, y llega, incluso, hasta *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes.

Decencia es una narración política, que aspira, como tantas otras ya escritas en México y Latinoamérica, a radiografiar el pasado para comprender el presente, pero quizás su mayor logro sea el humor, la parodia mordaz con la que su antihéroe, al estilo de los personajes de Horacio Castellanos Moya, deconstruye los mitos del arrojo y la rebeldía nacional: “las cosas que hacíamos”, dice el protagonista, “nunca fueron, la verdad, ni riesgosas, ni mayúsculas, ni muchas: reventábamos el cerrojo de la puerta de un local a tiros, la tumbábamos a culatazos y patadas” (Enrígue, *Decencia* 124). Y el secuestro, a mano de unos “aprendices” de revolucionarios –cuya máxima autoridad es su madre, y el mayor conflicto ideológico optar entre Roberto Carlos y Silvio Rodríguez– más que al *suspense* o a la tragedia, se acerca a la ópera bufa o al absurdo de las escenas de Quentin Tarantino, a pesar de que las solapas de Enrígue aseguren lo contrario.

Muerte súbita, por ejemplo, sí ostenta una estructura de múltiples tramas temporales –que abarcan a Quevedo y Caravaggio, a Hernán Cortez y La Malinche, a Ana Bolena, a Vincenzo Giustiniani y Francesco María del Monte, a Vasco de Quiroga, a Galileo y Pío IV– pero incluso ahí, el imaginado duelo de tenis entre el pintor italiano y el poeta español sirve de médula espinal al relato, conectando todas las historias y otorgando orden al aparente caos. Además, el lenguaje de Enrígue es visiblemente diáfano y su “agilidad”, que recuerda los orígenes periodísticos del escritor, compensa los posibles obstáculos que sus saltos temporales pudieran provocar en un lector esperado de su obra.²⁰ Por otra parte, la exhaustiva investigación histórica ostentada por el libro y que incluye hasta reproducciones de manuscritos, va acompañada, como en *Decencia*, de una persistente intención paródica y desacralizadora de la Historia misma, entendida como discurso rígido y autoritario, y que permea todos los pasajes –tanto los “reales” como los ficticios– de la novela²¹.

Al énfasis persistente por hacer de los libros del mexicano un corpus grave y grandilocuente –basta mirar a qué paradigma semántico pertenecen los calificativos “cuántica”, “majestuosa”, “enorme” o “descomunal” con que se adjetivan sus libros– se suma el deseo de conectarlos, por un lado, a la “novela total”, indisolublemente ligada a autores como Thomas Mann en Europa, y a los del *boom* en tierra americana, y, por otra parte, a una escritura “postnacional”, *contemporánea al mundo*, capaz de englobar disímiles géneros de la novela, procedentes de disímiles geografías, y que han devenido tipologías universales, tal y como sugieren las sucesivas comparaciones con las “novelas-río”, los *bildungsroman* o “novelas de aprendizaje, las *road novels*, el western, la novela histórica o la épica.

Si revisamos la recepción de esas obras en los medios de comunicación, atendiendo especialmente a aquellas opiniones que Anagrama ha subrayado, notaremos que ese paratexto prolonga y enfatiza lo que

18. “La solapa es una forma literaria humilde y difícil, que espera todavía quien escriba su teoría y su historia. Para el editor ofrece con frecuencia la única ocasión de señalar explícitamente los motivos que lo han impulsado a escoger un libro determinado. Para el lector, es un texto que se lee con sospecha, temiendo ser víctima de una seducción fraudulenta” (Calasso 15)

19. La “claridad” discursiva que ostenta esta novela es tal que ha sido seleccionada por la www.newspanishbooks.de en la sección de “Buchtipps unserer Experten” “para ser una de las novelas más apropiadas para su traducción y comercialización en Alemania” (*Decencia*).

20. Parto del hecho innegable de que existen distintos públicos lectores. Este “lector” esperado de la obra Enrígue es, por supuesto, un receptor con determinado nivel cultural y educativo, relativamente autónomo, interesado en el catálogo de Anagrama, y que Fernando Escalante denomina “lector habitual”, en oposición al “lector ocasional” (Escalante Gonzalbo 54) Sobre este tema volveremos más adelante.

21. Desde el mismo encuentro fabulado entre Quevedo y Caravaggio, y las causas del conflicto –la homosexualidad inconfesa por el español y el partido de tenis con el que pretende recobrar su “honor”– hasta la reescritura sardónica de la conquista de México, donde La Malinche es una trasnochada *pornstar*, y la caracterización mítica de Hernán Cortés una gran *fake new* histórica: siendo el “caso de mal manejo de imagen más espectacular de todos los tiempos” (Enrígue, *Muerte súbita* 123).

leímos en las contracubiertas. Así, *Decencia* “actualiza las novelas mexicanas de la Revolución” y les devuelve “ambición” (Pron), “apunta a Carlos Fuentes”, hace gala de “un uso audaz del lenguaje y un entramado estilístico riguroso y complejo” o es una “obra clásica” (Maristain), además de ser un “*bildungsroman*” donde “cabe el siglo XX mexicano entero” (García Maldonado). Muerte súbita, por su parte, es un texto de “enorme ambición” en el cual “se le exige mucho al lector” y donde “caben la violencia y delicadeza, lo sublime y lo más descaradamente obsceno, la hipérbole de las crónicas de Indias, la rica información sobre el tenis” (Masoliver Ródenas), y posee “complejidad temática” (López), caracterizándose por “una densa y plural sustancia narrativa” (Alonso Girgado). En tanto, Ahora me rindo y eso es todo es un ejemplo de “novela total” (Artaza), en la que “la historia es el arte de la asociación” (Manguel)²².

Una última dosis de “respetabilidad” proviene, por su puesto, de la crítica académica. Deliberadamente, le hemos prestado menor atención porque los artículos de esta naturaleza sobre Enrigue suelen centrarse en otros asuntos,²³ pero merece la pena comentar que desde la inclusión de Enrigue a la lista de las jóvenes promesas del Hay Festival 2007 –lista esta, que junto a la de la revista *Granta*, constituye un invaluable método tanto de orientación, para los lectores “profesionales” o no, como de visibilidad y legitimación, para los autores– algunos de estos trabajos académicos no solo han contribuido al “encumbramiento” de Enrigue dentro de la “carrera de las escrituras difíciles”, enfatizando la simultaneidad de tiempos y espacios narrativos en el *Cementerio de sillas* o *Muerte súbita* – aunque es justo aclarar que no suelen emplear el calificativo de “experimental” –, sino que, y esto es mucho más interesante, algunos de estos artículos se han encargado de acreditar la excelencia de Enrigue *a priori*, a pesar de que la demostración de esa excelencia no esté dentro de los objetivos del artículo. Así, un trabajo sobre la autoficción abre afirmando ya en la primera página que en la obra de Enrigue se percibe “una intensa calidad literaria” (Castañeda Hernández, 163), mientras que en otro sobre el discurso americanista se dice que el mexicano pertenece al grupo de los “escritores latinoamericanos importantes” (Diaconu, 116).

Pero continuamos. Pese a que Enrigue ha rechazado públicamente esta vinculación a la novela total²⁴, la asociación persiste y se promueve desde su propia casa editora y los medios de comunicación. Esta paradoja, tal y como hemos ido comentando, parece responder a un movimiento nada gratuito, orientado al incremento del prestigio. Sería ingenuo pensar que las hiperbólicas reseñas sobre libros aparecidos en diarios, suplementos y revistas, poseen exclusivamente el valor orientativo y de evaluación estética asociado a la crítica; omitir la dimensión *publicitaria* de esas notas –que, como cualquier propaganda, va acompañada del producto, su marca y valor: un libro X, de X editorial, a un precio X–, sería negar lo evidente. Así, Enrigue es *vendido* como representante de una nueva generación –tal y como exhibe el artículo de *El País* con el que comenzamos este trabajo– pero en el escenario comercial sus vínculos con el pasado, en particular, con el de los años 60, se refuerzan. Esto es, porque en la lógica de los campos relativamente autónomos como el literario, el “poder específico que los productores culturales poseen” es consecuencia de la “acción de sus predecesores y del capital simbólico, más o menos institucionalizado, que ellos acumularon” (Bourdieu, *El campo literario* 38), de ahí que a Enrigue se le muestre como continuador de las novelas de la Revolución mexicana y como *hacedor* de novelas donde “cabe todo”, en las que el *boom* es el gran paradigma. No es casual que *Vidas perpendiculares* vaya acompañada de un paratexto laudatorio de Carlos Fuentes –exponente por excelencia de esa Gran Novela latinoamericana–, y que sea precisamente el artículo “Las vidas de Álvaro Enrigue”, de Fuentes, el que haya promovido las asociaciones entre la teoría cuántica de Max Planck, las simultaneidades temporales y la obra de Enrigue, idea que desde entonces lo persigue como una estela invisible que no se ve, no se comprueba, y se imposta como etiqueta miope (Fuentes)

22. La ausencia de periódicos españoles, habitual en los anteriores libros, se explica porque tanto en *El País* como en *El Cultural* la valoración de la última novela de Enrigue fue condenatoria. Vale la pena comentar que se ha realizado cierto “malabarismo” a este respecto en la página de Anagrama: entre las opiniones elogiosas que suelen acompañar a los textos se encuentra la de Nicholas Casey, del *New York Times*, pero tras hacer una pesquisa, descubrimos que su valoración (“Álvaro Enrigue reta los límites de la novela histórica”) realmente se refiere a *Muerte súbita*, y no a *Ahora me rindo y eso es todo*. Algo semejante sucede con la opinión de Carlos Fuentes (“inteligentísimo autor”) que, por supuesto precede a 2018, estando fechada en 2009, pero que acompaña la última novela de Enrigue como si se tratase de una apreciación “fresca”.

23. Tales como el tratamiento del discurso identitario americano y la crítica y rescritura de la historia (tal y como leemos en “*El cementerio de sillas* de Álvaro Enrigue y las trampas del discurso americanista”, de Diana Diaconu; “El juego y la novela histórica híbrida. Una lectura lúdica de *Muerte súbita* (2013) de Álvaro Enrigue”, de M.L. Mekenkamp), o las transgresiones de lo “real”, en las tramas o en la biografía (como en “*Hipotermia* ¿Autobiografía o texto autoficcional?”, de María del Carmen Castañeda Hernández o “La «esquizofrenia» de lo real: lo oblicuo como medio de conocimiento. Una lectura de *El cementerio de sillas*, de Álvaro Enrigue”, por Francisca Sánchez Martínez).

24. El viernes 19 de octubre de 2018, en el marco del programa del Festival Eñe, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Luisgé Martín preguntó a Enrigue por su filiación con esta “novela total”, y este respondió negativamente.

Pero a pesar de la pretendida autonomía que Bourdieu adjudica al campo artístico, las fuerzas económicas movilizadas aquí son evidentes también. Aquella “verdad” de la literatura por la que Stanley Unwin clamaba a inicios del siglo pasado –que el libro no es un artefacto “puro” y “etéreo”, y su comercio es un negocio como cualquier otro (Unwin 259)– es clave. No olvidemos que más allá del microscópico circuito académico y de lectores especializados, especialmente en Europa el boom continúa siendo el fenómeno literario más conocido –y consumido y vendido– masivamente de la literatura latinoamericana, con lo cual ni siquiera el boom Bolaño ha podido equipararse. Probabilísticamente, un lector comprará “más” si ese “joven” escritor mexicano desconocido ha sido tocado por la gracia del boom, referente conocido y garantía de “calidad”.

Pero ¿cómo se relaciona el *boom*, de novelas de lecturas masivas y hasta “accesibles” –particularmente las de García Márquez o Vargas Llosa–, con la complejidad y “dificultad” que rodean como un mote a Enrigue en contracubiertas, reseñas y entrevistas? Estos calificativos, en apariencia contradictorios, parecen indicar una estrategia mercantil bifronte: Anagrama, busca, con un mismo movimiento, atraer dos tipos de lectores potenciales; por un lado, aquellos con un horizonte de expectativas medio –cuyas lecturas van “más allá” de Isabel Allende y Paulo Coelho– posibles conocedores y lectores del *boom*; y, al mismo tiempo, aspira a captar la atención de un minúsculo grupo de lectores “selectos” e “instruidos”, en busca de productos más “sofisticados”. En el libro en que Bourdieu analiza el *gusto* como construcción social, el intelectual francés realiza un deslinde entre lo que en el interior del campo es percibido como arte “simple”, “ligero” y de “consumo inmediato”, y aquel otro “difícil”, de “reflexión” y “consumo diferido”, caracterizado por la “repugnancia por el gusto grosero y vulgar” (Bourdieu, *La Distinción* 542). Para Bourdieu, este rechazo opera en pos de una *distinción*, en la medida en que “el placer puro está predispuesto para devenir un símbolo de excelencia moral, y la obra de arte una prueba de superioridad ética” (Bourdieu, *La Distinción* 542). Basta observar las frases formularias relativas a la “inteligencia” de Enrigue, y que entrañan, en un gesto doble, juicio estético y *gancho publicitario* para los consumidores de cierto “perfil” exquisito.

Lo anterior nos conduce a un último aspecto deslizado bajo el “work in progress” en torno a Enrigue: lo universal. Tal y como mencionamos antes, la persistente fijación del mexicano a la tradición y geografía nacional ha ido de la mano con la idea de su obra como texto ecuménico –cercano a la noción de “obra total”–, que no se restringe a las fronteras mexicanas y latinoamericanas. Y es precisamente este exhibido cosmopolitismo la clave de la consagración última, según Pascale Casanova, pues en el campo de la República Mundial de las Letras una especie de “Meridiano de Greenwich” realiza un deslinde entre los autores “modernos” y universales, y los “anacrónicos o provincianos”, incorporando únicamente a los primeros al canon global legitimado (Casanova 125). Aunque esta perspectiva ha sido cuestionada,²⁵ y a pesar de que una parte de la tradición latinoamericana se ha distinguido siempre por ese cosmopolitismo cultural,²⁶ es indiscutible que estas jerarquías de dominación operan en el campo. Y, en eso, la presentación que Enrigue hace de sí mismo, su *im(postura) autorial*²⁷, es clara. Si para Maurice Blanchot, escribir entrañaba ser “legible” para otros, y olvidarse de sí, del “yo” (10), para Enrigue, como para la mayoría de sus contemporáneos, escribir es poner ese “yo” difuso en escena, desplegar su *postura*, esa “identidad autorial”.²⁸ Así, sus “fotografías de escritor” son la imagen del cosmopolita por excelencia, del ciudadano del mundo, (*κοσμοπολίτης*): cuando su telón de fondo no es la Gran Biblioteca, su trastienda es la gran urbe; allí, el cuerpo de Enrigue se recorta sobre ese mundo *ancho*, pero

25. Más de un trabajo posterior al libro de Casanova ha cuestionado este “requisito” de universalidad que la crítica francesa considera indispensable para ingresar al *canon* de la República autónoma de la literatura. Ese es el caso de Mark McGurl quien, en una línea claramente poscolonial, propone reemplazar la república mundial de Casanova por una “pluralista” donde los individuos expresen su diversidad y particularismos identitarios (McGurl 329-330)

26. Sobre el cosmopolitismo cultural como tradición latinoamericana son interesantes las ideas acerca de América como “Extremo Occidente”, según las cuales el escritor de allí, al carecer de una tradición “sólida”, con muchos siglos de antigüedad (como la europea o la asiática), libre de una “devoción” lingüística o geográfica que lo “ata” culturalmente, posee una “abertura”, una “porosidad” mayor a las distintas artes occidentales. Ideas semejantes a la de Borges en “El escritor argentino y la tradición”, respecto a que “nuestra tradición es toda la cultura occidental” o “nuestro patrimonio es el universo” (Borges 271-273), pueden leerse en otros autores como Arturo Usler Pietri (*Nuevo mundo, mundo nuevo*), Alain Rouquié (*Introducción a Extremo Occidente*), Octavio Paz (*In/mediaciones*), o Fernando Iwasaki (*Nueva corónica del Extremo Occidente*), por solo mencionar algunos títulos.

27. Nos referimos aquí explícitamente a la noción de “postura” de Jérôme Meizoz, concepto que sintetiza buena parte de los estudios de las últimas décadas acerca de las representaciones del autor dentro del espacio artístico. Para Meizoz, el término *postura*, abordado con anterioridad por Alain Viala, comprende los aspectos externos e internos (conducta y discurso) de la proyección que el autor hace de sí, que los medios de comunicación replican, y que constituye una estrategia de posicionamiento dentro del campo (Meizoz 14). Meizoz enlaza esta definición a la de *persona*, en el teatro clásico, en la medida en que “el escritor se presenta y se expresa provisto de la mediación que constituye su persona” (86)

28. Tal y como aclara el propio Meizoz, es una limitación crítica entender estas “posturas” como símbolos de inautenticidad o “falsedad” de los escritores. Mucho más útil es entenderlas y, por ende, estudiarlas, como *identidades autoriales*.

donde, al parecer, *nada humano le es ajeno*.²⁹

IV. La pobreza de escribir

En aquella época yo tenía veintitantos años y era más pobre que una rata.

ROBERTO BOLAÑO

Si de mitologías se trata, es de esperar que complejidad y universalidad se erijan en sincronía a la escasez monetaria. Iniciada a fines del siglo XVIII, pero consolidada en el siglo XIX, esta imagen del escritor ajeno a los deseos y satisfacciones terrenales, como la fama o el dinero, surge a consecuencia de las transformaciones ocurridas en el universo del libro en aquel entonces: con el ascenso de la burguesía, y el consecuente aumento de un grupo alfabetizado que lee (entre otras razones, porque la lectura se torna elemento de “distinción”, que permite al orden burgués “equipararse” culturalmente a la aristocracia), surge por primera vez un “mercado para las letras” y un público, y los artistas pueden aspirar por primera vez a vivir de lo que producen, y no a depender de la munificencia de los mecenas (Escalante Gonzalbo 18). Es allí cuando los imaginarios autorales comienzan a erigirse en contraposición a la “utilidad”, a la sujeción y el regodeo a las cosas mundanas que, curiosamente, encarna la burguesía. Frente a la vitalidad inmanente de los burgueses, el artista coloca su aspiración a la trascendencia (lo sublime, lo bello, etc.), y esa desvinculación es también de la política y los gobernantes.³⁰ Tal y como ha señalado Fernando Escalante, en esta *ajenidad* descansa la mitología de la “autoridad moral” del escritor, pues su preocupación exclusiva por los asuntos elevados, espirituales, le otorga un peso crucial a sus juicios: los “clérigos del arte” se presentan como váteres de la sociedad; los acompaña el intelecto y la capacidad reflexiva, por un lado, y por el otro, su supuesta “neutralidad”, ya que su desconexión del poder y los engranajes sociales los separaban de las ambiciones y los intereses terrenales del resto de los mortales.³¹

Está claro que, en ese relato en el que la remuneración económica es *quasi* pecado, quien alcanza el éxito de ventas se torna “contra-escritor”, vergüenza del gremio, y la recepción masiva, gesto meretriz. Se sabe que en el mercado editorial las obras asociadas a la “simplicidad” y la “ligereza” se identifican con el éxito comercial: los *best-sellers*,³² doblemente devaluados, como mercantiles y como populares, suelen ser vistos a la sombra de la sospecha; suponemos que una *cantidad* inusual de ceros equivale a una *calidad* dudosa, a un éxito calculado, el resultado de la combinación de un par de fórmulas escriturales y un despliegue comercial brillante. Y aunque estas esquemáticas suposiciones están a años luz de un análisis detenido, es innegable que el mito pervive. (Imaginamos un *best-seller* como una cubierta de Ken Follet, pero olvidamos que *Las desventuras del joven Werther* (1774) y *El nombre de la rosa* (1980) también estallaron todos los rankings libreros).³³

Así, el fracaso mercantil es la última Thule del extenso *ethos* autorial construido por y para Enrígue.³⁴ Empezamos este trabajo comentando cómo la penuria se había convertido en *slogan* de una(s) generación (es), y dentro de ella el caso de Enrígue resulta particularmente notable. Por supuesto, sobra aclarar que en ningún momento estamos equiparando el impacto mercantil del mexicano al de autores protagonistas de los ratings de ventas semanales como Isabel Allende, Idelfonso Falcones, o Carmen Mola,³⁵ y en última instancia quizás todo se trate de con qué puntos de

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 43
January 2020

29. Véanse las frecuentes fotografías ciudadanas de Enrígue aparecidas en entrevistas de periódicos como el *New York Times* (2016) o el *ABC* (2019). Otras instantáneas prolongan las ya también icónicas imágenes del escritor fumando un cigarrillo y que permean toda la historia de la “fotografía autorale”. Imaginario visual de cierto placer evasivo, de concentración, o, incluso, inspiración, esas fotos se hacen eco de aquel título de Rubem Fonseca: *Y de este mundo prostituto y vano sólo quería un cigarro en mi mano*

30. Es necesaria la salvedad, realizada por Escalante también, de que esta figura realmente solo pertenece a los grandes centros de la cultura en aquel entonces: en América Latina, por ejemplo, desde sus inicios el intelectual estuvo vinculado a la política, a la intervención pública, y a la fundación de la nación. Pero es innegable que los orígenes del mito se localizan en esos centros.

31. Nótese que todo este imaginario tributa directamente al idealismo kantiano, según el cual el problema del conocimiento gira en torno al sujeto y no del objeto. *Las observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* aparecieron en 1864, germen del trascendentalismo de Kant, mientras que *La crítica a la razón pura* apareció en 1781.

32. Véase el texto de David Viñas en el que este desmonta las percepciones simplistas sobre los éxitos de librería, demostrando que se trata de procesos mucho más complejos y azarosos, intraducibles en dos o tres factores prefijados, y que lo llevan a distinguir entre el “best-seller comercial” y el “best-seller de calidad” (Viñas Piquer 9).

33. Reinhard Wittmann menciona también *Julia, o la nueva Eloísa* (1761), de Rousseau, como el otro gran *bestseller* dieciochesco junto al *Werther*, de Goethe (Cavallo 453-454)

34. La noción de *ethos* autorial, cuyo origen se localiza en la *Retórica* de Aristóteles, alude a la imagen que el escritor elabora o proyecta de sí mismo. Meizoz equipara el *ethos* a la *postura*, pues ambas engloban tanto la estrategia en el campo como la poética del autor, es decir, discurso literario y comportamiento.

35. Mencionamos tres de los autores ubicados en el ranking de ventas habituales de la semana de Casa del Libro (2019).

referencia trabajamos. Es decir, ¿respecto a qué autores Enrígue sostiene que “no vende nada”? ¿A qué autores, dice, “envidia por vender muchos libros”? Quizás todo se trate de falta de *contexto*: en primer lugar, es evidente que el sector editorial es uno de los negocios menos rentables en comparación con otros ramos económicos,³⁶ y, en segunda instancia, ya dentro de las empresas del libro, los ingresos de una editorial independiente como Anagrama no pueden equiparse con los grandes grupos multimedia como Planeta, Random House o Santillana, que agrupan bajo su nombre entre diez y veinte sellos editoriales, y donde publican precisamente escritores “bestseller” como Isabel Allende. Aun así, es un hecho innegable que Anagrama ocupa una posición muy privilegiada, “centrista” podríamos decir, dentro del circuito editorial español, y publicar bajo su manto no solo otorga capital simbólico, traducido en reputación y créditos intangibles, sino también capital constante y sonante, expresado en números de ejemplares, arcos de distribución o derechos de autor, entre otras cuestiones que garantizan una remuneración económica por encima de la media. A diferencia de las editoriales independientes pequeñas, que no superan las tiradas de doscientos ejemplares, las de Anagrama suelen tener un mínimo de mil, y los libros de Enrígue se encuentran entre esos “afortunados”.

En el cuento de Enrígue “Superación personal” —donde relata con sarcasmo la historia de un escritor “serio”, compulsado a escribir libros de autoayuda— el narrador dice que es opinión común que el “éxito comercial sea algo que se llega a ser, no algo que uno fue” (Enrígue, *Hipotermia* 23), pero si revisamos la trayectoria de Enrígue, su carrera ha estado plagada de fortunas menos efímeras pues además de los premios recibidos,³⁸ el mexicano ha sido beneficiado con las principales formas de remuneración económica accesibles a un escritor: traducciones (sus libros han sido volcados a más de una docena de idiomas); reediciones (su primera novela, por ejemplo, ha sido publicada cinco veces); becas (ha recibido financiamiento de la Residencia Artística de la Fundación Rockefeller en 2009, y del Cullman Center for Writers, en 2011), y posiciones académicas (ha sido profesor en la Universidad Iberoamericana de México, en las universidades de Columbia, Princeton y Maryland y actualmente enseña en Hofstra University).

Aun así, el énfasis en la precariedad persiste, pero sus móviles pueden entreverse. La propia Isabel Allende, en el extremo diametralmente opuesto a Enrígue, se resentía en alguna entrevista de que “en Chile, no se perdona que tú vendas libros” (Economía). Ricardo Piglia, en sus diarios, se preocupaba de que la portada de *Respiración artificial* trasluciera cuánto le habían pagado.³⁹ Desde Rousseau perdura la imagen de la pobreza como indicio de valía del autor (Meizoz 20), como aureola que lo legitima a él y a su obra en el campo artístico. Ya en el siglo XX, la tesis de que éxito comercial y escasa calidad estética van de la mano fue adscrita fervorosamente por la Escuela de Frankfurt, pues para Adorno y Horkheimer existía una separación tajante entre la “alta cultura” y la “industria cultural” (Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* 180), y la popularidad era pieza clave en ese deslinde, pues una vez que la obra era convertida en mercancía, una vez que se fetichizaba, se expresaba en números y cifras lo que para esos pensadores no podía ser traducido en términos económicos: el “ser” del arte. La sustitución del valor de uso de la obra (su “ser”, sus cualidades específicas o autónomas) por su valor de cambio, (su valor social, el precio de la obra/mercancía) traía consigo que el arte fuera tasado solo en función de su coste (Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* 203), de ahí que lo que más vendiese no fuera, precisamente, lo “mejor”.⁴⁰

En “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, Adorno enfrenta las espectaculares estrategias de marketing de las bandas de jazz (música “ligera” para Adorno) a la propaganda mediocre de los conciertos de música clásica. En ese esquema adorniano, así como popularidad y “baja” cultura son dos caras de una única moneda, fracaso

36. Según el Ranking Empresarial Español, Anagrama ocupa la posición 27.269 de una lista encabezada por comercios minoristas, los textiles o de refinamiento automovilístico o petróleo (Eleconomista.es, Ranking de empresas: Anagrama.sa).

37. Anagrama ocupa el aventajado puesto 40 de 637 de las empresas dedicadas a la edición del libro en España (Eleconomista.es, Ranking de Empresas del sector Edición de libros)

38. Además de los ya mencionados, Enrígue ha obtenido también el Premio Internacional de Novela Elena Poniatowska, en México.

39. “Uso la mañana para corregir la novela que hoy irá a imprenta. Violenta discusión ayer en la tarde con Molina por la tapa de la novela. No hay modo de impedir que el libro tenga una presentación degradada, en la tapa se verá que me pagaron cinco mil dólares.” (Piglia 128)

40. Dicho sucintamente, en palabras de Adorno, trocar el valor de uso por el de cambio significa reemplazar el valor de la experiencia (estética, sensible) del concierto, por el valor, en dinero, del ticket del concierto.

comercial y arte “de calidad” conforman la misma entidad (Adorno, Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha 25). Al parecer, que el fiasco de ventas envuelva a la obra como una aureola dorada, lanzando destellos de prestigio y respetabilidad sobre ella es una de esas escenografías autoriales vivas con las que los escritores aún continúan lidiando.⁴¹ Celebrar lo que la mercadotecnia considera un defecto, en la medida en que lo impopular deviene “minoritario” y “selecto”, y el fiasco mercantil, un síntoma de cierta exquisitez erudita, se traslucen como uno de los “moldes” más eficaces para *mostrarse* escritor.

Realmente, la relación entre los reconocimientos y la remuneración económica es doble y conflictiva: por un lado, los premios y las becas acreditan a los escritores, tributando a su acumulación de capital simbólico, pero, por otra parte, los dotan de un “contacto” público con el mundo: en el ámbito socio-político, pues los premios los vinculan a instituciones, editoriales, o incluso organizaciones políticas, y también en lo económico, porque el prestigio implica un reconocimiento en metálico. Estos galardones, en definitiva, atentan contra este desapego de lo mundano sobre el que descansa la “autoridad moral” de los escritores, que autores como Enrígue intentan compensar con el discurso de la frugalidad económica: sus afirmaciones persisten en mantener esta “autoridad”, de la que depende, al mismo, su estatus monetario puesto que las editoriales que venden sus libros también utilizan el prestigio social del arte como gancho comercial.⁴²

A pesar de que la industria del libro, las prácticas de lectura y el contexto cultural se han transformado, la imagen de autor continúa repitiendo muchos de esos *ethos* decimonónicos, con algunas pequeñas variaciones. Así, Enrique *performatiza* esta representación, pero adiciona al discurso atávico la distancia y la desacralización de la ironía, y su lamento porque las ventas eximias no comercia con la elegía sino con la autoburla. Enrígue no dice “que es un autor difícil”, porque tal afirmación podría sonar pedante, enquistada y hasta ridícula, sino que “está cansado de serlo”, sugiriendo que tal designación es inadecuada y le ha sido impuesta desde fuera (como si los manejos editoriales de Anagrama y sus contracubiertas se situasen en un universo distinto al suyo, y como si sus propias declaraciones, indirectamente, no lo alimentasen). Tampoco dice simplemente “que no vende”, sino que añade que pertenece a “los escritores resentidos” que observan como otros “venden muchos libros”. Sobra decir que tras la pátina de la autocrítica, el comentario trasluce la división maniquea y la clásica oposición de contrarios: de un lado, los exitosos (¿qué quienes serán sino la estirpe de Allende o Follet, absolutamente deslegitimados en términos de prestigio?), y aquellos otros “resentidos”, entre los que Enrígue se autoincluye, pero poseedores de las credenciales que a lo primeros les faltan.

Que la pobreza escritural persiste como *ethos* generalizado, con independencia de la representación que se haga de la obra, ya sea que se exhiba, en esta lucha antagónica que define el campo, como “selecta” e inaccesible, o como “popular” y “accesible”, es evidente. Así, en el mismo año 2013 en que salió por Anagrama *Muerte súbita*, se publicaron dos ensayos por la colección Argumentos: uno, también de Enrígue, titulado *Valiente clase media: dinero, letras y cursilería*, y otro libro, *Librerías*, del escritor catalán Jorge Carrión, finalista del Premio Anagrama de Ensayo. *Valiente clase media* rastrea los vínculos entre lenguaje de las finanzas y literatura colonial, retomando desde un ángulo insólito algunos de los grandes temas del pensamiento hispanoamericano: la invención de la ciudad y la nación, la conformación identitaria del continente, y la separación germinal entre criollos y metrópoli, entre lo “hispanoamericano” y lo “hispanico”. *Librerías*, por su parte, emprende un inventario por disímiles librerías a lo largo del globo, tocando cuestiones como la crisis de la lectura, la relación antagónica entre bibliotecas y librerías, la censura y el emergente *lectoespectador* de experiencias tecnológicas y digitales.

41. Esta división “a muerte” entre “calidad-fiasco” y “mediocridad-éxito” es, por supuesto, extrema, y descansa en la desconfianza de Adorno hacia la cultura de masas por sus relaciones mercantiles. Como sabemos, sesenta años después de esas afirmaciones “apocalípticas”, la realidad es mucha más compleja de lo que creía Adorno: hoy, conciertos de la banda de rock Metallica pueden costar más que una entrada para la Filarmónica de Londres.

42. Se otorgan “reseñas y premios, y con esos recursos [se] produce la fama, el prestigio de los intelectuales, que es lo que finalmente sirve para vender sus libros. La reacción escandalizada busca proteger el lugar específico de los escritores y busca también cuidar el negocio: es sintomático que resulte difícil distinguir entre los dos propósitos” (Escalante Gonzalvo 42)

Aunque ambos libros comparten afinidades formales —como la hibridez genérica o la apuesta por un “ensayo montaigniano” en detrimento de uno “académico”— o temáticas —en los dos son cruciales el viaje y los desplazamientos, el trabajo con la historia, y, especialmente, las relaciones entre literatura y dinero—, los resortes extraliterarios alrededor de estas dos obras las representaron desde el principio como piezas antagónicas. Si el libro de Enrigue recibió las calificaciones habituales relacionadas con su “seriedad” y laboriosidad mental, siendo “inteligente” (Enrigue, *Valiente clase media: dinero, letras y cursilería* 201) y “enjundioso” (Busto), y el de Carrión, en el otro extremo, se asoció al entrenamiento y a la “amenidad” (Carrión 345) y muerte del mito de las “aburridas” librerías (Geli),⁴³ ambos compartieron por igual ese culto a la mitología del naufragio económico. En una entrevista, el mismo Carrión acotaba “La literatura que me importa no desea vender, desea influir” (Delgado). Como la de Enrigue, la obra “blanca”, pura, tampoco podía contaminarse de la grisura de los billetes. El impoluto mundo abstracto de la obra “aun cuando está hecha entre detritus y miseria”.⁴⁴

En *Teoría del ascensor* (2016), Sergio Chejfec elogiaba *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto, diciendo que era una novela de culto, manoseada por unos pocos lectores. Su tesis adquiriría el rostro del aforismo: “el cielo brilla más cuando lo miran menos personas” (Chejfec 118). Ese “brillo” romántico, la mítica luz de la exclusividad, del diamante envuelto en los ropajes de la miseria, continúa reapareciendo entonces, como la letanía repetitiva de los rituales ancestrales. Onda luminosa esta que viaja desde las diademas invisibles de la respetabilidad, hasta la luz directa, cenital, de los focos sobre la tarima, poniendo a sus ejecutantes en el centro del escenario de un particular espectáculo. Quizás hoy, en el siglo XXI, cuando se lee “más” pero la distancia entre el gran público y los lectores habituales se abisma, esos artilugios ya no resultan tan eficaces para captar a los creyentes del culto del libro, pero lo que sí sabemos es que a pesar de ello sus sacerdotes continúan repitiendo meticulosamente las horas de esa particular liturgia.

V. Outro

En las páginas precedentes nos propusimos abordar las relaciones entre el discurso estético y el espacio social en el que este se realiza. La “dificultad”, asociada a ciertos autores y obras del panorama latinoamericano contemporáneo como una forma taxativa de organizar y deslindar ese campo, se ha erigido como etiqueta de fondo, en el que no siempre la lectura hermeneútica-literaria de estas piezas y su representación extraliteraria, convergen.

En ese sentido, la figura del escritor mexicano Álvaro Enrigue, cuya persona aparece indisolublemente ligada a dicha obstrucción del sentido, en su posición dominante dentro del campo, se yergue como uno de los casos paradigmáticos en los que campo simbólico y estrategias de legitimación, marginalidad y centralidad, discurso y conducta, se arremolinan alrededor de los imaginarios de “inaccesibilidad”, “impopularidad” y “pobreza” que no deben interpretarse como imposturas, sino como la búsqueda, deliberada o no, de “identidad autorial”; como pieza de ese tinglado de fuerzas antagónicas del que la literatura —si entendemos que su territorio no solo comprende el texto, sino lo que está fuera de él— tampoco está exento.

43. Aunque no tenemos espacio para desarrollar un análisis comparativo detallado, ciertamente merecería la pena estudiar cómo se ha construido, en el extremo contrario a la de Enrigue, la *postura* de Carrión, y la insistencia de críticos académicos y medios en el campo por establecer tales oposiciones maniqueas.

44. Véase el ensayo de Remedios Zafra *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* (Zafra 18-19).

OBRAS CITADAS

Adorno, Theodor W. «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha.» *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa* 14 (2009): 15-50.

--- y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

Agamben, Giorgio. *Idea de la prosa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1985.

Alonso Girgado, Luis. «Álvaro Enrigue: Partido de tenis en Roma.» *El ideal gallego* 1 de enero de 2013. <<https://www.anagrama-ed.es/view/11865/Enrigue%20NH%20522%20-%20EI%20Ideal%20Gallego.pdf>>.

Anderson, Danny J. «Creating Cultural Prestige: Editorial Joaquín Mortiz.» *Latin American Research Review* (1996): 3-41.

Artaza, Miguel. «Apachería.» *Bilbao* 23 de junio de 2018. 12 de junio de 2019. <<http://www.bilbao.eus/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobheadname1=Content-disposition&blobheadname2=pragma&blobheadvalue1=attachment%3B+filename%3Dpergola08.pdf&blobheadvalue2=public&blobkey=id&blobtable=MungoBlobs&blob>>.

Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002.

Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1983.

Borges, Jorge Luis. *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

Bourdieu, Pierre. «Capital simbólico y clases sociales.» *Revista Herramienta* 52 (2013). <<https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=1892>>.

---. «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método.» *Criterios* 25-28 (enero de 1989-diciembre de 1990): 20-42.

---. *La Distinción. Criterio y Bases Sociales del Gusto*. Madrid: Taurus, 2012.

---. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

---. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.

Busto, Ernesto Hernández. «Gestos de clase.» *Letras Libres* (2013). 12 de junio de 2019. <https://www.anagrama-ed.es/view/11848/letraslibres_valienteclasemedio.pdf>.

OBRAS CITADAS

Calasso, Roberto. *Cien cartas a un desconocido*. Barcelona: Anagrama, 2003.

Carbó, José Sánchez. «Tarjetas de presentación e identidad. Las colecciones de relatos integrados desde los umbrales.» *Valenciana* 5.10 (2012).

<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382012000200006>.

Carrión, Jorge. *Librerías*. Barcelona: Anagrama, 2013.

Casa del Libro. "Los libros más vendidos". 12 de agosto de 2019.

<<https://www.casadellibro.com/libros-mas-vendidos>>.

Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Castañeda Hernández, María del Carmen. "Hipotermia de Álvaro Enrigue ¿Autobiografía o texto autoficcional?." *Hipertexto* 16 (2012): 163-167.

Cavallo, Guglielmo, and Roger Chartier. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 1998.

Chejfec, Sergio. *Teoría del ascensor*. Zaragoza: Jekyll and Jill, 2016.

Comunicación, Asociación para la Investigación de los Medios de. *Ranking de diarios*. 12 de junio de 2019. 12 de junio de 2019.

<<http://reporting.aimc.es/index.html#/main/diarios>>.

Decencia. *Anagrama Editorial*. 1 de octubre de 2010. <https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/decencia/9788433972231/NH_483>.

Delgado, Pablo. «Entrevista con Jorge Carrión.» *ABC* 15 de noviembre de 2015. 12 de junio de 2019. <<https://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/otros-temas/entrevista-a-jorge-carrion.html>>.

Diaconu, Diana. "El cementerio de sillas de Álvaro Enrigue y las trampas del discurso americanista." *Literatura: teoría, historia, crítica* 14.2 (2012): 113-126.

Doll, Darcie, and Damaris Landeros. «"Los concursos o certámenes literarios como actos performativos: El caso del Certamen Varela de 1887.» *Acta literaria* 38 (2009): 55-69.

OBRAS CITADAS

Eleconomista.es. "Ranking de Empresas del sector Edición de libros". 12 de junio de 2019. <<https://ranking-empresas.eleconomista.es/sector-5811.html>>.

El País. «EL PAÍS, el periódico digital en español más leído del mundo.» El País 23 de noviembre de 2016.

https://elpais.com/elpais/2016/11/22/actualidad/1479853627_478107.html

Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983.

Enrigue, Álvaro. *Ahora me rindo y eso es todo*. Barcelona: Anagrama, 2018.

---. *Decencia*. Barcelona: Anagrama, 2010.

---. *Hipotermia*. Barcelona: Anagrama, 2006.

---. *Muerte súbita*. Barcelona: Anagrama, 2013.

---. *Valiente clase media: dinero, letras y cursilería*. Barcelona: Anagrama, 2013.

---. *Vidas perpendiculares*. Barcelona: Anagrama, 2008.

Escalante Gonzalbo, Fernando. *A la sombra de los libros: lectura, mercado y vida pública*. Ciudad de México: Colegio de México, 2007.

Escobar, Ángel. *El escogido*. La Habana: Ediciones Unión, 2001.

Fernández Fernández, José Manuel. «Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu.» *Papers: revista de sociología* 98.1 (2013): 33-60.

Fuentes, Carlos. «Las vidas de Álvaro Enrigue.» *El País* 16 de mayo de 2009. <https://elpais.com/diario/2009/05/16/babelia/1242430759_850215.html>.

García de Sola Fernández, Borja. «Isabel Allende dice que en Chile "no se perdona que vendas libros".» *El País* 16 de febrero de 2013.

<https://elpais.com/economia/2013/02/16/agencias/1361030758_189785.html>

García Maldonado, Antonio. «Decencia.» *Revista Arcadia* 19 de diciembre de 2011. 23 de junio de 2019. <<https://www.revistaarcadia.com/imprimir/26874>>.

García, Ángeles. «Nace Lengua de Trapo, una editorial para nuevos autores.» *El País* 14 de diciembre de 1995. 12 de junio de 2019.

<https://elpais.com/diario/1995/12/14/cultura/818895608_850215.html>.

Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

OBRAS CITADAS

Geli, Carles. «La vuelta al mundo de las librerías.» *El País* 13 de octubre de 2013. 12 de junio de 2019. <https://elpais.com/cultura/2013/10/06/actualidad/1381077536_027355.html>.

Gombrowicz, Witold. *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001.

Herralde, Jorge. *Un día en la vida de un editor*. Barcelona: Anagrama, 2019.

Iwasaki, Fernando. *Nueva corónica del Extremo Occidente*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2016.

Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984.

Kohan, Martín. «Héctor Libertella: la pasión hermética del crítico a destiempo.» *La Biblioteca: la crítica literaria en Argentina* 4/5 (2006): 134-145.

Lengua de Trapo. «Nosotros». 12 de agosto de 20015. <https://lenguadetrapo.com/nosotros/>>.

Libertella, Héctor. *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

Lluch-Prats, Javier. «Escritores de marca: voces argentinas en el catálogo de Anagrama.» *Orbis Tertius* 14.15 (2009): 1-12. <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv14n15d04/pdf_377>.

López, Luis Matías. «Quevedo y Caravaggio juegan al tenis en Piazza Navona.» *Público* 26 de noviembre de 2013. <<https://blogs.publico.es/luis-matias-lopez/2013/11/26/quevedo-y-caravaggio-juegan-al-tenis-en-piazza-navona/>>.

Maldonado, Tryno. *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos*. Madrid: Planeta, 2015.

Manguel, Alberto. *Ahora me rindo y eso todo*. 23 de enero de 2018. <https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/ahora-me-rindo-y-eso-es-todo/9788433998620/NH_613>.

Marcos, Ana. «Los escritores difíciles.» *El País* 27 de enero de 2013. <https://elpais.com/cultura/2013/01/27/actualidad/1359309195_497227.html>.

Maristain, Mónica. «El escritor mexicano Álvaro Enrigue habla de su novela Decencia.» *Página 12* 22 de febrero de 2011. 12 de junio de 2019. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20841-2011-02-22.html>>.

OBRAS CITADAS

Masoliver Ródenas, Juan Antonio. «El fuego de la historia.» *La Vanguardia* 4 de diciembre de 2013. 12 de junio de 2019. <<https://www.anagrama-ed.es/view/11870/Enrigue%20NH%20522%20-%20La%20Vanguardia%20%28Culturas%29.pdf>>.

Melussi, Beatriz. «Estoy cansado de ser un autor difícil: Álvaro Enrigue.» *Vanguardia* 2 de diciembre de 2013. 23 de junio de 2019. <<https://vanguardia.com.mx/estoycansadodeserunautordificilalvaroenrigue-1894270.html>>

McGurl, Mark. *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

Meizoz, Jérôme. *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015.

País, El. «EL PAÍS, el periódico digital en español más leído del mundo.» *El País* 23 de noviembre de 2016: <https://elpais.com/elpais/2016/11/22/actualidad/1479853627_478107.html>.

Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Un año en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017.

Prieto, Julio. *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2016.

—. «Sobre ilegibilidad y 'mala' escritura en Hispanoamérica.» *Ínsula* 777 (2011): 2-4.

Pron, Patricio. «Tragedia y farsa de la revolución mexicana.» *ABC* 2 de julio de 2011. <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2011/07/02/012.html>>.

Rama, Ángel. «El boom en perspectiva.» *Signos literarios* 1.1 (2005): 161-208.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Barcelona: Ariel, 1994.

SinEmbargo. «Estoy cansado de ser un autor difícil», dice escritor mexicano Álvaro Enrigue en la Feria del Libro de Guadalajara.» Sin embargo 04 de diciembre de 2013. <<https://www.sinembargo.mx/04-12-2013/832394>>.

Steiner, George. *Sobre la dificultad y otros ensayos*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 2001.

OBRAS CITADAS

Unwin, Stanley. *La verdad sobre el negocio editorial*. Barcelona: Editorial Juventud, 1964.

Viala, Alain. «Postura.» Anthony Glinoe, Denis Saint-Amand. *Socius: ressources sur le littéraire, CONTEXTES*. Gremlin, 2014. 12 de junio de 2019. <<http://lressources-socius.info/index.php/>>.

Viñas Piquer, David. «El enigma best-seller.» *Fenómenos extraños en el campo literario* (2009).

Waldegaray, Marta Inés. «Hermetismo programático en la literatura rioplatense contemporánea (de 1980 a nuestros días).» *Cuadernos LIRICO* (2017). 27 de mayo de 2019. <<https://journals.openedition.org/lirico/3821#quotation>>.

Zafra, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, 2017.

RESEÑA

**Reading *In-Between* Sarah Thomas'
*Inhabiting the In-Between: Childhood
and Cinema in Spain's Long Transition***

University of Toronto Press, 2019.

Erin K. Hogan

University of Maryland Baltimore County

Sarah Thomas' *Inhabiting the In-Between* (University of Toronto Press 2019) is a beautifully written study of a still under-examined period in Spain's recent history, the Transition to Democracy, that trains its focus on the emergent figure of the child protagonist in the lesser-known works by art house and lesser-studied popular cinema directors. Thomas' focus on this period and these films makes an essential contribution to the study of the cinematic child and joins the critical conversation established in recent monographs—*The Child in Spanish Cinema* (Wright 2013 Manchester University Press), *The Two cines con niño* (Hogan 2018 Edinburgh University Press)—and articles on this figure in Iberian cultural studies.¹ In these complementary titles, Wright examines her titular figure as a tool of historical and prosthetic memory and Hogan discusses the child-starred cinemas as a genre in which the children of Franco and their filmic representations are appropriated in biopolitical and dialogical operation. Thomas also grounds the child in national moments of import as she follows film scholars Vicky LeBeau, Karen Lury, and Emma Wilson in exploring this figure in filmic and philosophical inquiry that inflects, in varying degrees, the *bildungsfilm*, the haptic and the gaze, biopolitics, historical memory, queer studies, and cultural geography beyond the bounds of Iberian film and history. As this list suggests, *Inhabiting the In-Between* exhibits a productive interdisciplinarity, or fluid theoretical inbetweenness.

Appropriately, the pillar on which Thomas' discussion of liminality itself primarily rests is that of Edward Soja's thirdspace (1996), whereby the child appears betwixt and between ages, times, and subjectivities. A subject also observable from the abject and the grotesque, Thomas nevertheless settles on the child as a thirdspace perhaps given that the films of what she calls the Long Transition to Democracy (the 1970s and early 1980s) (9) specialize in this portrayal (24). The author's contribution is, therefore, threefold in her tight and deep temporal focus on the Long Transition, her corpus of lesser-studied works read closely for form and narrative, and her braided theoretical approaches. In Thomas' analogy and argument, the liminality of the child character proves particularly apt for exploring Spain's recent history, although she is right not to assert that the child's in-betweenness is circumscribed exclusively to the cinema of the Long Transition.

Thomas' four content chapters alternate their attention between art house and popular cinematic representations of the transitional child. The author devotes Chapter One to Carlos Saura's curious adult performers of their child selves in *El jardín de las delicias* (1970) and *La prima Angélica* (1974), leaving her discussion of his better-known *Cría cuervos* (1976) to the Introduction, its intertextual resonances in *Estiu 1993* (Simón 2017) to the Coda, and its bird's eye view of characters en route to school to the dust jacket. In the first chapter, she questions adults' access, memory, and mediation of their childhood selves in Saura's intellectual cinema. Thomas advances that: as "child-and-adult, [the protagonists of *El jardín* and *La prima*] demonstrate the relationship between the two as oscillating, imbricated, hybrid" (27). In Chapter Two, the author examines Antonio Mercero's engagement with the "long-standing cultural tradition" (73) of childhood innocence, which of course *Cría cuervos'* protagonist explicitly contests as an adult, arguing that *La guerra de papá* (1977) and *Tobi, el niño con alas* (1978) reveal and exploit the subjectivity of the child against the backdrop of the Transition's benchmarks of the films' respective release years. The genre of inbetweenness explored in this chapter is that of the child "at the limits of language, subjecthood, and even humanity" (66-7). The author finds that, in their construction of the child and the child's gaze, these films fetishize the young person as innocent and pre-subjective by contrast with adults whose direction and attention spectacularizes and commodifies this difference. Although Thomas invests in the in-between positionality of the child and not Kathryn Bond Stockton's focus on sideways growth, dialogue in Chapter Two with the conceptualization by

1. Wright, Sarah. *The Child in Spanish Cinema*. Manchester University Press, 2013.; Hogan, Erin K. *The Two cines con niño: Genre and the Child Protagonist in Over Fifty Years of Spanish Film (1955-2010)*. Edinburgh University Press, 2018.

this theorist from the book's introduction of the child queered, or othered, by innocence could have further deepened the author's analysis of the clichéd child as angelic, animal, and unabashedly naive.

In Chapter Three, Thomas returns to art house cinema and discusses at length, and singularly in her monograph, both a revered filmmaker, Víctor Erice, and his renowned films, *El espíritu de la colmena* (1973) and *El sur* (1983). Her argument advances that these films, of which the former espouses elliptical qualities of Saura's cinema that were similarly abetted by film censorship, facilitate and obstruct viewer identification with the onscreen child in varying measure. Thomas prefers the rich ambiguity of viewer access to the child protagonist's subjectivity of *El espíritu de la colmena* to the, at times, over-exposed voice of the young person of *El sur*, thereby coinciding with Óscar Pereira Zazo's 2002 comparison of the gaze between Erice's first feature and another more contemporary film.² Thomas accounts for Erice's reliance on the voice-over as a logical translation of the narration from the homonymic literary source text by Adelaida García Morales. In negotiating this page-to-screen transition, however, Thomas' reading suggests that Erice's film inhabits literary convention to a fault.

The child protagonist reaches adolescence in Chapter Four and, with this developmental stage, a new set of theoretical challenges in which the teenager transgresses the child-adult divide in films that violate the present-past distinction. Circling back on her analogy of the child in transition and child as Transition, Thomas underscores the hybridity, even continuity, of the now *adolescent*-and-adult. That is, just as the teenager is simultaneously and partially both child and adult, there is no clear before and after demarcation of Spain's Long Transition. Thomas thus subscribes to an understanding of the Transition as one of political reform rather than rupture (67).

Readers of *Inhabiting the In-Between* increase their understanding of Spain's Long Transition through an original lens of graduated opacity: the child's eye view. This liminal period in recent Iberian social, political, and cultural history remains, as Thomas' analogy indicates, deceptively illuminated (as rupture, for instance) or somewhat obfuscated. The clear style in which Thomas composes her thoughtful analysis is accessible for undergraduate and graduate students, scholars, and those readers interested in learning more about the recent history of Spain and its lesser sung directors. By training its sights on the elusive figure of the child self, *Inhabiting the In-Between* allows our comprehension of the Long Transition to grow along multiple vectors and, following Thomas' compass, most valuably in-between.

2. Pereira Zazo, Óscar. "Cuestión de puntos de vista: la mirada infantil en *El espíritu de la colmena* y *Secretos del corazón*." *La cultura mediàtica: modes de representació i estratègies discursives*, edited by Josep V. Gavalda Roca, Carmen Gregori Signes, and Ramón X. Rosselló Ivars, Universitat de València, 2002, pp. 227-37. .