

# CIBERLETRAS

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

**ISSUE 44 / NÚMERO 44**  
**August / Agosto 2020**



Oriana Mejías. *Sin título*

*In memoriam*  
**David William Foster**

ISSBN: 1523-1720

Issue 44 – August 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 Oriana Mejías.

## TABLE OF CONTENTS - ÍNDICE

### ESSAYS / ENSAYOS

**Pablo Celis**  
Raza, asco y resistencia en *La palabra insoportable*.....3-19

**Ángela González-Echeverry**  
Lo audible y el sujeto que recuerda: *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez.....20-31

**Angélica Lozano-Alonso**  
Finding Juárez and El Paso in *Everything Begins and Ends at The Kentucky Club*.....32-47

**Mirta Suquet**  
Destellos del horror: el sida en la obra de Reinaldo Arenas.....48-65

**Ómar Vargas**  
The Physicist and His Ghosts: The Scientific Writing of Ernesto Sabato.....66-85

### REVIEWS / RESEÑAS

**Samuel Amago**  
Maite Zubiaurre. *Talking Trash: Cultural Uses of Waste*.....88-92

**Alda Blanco**  
Silvia Bermúdez & Roberta Johnson eds. *A New History of Iberian Feminism*.....93-95

**Francisco Chen López**  
Araceli Tinajero. *Historia cultural de los hispanohablantes en Japón*.....96-99

**Pilar Osorio**  
María Soledad Paz-Mackay & Omar Rodríguez, eds. *Politics of Children in Latin American Cinema*.....100-103

**David Ramírez**  
Ingrid Robyn. *Márgenes del reverso. José Lezama Lima en la encrucijada*.....104-107

ISSN: 1523-1720  
NUMERO/NUMBER 44  
August 2020

# **CIBERLETRAS**

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

## **ESSAYS / ENSAYOS**



Oriana Mejias. *Sin título*

## RAZA, ASCO Y RESISTENCIA EN LA *PALABRA INSOPORTABLE*

PABLO G. CELIS-CASTILLO

Elon University

**Resumen:** Efectuando una lectura detallada del comportamiento de Shirley, la protagonista de *La palabra insoportable* (2014) de Giovanni Anticono, este artículo actualiza para el contexto del Perú del nuevo milenio la conexión alegórica que Doris Sommer identifica entre la novelística latinoamericana del siglo XIX y la conceptualización de la nación. Como parte de los “nuevos limeños”, hijos de inmigrantes andinos que conservan los legados de sus lugares de origen, Shirley encarna una versión contemporánea de la nación peruana. Sin embargo, a diferencia de las novelas estudiadas por Sommer, la incomodidad y el asco que el personaje siente hacia sus raíces indígenas (raciales y culturales), indican que *La palabra insoportable* está lejos de endosar los proyectos de consolidación nacional basados en el mestizaje. Al contrario, a través del rechazo de Shirley hacia todo lo indígena, la novela denuncia las falacias de este modelo al confirmar la actual vigencia en el Perú del mecanismo de control social basado en las jerarquías raciales de la época colonial que Aníbal Quijano denomina la “colonialidad del poder”. Para contrarrestar la nociva influencia de esta “colonialidad”, el texto de Anticono propone una actitud de explícita resistencia a los estándares coloniales que las élites peruanas se empeñan en perpetuar.

**Palabras clave:** Asco, raza, literatura peruana del siglo XXI, nuevos limeños, mestizaje

La alegórica relación entre el género novelístico y la construcción de las naciones latinoamericanas es ampliamente conocida en los círculos académicos encargados del análisis y evaluación de la literatura de la región. Aunque esta conexión puede tomar varias formas, una de las más conocidas es la que Doris Sommer establece a partir de las popularísimas novelas románticas latinoamericanas del siglo XIX donde “star-crossed lovers who represent particular regions, races, parties, economic interests, and the like” (5) vencen todos los obstáculos que se les presentan para contraer matrimonio y, simbólicamente, obtener “national consolidation and growth” (7).<sup>1</sup> En la aproximación crítica que Sommer hace de estas obras decimonónicas latinoamericanas, el conflicto producido por las diferencias existentes entre los amantes/protagonistas se soluciona en las “novels/nations” frecuentemente mediante el *mestizaje*, vale decir, mediante un tipo de mezcla racial/cultural que producirá una nación unificada. En estos trabajos literarios, sin embargo, este mestizaje se presenta como “the figure for pacification of the ‘primitive’ or ‘barbarous’ sector” (Sommer 22), es decir, para las poblaciones indígenas y/o africanas históricamente marginalizadas en la región. No obstante, para que esta mezcla tome lugar, es necesario que los amantes experimenten un encuentro sexual, algo que en las novelas latinoamericanas del siglo XIX analizadas por Sommer solo puede ocurrir dentro del matrimonio y del amor ‘natural’ y heterosexual (6).

A pesar de estas restricciones (y tal vez debido a ellas), Sommer describe la conexión alegórica que existe entre la novelística latinoamericana y las ideas nacionales del siglo XIX como “an interlocking, not parallel, relationship between erotics and politics” (43). Aunque el marco temporal de las novelas analizadas por Sommer se restringe al primer siglo de las repúblicas latinoamericanas, algunas de las características identificadas en la discusión se han mantenido vigentes en la literatura de la región, especialmente en lo concerniente a la íntima e interconectada relación entre erotismo y política. Según la misma Sommer, inclusive las grandes novelas del Boom hicieron uso de esta relación alegórica al “rewrite, or un-write, foundational fictions as the failure of romance, the misguided political erotics that could never really bind national fathers to mothers, much less the *gente decente* to emerging middle and popular sectors” (28).<sup>2</sup>

Si es que la relación entre erotismo y política en la novelística latinoamericana del siglo XIX también se presenta en las más representativas obras de la región del siglo XX, se deduce que esta tiene un lugar en la producción literaria de América Latina del siglo XXI. Al igual que las naciones de la región, por supuesto, esta relación no será igual a la mostrada durante el inicio de la época republicana empero estará marcada por los fenómenos sociopolíticos y las transformaciones económicas que han influido y continúan influyendo las realidades en los diferentes países que forman Latinoamérica. Este ensayo busca, entonces, escudriñar cómo es que la relación entre erotismo y política se ha actualizado en la novelística de América Latina del siglo XXI a través del análisis exhaustivo del comportamiento de Shirley Yanama, la protagonista adolescente de *La palabra insoportable* (2014), la tercera novela del escritor peruano Giovanni Anticono. Como las heroínas decimonónicas, Shirley sueña con encontrar un compañero romántico que le permita consolidar su posición social en el Perú del nuevo milenio. Pero, a diferencia de la María de Isaacs o la Amalia de Mármol, la acción narrativa de *La palabra insoportable* no posiciona a Shirley en un idilio amoroso espontáneo (o “natural” como Sommer lo califica) sino la presenta como un personaje que toma acciones puntuales e intencionales para encontrar una pareja que sirva tanto para sus propósitos románticos como para poder alcanzar sus objetivos sociales y políticos. En otras palabras, aunque el erotismo y la política se entrelazan en *La palabra insoportable*, estos no están revestidos con el mismo tinte de inevitabilidad y naturalidad de los matrimonios arquetípicos de las novelas fundacionales del siglo XIX.

1. Sommer analiza un número significativo de novelas en *Foundational Fictions* tales como *Amalia* (1851) del argentino José Mármol, *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda de Cuba, *María* (1867) del colombiano Jorge Isaacs, entre otras.

2. *La muerte de Artemio Cruz* (1964) del mexicano Carlos Fuentes es, según Sommer, la novela del Boom que hace las más significativas modificaciones al modelo alegórico del siglo XIX pues en ella “the foundational love affairs of romance are revealed as rapes, or as power plays that traffic with women” (29) y no como puros y “naturales” matrimonios y amores.



La intencionalidad que Shirley aplica a su búsqueda de romance revela su alegórica relevancia política cuando se tiene en cuenta su condición como “nueva limeña” de clase media. Es decir, cuando se la identifica como parte de “ese enorme contingente poblacional que en las últimas décadas dejó comunidades y pueblos [mayormente andinos] a la sombra de la promesa de confort y reconocimiento social [y] de progreso” que representa Lima (Portocarrero 13). Esta carga política se amplifica al considerar el extremo deseo de la protagonista de la novela de establecer conexiones culturales y sexuales con un compañero amoroso que provenga de “los distritos de Lima más acomodados y añejos,” de esos lugares en donde viven “chicos guapos y blancos” (Anticona 30, mi énfasis). El interés en relacionarse con un hombre blanco y su condición socioeconómica transforman a Shirley, entonces, en una alegoría de la nación peruana contemporánea; esa nación que ha mejorado sus indicadores macroeconómicos en la última década pero que continúa sufriendo de una crónicamente discriminatoria dinámica social y de la extrema desigualdad propia del neoliberalismo. Este modelo económico profundamente capitalista, adoptado con particular entusiasmo por los gobernantes peruanos de las últimas décadas, según David Harvey, promueve “a theory of political economic practices that proposes that human well-being can best be advanced by liberating individual entrepreneurial freedoms and skills within an institutional framework characterized by strong private property rights, free markets, and free trade” (2). Adicionalmente, para estimular la liberación económica requerida por el neoliberalismo, el papel del estado en la vida económica del país debe ser limitado y se reduce a acciones que garantizan la protección de “the interests of private property owners, businesses, multinational corporations, and financial capital” (Harvey 7) mas no el bienestar de los estratos más marginalizados de la sociedad; individuos que ven su subalternidad galvanizada cuando su mano de obra se convierte en solo una de las muchas mercancías que se pueden negociar en el mercado.

Bajo el problemático prisma del neoliberalismo, la configuración de la relación entre erotismo y política presentada por *La palabra insoportable* plantea, entonces, similitudes y diferencias con la relación que Sommer atribuye a las novelas/naciones del siglo XIX y también a las obras más representativas del Boom. Pero, de cierta manera, todas estas propuestas se involucran con los dos elementos principales que caracterizan la conceptualización de mestizaje en la que se basan muchos de los tradicionales proyectos de identidad nacional en Latinoamérica: sexo y raza. La falta de espontaneidad en cómo las empresas amorosas de Shirley se desarrollan, así como la incomodidad y el asco que el personaje siente hacia su piel oscura y sus facciones indígenas sugieren que la conexión que el personaje ansía establecer con un hombre blanco no es la onírica, conciliadora y utópica combinación de diferencias propuesta por los proyectos nacionales del siglo XIX sino una estrategia calculada para eliminar de su identidad personal cualquier vestigio cultural subalterno. En resumen, Shirley quiere entablar un amorío con un hombre blanco no para alcanzar la igualdad del naciente grupo social de los “nuevos limeños” sino para conseguir atributos sociales que confirmen su superioridad frente a ellos. Esta actitud, así como las decisiones que eventualmente toma frente a un embarazo no deseado, descartan a la protagonista de *La palabra insoportable* de ser la figura maternal de la novelística latinoamericana decimonónica que usa el sexo con fines reproductivos para unificar a la racialmente diversa nación peruana. En su lugar, Shirley se convierte en una representación de la negativa influencia que el neoliberalismo tiene en el país pues busca capitalizar el sexo y usarlo como moneda de cambio para obtener las concesiones raciales que una relación con un hombre blanco conlleva. En otras palabras, la relación entre sexo y raza en la novela de Anticona es puramente transaccional; en esencia, es una actividad similar a los intercambios comerciales que han mejorado las estadísticas económicas del Perú en los últimos años pero que han hecho poco o nada para subsanar las falencias sociales históricamente arraigadas en el país.



A través de varias indagaciones teóricas sobre la singular relación que existe entre sexo y raza en *La palabra insoportable*, propongo aquí que la incomodidad y el asco que Shirley siente hacia su piel y su fisonomía así como su fascinación por entablar una relación amorosa con un hombre blanco deben ser leídas como una problemática reflexión de la compleja y todavía no resuelta relación que el Perú tiene con su pasado colonial y con las secuelas sociales dejadas por el mismo, especialmente con las que se relacionan con la raza. Aunque Shirley y su familia gozan de muchas de las oportunidades que hasta hace poco eran reservadas para las élites blancas del Perú (una educación superior privada, un apartamento en una afluente zona de Lima y un alto poder adquisitivo), el personaje no se acepta a sí misma pues posee una tajante mentalidad racista que le repite y le asegura que la “blancura es como un símbolo de limpieza y tranquilidad” y le hace conjeturar que “por no poseer ese color...nunca se ha sentido feliz” (31). Esta mentalidad aparece en Shirley a modo de una “doble conciencia”, una particularidad social conceptualizada por W.E.B. Du Bois a partir del extendido racismo al que la comunidad Negra en Estados Unidos es sometida y que se define como un “sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity” (3). Al ser Shirley una alegoría de la nación peruana, la existencia en el personaje de esta “doble conciencia” que la hace evaluarse a sí misma a través de los estándares de otros (en este caso las élites blancas) indica que el país todavía no puede aceptarse a sí mismo pues continúa siendo influenciado por el legado colonial que explota las múltiples diferencias raciales de la nación para consolidar la jerarquía de poder que históricamente ha posicionado a las mayorías indígenas y mestizas en su peldaño más bajo y a las minorías blancas y criollas en su cúspide.

Además de la “doble conciencia” mostrada por Shirley, la asociación que el personaje hace entre la blancura y la felicidad confirma la vigencia entre los “nuevos limeños” de lo que Aníbal Quijano define como “colonialidad del poder”: la táctica colonial de control social basada en la clasificación racial para limitar el asenso social y político de las poblaciones colonizadas (171). Esta “colonialidad”, un fenómeno de alcance global, siempre pone a lo europeo (es decir, lo blanco) en la cima de las estructuras sociales y, como Quijano indica y *La palabra insoportable* confirma, “has proved to be longer lasting than Eurocentered colonialism” (172). En otras palabras, aunque Europa haya abandonado el colonialismo, la lógica colonial es aún determinante en el mundo actual y se hace presente bajo seudónimos tentadores como “progress, development, modernity[,],...democracy” (Mignolo 14) o, inclusive, neoliberalismo.

La “doble conciencia” y la “colonialidad” que Shirley plantea a lo largo de la novela se hacen evidentes en el extremo temor que el personaje siente frente a la posibilidad de que alguien se refiera a ella como “chola”, la palabra insoportable que nunca quiere escuchar. El término, que en la taxonomía colonial clasificaba un individuo cuyo estatus racial estaba entre lo indígena y lo blanco (Weismantel xxv), es comúnmente usado en el Perú contemporáneo como un insulto. Dentro de la literatura peruana, lo “cholo” y lo “indígena” tienden a ser intercambiables y, por lo general, un personaje descrito con este adjetivo es representado “de forma estereotipada como un ser caníbal, salvaje, sucio, necio, borracho, violento, fanático, *naïve*, infantil, iletrado y un largo etcétera de calificativos despectivos pronunciados por los protagonistas despóticos y ‘más blancos’ de las novelas” (Aguiló 1). El temor de Shirley, por lo tanto, no es del todo descabellado y, en cierta forma, puede ser entendible en el contexto donde *La palabra insoportable* toma lugar.

No obstante, y a pesar de que en la novela el término “cholo” comparte la carga peyorativa que se le da en otras obras literarias, el libro de Anticona no cabe dentro de los parámetros estilísticos compartidos por la gran mayoría de ficción narrativa peruana que explora temas relacionados al racismo y a la marginalización. La diferencia más visible es, sin duda, la que

toma lugar en el desarrollo de los personajes. Al hablar de los protagonistas subalternos del legendario narrador Crownwell Jara, por ejemplo, Julio Ortega los describe como “nuevos sujetos” que “hacen el camino de la migración del campo a la ciudad, buscando la última orilla de lo marginal donde afincar su castellano andino” (71).<sup>3</sup> Aunque Shirley comparte ciertas características raciales y culturales con estos personajes, su acomodada condición económica está muy lejos de la precariedad experimentada por los protagonistas creados por Jara. En este sentido, Shirley tendría una conexión más estrecha con Rosaura, la empresaria exitosa en *Las mellizas de Huaguil* (1999) de Zein Zorrilla, quien regresa brevemente a su pueblo andino natal después de haber triunfado en la capital. Aunque, inclusive con ella, Shirley tiene diferencias marcadas como, por ejemplo, su edad y el hecho de que mientras Rosaura nació en los Andes, la protagonista de *La palabra insoportable* lo hizo en la capital.

Un aspecto en el que la novela de Anticona sí guarda una íntima relación con otras obras peruanas de ficción narrativa es en el posicionamiento de una adolescente como personaje principal de la trama. Jorge Eslava rastrea la predilección por protagonistas adolescentes en la literatura peruana a la generación del 50 y lo demuestra enumerando varios trabajos de escritores tan reconocidos como Julio Ramón Ribeyro o Mario Vargas Llosa (21). El ímpetu que lleva a los escritores peruanos a construir personajes adolescentes es, según Eslava, el hecho de que en “las tensiones psicológicas—propias de una fase de desórdenes [como la adolescencia]—, se insinúan o manifiestan rasgos de descalabro en la ciudad de Lima” haciendo a los personajes adolescentes “un estruendo y [a] las condiciones urbanas una caja de resonancia” (22). En otras palabras, la precariedad, la violencia y el caos que ocurren en Lima crean el perfecto escenario para resaltar las preocupaciones de los personajes adolescentes; preocupaciones que, en el caso de Shirley, se concentran en la ansiedad que le produce la posibilidad de ser llamada “chola” por poseer la piel oscura propia de los Andes.

### Raza, incomodidad y asco

La aversión que Shirley tiene con el color de su piel (y por lo tanto con sus raíces indígenas) se presenta con diversos grados de intensidad a lo largo de la novela para mostrar la compleja imagen racial y cultural de los “nuevos limeños”. En su extremo más mesurado, el rechazo de Shirley a todo lo andino se presenta como incomodidad, es decir como un sentimiento de ansiedad ante la posibilidad de ser asociada—directa o indirectamente—a sus raíces indígenas o a los estereotipos asociados con personas de piel marrón. Una instancia de esta incomodidad ocurre cuando Shirley piensa en Emiliano, su padre, quien “[c]asi siempre, cuando viene de la calle[,]...despide una pestilencia axilar que le incomoda cada vez más” (106). Este pensamiento, que confirma su adopción del estereotipo de falta de higiene atribuido a las poblaciones indígenas en el Perú, la hace concluir que “las personas relacionadas con su mundo son las que no usan desodorante” (106) y certifica que su relación con estas personas causa en ella una incomodidad completamente desagradable. La contraparte a esta ansiedad, la comodidad, es, sin embargo, virtualmente imposible pues solo ocurriría si la protagonista y su familia tuvieran la piel blanca y ninguna conexión cultural con lo indígena. Si se cumpliera, por ejemplo, el deseo de Shirley de tener “un padre más blanco, con un habla más apitucada, un padre profesional, alguien que no la avergüence con su dejo serrano” (170).

Pero Emiliano no es la única fuente de incomodidad para Shirley pues la adolescente también se muestra incómoda con Miriam, su madre; especialmente con las acciones que esta toma para negociar su identidad frente al aumento del poder adquisitivo de la familia. El narrador nos informa, por ejemplo, que la adolescente siente irritación por la costumbre que Miriam tiene de “comprar artefactos innecesarios y objetos decorativos para la casa en demasía” (46) y por negarse a visitar

3. La obra más conocida de Jara es *Montaceros* (1981).

espacios de índole popular como un restaurante bufet (47) o un mercado (51). En un momento de la novela, Shirley inclusive la llama “huachafa” por usar “maquillaje excesivo en el rostro” y por tener la “costumbre de pintarse el pelo de rubio o castaño” (71). El uso de la palabra “huachafa”, la cual en el Perú es usada para indicar una supuesta falta de clase, nos indica que la incomodidad que Shirley siente frente a su madre proviene del estereotipo del “cholo con plata”: un indígena o mestizo de buena posición económica que trata sin éxito de adoptar las prácticas culturales de las élites blancas mediante acciones que son consideradas cursis o de mal gusto. La incomodidad que Miriam causa en Shirley se basa entonces en la posibilidad de que sus raíces andinas sean descubiertas por los esfuerzos que su madre hace por hacerlas invisibles. La naturaleza paradójica de la incomodidad que Miriam causa en Shirley se reviste de ironía cuando se tiene en cuenta que el objetivo principal de la adolescente a lo largo de la novela es el igual al de su madre: dejar de lado los vestigios de subalternidad que posee para encajar dentro de los moldes y estándares de las élites blancas.

Ahora bien, aunque los sentimientos que Shirley tiene hacia sus padres no pueden ser descritos como positivos, estos nunca llegan a ser tan intensos o viscerales como los que la protagonista siente hacia Teodora, su abuela. Pues, aunque Emiliano y Miriam causen incomodidad en ella, Teodora es la única que verdaderamente le causa asco, una emoción mucho más aguda, activa y potencialmente corrosiva que la simple incomodidad. Esto se hace evidente cuando el narrador omnisciente de tercera persona describe los pensamientos que Shirley tiene sobre la anciana, una mujer quechuahablante proveniente de las alturas de Huaraz que empezó su vida en Lima como vendedora callejera y que ahora goza del éxito comercial de su hijo, el padre de la protagonista. A Shirley,

Le atormenta el quechua de su abuela. Le suena a mundo antiguo. ¿Un idioma puede oler a sudor de axilas y aliento a habas hervidas? ¿Un idioma puede oler a tierra húmeda, choclo sancochado y humo de basura quemada? [Shirley] [c]ree que sí y se atormenta. Así huele la música de palabras de la abuela, la vieja Teodora. A menudo, ella viste un sombrero negro, una falda azul y una chompita marrón. Y su piel es más marrón. Es rugosa, seca, dura. (20)

Teodora, su uso del quechua, su ropa tradicional y su piel marrón son para Shirley indicadores de cosas nauseabundas, símbolos de olores desagradables y de ese atraso estereotípicamente asociado a los rasgos culturales indígenas en el Perú. Para la adolescente, la abuela no tiene ningún mérito en el éxito de su familia y es, en realidad, un obstáculo para que ella pueda conseguir sus objetivos.

El uso del verbo “atormentar” en la cita anterior implica que el rechazo de Shirley hacia su abuela se conecta con un sentimiento visceral que va más allá de la incomodidad y de las potenciales arcadas que los olores de “sudor” o de “basura quemada” puedan producir. Este visceral rechazo es el asco, una emoción exclusivamente humana que, según Winfried Menninghaus presenta tres características fundamentales “(1) the violent repulsion *vis-à-vis* (2) a physical presence or some other phenomenon in our proximity, (3) which at the same time, in various degrees, can also exert a subconscious attraction or even an open fascination” (6).<sup>4</sup> En la cita previa, Teodora funciona como la presencia física que causa rechazo en Shirley pero la anciana es solo un símbolo de lo que realmente provoca el asco de la protagonista. Lo que de verdad produce asco en Shirley, y con lo que forma una nociva fascinación a lo largo de la novela, es el color marrón de la piel de su abuela, un color que ella también posee y que, como queda confirmado en la primera oración de la novela, también “la atormenta” (1).

Considerando la posición de Shirley como representante de los “nuevos limeños” y como alegoría de la nueva nación peruana, de ese Perú que

4. Utilizo el término “asco” para referirme al sentimiento descrito en inglés como “disgust” pues el vocablo castellano “disgusto” no posee el mismo nivel de intensidad y, en este caso, funcionaría como un falso cognado.

depende del extractivismo y del mercado libre internacional, el asco que el personaje muestra a lo largo de *La palabra insoportable* hacia Teodora así como sus implicaciones teóricas merecen ser discutidas en detalle. Como efecto del rechazo que la adolescente siente hacia las raíces andinas (culturales y raciales) de su abuela, Shirley busca distanciarse simbólicamente de ella de diferentes maneras a lo largo de la acción narrativa de la novela. En una instancia, el narrador estipula que a “Shirley le da vergüenza y asco que [sus padres] saquen a la anciana a la calle [pues] [e]se faldón morado y esa chompita azul marino la delatan como serrana”, es decir, como una persona de orígenes indígenas (46). Pensar en esta separación conforta a la adolescente, algo que queda evidenciado cuando, después de una salida familiar de fin de semana, Shirley menciona que, “[p]or fortuna nadie del colegio la ha visto con la anciana” (47) y cuando se muestra aliviada al cerciorarse que su cuenta de *Facebook* no contiene ninguna foto de su abuela (125).

Pero, ¿cuáles son las connotaciones culturales y políticas del asco que Shirley, como alegoría de la nación peruana, siente hacia su abuela? Un buen punto de partida para responder esta pregunta toma lugar cuando Shirley compara la experiencia vivencial de Teodora con la suya. La adolescente primero plantea que estas experiencias son absolutamente diferentes pues “[l]a vieja es de Huaraz y Shirley es limeña” y, por lo tanto, “[s]on de mundos opuestos” (20). Inmediatamente después, sin embargo, la protagonista se pregunta si “[d]e verdad [sus mundos] son tan distintos?” y conjetura que “[n]o será la única y débil diferencia...que la anciana veía cerros repletos de flora y [ella] ve cerros pelados, revestidos de casuchas que se encienden por la noche como un ejército de insectos luminosos?” (20). Reconocer que sus experiencias, después de todo, no son absolutamente distintas ocasiona que Shirley se de cuenta de que, aunque lo ansíe con todas sus fuerzas, nunca podrá desconectarse ni distanciarse completamente de Teodora ni de lo que ha esta le ha heredado. Esto se hace inclusive más evidente cuando Shirley admite que, aunque le gustaría pensar que su “piel...es más clara que la de su abuela Teodora y, sin duda, más suave”, ella está consciente de la alta probabilidad de que “la vieja era como ella a la edad que tiene y [que es] la vejez [la que] la ha infamado con mapas de arrugas y oscurecimiento” (20). En otras palabras, aunque la protagonista de la novela quiera deshacerse de los lazos que la unen a su abuela, la anciana estará siempre presente en el color de su piel y en sus innegables rasgos andinos. Esta fisionomía siempre delatará la parte indígena de Shirley. Y, aún más, la estigmatizará en la sociedad peruana, una sociedad donde la mayoría de la población comparte rasgos indígenas pero que se identifica muy poco con ellos y, en su lugar, da preferencia a sus orígenes europeos (Espinoza et al 319-20). La novela presenta el asco que Shirley siente hacia su abuela como una ilustración inequívoca de la vigencia que las jerarquías raciales y culturales de origen colonial continúan teniendo en los discursos nacionales de las élites peruanas del siglo XXI. En el Perú contemporáneo, lo indígena sigue estando subordinado a lo europeo y, por lo tanto, la colonialidad continúa caracterizando todo aspecto de la modernidad peruana.

Es importante notar también, sin embargo, que el asco que Shirley siente por la piel marrón de su abuela está también dirigido hacia la suya propia. Mientras se prepara para salir a bailar, por ejemplo, la joven se examina en el espejo y piensa que, aunque le gusta la forma de su cuerpo, cuando ve su rostro, “el malestar regresa una vez más” y admite que le gustaría tener una “nariz menos ganchuda y unos pómulos más sutiles”. También confiesa que “[c]on un par de tonalidades más suaves en su piel se daría por satisfecha” y se plantea la opción de la cirugía plástica para hacer los cambios ansiados en su rostro (128). No obstante, al final de este autoexamen, Shirley exclama que la imposibilidad de cambiar el tono de su piel es un “problema que ya no tiene arreglo” (128).

El hecho de que Shirley considere su color de piel un “problema” indica la existencia de un asco propio y resalta la importancia y preferencia que el

personaje manifiesta hacia todo lo que tenga que ver con la población blanca del Perú, haciendo un eco de la discriminatoria realidad que todavía se vive en el país y, por ende, de la vigencia de lo que Quijano acertadamente llama “colonialidad del poder”. Es decir, el método de control históricamente impuesto por la cultura occidental al imponer “its paradigmatic image and its principal cognitive elements as the norm of orientation on all cultural development...[and that]...consequently became a constitutive part of the conditions of reproduction of those societies and cultures that were pushed into Europeanisation of everything or in part” (Quijano 170). La colonialidad de Shirley, esa mentalidad que produce en ella el asco hacia la piel marrón de su abuela, se presenta de varias maneras en la trama de *La palabra insoportable*. Mientras camina por el afluente barrio de Miraflores, por ejemplo, “Shirley siente que no es digna de pisar esas veredas ni de respirar el mismo aire que esos transeúntes de caras blanquecinas y amarillentas” y se da cuenta de que aunque “[t]ambién ve gente con pellejo marrón[,] [estos]...son la minoría” (32). Una confirmación adicional ocurre unos minutos después mientras la joven mira a la clientela de la discoteca mirafloresina a la que ella y sus amigas Yamile y Estrella han acudido. Inclusive en la oscuridad de un establecimiento como este, “Shirley mira a [las] chicas blancas y canelas” que caminan en la discoteca. “Oye sus voces” y se da cuenta que “son distintas, más cantarinas, más seguras, irrefutables” que la de ella (40). Estrella, quien también se ha dado cuenta de esas diferencias, concluye que la gente que observa en ese recinto de baile forma “otra clase de seres humanos, inasibles, divinos” (40). Es decir, entidades celestiales que no poseen ni desean ningún tipo de interacción con seres “inferiores” como las tres amigas.

### Sexo y lo insoportable

William Ian Miller indica que todas las emociones, entre las cuales se encuentra el asco, “are feelings connected to ideas, perceptions, and cognitions and to the social and cultural contexts in which it makes sense to have those feelings and ideas” (8). Tomando en cuenta el argumento de Quijano sobre la condición paradigmática que la colonialidad posee en el contexto global (170), la existencia del asco que Shirley siente hacia su abuela así como su significativa atracción a todo lo que no sea indígena deben ser consideradas como respuestas emocionales parcialmente entendibles por parte de un sujeto cuyos afectos son constantemente guiados por la estructura social que lo rodea. Después de todo, el distanciamiento, el rechazo y la repulsión de todo vestigio indígena, ya sea cultural o racial, continúan siendo algunas de las pocas maneras en las que los peruanos de orígenes subalternos pueden, en teoría, obtener beneficios económicos y sociales usualmente reservados para las élites criollas (Lee 50).

Las divagaciones de Miller sobre cómo el asco se desarrolla son también de ayuda para el análisis del comportamiento de Shirley en la trama de *La palabra insoportable*. El historiador indica que

Disgust evaluates (negatively) what it touches, proclaims the meanness and inferiority of its object. And by so doing it presents a nervous claim of right to be free of the dangers imposed by the proximity of the inferior. It is thus an assertion of a claim to superiority that at the same time recognizes the vulnerability of that superiority to the defiling powers of the low. The world is a dangerous place in which the polluting powers of the low are usually stronger than the purifying powers of the high. (9)

El asco que Shirley siente hacia su abuela se debe entonces a que la anciana representa lo “inferior”; eso que puede ultrajar y contaminar a la protagonista de la novela, es decir, lo indígena. Lo opuesto a esto es lo blanco o lo europeo u occidental, lo que usualmente—en el Perú y en la comunidad global—se considera “superior”.

En el modelo de Miller, lo que nos genera asco nos hace sentir “tainted, burdened by the belief that anything that comes into contact with the disgusting thing also acquires the capacity to disgust as a consequence of that contact [and] [w]e thus hasten to purify ourselves” (12). En el contexto de la novela, Shirley teme, por lo tanto, que cualquier contacto que pueda tener con su abuela y con sus raíces raciales y culturales haga que otros sientan el mismo tipo de asco que ella siente por Teodora. Evitar cualquier contacto con la anciana se convierte en una de las pocas maneras que la adolescente tiene para mantenerse limpia de la potencial contaminación de lo “inferior”. El hecho de que Shirley considere a su abuela (y, por consiguiente, a sus raíces indígenas) con lo “inferior” no es del todo sorprendente pues, como Quijano explica, la “colonialidad del poder” tiene sus orígenes en cómo los colonizadores usaron sus diferencias raciales con los colonizados para crear con ellos una supuesta relación biológica y estructural de superioridad e inferioridad (171) donde lo europeo siempre domina a lo no europeo (en este caso, lo indígena).

Establecer una distancia con lo indígena, con lo que puede ultrajar la integridad social y la identidad de Shirley, no es, sin embargo, lo único que el personaje hace en su búsqueda desesperada de “purificación”. Como lo “superior” está claramente definido (tanto en la “colonialidad del poder” como en la mente de Shirley) y considerando que, como el personaje mismo reflexiona, el color de su piel es un “problema que ya no tiene arreglo” (128), el único paso a seguir para que la protagonista pueda acceder a su tan ansiada “purificación” es entablar relaciones estrechas con representantes de lo blanco/europeo. Siguiendo el modelo de los romances fundacionales estudiados por Sommer, y tal vez no intencionalmente, las relaciones que Shirley —como efigie de la nación— necesita entablar para alcanzar su “purificación” son las amorosas. Esto se evidencia a lo largo de novela en las numerosas instancias en las que el personaje deja claro su desinterés en relacionarse con los adolescentes de piel oscura que conforman su círculo social (52). Se confirma también en su intenso deseo de convertirse en la pareja de un chico “guapo, educado, buenazo, pituco”, eufemismos que la misma Shirley reconoce utilizar para indicar “[l]a blancura [que]...se sobreentiende en los... adjetivos que [ella y sus amigas] les endilgan a estos chicos hipotéticos que desean alcanzar” (30).

La oportunidad de tener mayor acceso a potenciales parejas de tez blanca aparece cuando la familia completa (incluyendo a Teodora) se muda de Independencia, un barrio popular en las afueras de Lima, a una zona residencial del distrito de Surco y cuando Shirley empieza a estudiar en la exclusiva Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). La emoción que Shirley siente por empezar sus clases en esta institución es palpable desde antes del inicio de sus actividades académicas, especialmente cuando la adolescente “piensa en que tendrá como compañeros de clase a chicos diferentes a los de su mundo anterior” (67-68), chicos que ella espera sean “hermosos e inteligentes [y]...ojalá parecidos a los actores de cine hollywoodense”, es decir, que tengan “pieles blancas que forren osamentas imponentes” (68). Para Shirley no será suficiente solo estar en el mismo espacio que estos muchachos pues compartir un salón de clases con ellos no logrará “purificarla” ni evitará la contaminación proveniente de su abuela y de su piel marrón. La adolescente siente necesitar una relación íntima y amorosa y, para conseguir ese objetivo, Shirley decide que “no se mostrará arisca ni distante” con los chicos blancos que conocerá en la UPC “sino que ofrecerá sonrisas que expresen buena disposición para entablar vínculos que propicien el enamoramiento y sus placeres inevitables” (68).

El énfasis que Shirley pone en generar los “placeres inevitables” que una potencial relación amorosa con un hombre blanco implica es significativo por dos razones: porque confirma que la novela comparte con las ficciones fundacionales estudiadas por Sommer un íntimo interés en explorar el papel de la relación entre erotismo y política en la construcción de la nación y porque presenta una ilustración palpable de la insuficiencia de la



idea tradicional del mestizaje en el proyecto nacional del Perú contemporáneo. El uso del verbo “propiciar” confirma la naturaleza transaccional que Shirley atribuye al sexo. A cambio de “placeres inevitables” en un hombre blanco, la protagonista busca recibir “purificación” y así un distanciamiento pleno de lo “inferior” que causa asco. Esta transacción se manifiesta claramente cuando, apenas después de conocer a un hombre blanco que muestra interés en ella, Shirley admite querer tener acceso a “esa sustancia redentora” que este hombre supuestamente tiene “en su saliva, en el sudor de sus mejillas, en el semen que se aloja en la zona escondida” y que le permitirá obtener “purificación” (137).

Es también importante señalar aquí que, aunque Shirley busca un romance, la “purificación” que el personaje ansía obtener mediante el mismo está políticamente distante de la idea de mestizaje que las novelas fundacionales decimonónicas plantean como base para consolidar las naciones latinoamericanas (Sommer 6). Esto se manifiesta al considerar que Shirley, aunque admite constantemente su deseo de entablar una relación sexual con un chico blanco, en ningún momento contempla contraer matrimonio (religioso o civil) ni mucho menos tener hijos con esta potencial pareja; lo que también desafía la influencia de la religión católica así como la importancia de la maternidad en las ficciones fundacionales estudiadas por Sommer. En el frenético prelude de su primer encuentro sexual con un hombre blanco, por ejemplo, el personaje indica su deseo de usar un condón (138) y, como será analizado en un instante, la adolescente eventualmente decide terminar el embarazo que resulta de esta relación (174-75). La conexión entre erotismo y política en *La palabra insoportable* no puede ser explicada, entonces, a partir de la idea tradicional del mestizaje. Shirley no tiene ninguna intensión en mezclar su cultura y su raza con lo blanco pues no encuentra absolutamente nada rescatable en lo andino. Su propósito es desterrar todos los aspectos indígenas de su identidad y reemplazarlos con elementos culturales de las élites blancas concordando así con la crítica que Peter Wade hace sobre el mestizaje imperante en los discursos nacionales de varios países latinoamericanos al afirmar que “[r]ecognizing and even glorifying mixture...[does] not by any means translate into respecting or valuing current indigenous and black peoples” (9).

El asco y el menosprecio que Shirley siente hacia todo lo andino confirman el triunfo de la “colonialidad del poder” en el Perú contemporáneo pero también verifican la necesidad de desarrollar proyectos nacionales menos trillados y más sofisticados que el mestizaje. Esta necesidad es ilustrada en la marcada y casi total ausencia de la palabra mestizaje y sus variantes en el texto. Esta es una particularidad llamativa en una novela cuya acción narrativa se plantea a partir de las diferencias raciales en el Perú y se hace inclusive más significativa cuando se ponderan las especificaciones contextuales en las que el término es utilizado. Una de las pocas instancias en donde la palabra aparece en la novela es cuando Shirley y su familia pasean por un centro comercial y, a priori, la protagonista se muestra fascinada por el sofisticado aspecto de las tiendas y los restaurantes por los que pasan. Para la adolescente, estos “negocios lucen impecables y atemorizantes, como si estuvieran reservados para personas de alcurnia, quizás extranjeros, gringos, blancos” (48). Esta fascinación es solo pasajera pues termina cuando, “al mirar en el interior [de estos establecimientos], Shirley nota que los comensales son *mestizos*, andinos, aunque también ve blancos” (48, mi énfasis). Al posicionar a “mestizos [y] andinos” en el extremo opuesto al ocupado por los “extranjeros, gringos [y] blancos” así como por el hecho de que la adolescente disminuye su nivel de emoción sobre los locales en el centro comercial al darse cuenta de que no todos sus clientes son blancos, *La palabra insoportable* revela su perspectiva del mestizaje como un proyecto fallido en la construcción de la identidad nacional peruana. Para Shirley, como para la sociedad peruana contemporánea, lo mestizo no representa la armoniosa unificación de las diferencias raciales y culturales del país. Es, al contrario, una posición social que, por no ser igual a lo blanco, está condenada a la eterna subalternidad.



En colación a la insuficiencia e ineffectividad del mestizaje como proyecto nacional, y a partir de los trabajos de Beattie, Irwin y Fiol-Matta, Wade afirma que “the articulation of race and sex in Latin American *mestizaje* while reproducing images of racial democracy and sexual heteronormativity, depend[s] crucially on reference to racial and sexual difference” (135-36). En otras palabras, aunque el mestizaje tiene como objetivo cierto tipo de uniformidad en la población de un determinado país, esta no puede ser generada sin la existencia de las diferencias entre sus habitantes. Esta contradictoria característica del mestizaje forma parte de la problematización que Wade hace de la relación existente entre raza y sexo en Latinoamérica, la misma que concluye con la astuta afirmación que “it is naive to expect that racial hierarchies will be dismantled through processes of mixture” (245). Esta ingenuidad, por su parte, se traduce en el contexto de *La palabra insoportable* en la certera e incómoda situación que Shirley experimentará si es que llega a establecer una relación amorosa con un hombre blanco con el objetivo de beneficiarse socialmente. Es posible que esta relación la haga sentirse “superior” pero cambiar la negativa percepción que otros peruanos tienen sobre ella por tener raíces andinas y piel oscura será una empresa absurda pues, por más que quiera, ella nunca podrá dejar de ser la nieta de Teodora.

Algunos críticos de la novela han advertido de lo problemático que podría ser descontar el intenso deseo que Shirley tiene por desentenderse de todo lo que la conecta con sus raíces andinas explicando que el estigma que acarrea el personaje a causa de estas “es una carga muy pesada, implantada probablemente desde su infancia, una tara de la que no puede librarse” (Salcedo, “*La palabra*”). Aunque estos críticos tienen cierta razón en su advertencia, al momento de pensar en el valor simbólico que el personaje posee, es imposible no considerar su asco hacia sus raíces indígenas y su fascinación con lo blanco/europeo como actitudes, si no absurdas, por lo menos ingenuas. En un intento de solidificar esta perspectiva y tal vez de proponer un modelo nacional menos ingenuo que el mestizaje, *La palabra insoportable* provee a Shirley la oportunidad de llevar a cabo su deseo de establecer una relación con un hombre blanco; una relación que está lejos de ser lo que ella espera y que, eventualmente la hace consciente de la ineficacia de su proyecto de ascensión social. Nicolás es un joven “de contextura mediana, de pelo castaño y piel alabastrina” (136) que aborda a Shirley en una discoteca miraflores. Aunque el narrador describe “[s]u ritmo acelerado al hablar [como]...sospechoso” y considera que “[s]u mirada zafia transluce una mente en la que solo emergen ideas marranas...[,] Shirley piensa que Nicolás es muy interesante, guapo y seguro [y]...quiere aferrarse a él como un errante de las galaxias que araña el suelo de un planeta que promete ser el territorio de sus esperanzas” de purificación (136-37).

En la mente de Shirley no es suficiente interactuar socialmente con Nicolás para obtener acceso a lo “superior” que el personaje representa, es también necesario tener un encuentro sexual. Esta necesidad queda confirmada cuando Shirley acepta inmediatamente dejar la discoteca e ir a la casa de hombre que acaba de conocer “como si esa posibilidad ya hubiera estado sobreentendida desde el inicio o como si se tratase de una consecuencia inevitable, un designo de la carne” (137). Caminar de la mano de Nicolás hacia el estacionamiento, tener ese “contacto con [su] piel blanca, tersa, orgullosa” (137) es la felicidad para Shirley. Es lo opuesto a la ansiedad que le produce su familia. Es la comodidad plena. Esta comodidad es interrumpida, sin embargo, cuando Nicolás insulta a la persona encargada del estacionamiento haciendo uso de “la palabra insoportable” de la que Shirley quiere escapar a lo largo de toda la novela: “cholo”. Una palabra que, aunque común en el léxico peruano, es, según Ana Lucía Cosmalón, usada generalmente para “graficar lo bajo e inferior” y para “marginar y despreciar a los demás, siendo la característica principal la desvalorización física, estética e intelectual de las personas” que, a partir de las marcadas diferencias raciales del país, son consideradas como más allegadas a lo indígena de los Andes que a lo criollo o blanco de la capital (281).

Cuando Nicolás pronuncia este insulto, Shirley se siente “zarandeada por una ambigua sensación de angustia, potente y avasalladora para el espíritu” (137) pero no se da por aludida y continúa su aventura nocturna. El encuentro sexual entre los dos personajes es desagradable en varios sentidos. Nicolás es un amante egoísta y, aunque Shirley no protesta ninguna de sus iniciativas y eventualmente llega al orgasmo, queda claro que la experiencia no se adhiere a las preconcebidas expectativas de la joven. Esto se hace inclusive más evidente al final de la sesión coital cuando Nicolás se aparta de Shirley y le pide que se vaya sin ofrecer ni siquiera llevarla a casa o ayudarla a conseguir un taxi (140).

Shirley siente cierto tipo de humillación por las descortesías de Nicolás durante su inicial encuentro sexual pero también tiene la sensación de que se ha “transformado en una mujer distinta, más experimentada” (140). Esta sensación de transformación es apoyada por el extraño sueño que la protagonista tiene al regresar a casa, un sueño en donde ella se encuentra en una camilla quirúrgica acompañada de mujeres que, como ella, “[s]on de piel trigueña oscura, de lacio cabello negro, con pómulos un tanto abultados y nariz corva” (141). Lo más estrambótico del sueño no es la presencia de las mujeres, sino que todas están recibiendo un trasplante de nariz de manos de cirujanos blancos, “altos...[y] de ojos verdes y azules” (142). Aunque Shirley está inicialmente horrorizada por la escena (y porque en el sueño no está bajo los efectos de la anestesia), la incisión que hace el cirujano para empezar el trasplante no le ocasiona ningún dolor. Es más, cuando este le muestra su removida nariz original, “Shirley siente asco al ver[la]...[pues] la considera horrible, un factor que juega en contra de sus anhelos” (142). Al final del sueño, la protagonista tiene “una nariz respingada, sutil, de fosas pequeñas y exacta carnosidad” (142), una nariz que la distancia de lo indígena y que, por lo tanto, la acerca más a su tan ansiada “purificación”.

Las soeces acciones de Nicolás hacen obvia su falta de interés genuino en establecer una relación significativa con Shirley, una que vaya más allá de lo sexual. La joven, por su parte, quiere aferrarse a la ínfima posibilidad de “purificación” que el hombre blanco representa y continúa aceptando las incrementalmente humillantes iniciativas sexuales de Nicolás. Todo llega a su fin, sin embargo, cuando, “luego de cumplir con el trámite del sexo tres veces” (145) en un hotel de mala muerte, Shirley escucha parte de la llamada telefónica que su amante tiene en el baño del cuarto de hotel donde se han encontrado. Aunque la joven no entiende muy bien el contenido de la conversación, escucha claramente cuando Nicolás usa “la palabra insoportable” para referirse a ella diciéndole al su interlocutor: “¿Sabes, bróder? Ahora mismo me estoy tirando a una *chola* bien rica” (145, mi énfasis). El impacto de la palabra en cuestión es inmediato en Shirley. “Chola, se dice. Chola de mierda” (146) mientras deja el hotel y regresa sollozando a su casa.<sup>5</sup>

En los momentos inmediatamente posteriores al incidente con Nicolás, la postura discursiva de Shirley sufre muy pocos cambios. En lugar de cuestionar el racismo detrás del insulto proferido, la adolescente se culpa a sí misma por ser lo que es y confirma así que la colonialidad continúa presente en su mente. Esto queda inclusive más claro cuando, después de llegar a casa del último encuentro sexual con Nicolás, Shirley “se recluye en el baño, entra en la ducha, coge el jabón y se frota los brazos con violencia, como si quisiera arrancarse la carne o blanquearla” (146). Este estatus quo no es permanente, sin embargo, pues Shirley es eventualmente capaz de contextualizar lo ocurrido con Nicolás en términos de la crónicamente discriminatoria sociedad peruana. Compartir el espacio con sus compañeros de la UPC, la mayoría de los cuales son blancos, ya no es un peñaño para ascender socialmente para Shirley pues su experiencia con Nicolás “ha diluido ese alcanzable porvenir de felicidad” (147) que el personaje atesora al iniciar sus estudios universitarios.

La enunciación más poderosa y mordaz del cambio subjetivo que Shirley

5. En su fascinante *Cholas and Pishtacos*, Mary Weismantel describe la imagen simbólica que se tiene sobre la “chola” en los Andes de la siguiente manera: “dark-eye temptress, dirty Indian, and symbol of the nation” (xxvi). Aunque la discusión de Weismantel sobre la “chola” se relaciona tangencialmente con este ensayo, se ha decidido mantener sus propuestas al margen del mismo pues la antropóloga articula la mayoría de sus argumentos a partir del trabajo de campo que hizo en Ecuador, no en el Perú.

experimenta a partir de haber sido llamada “chola” ocurre cuando la adolescente mira las fotos que sus compañeros universitarios han publicado en Facebook. Viendo las caras pálidas de otros estudiantes de la UPC, Shirley concluye “con amargor que jamás será como ell[os], lo que significa que no podrá ser feliz por más que los billetes sigan acumulándose en los bolsillos de su padre y convirtiéndose en bienes para la familia” (148). La carga política de esta afirmación es innegablemente alta pues Shirley, como símbolo del Perú, deja claro que la acumulación de recursos no es suficiente para eliminar la crónica discriminación que afecta al país. Tampoco son suficientes las contadas instancias en las cuáles el poder blanco cede ante lo no blanco pues, aunque las contribuciones culturales “cholas” e indígenas en el discurso nacional de las élites en el Perú contemporáneo son innegables (en la comida, la música, en las artes y la estética, etc.), en la mayoría de los casos estas implican cuestionables procesos de apropiación cultural. Esto se hace notable en la novela cuando Shirley asiste a una fiesta con sus compañeros blancos de la UPC y “nota que una de las chicas [presentes], una rubia de piernas largas y ojos verdes, viste una polera rosada que dice Chola Power con letras de colores, al estilo de los afiches de conciertos chicha” (116).<sup>6</sup> En lugar de causarle cierto tipo de alivio, la polera de esta chica produce en Shirley “una extraña alarma” (116). Esto sugiere, entonces, que el uso de la frase “Chola Power” y de la estética “chicha” no genera una conexión entre la chica y Shirley sino que, por el contrario, cataliza la ansiedad e incomodidad de la protagonista. Aunque la familia de Shirley haya podido aumentar considerablemente su poder adquisitivo y una chica rubia se apropie de la estética “chola”, estos pasos no son suficientes y pueden ser inclusive hasta contraproducentes para acortar la distancia que separa a los blancos y no blancos en el Perú.

Esta pesimista pero acertada perspectiva guarda una ambivalente relación con varios discursos académicos sobre el particular tipo de discriminación que toma lugar en el Perú y que, coincidentemente, se conoce con el nombre de “choleo”. La agorera postura de Shirley, por una parte, confirma lo propuesto por Guillermo Nugent al afirmar que la marginalización de las poblaciones subalternas tiene como característica definitiva el desprecio (21). El talante fatídico de la protagonista también ratifica la existencia del racismo “culturalista”, una sutil práctica discriminativa definida por Arthur Scarritt en donde “dominant groups begin to accept indigenous cultures as legitimate (rather than inherently degenerative) [but] rationalize economic and political disparities as differences in cultural practices rather than reflecting historic or systemic exclusions” (23). Por el otro extremo, la actitud derrotista de Shirley frente a los obstáculos que su color de piel le causan, pone en cuestionamiento las teorías que disminuyen intencionalmente el papel del racismo en la discriminación que toma lugar en el Perú considerándolo solo uno de muchos criterios para crear diferencias entre los peruanos (Ortiz 407).

Es imperativo notar aquí que la pesimista postura adoptada por Shirley sobre su condición social, a pesar de su considerable carga política, no se traduce nunca en empoderamiento. Esto no es del todo sorprendente si consideramos a Shirley como símbolo del Perú contemporáneo pues, a diferencia de otros países andinos (Ecuador y Bolivia principalmente), la nación peruana no ha producido movimientos políticos sólidos expresamente contruados con el objetivo de reivindicar la identidad indígena de sus poblaciones.<sup>7</sup>

### Resistencia

Si *La palabra insoportable* concluyera con una desilusionada Shirley, la novela encajaría con otros materiales culturales que exploran las dinámicas sociales de la “nueva” Lima. En este corpus ciertamente estarían las tres novelas anteriores de Anticona—*Lima norte* del 2009, *Lima sur* del 2011 y *Lima este* del 2012— así como el largometraje *Paraíso* (2009) de Héctor Gálvez. Lo que une a estos trabajos es el hecho de que, además de tomar lugar en las zonas periféricas de la capital peruana y de

6. La música chicha, conocida también como la música tropical-andina, fusiona los sonidos e instrumentos andinos con ritmos tropicales como la salsa o el merengue. Por ser considerado un género popular y porque sus seguidores tienden a pertenecer a los segmentos poblacionales subalternos, por mucha de su historia ha sido rechazada por las élites blancas. En las últimas décadas, sin embargo, la colorida estética asociada con ella se ha hecho común en el Perú.

7. Según Walter Mignolo, uno de los logros más visibles de los movimientos políticos indígenas en Ecuador y Bolivia ha sido “the contemplation of Pachamama (for Western minds ‘nature’)” en sus constituciones, algo que “was incorporated not due to green movements, to the theology of liberation, or to Marxist anti-capitalism, but because of the simple fact and thinking of indigenous communities, leaders, and indigenous intellectuals” (10).

tener protagonistas con innegables raíces indígenas, todos ellos comparten una sensibilidad política revestida de cinismo que contradice los supuestos avances sociales y económicos obtenidos en el país en las últimas dos décadas. La acción narrativa de *La palabra insoportable*, sin embargo, conduce a Shirley por un camino ligeramente diferente al del cinismo, el de la resistencia. Este camino empieza cuando se hace evidente que las consecuencias de la desastrosa relación que el personaje entabla con Nicolás van más allá de lo psicológico, es decir cuando Shirley confirma que está embarazada de él. A pesar de que el embarazo podría servir como una conexión directa al mundo de los blancos y en teoría mejorar sus posibilidades de conseguir la tan ansiada “purificación”, Shirley ha perdido toda esperanza en los seres humanos. Esta desilusión se evidencia cuando el personaje admite que “[s]iente que debe odiar a cada persona porque sospecha que el mundo ha urdido un plan macabro en su contra, uno que tiene como fin dinamitar su vida” (165) y se verifica cuando la joven decide tener un aborto para eliminar cualquier tipo de conexión con Nicolás.

La decisión de abortar que el texto concede a la protagonista podría leerse como un signo de empoderamiento y como un espaldarazo progresista a los derechos reproductivos en el Perú (donde, sea dicho de paso, el aborto es común pero ilegal). No obstante, al analizar el lenguaje usado por el narrador para referirse al procedimiento, queda claro que la decisión de terminar el embarazo no es vista positivamente en el discurso político, más bien conservador, que este endorsa. Camino al consultorio clandestino en donde el aborto tomará lugar, por ejemplo, Shirley y su amiga Yamile “[p]asan por una iglesia recubierta de ladrillos rojos y [la protagonista] siente un estremecimiento” que le genera ganas de “pedir perdón por lo que va a suceder” (174). En la descripción de la cirugía, además, se incluyen palabras claves que, en vez de canalizar las dudas que el personaje pueda tener sobre el procedimiento corroboran la desaprobación del narrador tales como “hijo”, “pecado” y “persona” (175).

A pesar del tono cuasi moralista que el narrador toma al describir/juzgar el aborto de Shirley, el texto hace un cambio brusco en sus últimas páginas para reposicionar la postura política del personaje y, por consiguiente, para prescribir un proyecto nacional diferente al mestizaje. Después de caminar hasta lo más alto de la escarpada montaña que sirve como límite y protección de su exclusivo barrio surqueño y de contemplar lanzarse al vacío, Shirley decide no suicidarse porque se ha dado cuenta que “[e]l cúmulo de desgracias que ha caído sobre ella le ha otorgado fortaleza, aguante, la coraza necesaria para moverse por una ciudad que ya le ha presentado las reglas del juego” (181). El conocimiento que ha adquirido sobre como funciona la dinámica social en el Perú, aunque haya llegado “mediante una palabra que la sigue humillando”, es lo que necesita para obtener “[e]l velo de la resignación [que] la protegerá” y que la impulsa a “tomar partido por la resistencia” (181).

Esta resistencia no es definida explícitamente en el texto de *La palabra insoportable*, pero se deja entrever en las acciones que Shirley toma luego de desistir del suicidio. Después de superar la cima de la montaña y cruzar “la pared coronada de vidrios” que sirve como límite del residencial distrito de Surco, la protagonista se adentra en los colindantes barrios populares de San Juan de Miraflores (181). A pesar de que estos lugares están llenos de “casas de ladrillos sin cobertura,...[con] callejas sin veredas [donde] juguetean niños y adolescentes con perros de ambiguas razas”, Shirley se identifica con ellos pues le hacen recordar el barrio popular donde ella misma “aprendió a caminar de las manos de sus padres y de su abuela Teodora” (181). La precariedad de las calles también la transporta a una “época de alegría, libre de vergüenza” donde pudo amasar recuerdos que, mientras camina, “le recalientan las entrañas [y]...le proporcionan el aliento necesario para continuar” (182). En esencia, entonces, la resistencia que Shirley planea poner en práctica para lidiar con la opresión social que está destinada a experimentar a causa de sus

características raciales y culturales tiene como origen una identificación con aspectos culturales del pasado que sean capaces de proveer impulsos afectivos concebidos fuera de los estándares de la “colonialidad” y, por lo tanto, de los estereotipos históricamente asociados a la población peruana que posee raíces indígenas.

### Conclusión

Esta conceptualización de resistencia se hace evidente para Shirley al final de la novela pero es inferida al lector en momentos anteriores en la novela. Mientras la protagonista y sus compañeras de clase toman una camioneta de transporte público durante su viaje de promoción a Huaraz, la tierra natal de Teodora, por ejemplo, el narrador indica que Shirley “siente fastidio al no [poder] entender” (60) los diálogos que los otros ocupantes del vehículo tienen en quechua. En vez de ahondar en la exploración del fastidio del personaje, la voz narrativa comenta que “[e]l quechua, aparte de ser la lengua natal de esta gente [en la camioneta], es su *bastión de resistencia*, quizá su único poder, su única forma de prevalecer con independencia y distancia de los peruanos foráneos como [el grupo de] chicas *bullangeras*” conformado por Shirley y sus compañeras de promoción (60, mi énfasis). El uso explícito del vocablo “resistencia” endorsa la intencionalidad de la novela en considerar al quechua, un elemento cultural del pasado indígena de los Andes, como una potencial fuente de “independencia y distancia” de “peruanos foráneos” que, como las “nuevas limeñas” en el grupo de Shirley, se rigen por la doble conciencia proveniente de la “colonialidad del poder”. *La palabra insoportable* plantea, entonces, que la mejor opción para el Perú sería desarrollar un proyecto de identidad nacional a partir de la “decolonialidad,” un proceso en el cual, según Walter Mignolo, “the distinctive features of a (formerly subjugated) culture remain in the memories of colonial subjects” y donde “[t]he distinctive histories, cultural achievements, and unique sensibility [of this culture] are celebrated [while] at the same time, connotations of inferiority, or residual assumptions of subordination are erased”, dejando siempre en claro que en este proceso “[t]here is no attempt to return to the past, but to reinscribe the past in the present toward the future.” (49).

En el contexto de *La palabra insoportable*, y por ende en la sociedad peruana del siglo XXI, resistencia significa, por lo tanto, deshacerse de los ingenuos, obsoletos y no deseados proyectos nacionales heredados de las primeras décadas de la república, de esos proyectos basados en la mezcla de razas y en la eliminación de la diferencia. Es hora de adoptar, en su lugar, una postura política pragmática que no ignore la intensa desigualdad social producida por el neoliberalismo y que pueda generar una dinámica social más igualitaria y justa en el país. Discernir los pasos a seguir para elaborar los principios de esta postura no es, sin embargo, la responsabilidad de la literatura.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguiló Mora, Francisca. "La representación de la 'chola' limeña en la narrativa (¿light?) de Jaime Bayly". *Entrehojas: Revista de estudios hispánicos*, vol. 3, no. 1, 2013, pp. 1-28. <http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas/vol3/iss1/3>. Consultado el 17 de mayo del 2020.

Anticon, Giovanni. *La palabra insoportable*. Ediciones Altazor, 2014.

--. *Lima este*. Ediciones Altazor, 2012.

--. *Lima sur*. Estruendomudo, 2011.

--. *Lima norte*. Lustra Editores, 2009.

Cosamalón Aguilar, Ana Lucía. "Notas sobre el uso de la palabra cholo". *Los nuevos limeños: sueños, fervores y caminos en el mundo popular*. SUR y TAFOS, 1993

Du Bois, W.E.B. *The Soul of Black Folk: Essays and Sketches*. With an Introduction by Shawn Leigh Alexander. Massachusetts UP, 2018.

Eslava, Jorge. *Adolescentes en la ciudad: una visión de la narrativa peruana del siglo XX*. Fondo Editorial UCSS, 2008.

Espinosa, Agustín, et al. "Estereotipos, prejuicios y exclusión social en un país multiétnico: el caso peruano". *Revista de psicología*, vol. XXV, no. 2, 2007, pp. 295-338.

Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*, edición de José Carlos González Boixo, Cátedra, 2005.

Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford UP, 2005.

Isaacs, Jorge. *María*. 519 editores, 2011.

Jara, Cronwell. *Montacerdos*. Lluvia Editores, 1981.

Lee, Rebecca. "Putting a Face on Free-Market Economics: The Politicisation of Race and Ethnicity in Peru." *Race and Class*, vol. 51, no. 3, 2010, pp. 47-58.

Marmol, José. *Amalia*, prólogo y notas de Adolfo Mitre. Ediciones Estrada, 1944.

Menninghaus, Winfried. *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*. Trad. Howard Eiland & Joel Golb. SUNY UP, 2003.

Mignolo, Walter. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke UP, 2011.

Miller, William Ian. *The Anatomy of Disgust*. Harvard UP, 1997.

Nugent, Guillermo. *El laberinto de la choledad: páginas para entender la desigualdad*. UPC, 2012.

Ortega, Julio. "Presentación". *Sujetos en emergencia: nueva crítica de la modernidad peruana*, número especial de *Iberoamericana*, vol. 10, no. 37, 2010, pp. 69-74.

Ortiz Rescaniere, Alejandro. "El racismo ilustrado o cuando se ve lo propio con ojos ajenos". *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, vol.17, no. 17, 1999, pp. 407-410.  
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/1586>. Accedido el 5 de mayo del 2020.

*Paraíso*. Dirigido by Héctor Gálvez. Trigon Films, 2012.

Portocarrero, Gonzalo. "Ajuste de cuentas: cuatro años de TEMPO". *Los nuevos limeños: sueños, fervores y caminos en el mundo popular*. SUR y TAFOS, 1993

Quijano, Aníbal. "Coloniality and Modernity/Rationality". *Cultural Studies*, vol. 21, no, 2-3, 2007, pp. 168-178.

Salcedo del Río, Franco. "La palabra insoportable/ de Giovanni Anticona". *El camino de las tardes*.  
<https://perubooks.blogspot.com/2015/>. Consultado el 19 de mayo del 2020.

Scarritt, Arthur. "State of Discord: The Historic Reproduction of Racism in Highland Peru." *Postcolonial Studies*, vol. 15, no. 1, 2012, pp. 23-44.

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

Wade, Peter. *Race and Sex in Latin America*. Pluto Press, 2009.

Weismantel, Mary. *Cholas and Pishtacos: Stories of Race and Sex in the Andes*. Chicago UP, 2001.

Zorrilla, Zein. *Las mellizas de Huaguil*. Editorial San Marcos, 1999.



## LO AUDIBLE Y EL SUJETO QUE RECUERDA: *EL RUIDO DE LAS COSAS AL CAER* DE JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

Ángela González-Echeverry

Gulf University for Sciences and Technology, Kuwait

**Resumen:** El artículo se propone estudiar *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez para establecer la enunciación de una memoria audible que, de acuerdo con el plano textual de la novela, los lectores pueden *retraer* para movilizar aspectos subjetivos de aquellos eventos que se fijaron en el relato colectivo y que, sin excepción de la situación personal, prescribieron el quehacer político y cultural de las últimas décadas en Colombia. Indagar en lo audible esquiva la obvia interpretación de la novela y permite formular un universo invisible pero sonoro que se enuncia en los ruidos estrepitosos de esta guerra que se conectan con la contingencia del peligro que nadie pudo obviar.

**Palabras clave:** Juan Gabriel Vásquez, *El ruido de las cosas al caer*, literatura colombiana, memorias audibles, universo sonoro, sujeto que recuerda.

“Vivir así, pendiente de la posibilidad de que se nos hayan muerto los otros, pendiente de tranquilizar a los otros para que no crean que uno está muerto.”

Juan Gabriel Vásquez

ISSN: 1523-1720  
NUMERO/NUMBER 44  
August 2020

Es de conocimiento general que los hechos de violencia vividos en las últimas décadas son *leitmotiv* de la producción cultural colombiana. No solo hay una tradición literaria que incorpora esta realidad sino también un sinnúmero de otros productos culturales como series, películas y música. Teniendo en cuenta esta premisa, propongo establecer que *El ruido de las cosas al caer* (2011) además de construir relatos sobre los personajes entre sí y sus tragedias humanas, despunta con la enunciación de una memoria audible que, de acuerdo con el plano textual de la novela, los lectores pueden traer para movilizar aspectos subjetivos de aquellos eventos que se fijaron en el relato colectivo, y que sin excepción de la situación personal, prescribieron el quehacer político y cultural de los últimos decenios.

En esta tarea recupero el concepto que desarrolla Paul Ricoeur en su obra sobre la memoria, estableciendo que “el reconocimiento garantiza la cohesión de lo percibido” (61). Entonces, si lo vivido es reconocido por el sujeto/enunciador (narrador, personajes, lectores), el espacio del pasado se transforma, desplazando el poder de los hechos hacia los sujetos y suscitando la coexistencia de las experiencias históricas en paralelo con las experiencias de los sentidos. En otras palabras, indagar en lo audible esquiva la obvia interpretación de la novela y permite formular un universo sonoro invisible e inescrutable que toma corporeidad en los ruidos estrepitosos de esta guerra, que se conectan con la contingencia del peligro que nadie pudo esquivar.

Los actores sociales, y en general la población, fueron ocupados por un patetismo continuo que, a pesar de su constante enunciación, no deja de ser incomprensible. Dicho así, el estudio de la novela de Vásquez territorializará esos espacios sonoros de desasosiego que permanecen en el recuerdo y que continúan conectando a las comunidades alrededor de instantes particulares de la historia contemporánea. Esos espacios sonoros comportan a su vez lo inaudible, o los sonidos que ocultan otros sonidos<sup>1</sup>. En esa composición sensorial, la memoria colectiva va desplazando los hechos para permitir una recordación subjetiva. Así pues, como afirma Ricoeur, esta preocupación transforma esos hechos alineados a lo cinestésico, en memoria subjetiva sin perder la conexión con la historia compartida de forma colectiva. Si bien, nuestro sistema de acopio de información sobre la realidad concatena las experiencias alrededor de los sucesos, es el sujeto que recuerda quien por medio de sus propias percepciones le da forma espacial, temporal y cohesión de modo determinante a aquellos hechos ocurridos.

*El ruido de las cosas al caer* narra la vida de un piloto y un abogado mientras revisita la segunda parte del siglo XX en Colombia. Para empezar, la novela evita orientarse de modo exclusivo a la reconstrucción de hechos conocidos. Tampoco hay imputación de responsabilidades, lo que sí hace la historia es un préstamo de las experiencias particulares a través de lo que se cuenta de la vida de Ricardo Laverde y de Antonio Yammara. Se trata pues de la historia de la familia Laverde, y en especial de Ricardo, piloto condenado por tráfico de drogas y su relación con Antonio, joven abogado bogotano. Esta amistad casual que nace alrededor del billar se interrumpe por el atentado que padecen ambos personajes, en el que la muerte sorprende a Laverde. Yammara sobrevive a las lesiones sufridas, pero permanece turbado.

1. En este sentido vale destacar el trabajo de Raymond Murray Schafer, que es uno de los primeros estudiosos en definir el término “paisaje sonoro”. Este concepto designa aquellos elementos que conforman o componen un paisaje desde una perspectiva acústica, no solo estética, sino también histórica, geográfica y cultural. El compositor formalizó este concepto en su obra de 1979 *The Tuning of the World*. En su opinión, así como la visión puede revelar un lugar, nuestro sentido del oído puede percibir un lugar como una unidad compuesta y paisajística. En efecto, el concepto ha estado relacionado con estudios del paisaje y del medioambiente y algunos de sus detractores apuntan a la naturalización de los fenómenos acústicos evadiendo al sujeto de su responsabilidad de escuchar para así crear un sujeto pasivo que sufre el entorno acústico circundante. Véase también Geisler (2014).

En el transcurrir de estos eventos se escucha la resonancia de sujetos que recuerdan: actores y comunidades, individuos y ciudadanos, deudos y lectores. Mediante el acto de retraer –cuyo significado común “llevar hacia dentro o hacia atrás” aquí se aplica– la narración moviliza un pasado que se lanza hacia el presente, tomando formas sonoras que se escuchan aún hoy día. Esto quiere decir que el establecimiento del espacio sonoro que propone la novela posibilita repensar este pasado desde lo literario, y así reconocer el valor de una comunidad que recuerda, agitando el eje valorativo hacia el sujeto y no exclusivamente hacia el hecho mismo. La novela ha sido estudiada ampliamente por la crítica, razón por la cual se señalarán algunos trabajos recientes que coinciden en analizar las violencias que se relatan en la obra de Vásquez como parte de la tradición literaria contemporánea a la que pertenece este autor.

El primer caso es de Luz Marina Rivas, en cuya publicación de 2017 argumenta la idea del género masculino opresivo y la construcción del modelo de macho, para explicar así el accionar del narcotráfico. Rivas señala que en “*El ruido de las cosas al caer* se pone en evidencia la impostura de aquel mundo de machos” porque “sin ser matón, sin ser delincuente originalmente” cualquiera “podía caer en las redes del narcotráfico” con sus “núcleos androcéntricos” opresores de las mujeres y condenados a “la complicidad, al miedo y al silencio, e incluso a no tener historia” (313). Si bien la interpretación de Luz Marina Rivas sobre género, y sobre aquellos miedos que aparecen con las violencias es un punto de partida, lo que propongo aquí es desplazar la discusión sobre los hechos y más bien incorporar el registro sonoro que tiene la novela para potenciar una conversación que va más allá de las manifestaciones de género/violencia y enunciar, a través de estos registros, otros relatos invisibles e inexplicables que toman la forma del ruido. Vásquez da cuenta del carácter cinestésico de estas construcciones individuales, hay una evidente participación de los sentidos, oído y vista, donde el tono mayor es lo audible, como categoría propuesta para la lectura de la obra.

El estudio de Luis Henao Uribe “Cartografías de violencia: centros, provincias y circulación transnacional en *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vásquez” propone un análisis de la novela desde un punto de vista binario en el cual se hace una marcada diferencia entre entes antagónicos para así encontrar explicación a las violencias en Colombia, anotando que la novela: “reproduce una cartografía discursiva que históricamente ha ordenado a Colombia según una relación centro-provincias, letrado-otro” (159). Para concluir que, aunque Juan Gabriel Vásquez consigue ir más allá del “paradigma interpretativo del realismo mágico”, sus lectores seguirán atraídos por una literatura de la violencia por cuanto la novela “participa activamente en la caracterización de un centro urbano, cuna del poder político y del hombre letrado, y de una provincia que esconde al mismo tiempo lo maravilloso del mundo natural y su diversidad” (171). En otras palabras, el análisis dicotómico de esta investigación centro/provincia, adentro/afuera, tierra fría/tierra caliente, abre un camino interpretativo al enumerar los espacios posibles del conflicto. Sin embargo, el enfrentamiento de estas dicotomías disipa la importancia y la necesidad de dialogar sobre los territorios sonoros en la novela.

El universo de las memorias audibles posibilita el reconocimiento de fenómenos disyuntivos de la realidad. Este es el caso por ejemplo de la música: construir alrededor de sonidos y silencios una realidad nueva, una experiencia sensorial que también se erige desde la memoria individual. Y en este sentido el enunciado de Ricoeur toma mayor valor: se construye una experiencia que se cohesionan desde las posibilidades del sujeto mismo. Ruidos, sonidos, estruendos, pero también música y silencios como contingencias de una realidad, compuesta a partir de la percepción particular del sujeto: “Me senté en mi sillón, cogí los audífonos que me correspondían, me los acomodé con esa sensación de ponerme más allá o más acá de la vida real, de comenzar a vivir en otra dimensión” (p. 46).

Los silencios facilitan a la pieza musical respiración, cadencia; los silencios son parte integral de la música. Este mismo orden lógico se puede rastrear en la novela: “Quiero catar silencio” (55) declara Yammara; “mis piernas dejaron de sostenerme. Laverde cayó al suelo y yo caí con él, los dos cuerpos cayendo sin ruido” (49) de manera que el sonido de las ráfagas del revólver hace una sola pieza con el no-ruido de los cuerpos cayendo; “pero no había gritos: el mundo se había callado” (120). Así el silencio se integra de manera cadenciosa a la novela de Vásquez y haciendo eco del presupuesto binario explicitado por Henao (2018) al silencio también le secunda el ruido. El silencio de las exhibiciones asombrosas del Hawk haciendo piruetas en honor al presidente, el silencio de las personas aturcidas observando el estallido infernal, el avión que se precipita y explota: “El mundo estalló. Estalló el ruido: el de los gritos. El de los taconeos sobre suelos de madera, el ruido que hacen los cuerpos que huyen” (121).

Por otra parte, Aníbal González apunta al estudio de la novela incorporando la poesía como fuente antagonista no material de la representación realista del universo de Vásquez. Las cosas o los objetos y su carácter tangible “no necesariamente constituyen puntos de apoyo firmes para la construcción de un relato veraz” (478). En este sentido, los objetos y sus simbologías (el hipopótamo, la mesa de billar, el avión, el carro y el casete) se prestan precisamente para establecer una conexión con el universo sonoro, por cuanto aquellas materialidades pertenecen a aquel:

patrón predominante de esta novela donde los objetos, las cosas, parecen estar (como sugiere el título) siempre en movimiento, incluso en caída libre, y donde la comprensión de muchos sucesos depende de poder trazar las trayectorias de esas cosas y de escuchar y poner luego por escrito el “ruido” que “hacen al caer” (González 483).

Una última referencia crítica proviene de Erik Rojas, cuyo estudio indaga de nuevo en las experiencias traumáticas de los protagonistas de la novela de Vásquez. Su análisis se centra en los estudios del trauma y la formación de la memoria, señalando que la fragmentación del pasado como producto de las violencias no deja espacio a la reconciliación por cuanto “construir un hilo narrativo lineal, continuo y único que permita identificar la causa del dolor” no es viable, y por tanto no es “posible” una resolución (371). Dicho lo anterior, indico la trascendencia de una lectura que indague en los ruidos estrepitosos que conforman el relato de Vásquez y así la atención también se dará a aquello que desata el recuerdo. Todo este devenir crítico permite considerar *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez una novela que deliberadamente vuela sobre las experiencias del conflicto armado, movilizandolos hechos reconocidos ya por los discursos históricos y culturales.

En efecto, como ya se ha mencionado, los lectores, además del ejercicio de la memoria, tienen la posibilidad de recomponer dimensiones sensoriales de un conflicto de aristas fragmentadas y múltiples. Porque, si bien la repetición de los hechos y el conocimiento que hay de los eventos aparece en múltiples relatos, en muchos casos lo sensorial sigue escapando de las versiones mediáticas y oficiales por su origen subjetivo. El trabajo de los entes gubernamentales, las organizaciones de víctimas y la legislación no son la única manera de recuperar el poder del relato sobre años de conflicto en Colombia. La legitimación de relatos sensoriales, como es el caso de la novela de Vásquez, rastrea fuentes alternativas de lo humano que a la postre estimulan el ejercicio subjetivo intrínseco en cualquier proceso político y cultural de reconciliación. La novela así lo describe:

Un día me gustaría saber cuántos de ellos nacieron como yo y como Maya a principios de los años setenta, cuántos como Maya o como yo tuvieron una niñez pacífica o protegida o por lo menos imperturbada, cuántos atravesaron la adolescencia y se hicieron temerosamente adultos mientras a su alrededor la ciudad se hundía en el miedo y el ruido de los tiros y las bombas sin que nadie hubiera declarado ninguna guerra, o por lo menos no una guerra convencional, si es que semejante cosa existe (189).

Esta técnica narrativa redimensiona el poder de los recuerdos auditivos. Estos llegan como oleadas para suscitar diálogos simultáneos con los lectores actuales y con aquellas otras narraciones existentes que han explicado los hechos del conflicto a través de una escueta racionalización mediada por la política, evadiendo un componente humano que se alberga en la subjetividad de la memoria.

En particular, los estudios recientes sobre cómo se forma la memoria auditiva parten de una investigación en la que un grupo de voluntarios se somete a ruidos generados aleatoria e impredeciblemente. Los ruidos nunca han sido escuchados y los sonidos no tienen significado. Los oyentes no saben de la existencia de un patrón idéntico al ser reproducido el sonido. En este estudio por tanto se demostró que los humanos tienen la capacidad para detectar dentro de multiplicidad de sonidos la existencia de un ruido en particular (Délégation Paris Michel-Ange, 2010). Consecuentemente, la repetición no solo influye en el aprendizaje auditivo, sino también en el recuerdo de este.

El resultado de la investigación de Trevor R. Agus, Simon J. Thorpe y Daniel Pressnitzer reveló que aprendemos sonidos impredecibles y sin sentido gracias a una "*repeated exposure*". De acuerdo con lo anterior, el recuerdo auditivo no requiere de un conocimiento *a priori*, más bien el almacenamiento de los sonidos referencia las repeticiones del estímulo en un tiempo particular. Tómese como ejemplo el tópico de Pressnitzer, la afirmación de Yammará sobre su hija Leticia: rastros sonoros que se aprenden a distinguir a lo largo de la vida: "En los segundos de silencio que siguieron, alcancé a oír y reconocer los movimientos de Leticia, ese rastro sonoro parecido al cascabel de un gato que los padres aprendemos a notar sin darnos cuenta" (133).

En efecto, los sonidos se almacenan y se reconocen aun en ausencia de significación precisa o conocimientos precedentes, gracias al proceso de la repetición llamado experiencia. La reproducción del estímulo sonoro se memoriza de manera efectiva y duradera incluso en el caso de sonidos incomprensibles o de significado/fuente desconocida. Esta premisa que parece tan obvia sostiene la importancia y el análisis aquí desarrollado, ya que la narración de los ruidos de la guerra no solo empodera a los sujetos y sus versiones del pasado, sino que también prueba de manera eficaz, que los sentidos, en este caso el auditivo, son ordenadores de los recuerdos cuando estos son inexplicables.

El enlace de la memoria auditiva se forma desplazando la tensión del recuerdo desconocido hacia el estímulo repetitivo, a pesar de que las fuentes no estén plenamente identificadas, ni tampoco sean anticipadas. Consecuentemente, el acto de retraer los hechos por medio de los sonidos legitima el poder del recuerdo y la preocupación entonces no se centra solamente en la búsqueda de una verdad. Al contrario, lo que promete la novela es el reconocimiento de lo colectivo de aquellas memorias auditivas, transfigurando en el presente la significación del pasado. Iván Izquierdo alude al efecto de las memorias así: "la memoria implica en cierta forma transformaciones de la realidad que uno ve, o que uno siente" (s. p.).

Por ende, aquello de lo que se acuerdan los personajes transforma sus propias realidades y también la forma como se enuncia el conflicto y las violencias. Lo que correspondería a un relato más de la guerra y sus trágicos eventos evoluciona en una narración en simultáneo de la vida del piloto, su relación con Elena Frits, voluntaria del Cuerpo de Paz, para así llegar a Maya Laverde Frits hija de esta pareja. Después del atentado Yammara busca a Maya para armar un mapa de los hechos. Cuando se conocen, Maya en total confianza le cuenta a Yammara sobre sus padres y ambos van tejiendo y activando el proceso de enunciación de un pasado inexplicable, que además de potencializar la existencia de múltiples recuerdos, valida eventualmente su entendimiento.

En suma, el relato que instaura el universo sonoro aparece en el momento en el que es asesinado Ricardo Laverde y Yammara resulta herido. Este acontecimiento fija la estructura narrativa que articula los vínculos entre el pasado y el presente de la novela por medio de la memoria auditiva y se escucha así:

Cuando alcancé a Laverde... podía ver cómo la lluvia oscurecía los hombros de su abrigo [...] Entonces vi la moto bajando a la calzada con un corcoveo de caballo, la vi acelerar para acercarse como un turista que busca una dirección, y en el preciso momento que tomé a Laverde del brazo [...] vi las cabezas sin rostro que nos miraban y la pistola que se alargaba hacia nosotros tan natural como una prótesis metálica, y vi los dos fognazos, y oí los estallidos y sentí la brusca remoción del aire (49).

Aquellas cabezas sin rostro y el estallido de las balas de las que habla el narrador amenazan a los personajes y a los lectores y no pueden explicarse únicamente a través del fenómeno del sicariato que ha sido tan estudiado<sup>2</sup> y al que suele señalarse sus orígenes contemporáneos explícitamente después del asesinato de Rodrigo Lara Bonilla en 1984, cuando “dos niños motorizados” fueron los responsables del magnicidio (Rengifo, 98). La figura del sicario no solo irrumpió en el imaginario de Colombia y de sus producciones culturales, sino que cambió la manera en que la sociedad se relacionó con ciertos sonidos, creando signos para referenciar estos tiempos. Si bien la figura del sicario ha sido objeto y sujeto de las violencias colombianas, la novela de Juan Gabriel Vásquez traslada al sicario de la moto como realidad histórica a la trastienda del pasado, resignificando el poder de lo sensorial por medio del reconocimiento de la memoria auditiva y el sonido asociado a los sicarios.

En este orden de ideas, más que reprochar a las políticas neoliberales de un mercado transnacional el surgimiento de los sicarios y su relación con las redes de narcotráfico (Baquero-Pecino), la novela *retrae* la figura del sicario para comprender la correspondencia entre el ruido de la motocicleta y el estado de peligro que se acuarteló en la memoria. Ambas sensaciones se reconocen admitiendo la relación entre la estrepitosa vibración del exosto o tubo de escape de la motocicleta y las muertes repentinas ejecutadas por sicarios. En realidad, muchas de las expresiones del conflicto se materializan en ruidos y sensaciones. El eco inconfundible de estos vehículos no solo es el *modus operandi* de las violencias en una época en Colombia, es el detonador de una sensación corporal y Vásquez logra conectar ambos elementos territorializando así el sentido del miedo. Por ende, en este trayecto de memorias, lo audible va dando paso a la transformación de los discursos sociales y mediáticos que se quedaron en señalamientos y riñas incriminatorias, sin que al final se incentive o reconozca el valor de la reconciliación.

Por otro lado, la novela asocia las sensaciones que se forjaron a partir de las relaciones entre los sonidos y los sujetos que recuerdan. Lo humano del conflicto resignifica aquellos hechos de violencia, creando una comunidad que recuerda las tragedias del pasado y facilitando así su

2. Ha sido tarea de la literatura colombiana y los estudios literarios vincular al sicario con la realidad cultural como bien lo argumenta Óscar Osorio. Según este crítico el personaje del sicario cobró una gran dimensión a finales de los ochenta cuando el narcotráfico se posicionó en la vida nacional. En una de las primeras obras, en las que se registra su presencia, aunque de manera incipiente fue *Coca: novela de la mafia criolla* (1977) de Hernán Hoyos. Más tarde aparecería *La mala hierba* (1981) de Juan Gossain, *El sicario* (1988) y *El pelaito que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria. Vale la pena citar también la novela *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo. Ya en 1994 Fernando Vallejo publicó la que hasta el momento es la novela más estudiada *La virgen de los sicarios*, en la que el sicario toma la forma de un ángel exterminador y humano. *Rosario Tijeras* (1999) por su parte expandió a través del género el tema del sicariato, recurriendo a un lenguaje estético para entonces ya reconocible. Otras novelas que exploran tanto el conflicto como al sicario son *Morir con papá* (1997), *Hijos de la nieve* (2000), *Comandante Paraíso* (2002) y *Batallas en el Monte de Venus* (2003). En 2003 aparece *Angosta* de Héctor Abad Faciolince (2003). En 2005 *Sin tetas no hay paraíso* de Gustavo Bolívar. *Happy Birthday Capo* (2008) de José Libardo Porras y más recientemente *El cielo a tiros* (2018) de Jorge Franco.

entendimiento en el presente. Los recuerdos localizados en el universo sonoro despliegan eventos que incluso para el sujeto que los ha vivido son inestables. Claramente Yammara lo expresa de la siguiente manera:

El miedo me distraía, imaginaba los rostros de los asesinos, escondidos tras las viseras; el estruendo de los disparos y el silbido continuo en mis tímpanos resentidos; la aparición repentina de la sangre. Ni siquiera ahora, mientras escribo consigo recordar esos detalles sin que el mismo miedo frío se me meta en el cuerpo. El miedo, en el lenguaje fantástico del terapeuta que me atendió después de los primeros problemas, se llamaba estrés postraumático, y según él tenía mucho que ver con la época de bombas que nos había asolado unos años atrás (40).

Si bien el personaje de Yammara asume una averiguación incesante de hechos que aclaren lo que le sucedió a él y a Laverde, el relato construido por medio de las memorias auditivas que circula en paralelo con aquellos hechos recogidos por el personaje agencia otros enlaces no excluyentes, originando un estímulo vinculante que sin duda alimenta el proceso de reconciliación nacional<sup>3</sup> (Gobierno de Colombia-Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo, 2016), por cuanto en vez de enfrentar, hace posible la compatibilidad de múltiples relatos.

Las sensaciones alcanzan a los personajes y al lector en situaciones que emergen al filo del murmullo individual y que van soltando confesiones colectivas que al instante se reconocen. Estos sonidos familiares activan la participación de otros en el relato del pasado. Al momento de oír los efectos de la guerra en el ejercicio de lo cotidiano, se amplía el espectro y la vivencia del conflicto, reconociendo la conexión entre los estruendos repentinos y la pérdida sufrida. La circulación de estos sonidos oscuros y angustiantes aparece en la conversación que Maya y el narrador tienen sobre sus tiempos universitarios. En este diálogo Maya examina la incertidumbre de una época en la que nadie sabía “cuándo le va a tocar a uno” (230) y en cuyos años se hizo popular la idea de que uno sabía cuándo salía de casa, pero no cuándo iba a regresar. Ambos personajes crecieron evitando los lugares públicos, atentos a la idea de que, a pesar de su periférica condición con el conflicto, cualquiera podía encontrarse en el lugar y en el momento equivocado:

Y luego vino lo demás, los otros atentados, las otras bombas, que si la del DAS con sus cien muertos. Que si la del centro comercial equis con sus quince, que si la del centro comercial zeta con los que fuera. Una época especial ¿no? No saber cuándo le va a tocar a uno. Preocuparse si alguien que tenía que llegar no llega [...] Vivir así, pendiente de la posibilidad de que se nos hayan muerto los otros, pendiente de tranquilizar a los otros para que no crean que uno está muerto (230).

Agitar el acto de recordar por medio de elementos auditivos da paso a la conformación de agentes medidores de la historia. Estas experiencias sensoriales ya no son simples referentes. Vásquez ofrece en su novela un sujeto capacitado para recuperar el sentir de muchos.

Lo audible activa los eventos transformados al interior de cada personaje, dando a los lectores la posibilidad de pertenecer y adherirse a estas memorias, sin imponer la significación que estas sensaciones desencadenan. Es evidente que las grabaciones de audio de los casetes, la caja negra del avión o todos los estruendos/ruidos narrados recomponen las aristas del conflicto, validando los hechos históricos también como prácticas subjetivas, esa caja negra parte en dos la vida de Yammara, de su familia, y marca el final de la de Ricardo Laverde. El casete que contiene los momentos finales de la vida de Elena es de forma clara el punto álgido del

3. A pesar de los detractores y de las múltiples críticas el acuerdo político nacional estableció “los retos que la paz demande, poniendo en marcha un nuevo marco de convivencia política y social” (p. 7) cuyo punto de partida es el reconocimiento de la existencia del conflicto y el registro de víctimas es uno de sus mecanismos reparadores.



código sonoro en la historia. Todos los demás sonidos gravitan en torno a los momentos finales de la vida de Elena y son de forma clara el punto álgido del código sonoro en la historia. Las palabras de unos pilotos que hacen su labor de rutina y serán sin duda no solo “lo que había estado escuchando Ricardo Laverde poco antes de ser asesinado” (79), sino también la reconfiguración de la historia en la cual participa Yammara y toda una comunidad que recuerda los hechos.

Aquí cobra una dimensión notoria la caja negra como elemento inmaterial, que deja oír lo inaudible: “Hay un grito entrecortado, o algo que se parece a un grito. Hay un ruido que no he logrado, que no logro identificar: un ruido que no es humano o es más que humano, el ruido de vidas que se extinguen” (83). En este punto la pregunta es ¿cómo suenan las vidas que se extinguen? Claramente, al volver sobre el postulado de Ricoeur, se establece la posibilidad de crear un fenómeno propio, desde la cohesión de un fenómeno ajeno, colectivo, pero además de esto, la eventualidad de escuchar lo que no está ahí, algo así como leer entre líneas, escuchar en los espacios silenciosos de ese ruido mortal, del ruido de materiales del avión que se desintegra, en medio de eso está el ruido, muy tenue, de las vidas que se extinguen.

El fenómeno individual de la muerte parece estar construido con sonidos y con silencios, esto es sin duda lo que va narrando Vásquez. De hecho, la novela sintetiza una composición interesante entre los detalles históricos y las dimensiones subjetivas del pasado que va descubriéndose en la identidad de los personajes y en medio del quehacer de la memoria que *retrae* y acepta el alcance de una época. Los personajes vinculan lo sucedido a través de un relato sonoro que produce el reconocimiento de las fracturas dejadas por el conflicto: “No lo pensé en ese momento, pero esos crímenes [refiriéndose también a otros magnicidios] habían vertebrado mi vida o la puntuaban como las visitas impredecibles de un pariente lejano” (18). Como respuesta, se conjuga lo vivido y lo leído, lo recordado y lo audible, para enunciar a un sujeto cuya pertenencia está marcada por lo inexplicable y sus estridencias intermitentes, pero que es capaz de establecer un diálogo de reconciliación.

Sin duda, los personajes de la novela agitan ese pasado y el azar de la fatalidad moldea el recuerdo sonoro como alternativa de lo inexplicable. La convicción de que los personajes y los lectores se vinculan a través de dichos recuerdos acentúa el valor de acontecimientos puntuales como el asesinato de Luisa Carlos Galán Sarmiento, la explosión del avión de Avianca, la bomba del DAS, las largas noches de toque de queda, las metralletas, los sicarios, las motos y sus sonidos, en la transformación no solo de sus propias vidas, sino también en la presencia de “un país distinto, ¿no? Por lo menos yo lo recuerdo así” (228). De hecho, aceptar las transformaciones de una historia de la cual se ha participado invita a preguntarle a los que sobrevivieron, a quienes vieron morir a otros, o a quienes pudieron escapar:

“¿Dónde estaba usted cuando mataron a Lara Bonilla?” [...] Nos preguntamos cómo eran nuestras vidas al momento de aquellos sucesos, casi todos ocurridos durante los años ochenta, que las definieron o las desviaron sin que pudiéramos siquiera darnos cuenta de lo que nos estaba sucediendo. Siempre he creído que así, comprobando que no estábamos solos, neutralizamos las consecuencias de haber crecido durante esa década, o paliamos la sensación de vulnerabilidad que tanto nos acompañó (227).

Juan Gabriel Vásquez nos aproxima entonces a un innovador código del recuerdo sonoro que amplía los universos del conflicto atando las historias personales con lo vivido por la mayoría, vigorizando la memoria como expresión inacabada de múltiples narraciones. La práctica discursiva y la experiencia del texto se entremezclan formulando una matriz generadora de diálogos pendientes en camino a la reconfiguración de lo vivido y lo

recordado. El pasado tiene sin duda un sonido propio, donde los murmullos ininteligibles o los estruendos temibles provenientes de actos de guerra que caracterizan una época y una comunidad de sujetos que recuerdan.

Los estragos suenan como bombas, balas y motocicletas en muchos casos. Así estos ruidos le dan una textura sensorial perceptible a la narración e hilan aquellas formas de asomarse al pasado: un pasado perplejo ocupado por hechos, pero habitado por sujetos sensoriales. Espacios habitados por sujetos que observan un paisaje de violencia. En línea con Murray quien introdujo el término *Soundscape*, y de acuerdo a los trabajos de Schaffer, el *soundscape* constituye una recreación ambiental, basada en el “paisaje sonoro”. Damos entonces por descontado que en la época de violencia, las décadas ochenta y noventa, ese paisaje sonoro estaba compuesto de un campo semántico particular: ráfaga, estallido, balazo, bombazo, metralleta, explosión, fuego, escombros, etc. Así mismo, ese *soundscape* forma parte de la construcción de la experiencia colectiva e individual: “Luego las ráfagas de metralleta [...] Y poco después fue lo del avión de Avianca que Escobar hizo estallar en el aire” (19). Estos hechos ajustan la memoria colectiva y se convierten en paisaje cotidiano.

La novela construye un universo sonoro que permite intercambios simultáneos de lo colectivo a lo individual, y en ese sentido, el paisaje es colectivo, pero las construcciones conmemorativas son individuales. Así, por ejemplo, las memorias que hacen Maya y Yammara sobre el casete de la caja negra son diferentes, pero los sonidos contenidos son colectivos, pertenecen a una memoria colectiva. Para Maya, hija de Laverde, la caja negra es la prueba, la pieza, la conexión con su madre muerta; para Yammara es el sonido que lo conecta con la experiencia de Laverde y su posterior asesinato. Ambas son experiencias subjetivas, individuales, construidas desde lo colectivo, desde ese ambiente de guerra, de sonidos de guerra. Aunque ningún acontecimiento puede ser experimentado por dos sujetos de la misma manera, la complejidad de la condición humana instrumentaliza lo que se comparte del pasado sin aventajar la mera incriminación. En otras palabras, la enunciación sonora de la novela lleva a registrar una compleja red de estímulos sensoriales que, a diferencia de otros relatos, se sustenta en las vivencias heterogéneas que vincularon a propios y a ajenos.

Dimensionar en el relato las expresiones de lo sensorial produce una lectura más inclusiva de las experiencias del conflicto, generando conexiones concretas entre los eventos y aquello que se acopia en la memoria. Este fenómeno de tránsito entre una sensación conocida que alcanza al pasado y rebasa al presente, compromete la existencia discontinua pero efectiva de lo que se va guardando, de los hechos transcurridos y de las interpretaciones o enunciaciones en el presente. Si bien este movimiento en el tiempo desplaza el centro de memoria hacia múltiples ángulos, también hace posible que el conflicto se reubique en un espacio de negociación de sentidos en el cual no se niega, ni se desconoce la versión del otro. Consecuentemente, la novela de Vásquez libera esos movimientos del tiempo lineal al narrar los sonidos, ilimitando las lecturas que del pasado se pueden hacer, estableciendo el poder de la memoria en el sujeto y no en el evento. Yammara lo tiene muy claro cuando señala que en algunas ocasiones el paso del tiempo lo envolvía, como también lo hacían los versos de Silva. La memoria entonces circula de forma transversal “estirándose y dispersándose y confundiendo como el tiempo de los sueños” (33).

Parte de la guerra en la década de los noventa en Colombia creó un puente entre las acciones militares, sin importar el bando y ciertos sonidos particularizados. No es un secreto que bombas, balaceras, motores de sicarios y estallidos fueron instaurándose en lo cotidiano, tejiendo pequeños retazos que articularon la propia experiencia. Las memorias

auditivas, por tanto, responden a esos hechos conocidos que al *retraerlos* dan sentido a las vivencias de los lectores y también de los personajes. Este accionar prepondera lo particular y lo subjetivo de las versiones del pasado, desplazando los márgenes del conflicto tradicionalmente separados únicamente entre buenos y malos. Al multiplicar las versiones por medio de las conexiones sensoriales, los hechos se deslizan a través del tiempo sin dejar escapar la subjetividad y la relación del enunciador con la Historia en sí misma. La novela presenta un campo abierto a la construcción de experiencias sensoriales, reportadas a partir de lecturas subjetivas de la realidad. Estas realidades determinadas por las violencias, forman parte de un paisaje sonoro complejo, que va siendo narrado por la historia a partir del reconocimiento de la subjetividad de los actores de la Historia. Partiendo de Ricoeur, queda entonces claro que el sujeto a partir de sus memorias cohesiona y le da carácter a la realidad. Es por ello que el sujeto, en una construcción sensorial-auditiva, que le es propia, tiene la agencialidad del recuerdo y este asiste a la resignificación de los fenómenos de la guerra y el conflicto. Lo audibles y no audibles, interpela la identidad individual y colectiva y, en consecuencia, se suscitan espacios comunes de concertación.

Finalmente queda claro que la novela usa el recurso de lo auditivo como aquel rumbo fragmentario y estrepitoso de un tiempo y su compleja relación con el sujeto que recuerda. Dicho así, es preciso resaltar que *El ruido de las cosas al caer* por medio de un innovador sistema de narraciones auditivas transforma el pasado registrando aquellos ruidos persistentes que estructuran y que van hilando las formas humanas de narrar, escuchar y presentar lo ocurrido. El acto que *retrae* los sonidos transfigura lo acontecido en devenir, porque, de cualquier manera, aquello que se recuerda o que recordamos nunca será tan solo lo vivido, pero por lo menos será lo que nos relacionará con otros y nos permitirá significar activamente el presente.

Abad Faciolince, Héctor. *Angosta*. Planeta, 2004.

Agus, T. R., Thorpe & S. J. & Pressnitzer. "Rapid formation of robust auditory memories: insights from noise". *PublMed*, Vol. 66. No 4, 2010, pp. 610-618.

Álvarez Gardeazábal Gustavo. *Comandante Paraíso*. Grijalbo, 2002.

Baquero-Pecino, Álvaro. *Universo sicario: espacios traumáticos y asesinos a sueldo. Una aproximación comparativa*. 2010. Georgetown University. PhD. Disertación.

Bolívar, Gustavo. *Sin tetas sí hay paraíso*. Planeta, 2016.

Collazos, Oscar. *Batallas en el monte de Venus*. Debolsillo, 2015.

--. *Morir con papá*. Seix Barral, 1997.

Délégation Paris Michel-Ange. "How does the human brain memorize a sound?" *Science Daily*, 2 de junio, 2010.  
<https://www.sciencedaily.com/releases/2010/06/100601072644.htm>.  
Consultado Agosto 1, 2020.

Dussán, Mario. *El sicario*. Orquídea, 1988.

Franco, Jorge. *El Cielo a Tiros*. Alfaguara, 2019.

--. *Rosario Tijeras*. Planeta, 2005.

García, Jordi. "La peste de mi país". *El País*, 2011.  
[http://elpais.com/diario/2011/05/14/babelia/1305331937\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/05/14/babelia/1305331937_850215.html)  
Consultado Agosto 1, 2020.

Gaviria Víctor and Alexander Gallego. "El pelaíto que no duró nada". *El conflicto social de Rodrigo D. No Futuro a través de La dramática historia de sus jóvenes actores*. Planeta, 1991.

Geisler, Élise. "Soundscape revisited." Trad. Oliver Waine. *Metropolitiques*. January 8, 2014.  
<https://www.metropolitiques.eu/Soundscape-revisited.html> Consultado Agosto 1, 2020.

Gossain, Juan. *La mala hierba*. Plaza & Janes, 1982.

Gobierno de Colombia & Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo. "Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera." 24 de noviembre de 2016. Disponible en:  
[https://www.jep.gov.co/Marco%20Normativo/Normativa\\_v2/01%20ACUERDOS/N01.pdf](https://www.jep.gov.co/Marco%20Normativo/Normativa_v2/01%20ACUERDOS/N01.pdf) Consultado Agosto 1, 2020.

González, Aníbal. "Entrando en materia: novela, poesía y cultura material en *El ruido de las cosas al caer*." *Cuadernos de Literatura*. Vol. 20 No. 40. 2016, pp. 465-477.

Henoa, Luis. "Cartografías de violencia: centros, provincias y circulación transnacional en *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vásquez." *Estudios de Literatura Colombiana*, Vol, 42, 2018, pp. 157-173.

Hoyos, Hernán. *Coca: novela de la mafia criolla*. Hoyos, 1977.

Izquierdo, Iván. "Recuerdos y omisiones." *Revista Pesquisa*, Vol. 99, 2004.

<https://revistapesquisa.fapesp.br/es/2004/05/01/recuerdos-y-omisiones/> Consultado Agosto 1, 2020.

Rengifo, Ángela. "El sicariato en la literatura colombiana: aproximación desde algunas novelas." *Cuadernos de Posgrado*, Vol. 2, 2008, pp. 98-118.

Porras, José Libardo. *Happy birthday, Capo*. Planeta, 2008.

---. *Hijos De La Nieve*. Planeta Colombiana Editorial, 2000.

Restrepo, Laura. *El leopardo al sol*. Planeta, 1994.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Alfaguara, 1995.

Ricoeur, Paul. Trad. Agustín Neira. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica. 2008.

Rivas, Luz Marina. "El narcotráfico como mundo de machos: imaginarios de lo masculino en 'Cartas cruzadas' y 'El ruido de las cosas al caer'." *Cuadernos de Literatura*, Vol 21, No. 41, 2017, pp. 303-313.

Rojas, Eric. "La violencia en Colombia y un trauma irreconciliable en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez." *Hispanófila*, Vol. 183, No. 1, 2018, pp. 317-332.

Schafer, Raymond. *The Tuning of the World*. Knopf, 1977.

Vásquez, Juan Gabriel. *El ruido de las cosas al caer*. Punto de Lectura, 2012.

## **FINDING JUÁREZ AND EL PASO IN *EVERYTHING BEGINS AND ENDS AT THE KENTUCKY CLUB***

**ANGÉLICA LOZANO-ALONSO**

Furman University

**Abstract:** In *Everything Begins and Ends at the Kentucky Club*, award-winning author Benjamin Alire Sáenz uses the real space of the Kentucky Club to connect all the stories in this book. This bar serves as an apt metaphor in that it mimics the liminal space of the border and the experiences of border citizens in Juárez and El Paso. Using a cultural studies approach I take theories from geography and architecture to examine the role of the bar as it relates to the history of the two cities. I consider how the metaphor of this particular bar that continues to exist has changed in meaning over time and space. The bar takes on a new significance in the context of these particular stories when I demonstrate how the bar's role has changed from being a provider of freedom for US citizens seeking escape from Prohibition, to becoming a symbol of the decline of the city due to the violence associated with drug traffic. Ultimately, Alire Sáenz is able seek hope in the middle of sorrow and reclaim the bar as a symbol of hope for the future of the city in the most unexpected of ways.

**Keywords:** Latino literature, Chicano literature, border crossing, spatial theory, cultural studies

In *Everything Begins and Ends at the Kentucky Club*, Benjamin Alire Sáenz uses the real space of the ambitiously named bar “the World Famous Kentucky Club” to connect the collection’s seven short stories and portray 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century life along the US-Mexico border in El Paso, Texas and Ciudad Juárez, Chihuahua. In the book, the characters face homophobia, femicide, hate crimes, drug addiction and drug violence, but in the end, Alire Sáenz is able seek hope in the midst of sorrow despite the painful and violent topics he addresses. The Kentucky Club functions as an apt metaphor for the changing meaning of the liminal space between these two border towns and the experiences across history of the people living in the sister cities. I will begin with a study of the history of the real physical bar and will trace the changing nature of the relationship between the two cities. Next, I will consider spatial representations of the bar in a selection of stories and, finally, consider how the Kentucky Club reflects the history and future of the two cities and their inhabitants.

Strategically situated close to the Santa Fe border bridge, the bar was founded in 1920 by the Kentucky Pioneer factory as a response to US prohibition laws (1918-1933) (*Kentucky Club Menu*). Throughout US Prohibition, Juárez and, by extension, the Kentucky Club, represented interstitial spaces because they were located within a space of constant negotiation of meaning, just a couple of blocks away from the United States Mexico border. According to Homi K. Bhabha in *Location of Culture*, “It is in the emergence of the interstices—the overlap and displacement of domains of difference—that the intersubjective and collective experiences of nationness, community interest, or cultural value are negotiated. . . . Terms of cultural engagement, whether antagonistic or affiliative, are produced performatively”(2). As such I will consider how the changing meaning of the bar reveals what Mexico and US have meant to each other over the course of history. Prior to entering into an analysis of the short story collection, it is helpful to consider the history of the real Kentucky Club and what it signified in the United States and Mexican imaginary over the course of the last century.

When the bar opened in 1920, Mexico represented a playground for US tourists who indulged in the freedom of the sale of alcohol, gambling, and cabarets. *Avenida Juárez*, where the Kentucky Club is located, was a street full of neon lights leading to nightclubs and bars. The heyday of Juárez is intricately tied with the history of US prohibition as demonstrated by a false urban legend that Al Capone conducted business in the bar (Chessey). During its boom it was comparable to present day Las Vegas, Nevada, in its glamour and as a city where gambling and activities that were illegal elsewhere were allowed. After Prohibition ended, Juárez continued to be an American tourist destination. According to the menu, during World War Two, tickets for baseball games, bullfights, and boxing were all sold at the Kentucky Club (*Kentucky Club Menu*).

In the 1970 and 1980s, during the rise of the Chicano nationalist movement, Juárez and other border spaces came to symbolize the in-between nature of Chicano cultural and literary identity. The border became a symbol of a space intricately tied to Chicano/a identity and one such example of this in Gloria Anzaldúa’s *The Borderlands*. It is a real shared space between two countries with unequal access to resources, and it exposes the benefits and the downfalls of these disparities. As Anzaldúa describes it,

The U.S.-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms, it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country—a border culture. Borders are set up to define the places that are safe and unsafe to distinguish *us* from *them*. (25)



At the same time that the Chicano nationalist movement was growing, Chicano scholars began to enter academia but they had unequal access to power. Scholars of Chicano Studies found that they were on the periphery of English or Spanish departments; they had to fight to argue for the value of the works being written by their community and to find a place in the field of literary theory in general. As Ramon Saldívar writes, “a method of interpretation that will provide a ground for the development of a way of reading Chicano literary texts as a group of works that intentionally exploit their peripheral status to and exclusion from the body of works that we might call majority literature” (11). As R. Saldívar continues, “Chicano prose fiction begins to illuminate the gaps and silences that are the limits of the ideological consensus of American literary history” (18). Not only have Chicanos as critics and authors for the most part been excluded from United States and Mexican history and literary canon, but due to their position on the fringes they contest both national narratives in their work. Chicano critic Bruce-Novoa complicates this idea even further when he declares,

We continually expand the space, pushing the two influences out and apart as we claim more area for our reality, while at the same time creating interlocking tensions that hold the two in relationship. In reality, there are not just two poles, but many. Neither Mexico nor the U.S.A. is monolithic. Each is pluricultural. Thus the synthesis is multiple and plurivalent, not bipolar at all. This means that we are not simply bicultural, but intercultural. (60)

Cultural Studies as an approach allows us to see how meaning is created. When applied to the understanding of the border communities, it has an interdisciplinary approach that decenters authority which allows us a deeper understanding of Benjamin Alire-Sáenz’s text.

In the 1920s Juárez benefited from the increase in US tourism as a result of Prohibition and in the 1990s, with the passing of North American Free Trade Agreement, the booming *maquiladora* industry grew the economy of the city. But the region has also experienced the abuse of environmental standards and the violence of the drug wars. At times it functions as a metaphorical homeland space for Chicano intellectuals, but it is also a real place which has seen an increase in crime due to Mexico’s drug war.

In 2010, 90 years after the bar first opened, Juárez was declared the murder capital of the world. Tourism from the United States to Juárez stopped. Juárez went from representing a tourist destination where one went to experience the freedom and decadence of its nightlife, to a painful and flagrant example of the growth and severity of Mexico’s drug violence. In contrast, El Paso was recognized as one of the safest cities in the United States. In examining the significance of the bar, the reader can see how American desires have been projected onto the bar and, by extension, onto Juárez. In turn, Juárez has been the one to bear the real consequences of these desires. In an effort to curb the drug violence and danger, in a dramatic move the city of Juárez razed *Avenida Juárez* and painted everything white. Most of the bars were shut down (Lanier). The three-lane one-way streets and neon lights were removed and the streetscape was sanitized as the city government removed all the color, texture, and history. In its place is now a two-way street with an idyllic bike lane and wide sidewalks. The Kentucky Club is one of the few bars that was able to survive this transformation of the streetscape, but, in the process, lost its unique exterior, and it now blends into the newly sterile environment with its exterior white walls that make it match the rest of this part of the city.

Just as the changing external streetscape of the bar reveals its changing role in Juárez, the stories that take place in various time periods show how

Mexico and United States relations have changed throughout history along the border. The seven stories in Benjamin Alire Sáenz's collection represent different time periods, take place in El Paso and Juárez, and are connected by multiple protagonists visiting the bar. Through the club, I show how El Paso and Ciudad Juárez's relationship is an on-going negotiation of meaning and understanding.

The title of the book, *Everything Begins and Ends at the Kentucky Club*, is also a commentary on the role of time and space on the border. A careful reader can see the bar as representative of the historical changes that have occurred between United States and Mexican relations over the course of time. As Juan Bruce-Novoa declares, "Chicanos find history indispensable. It must be learned and repeated, preferably out loud, but if that is not possible, then in print. From the start it is understood that to make the world meaningful we must name it from our perspective" (71). By documenting the history of the bar, this collection of stories documents Chicano border history. At the same time, the stories themselves are nonlinear in the way that they are placed within the collection and the majority of the stories have a nonlinear organization. The narratives flash forward and backwards. At times characters are disoriented because of drug use or because they are hurt as a result of physical abuse. Memories and fantasies are often interspersed with action of the story telling.

Characters fantasize about different outcomes. Likewise, the relationship between the United States and Mexico is ongoing but includes all of the contradictory parts of the history of the two nations' relationship. Like the new mestiza consciousness that Anzaldúa describes in the *Borderlands*, border citizens must learn to develop "a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. She learns to be an Indian in Mexican culture, to be Mexican from an Anglo point of view. She learns to juggle cultures. She has a plural personality, she operates in a pluralistic mode—nothing is thrust out, the good, the bad and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned." (101). It is in building up a tolerance for ambiguity and leaning into it that the reader can have a better understanding of the place of the Kentucky Club.

The first story titled "He Has Gone To Be With The Women" is narrated by an older Mexican-American writer from El Paso named Juan Carlos de la Tierra. His name is significant as it connects him to the land, environment, and the role geography will play in tying in these stories to their place on the map. He describes his love story with Javier, a native of Juárez. Like the many Chicano writers whom he represents, Juan Carlos idealizes and writes poetry about the imagined border space, but in the current environment of violence no longer crosses the border into Mexico. In contrast, Javier, a Mexican national who is from Juárez, regularly visits Juan Carlos in El Paso and with his presence reminds him of the real effects of violence, femicides, border policy, and xenophobia experienced by those who live on the Mexican side of the border.

While Juan Carlos knows that Javier's mother is a victim of the femicides, it isn't until he falls in love with him that Juan Carlos fears the violence of Juárez. His relationship with Javier is symbolic of how some intellectuals theorize the idea of the border. As Michaelsen and Johnson write in the introduction to *Border Theory*, "The borderlands in other words, are the privileged locus of hope for a better world" (3). Ironically, as represented by Juan Carlos, those same intellectuals often don't actually experience border crossings even if they live right next to the border. Juan Carlos can ignore the reality of the experience of Mexicans by staying on the U.S. side of the border and keeping to his privileged middle-class routines of going to his favorite café every Sunday morning to buy the *New York Times* and "free-trade. Fresh-ground coffee" (12), and then return to the safety of his house in his quiet neighborhood. To middle-class Chicano intellectuals like Juan Carlos, the border can be a romanticized construct. In her criticism of

Michaelsen and Johnson's utopian view of the border, Alejandra Elenes writes,

By claiming that the struggle for Chicana/o identity should focus on an utopian future when it would no longer be necessary, Johnson and Michaelsen are proposing the same type of ahistorical politics that has given way to (...) antiimmigrant sentiments, and to the passage of Propositions 187, 209, and 227 in California. Their ultimate goal will maintain whiteness as the universal model and basis of a homogenous identity. For many years, Chicana/o and other people of color have called this process "assimilation." Moreover, this construction of Chicana/o identity would only claim an identity that is always already defined in opposition to the normative. Ultimately, this notion of identity denies Chicanas/os any sense of agency and undermines the political struggles of the Chicana/o Movement. (245-246)

In contrast, Mexican national Javier cannot ignore the pain of the lived reality that the city he loves is full of violence. He does not have the luxury or the privilege of assimilation.

Juan Carlos' character slowly comes to acknowledge the physical and political reality of the border. In an attempt to show Javier his love, Juan Carlos visits Juárez for the first time in many years. He narrates:

Walking across the bridge, I noticed the emptiness. When I was young, the Santa Fe Bridge had been teeming with pedestrians. *Avenida Juárez* had been packed with vendors and people from El Paso who were more than ready to unwind after a long week. But those days were gone now. The bridge was nearly deserted. I made my way past the soldiers with rifles slung across their backs, soldiers who more closely resembled high school boys than men. (37)

The movement of the middle-aged narrator across the Juárez Bridge functions as a transition from the nostalgia of the end of his youth and the glory of El Paso to the painful violent present. The soldiers' youth and their rifles contrasted with the writer's memories of joy-filled past trips to Juárez show the impact of the violence on residents and visitors to the city. As Javier's lover, Juan Carlos must face the painful reality of Juárez if he is to fully love and understand his partner.

Their visit to the Kentucky Club takes on a sacred quality of a confessional with Juan Carlos' return to Juárez. While visiting the bar, Juan Carlos confesses to Javier that he was sexually abused as a child. Later, when Javier is murdered in Juárez, he is buried in an unmarked grave like "all the nameless women who have been buried in the desert" (43). The death of Javier and the deaths of the many disappeared women are similar to the death of the vibrancy of the city. In the end of the story, the bar takes on a sacred quality once again when Juan Carlos returns to the Kentucky Club. Without a known gravesite, the bar is where he chooses to honor the memory of Javier, the man he loved and lost to the violence of Juárez. The sacred space of the bar is extended to all of Juárez with Javier's disappearance and the city becomes like a mass gravesite for all the victims of violence buried without a known burial stone.

"The Art of Translation" also addresses the violence that is a result of the border that the two nations share. The story takes place in the 1980s. Nicolas (Nick) Guerra was a first-generation undocumented college student at the University of New Mexico who loved books and language, but the story begins with him in the hospital as the victim of a hate crime who in the trauma of the violence retreats to silence. Nick was assaulted by a group of young Anglo men who carved words of hate into his back leaving him physically and psychologically alienated from language and his body.

In "Millennial Anxieties: Borders, Violence and the Struggle for Chicana and Chicano Subjectivity," Chicano Studies scholar Arturo Aldama writes about how bodies and communities that are identified as Other are easier to mistreat because of the abject nature of how they are perceived.

Bodies that are marked as "Other" because of race, class, gender, sexuality, ethnicity, religion, and political affiliation become sites where power brands subjects, turning them into social abjects: invisible, subversive (un-...), libidinal, and violent, and in the case of slavery, branded objects to be bartered, sold, and literally worked to death. (20)

The young men feel that they can abuse Nick's body because they see him as an object and not as a subject. Aldama argues that an essential part of the conquest of the Americas and the production of colonial power was manifested in the mistreatment of indigenous bodies. For him, that violence continued and was repeated in the relationship between the US and Mexico, but in this case Mexican bodies are the recipients of the violence. He writes, "Linguistic violence—the creation of the Other—interanimates violence on the body" (25).

The enormity of the "linguistic violence" that results in violence on the body and the hatred Nick experienced are beyond language and comprehension, even for this character who has access to two linguistic codes. His chosen silence is a sign of his mental instability. The graphic nature of the abject crime can be connected with the wall that divides the two nations. The 2008 border wall erected between Juárez and El Paso successfully decreased the drug violence in El Paso, but violence in Juárez increased as it became more difficult to escape the city. In addition, undocumented immigrants were forced to find more dangerous routes to cross the border through the desert.

Arturo Aldama explains the paradox of the border, a space he describes as a free zone between the United States and Mexico. He proposes:

The border serves as a "free zone" for U.S. citizens and U.S. corporations (U.S. border crossers). The free zone applies, among others, to weekend tourists crowding the bars, drinking cheap beers, and seeking male and female prostitutes, and to U.S. companies exploiting "cheap" labor and lax environmental regulation controls. (...) Contrary to the free zone where all Euro-American taboos drop, the border is also a free zone of violence, a barrier to those trying to cross from the south—as evidenced by the Border Patrol, weekend vigilantism, bandits, and coyotes who after collecting their fees rob, rape, and denounce border crossers. (15)

This paradox is a recurrent theme throughout the collection of stories. After the wall was erected between the two cities "Record numbers of migrants from Mexico and Central America died on the arduous trek through the Sonoran Desert into Arizona between 2010 and 2014" (Duara). The wall built between El Paso and Juárez, the more aggressive stance against immigration, the resulting violence in Juárez, the deaths of undocumented immigrants and the parallel political rhetoric are akin to the physical marking of Nick's body. Like Nick's body, the Latino community in the US/Mexico border region and beyond disproportionately bears the brunt of the violence that stems from American border policy.

A male body as the recipient of violence is a notable choice when throughout western history and literature, the female body has often been synonymous with landscape. Mountains and valleys have been used in poetry and literature as metaphors to describe female anatomy. Nick's body, like the border, is a real space that fails to erase racism, sexism, and violence against the other. Likewise, residents of Juárez regularly deal

with the violence of the realities of social inequality, discrimination, and hatred. As Debra Castillo writes in *"Border Theory and the Canon"*:

the border in this sense reflects those stereotypes about itself that each society has refused, while readmitting the stereotypes about the refused other it also reflects the border as a well-known site of refusal--the literal and figural dump for each society's urban, industrial, toxic and sexual wastes. (187)

The character's body, like the physical space of the border, carries the burden of the violence.

During Nick's slow progress to recovery, he visits a bar as an attempt to reintegrate into society. Bars are social and solitary spaces at the same time. One can sit alone at a bar. In fact, the way that a bar is laid out with seats facing the bartender indicates that it is socially appropriate to go to a bar alone. Bars can also be a place to meet new people, seek romance, or be a place to socialize with new and old friends. While there, Nick meets an older woman and together they cross the border to the Kentucky Club. Because the story is set in the 1980s, the couple's ability to walk across the border to the club represents a more carefree political time and their meeting allows him to rediscover the pleasures of his body through his sexual awakening. The rediscovery of the landscape of his body leads to his freedom. Ultimately, he sees the hate crime as an act of war, but he will no longer accept his role as a voiceless victim; he will be a fighter who will defend his rights to live in the United States. He reclaims his right to language when he realizes he is strong enough to face hatred because his last name is Guerra. Finally, Nick remembers how to conjugate the verb "ser=to be" in Spanish, a reminder that he is back to being a part of the living world.

While visiting a bar leads Nick to reclaim his body and move beyond the violence of the hate crime, a bar as a symbol for the lost glory of Juárez is problematic when considering the role that illicit substances have played in the history of the city. While alcohol is now legal in the US, the initial economic boom of Juárez was because it offered the illicit product to US consumers during Prohibition. Likewise, Juárez has provided the United States with illegal drugs. The city is a key corridor in the transport of drugs from Latin America into the US. US demand for illegal drugs drives the black-market economy but Mexico endures the consequences of the violence left in its wake. Throughout the collection of stories, multiple characters die and/or are incarcerated or hospitalized for their drug use. While a bar may represent a carefree space, if it is associated with alcoholism, bars can represent the loss of freedom and death for the characters that become dependent on alcohol, in the same way that drug addiction oftentimes ends in the loss of freedom and death.

The collection's longest story, "The Rule Maker," begins with Max, a young boy living in a simple home in Juárez with his mother who abandons him for days at a time. Though Max's mother is often absent, he feels safe in Juárez because he has good friends, a family next door who cares for him, and a bike that allows him to explore his neighborhood. The reader infers that she abandons him because she prostitutes herself to earn money. Her participation in the sex service industry represents one of the many ways in which the characters in the collection participate in the black-market economy of Juárez. Historically this illicit economy has thrived because of United States citizen's consumption of illegal substances.

When Max is nine years old, without any warning, his mother takes him to live with his father in El Paso and he never sees her again. Max doesn't return to Juárez until he and his father visit the Kentucky Club as a celebration for Max's admittance into college. In this particular story, the visit represents a rare moment of emotional connection for the father and son. While there, Eddy shares with Max that he met his mother at the Kentucky Club. For the first time Max realizes how much Eddy loved his

mother and that is why his father cannot find a lasting relationship with another woman.

Eddy cares for Max as best as he can, but he is an emotionally distant father who does not provide comfort or warmth for the boy. Though he provides no instruction or guidance on how to do it, he demands that Max be a good student, attend Catholic mass every Sunday, learn to swim, and never do drugs. He provides all the material goods that Max needs, but he does not demonstrate or give any indication of his affection for his son. Max longs for a father who will openly show his love for him and provide him with a home instead of a house.

The home and house as physical spaces are important for how they are different. Sociologist Mary Douglas writes about the qualities that make up a home. In homes decisions are made with the family unit's safety in mind and with looking ahead for the future. Adults care for children and protect them. Goods are distributed in a way that fills the needs of all (Douglas 297). The theme of characters who are poorly cared for, abandoned, or physically abused by their parents is one that repeats itself throughout the collection. Characters who endure the consequences of drug addiction, oftentimes as children who love an addict, dream the safety of a home to protect them from the violence that is a result of their family member's addiction. In Max's case the adults provide shelter and food, but they do not provide the homes that he hopes for. They expose him to their illicit businesses, but he is held to higher standards and he is expected to be responsible for caring for himself. His father declares the rules he must follow but despite his young age, Max must take the initiative and find ways to follow them such as attending church by himself, keeping the house clean, being a responsible student and finding someone to teach him how to swim.

The neighborhood in El Paso is a lonely space. Initially Max thinks that his father doesn't work, but as he gets older he realizes that his father is a middleman who distributes drugs. Eddy chooses to live in a low-income, destitute neighborhood with abandoned homes because it is full of transient renters who can be potential customers and because he can hide his business in a neighborhood that no one cares about (Alire Sáenz 86). He lives on the fringes of society because it is likely that this is the only way he can achieve economic success, but his son longs for more. In the *Poetics of Space* Bachelard writes that "our house is the corner of our world. As has often been said, it is our first universe, a real cosmos in every sense of the word" (4). Max's microcosm is empty and poorly cared for; Max tries but fails to create the warmth of a home.

The dysfunctional familial relationships in the collection function as a metaphor for the relationship between Mexico and the United States. Children are abused or abandoned in the same way that its richer, more powerful neighbor exploits Mexico. Children grow uncertain of their futures and what is expected for them; Mexico is stunted by the US exploiting its human and natural resources. According to Bachelard, a house should shelter daydreaming, protect dreamers, and allow its inhabitants to dream in peace. Houses and, if Bachelard's metaphor is expanded, border cities that fail to protect all of their inhabitants, including the poor neighborhoods, fail to protect their dreamers. Gloria Anzaldúa examines the role of inclusion and exclusion as well as the role of safety on the border,

Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and the forbidden are its inhabitants. (25)



In their function as a space that excludes and includes, borders fail to perform their most basic function as houses and cities that thrive.

In "The Rule Maker," despite his inability to express emotion, Eddy imagines a better future for Max through the rules that he imposes. His insistence that Max attend church, though Eddy never accompanies him, shows his desire for his son to have protection everywhere he goes. A religious space has been described by Henri Lefebvre as an absolute space in that "it is located nowhere. It has no place because it embodies *all* places and has a strictly symbolic existence. (..) The space of sanctuary *is* absolute space even in the smallest temple or the most unpretentious village church" (236). Eddy pays his tuition to an all-male Catholic school; in addition, he demands that Max earn straight As, as an attempt to help him to secure a legitimate profession. He tells him to learn how to swim, an unusual request in the desert, but this rule shows Eddy's desire for his son to be socially mobile and confident in environments that aren't common in El Paso.

As long as Max follows his father's rules, Eddy gives him great liberty. He buys him a bike and then, at sixteen, a new Volkswagen Beetle. The ability to move through space indicates Max's growing freedom and power. According to Lefebvre, cars function as extensions of our bodies and as a type of mobile home (96) as he writes, "Owners of private cars have a space at their disposition that costs them very little personally, although society collectively pays a very high price for its maintenance" (359). Vehicles represent access to new worlds, but Max prefers not to know them. After a list of the things his father bought him in one year, Max describes how he rides the bus aimlessly to eavesdrop on the Spanish speakers' conversations. Max's choice to ride the bus is an act of rebellion with his desire to know more about the community he had to leave. As Barbara Harlow writes in, "Sites of Struggle: Immigration, Deportation, Prison, and Exile," "Buses then, which traverse the space between rural and urban, like prisons and factories, situate new forms of struggle and immanent historical change through organized resistance" (155). While riding the bus he learns of the violence in Juárez,

One of the women was telling the other woman that the streets of Juárez were becoming rivers of blood. She spoke about a young woman the soldiers took away who was never seen again, and they spoke of the kidnappings and beheadings and the houses where people were found tortured. They talked about all the women who had disappeared. (89)

Max rejects his access to power and chooses to learn more about the experiences of the powerless. Likewise, Max feels great guilt about how his father's business contributes to Juárez's violence (90). Though Max does not draw the connection, the reader cannot help but wonder if his mother was one of the many victims of violence in Juárez. His father's predilection for spending time with prostitutes also hints at his mother's profession and the possibility of his mother's demise.

Despite his negative feelings about his father's chosen profession, Max must follow Eddy's rules because he is still a child. In the end, all of Eddy's rules help Max to gain access to college and he attends Georgetown, a university that is significant for its location in the power center of the country. Max literally moves from the fringes of the country to its governmental center in the District of Colombia. Eddy's rules help Max to escape El Paso and become a law-abiding citizen who can be a part of the hegemony and contribute positively to his community. Eddy successfully launders his money so that four years of Max's tuition, housing, and transportation are secured. Eddy enables his son's literal and social mobility and helps him to assimilate so he can gain access to the country's economic and physical capital.



Eddy has no remorse for his chosen profession, but as the story progresses, he experiences a downward spiral of addiction. Ultimately, Eddy overdoses and is put on a ventilator in a hospital. In *Discipline and Punish: The Birth of Prisons*, Michele Foucault draws a connection between the institutional nature of a hospital and how it resembles a prison. He writes, "Is it surprising that prisons resemble factories, schools, barracks, hospitals, which all resemble prisons?" (228). In both spaces, bodily rhythms are monitored and controlled. These two spaces limit our movement through space. They are institutions that are meant to be temporary spaces but are frequently end points. Throughout the collection of stories, characters often find themselves in prison and in hospitals. In *RetroSpace*, Juan Bruce-Novoa notes that "the *pinto*, or convict, experience is a theme of major import in Chicano literature. Despite its apparent negativity, its significance is, however, paradoxical. Like school, prison signifies the rejection of the Chicano by society" (73). Eddy is a Chicano who chooses to sell drugs as a way to succeed in a society that excludes him but then Eddy's addiction entraps him, and he must rely on a machine to breathe. His only possible escape is death. Max's final act of love is to return from college to turn off the ventilator so his father can die and be set free. In the end, Max realizes that his father loved him all as evidenced when he describes his father as "the man who saved my life" (101). Max can only be safe because his father secured his escape first from Juárez and then from El Paso.

The story "Chasing the Dragon" takes place in present day and also addresses the region's contemporary problem of drugs and violence. Seventeen-year-old Conrad narrates his family's complicated story and relationship to drugs, drug abuse, and emotional abuse. Orphaned at a young age, he and his older sister Carmen were raised by their wealthy aunts and uncles. Before their death, Conrad and Carmen's strikingly beautiful parents had emotionally abusive relationships with each other and with their children. Though the nuclear and extended family is wealthy, emotionally they all are poor. Carmen is the only source of comfort that Conrad knows. Despite, or perhaps because of, the distant relationship that he had with his parents, Conrad loves to examine and discuss a picture of his parents taken in an unidentifiable bar in Juárez. His obsession with the photograph that captured his parents' glamour is reminiscent of Bachelard's *Poetics of Space*. He argues that houses are meant to capture dreams that lie beyond our earliest memories. A child at the time of his parents' deaths, Conrad sees the picture as an unconscious attempt to return to a home that never existed. Conrad describes how before the violence in Juárez began, he visited several bars to try and identify where the picture was taken, but none of the bars looked like the image in the photograph. This is because the bar in the photograph is a place that, like his parents and the fantasy of a safe childhood home, cannot be captured.

In another story, "Sometimes the Rain," the narrator is a Mexican American man named Ernesto (Ernie) Zaragoza who reminisces about the summer of 1970, the summer when he graduated from high school and discovered his own sexual desires. That summer he was surprised when he fell in love with Brian Stillman, an Anglo farm boy. In the coming of age story, these two boys with seemingly different backgrounds and from different social groups fall in love despite living in an era when men were not allowed to openly love each other. Though they never consummate their relationship, the two young men are able to find kindness in each other and overcome both of their fathers' emotional and physical abuse. When the two friends cross the Mexican border, Brian chooses for them to go to the Kentucky Club because his father once told him it was his dead mother's favorite bar. For Brian, Max from the "Rule Maker," and Conrad in "Chasing the Dragon," the bar represents nostalgia for parents who are lost to them. It is significant that all four characters associate the bar with their dead or absent parents; the bar is a connection to their lost past, just like the physical bar is a connection to the lost glorious past of

Juárez when in its heyday it was visited by famous people from both sides of the border.

For Ernie in “Sometimes the Rain,” the bar is a space where he dreams and imagines what it would be like to openly embrace and declare his love for Brian. Bars can be a space for escape from difficult realities. I argue that they are spaces that are as sacred to the gay community as churches because of their protective nature at a time when being openly gay was dangerous. While the Kentucky Club is not a gay bar, in the character’s imagination, the bar becomes a place where he can openly express his love for Brian. In an article in the journal *Feminist Studies*, Catherine Fox argues that the concept of safe space is tied to notions of privilege because “Safety continues to be an important element for communities committed to creating the conditions in which oppressions are addressed and marginalized peoples can live and thrive” (630). One only has to look at the recent 50<sup>th</sup> year anniversary of the Stonewall Inn Riots to find another example of a bar that has also become a sacred space because of its role in the history of the community. In Ernie’s fantasy they would no longer have to hide their true selves. In this story the Kentucky Club represents a safe space where they can dream of love (a mother’s love or a lover’s love) and where characters can imagine that their future is secure. While it is often a temporary safe haven, visiting the bar helps the narrator to admit his own homosexual desire. The realization that he is in love with Brian helps Ernesto to come of age in this new understanding of himself.

In addition to longing for a past that did not exist, in “Chasing the Dragon,” Conrad also is unsatisfied with his life and searching for his identity. While his extended family provides him with all the material goods that he and his sister Carmen need, they go through life numb. He seeks pleasure in sexual encounters; she experiments with all available drugs. Carmen often speaks of her desire “to chase the dragon” and encourages Conrad to experiment with her. Colloquial terminology about drug use often invokes movement and imagination-- tripping, taking a trip, chasing a fix, chasing the dragon. This particular expression used by Carmen is about a fantasy creature that is impossible to capture because it is imaginary. Like Conrad, she is also a dreamer seeking comfort, but her method is ultimately deadly.

Carmen is the only source of a constant sense of home and love that Conrad has experienced, but as her addiction grows, she is unable to care for him. As she experiments with increasingly dangerous drugs, she ventures into impoverished and, as a consequence, dangerous parts of the city. Low income areas of cities are not inherently more dangerous, but the fact that they are often located in spaces that have been abandoned or ignored by community leaders makes it so that crime can flourish in these areas. An example of the link between low income areas and drug use is seen in “The Rule Maker” through Eddy’s choice to live in a poor neighborhood to ensure the success of his drug dealing business.

Twice Conrad must rescue Carmen from motels located in dangerous and impoverished neighborhoods in El Paso. A hotel is similar to a home because it provides shelter and a place to sleep, but it is unlike a home in that it does not anticipate the future needs of its inhabitants as they relate to provisions, clothing, and future planning. The motel as a place that fails to plan for Carmen’s future foreshadows her end. After overdosing at a grubby almost abandoned motel, she dies in a hospital, another space that, while it shelters and protects its inhabitants, is also a temporary and transitional space that lacks the comforts of home.

Following his sister’s death, at the end of the story Conrad describes a painting in Carmen’s room. It contains a dark room with a door that opens up into the sky. Before dying, Carmen had told him that she would fall asleep looking at the horrible things hidden in the dark room. Once again, there is an example of a house that does not protect its inhabitant.

Conrad's sorrow that Carmen failed to look towards the freedom represented by the sky in the painting shows how she is imprisoned by her circumstances and cannot find an escape. While Conrad and his sister have shelters and economic protection, like many citizens of El Paso, they lack a home where they can feel safe to dream. The theme of having material wealth but longing for comfort is repeated throughout several of the stories. Multiple characters are left to constantly seek false escape routes such as drugs and sexual encounters that often lead to death or solitude.

Another character who struggles with difficult family relationships can be found in "Brother in Another Language." The protagonist Charlie has recently attempted suicide. He hates his wealthy Mexican American family who is emotionally distant. Parents who are wealthy and emotionally distant, violent and cruel, dead or abusive can be read as representative of the complicated relationship between the US and Mexico along the border. Like it or not, the two nations are tied by the desert landscape that crosses the border that they share. They breathe the same air and live under the same sky, but their nationality varies based on the address of the neighborhood where they were born. Like familial relationships, they have not chosen to be with each other, but they cannot avoid their connections either.

For Conrad and Charlie's, siblings provide the comfort that distant parents cannot offer, but in both stories the siblings die tragic deaths. This is just one of many examples of characters in the collection that are left without anyone to provide emotional support. As a consequence of dead parents, siblings, or lovers, the protagonists of the stories are abandoned and lonely, like the desert. The arid landscape of the majestic desert provides comfort for some of the characters, but for other characters it is an unforgiving and lonely space. Characters who remember when the desert was not associated with the current violence long for a time when the extreme beauty of the desert was something to admire. Nowadays the desert is a violent space where present day undocumented immigrants die. Desperation for a better life and present-day difficulties in crossing the border legally make people willing to face the extreme weather. The desert is also the site where women are murdered and victims of drug violence are buried in unmarked graves alongside them.

Deserts are a narrative touchstone in many of these stories. In "Sometimes the Rain," the memory of the desert as a space of sexual awakening in the 1970s is described with nostalgia. It is the rain in the desert that reminds Ernesto in the present of his lost love of his youth. In "Art of Translation," running in the dessert helps Nick reclaim himself and to overcome the trauma of the hate crime he experienced. In "He Has Gone to Be With the Women," the title refers to Javier who, like the women in the desert, dies as a victim of criminal violence in Juárez.

The changing symbolism of the desert also reflects the changing relationship of the US and Mexico. In the 1970s it is a space of sexual awakening, in the 1980s it represents emotional healing, and, in the present, it represents suffering and death—for victims of femicides, drug violence, and undocumented border crossings. It is in the desert where undocumented migrants attempting to cross the border into the United States experience extremely dangerous crossing border conditions that sometimes result in death. The current day rhetoric that criminalizes undocumented immigrants forces more and more migrants to choose the unforgiving landscapes in their attempt to cross the border without being noticed.

Border crossings are also used to show how the experience of crossing the border has changed over time. Characters in the present often draw contrast with what it used to be like when they crossed the border in the past. The stories are not organized in chronological order and the reader is left to decipher the time period of each story based on the emotions

and descriptions of the characters when they cross the border. The nostalgia for a lost youth or nostalgia for past memories of more happy times spent crossing the border or spending time in the Kentucky Club parallels the nostalgia for the time when there was stability in Juárez that allowed inhabitants of El Paso and Juárez to cross the border easily.

Benjamin Alire Sáenz's collection emphasizes the long history of connections between the two nations and, in particular, between the two cities. His longing for the continued success of the Kentucky Club can be read as a longing for a positive experience of border crossing, a desire for recognition of Chicano identity, and as an attempt to document the long history of relationships between the cities of El Paso and Juárez. A celebration of the union of the two cities is found in the final story of the collection.

"The Hurting Game" begins with the death of Tom, a successful Mexican American lawyer from El Paso who died as a consequence of his drug addiction. In flashbacks the reader learns that he and the narrator, Mexican-American Michael, had a five-year relationship that, despite Tom's wishes for more, was never serious. Michael resists formalizing his relationship with Tom because he experienced physical abuse from his father and mistrusts love. As a high school counselor from El Paso who helps teens who are physically abused by their parents, Michael cannot escape his past as a victim of physical abuse. Once again, there is a character who was physically abused and who cares for the physically abused. This is yet another parallel to the abuses committed on the landscape of the border.

The two characters met at a dinner party and never actually visited The Kentucky Club together, but Tom likes to reimagine their first meeting and to pretend they met there. This is an attempt to legitimize their relationship by tying it to a place that has come to represent Juárez and the history between the two border cities. The bar is an imaginary romanticized space for Tom, much like the borderlands is for some intellectuals an imaginary romanticized space. Over the course of their relationship, Tom becomes addicted to drugs and dies the victim of his association with drug criminals. The collection of stories ends with Michael discovering that Tom faked his own death and that he is alive and imprisoned in Juárez. When Michael realizes Tom is alive, he finally admits to himself that he loves Tom. Michael imagines meeting Tom for drinks at the Kentucky Club and telling him, "No, not everything [begins and ends at the Kentucky Club], just your dreams" (222). Here the idea of dreams, when taken in connection with Bachelard's description of home, shows that the two men have found their home, peace, and comfort in each other. By finally accepting how the two cities, and by extension the two lovers, are tied together, the two men are finally able to openly experience each other's love.

In the stories that represent drug addiction, the narrators long for safe homes, which by extension can be read as a desire for safe border cities. In "The Hurting Game," Tom and Michael disrupt the typical narrative of the collection where drug addiction ends in hospitalization, death, and incarceration. Instead, Tom fakes his own death in order to break free from the drug lords that are chasing him. His disruption of the typical narrative allows him to create a hopeful future and to return to a safe home and begin a loving relationship with Michael. Tom reclaims jail as a space to secure his freedom from the drug lords and begin his love story. In "The Hurting Game," the Kentucky Club functions like a home in that it allows the characters to daydream and make a better future a reality. For Tom and Michael, the Kentucky Club becomes a place of imagination and dreams, and the reader hopes that the city of Juárez, like the Kentucky Club in the final story will eventually be able to protect its inhabitants again and that the Kentucky Club will protect the two cities' dreams.

In *Everything Begins and Ends at the Kentucky Club*, award-winning author Benjamin Alire Sáenz uses the physical space of the Kentucky Club in Juárez to connect all of the stories in this book. The Kentucky Club bar functions as a metaphor that mimics the liminal space of the border and the experiences of border citizens in Juárez and El Paso. It simultaneously evokes the past glamour of the city as a destination for Americans seeking alcohol during Prohibition, while it also embodies the present-day deterioration of the city and associated decline in tourism due to the drug violence.

Since the collection of short stories was published in 2013, the Kentucky Club is one of the few bars that has survived Juárez's violence. The club that represents the city continues to endure and like Tom and Michael's relationship one can hope it too will find a way to disrupt the narrative of violence and death of the vibrancy of Juárez and successfully reinvent itself. It is only through the two characters and by extension the two cities admitting their connection to the inescapable realities of Juárez that they can be set free to create a new future together. The collection reclaims the endurance of the bar as a symbol of hope for the future of the two cities.

Through examining the liminal role of the real space of Kentucky Club in Benjamin Alire Sáenz's collection of stories, I show how the bar, like the border between Juárez and El Paso, is a constant site of negotiation of meaning that has changed over time. Like the landscape of the border and the evolving connections between the two cities, the Kentucky Club has changed in significance. It reveals how El Paso and Juárez, and by extension the US and Mexico, have related to each other over the course of history. The collection gives a voice to those who have experienced homophobia, femicide, hate crimes, drug addiction and drug violence. In recognizing their experience, Alire Sáenz reveals the complexities of life on the border. As Bruce-Novoa declares,

Chicano literature is an ordering response to the chaos which threatens to devastate the descendants of Mexicans who now reside in the U.S.A. The space this response opens is an alternative to both Mexican as well as U.S. spaces, while at the same time being a synthesis of those two zones that border it.  
(70)

In *Everything Begins and Ends in the Kentucky Club*, Alire Sáenz seeks to order and find peace in the chaos of life on the border. He dares to dream a better future for his characters. In the end, the history and enduring nature of the Kentucky Club stands as a hopeful symbol of the resilience of its community.

## WORKS CITED

Aldama, Arturo J., and Naomi Helena Quiñonez, eds. *Decolonial Voices : Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Indiana UP, 2002.

Aldama, Arturo J. "Millennial Anxieties: Borders, Violence and the Struggle for Chicana and Chicano Subjectivity." *Decolonial Voices : Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Indiana UP, 2002. pp. 11-29.

Alire Sáenz, Benjamin. *Everything Begins and Ends in the Kentucky Club*. Cinco Puntos Press, 2012.

Anzaldúa, Gloria. *The Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books, 1987.

Bachelard, Gaston. *Poetics of Space*. Trans. by Maria Jolas. Beacon Press, 1994.

Bhabha, Homi K. *Location of Culture*. Routledge, 2004.

Bruce-Novoa, Juan. *RetroSpace: Collected Essays on Chicano Literature, Theory, and History*. Arte Público Press, 1990.

Calderón, Héctor and José David Saldívar, eds. *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*. Duke UP, 1991.

Castillo, Debra A. "Border Theory and the Canon." *Postcolonial Literatures: Expanding the Canon*. Ed. by Debra Madsen. Pluto Press, 1999, pp. 180-206.

Chessey, Bob. "The Myth of Al Capone in Juarez." *Frontera Norte News*. 25 Feb. 2016.

Douglas, Mary. "The Idea of Home: A Kind of Space." *Social Research*. Vol. 58. No1, 1991, pp. 287-307.

Duara, Nigel. "El Paso and Juárez Know what Happens when a Wall Divides Two Cities". *Los Angeles Times*. 25 Jan 2017.

<http://www.latimes.com/nation/la-na-trump-wall-el-paso-20170125-story.html>. Accessed 7 Apr. 2017.

Elenes, Alejandra. "Border/Transformative Pedagogies at the End of the Millenium: Chicano/a Cultural Studies and Education." *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Ed. by Arturo J. Aldama and Naomi H. Quiñonez. Indiana UP, 2002, pp. 245-261.

Fox, Catherine O. And Tracey E. Ore. "(Un)Covering Normalized Gender and Race Subjectivities in 'Safe Spaces,'" *Feminist Studies*. Vol. 36, No. 3, Fall 2010, pp. 629-649.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of Prisons*. Transl. Alan Sheridan. Vintage, 1985.

Harlow, Barbara. "Sites of Struggle: Immigration, Deportation, Prison, and Exile," *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. Ed. Héctor Calderón and José D. Saldívar. Duke UP, 2009, pp. 149-163.

"Kentucky Club Menu." *Yelp: Photos for Kentucky Club Bar & Grill*. 24 Mar 2016.

[https://www.yelp.com/biz\\_photos/kentucky-club-y-grill-ju%C3%A1rez?select=GqHpV6FZAhOujlEC\\_EJ2Rw](https://www.yelp.com/biz_photos/kentucky-club-y-grill-ju%C3%A1rez?select=GqHpV6FZAhOujlEC_EJ2Rw).

Accessed August 1, 2020.

Lanier, Clint and Derek Hembree. "Explore One of Juárez, Mexico's Oldest Bars: The World Famous Kentucky Club." *The Huffington Post*. 16. Feb 2016.

[http://www.huffingtonpost.com/clint-lanier-and-derek-hembree/exploring-the-world-famous-kentucky-club-bar-in-juarez-mexico/b\\_8916624.html](http://www.huffingtonpost.com/clint-lanier-and-derek-hembree/exploring-the-world-famous-kentucky-club-bar-in-juarez-mexico/b_8916624.html) Accessed August 1, 2020.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. by Donald Nicholson-Smith. Oxford, 1974.

Michaelsen, Scott and David Johnson. *Border Theory: The Limits of Cultural Politics*. Minnesota UP, 1997.

Saldívar, Ramón. "Narrative, Ideology and the Reconstruction of American Literary History," *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. Ed. Héctor Calderón and José D. Saldívar. Duke UP, 2009, pp. 11-20.



## DESTELLOS DEL HORROR: EL SIDA EN LA OBRA DE REINALDO ARENAS

MIRTA SUQUET

Susquehanna University

**Abstract:** Este artículo estudia las respuestas éticas y estéticas desarrolladas por el escritor cubano Reinaldo Arenas en relación con el VIH/sida en diferentes textos (cartas íntimas, apuntes y novelas autoficcionales). La enfermedad en Arenas es impulso para la escritura autobiográfica, la introspección y el conocimiento de sí. Se propone que el autor metaforiza el VIH/sida en los años previos a su diagnóstico (1985-1987) e inmediatamente posteriores a este como una primera toma de conciencia de la cercanía de la muerte. Una vez asumida la enfermedad, Arenas despliega una labor desenfrenada para concluir el proyecto de su obra antes de morir. Se analizan las estrategias narrativas en la novela autoficcional *El color del verano*, entre ellas el empleo de epístolas y oraciones, utilizadas por Arenas para dotar de un registro íntimo a la enfermedad, aún dentro del estilo paródico de esta obra. En el último epígrafe, se indaga en los motivos por los que Arenas se mantuvo reticente a la hora de mostrar abiertamente en sus obras finales sus padecimientos físicos y psíquicos a causa del sida y se analiza esta reticencia como una estrategia política.

**Keywords:** Reinaldo Arenas, VIH/Sida, enfermedad, autoficción, autobiografía.

En las páginas que siguen propongo una reflexión en torno a las respuestas éticas y estéticas desarrolladas por el escritor cubano Reinaldo Arenas en relación con el VIH/sida. Tomaré en cuenta diferentes géneros literarios, cuyos compromisos autorreferenciales resultan variables (cartas íntimas, apuntes, novelas autoficcionales), para subrayar el flujo interdiscursivo que vincula estos ejercicios de creación. La enfermedad urge a Reinaldo Arenas a acelerar los procesos de creación y a desarrollar una escritura “terminal”, lo que Ross Chambers llama los “discourses of extremity” (57), que derivan mayoritariamente hacia lo autobiográfico y hacia nuevas formas de autoficcionalizarse —enfermedad mediante— a pesar de las reticencias de Arenas a la hora de enunciar y detallar el impacto del sida en su cuerpo. La enfermedad es impulso para la escritura autobiográfica, valor para la introspección y el conocimiento de sí; impone un ritmo que deviene reflexión ética y estética. Frente a la incertidumbre del contagio, Arenas elude su temor a la enfermedad epidémica, de la que no se atreve a pronunciar su nombre, en los años previos a su diagnóstico (1985-1987) e inmediatamente posteriores a este. A través de una serie de alegorías y metáforas, el sujeto lírico o el narrador se reflejan especularmente en referentes que le devuelven una mirada agónica. Posteriormente, después de hacerse consciente de la cercanía de su muerte, el autor despliega una labor resistente y desenfadada que “amplifica” los años finales de vida, y cuya finalidad es concluir el proyecto de su obra. Analizaré las estrategias narrativas en la novela autoficcional *El color del verano*, entre ellas el empleo de epístolas y oraciones, utilizadas por Arenas para dotar de un registro íntimo a la enfermedad, aún dentro del estilo paródico de esta obra. En el último epígrafe, indagaré en los motivos por los que Arenas se mantuvo reticente a la hora de mostrar abiertamente en sus obras finales sus padecimientos físicos y psíquicos a causa del sida y analizaré esta reticencia como una estrategia política.

#### 1. PRIMERAS NEGOCIACIONES CON LA MUERTE

Desde 1985 Reinaldo Arenas reporta a Margarita y a Jorge Camacho, sus amigos entrañables desde la década del sesenta, sobre el clima “irrespirable” de Nueva York a causa del sida. Arenas lleva entonces solo cinco años en Estados Unidos, después de que lograra salir de Cuba durante el llamado “éxodo del Mariel”. El 9 de octubre de ese año les transmite el terror que comienza a obsesionarlo, sin dejar de ironizar: “psicológicamente es muy deprimente vivir en el centro de la plaga ... hago vida casta y de un momento a otro seré canonizado ... A lo mejor me vuelvo un santo milagroso” (*Cartas* 168, 9 de octubre de 1985). En 1985, como evocará años después en su autobiografía *Antes que anochezca* (en “El anuncio”), la muerte de su amigo Jorge Ronet, fallecido el 15 de abril de 1985, lo enfrentará a lo que el filósofo Vladimir Jankélévitch llama la experiencia de la muerte en “segunda persona” (38), ésa que se presenta como la única posibilidad de asistir, de manera diferida, al espectáculo de la propia muerte (95). La enfermedad epidémica dejará de ser algo vago para transformarse “en algo cierto, palpable, evidente; el cadáver de mi amigo era la muestra de que muy pronto yo también podía estar en esa misma situación” (Arenas, *Antes* 334)<sup>1</sup>.

Esta agnósis frente al cadáver del *otro* se repite de manera metafórica en algunos poemas incluidos en *Voluntad de vivir manifestándose* (1989), escritos en la década del ochenta. En estos poemas, el sujeto lírico se apoya en la posibilidad especular de la metáfora para definirse, espejeándose en el/lo otro moribundo. Se trata de textos en los que puede leerse la angustia por un destino que se sospecha ineludible, pero que aún se le encara de soslayo. En el poema “El otoño me regala una hoja”, fechado en 1985, una hoja recién desprendida de un árbol cataliza la angustia del hablante lírico: “Con temblor que imagino suplicante / acaba de caer junto a mí” (147). La hoja seca y el hablante lírico quedan entretreídos en una historia común a partir de la “hermana mirada del condenado”, “la cálida complicidad de la maldición” (147). La identificación metafórica humaniza a la hoja a la vez que rebaja al hablante lírico a su condición de ser para la muerte.

1. En uno de sus “Sonetos desde el Infierno”, incluidos en *Voluntad de vivir manifestándose*, escritos en Cuba, Arenas había trabajado la idea de la conciencia especular frente al cadáver del otro. Sin embargo, en este poema, escrito antes de la epidemia del VIH/sida, el énfasis se coloca en la sobrevivencia y el olvido; la muerte del otro no lo interpela, no lo “horroriza”: “No es el muerto quien provoca el estupor, / es la sorpresa de ver cómo olvidamos / su propia muerte ... Somos nosotros que vamos discutiendo, sobre el cadáver que mudo nos mira / la posibilidad de seguir sobreviviendo. / Somos nosotros que téticos quedamos / al ver cómo miramos sin horror / al que en el gran horror se va pudriendo” (47).

A continuación, a través de un desplazamiento metonímico, la hoja moribunda se trastoca en la página en blanco y ésta, en espejo que convoca al acto de (re)conocimiento, de producción de sí: “me obliga a dibujar en ella mi autorretrato” (148). Hay una pregunta en el poema que condensa la responsabilidad del sobreviviente y el valor revelador del “espectro” como retorno de lo reprimido: “¿Pero qué puedo hacer con este espectro/que ante mí empalidece desprendido del árbol de la vida?” (107).

Asimismo, en el poema “Última luna”, fechado en diciembre de 1985 y también incluido en *Voluntad de vivir manifestándose*, el hablante rebasa el “terror” que le “impele” reconocer su precariedad existencial al contemplar(se) (en) la luna. La infinitud del ciclo lunar se interrumpe, sin embargo, para el que contempla esta “última” luna:

El pasado es todo lo perdido  
y si del presente me levanto  
es para ver que estoy herido  
(y de muerte)  
porque ya el futuro lo he vivido.  
.....  
sólo me queda contemplar tu rostro (que es el mío)  
porque tú y yo somos un río  
que recorre un páramo incesante. (109)

Las metáforas y figuraciones que hemos comentado traslucen los pactos con un destino que se sospecha inevitable; el duelo y la reconciliación que lo llevarán, paulatinamente, a aceptar la cercanía de su muerte.

En algunos de los textos escritos antes de 1987 (antes del diagnóstico), muchos de los cuales revisa ya enfermo, se alude tangencialmente al sida, pero este signo esquivo resignifica todo el sentido de los textos. Como sucede en muchas obras escritas en Estados Unidos y en Europa entre 1987 y 1990, el sida es “a structuring absence”, en tanto, a pesar de que muchas de estas obras “never specify AIDS as a theme ... they may be nonetheless understood as (indirectly) addressing the epidemic” (Roman 89). Es el caso del poema “Dracula Loses His Cold Blood” de *Voluntad*, firmado en 1983. Es quizás la primera vez que se menciona la enfermedad en un texto de Arenas de esta década. Remitiendo al imaginario que vincula homosexualidad y vampirismo, Arenas aborda aquí las nuevas identidades y prácticas gais en el marco de la pandemia del sida y el exceso de visibilidad que, para Arenas, cancela el misterio, el anonimato y la oscuridad de la “caza” vampírica-sexual:

Drácula está hasta la coronilla  
de tanto technicolor derrochado en su nombre  
Le indignan esos cuellos de cisnes  
modelados en los YMCA  
donde hasta la misma vena aorta es difícil de localizar.  
.....  
En cada buharda hay una cámara cinematográfica” (137).

El Drácula visceral y no aséptico de Arenas rechaza la corrección, el orden, los hábitos saludables (“Ah, y esa sangre que succiono, consecuencia de una dieta estrictamente balanceada (health food and sugar free) / ... Han llegado incluso a ponerme una almohada/que detesto” (137). Y, por supuesto, teme morir de sida (“De noche –él mismo lo confiesa- me estremezco/en el fétetro, pensando si habré contraído el SIDA o el herpes/genital” (137). El poema alude a la sobreexposición de los homosexuales, catalogados rápidamente como “grupo de riesgo”, y a la visibilización de las prácticas eróticas en las que, según la alegoría del poema, eros y tánatos han convivido desde siempre (“las legendarias aguas de los fosos, teñidas de rojo escarlatas / están iluminadas por potentes focos”)<sup>3</sup>. En el marco de la emergencia epidémica se implementó una estrategia agresiva de visibilización pública de los enfermos de sida en aras de una productividad social. En relación con lo que llama el “espectáculo

2. El vampiro areniano no encaja en una homosexualidad normativa, como la cooptada por el mercado y por “la llamada globalización de las sexualidades”, que subsume a la “loca incorrecta” latinoamericana (Meruane 54). Para las políticas sexuales generadas a partir de la epidemia dentro de las comunidades gay estadounidenses, véase Jennifer Brier (2009).

3. Sobre el deseo homosexual construido como muerte dentro de la epidemia, véanse Judith Butler (1995) y Bersani (1995).

del sida”, Simon Watney analiza la puesta en escena desplegada fundamentalmente por los medios de comunicación en los años 80-90, sostenida sobre la exhibición reiterada de enfermos homosexuales y la insistencia en las manifestaciones más visibles de los efectos de la enfermedad<sup>4</sup>. El “espectáculo del sida” se convierte en “una purga ritual en la que podemos contemplar el castigo que reciben los portadores del mal, mientras la unidad familiar nacional, el lugar de “lo social” se purifica y se restaura” (Watney 47). En 1987, el fotógrafo Nicholas Nixon expone imágenes dramáticas de enfermos terminales de sida en su controvertido trabajo *People with AIDS*. Al decir de Douglas Crimp sobre esta serie (90), “the privacy of the people portrayed is both brutally invaded and brutally maintained”. Por otra parte, y como comenta el escritor y activista chileno Pedro Lemebel a propósito de la producción hollywoodense de filmes sobre el sida, “el glamour necrófilo” hace taquilla (66).

En el poema de Arenas, la homosexualidad se convierte en atracción, expuesta al escrutinio de la mirada ciudadana: “¡ESTÁ USTED ENTRANDO EN EL CASTILLO DE / DRÁCULA QUE ES TAMBIÉN DISCOTECA Y PARQUEO/GRATIS! (Explica un altoparlante a aquellos que no quisieron comprar el audífono personal) ¡TODO PODRÁ SER OBSERVADO!” (Arenas, *Voluntad* 138), pero la alegoría podría extenderse no solo al Drácula temeroso al contagio, sino a las propias víctimas de la epidemia. La ansiedad *escópica* desplegada por los medios no se repliega ante el duelo: “cómo va a hallar reposo en un ataúd que incesantemente está siendo fotografiado” (138), se pregunta el hablante lírico.

En estos momentos previos e inmediatos al diagnóstico, el sida es una inscripción esquiva en los textos arenianos. En el relato “Mona”, por ejemplo, como ha explicado el crítico Jorge Olivares, se despliega una alegoría de la enfermedad cuyo nombre se inscribe en el texto de manera ultracodificada. En la historia, incluida en *Viaje a la Habana* (1990), Elisa, la insaciable amante del autor/narrador/protagonista, una *femme fatale* exótica y misteriosa, persigue al protagonista hasta su muerte. Como devela Olivares, ELISA is the

acronym for the Enzyme-Linked Immuno-Sorbent Assay, a commonly used blood test to detect HIV infection ... and with the observation that *Elisa* is also an almost perfect anagram of *el sida*, this bit of medical information helps the case for arguing that the lethal female character in Arenas’ novel stands in for HIV/AIDS (Olivares 402, 403).

A su vez, en las escenas finales de la historia, la bella Elisa se transforma en un decrepito anciano (Leonardo Da Vinci), lo que Olivares interpreta con acierto como “‘novel’ ways in which Arenas allegorically contemplates the stages of his own deterioration” (133).

Con la historia de “Mona”, y siguiendo las claves de lectura de Olivares, estamos en presencia de una alegoría que remite al angustioso período que se transita en pos de la aceptación de la enfermedad. Esto es, el período que va desde la sospecha de los primeros síntomas, la negación, la búsqueda de una confirmación y la angustia psicológica que supone la espera del diagnóstico (Ramón espiando y persiguiendo a Elisa hasta descubrir su identidad), hasta la incontestable confirmación de la enfermedad que abre una nueva etapa marcada ya por el padecimiento y la inevitabilidad de la muerte (cuando Elisa confiesa su secreto y proclama la sentencia de muerte de Ramón, iniciándose entonces la huida del personaje hasta que este termina siendo aniquilado o se suicida, posibilidad que deja abierta el relato).

Pero “Mona” es también el *coming-out* autoficcional de Arenas con respecto al sida. De esta forma, la referencia a la enfermedad no se ciñe a su representación alegórica, sino que se encara de manera literal dentro de la ficción, cuando Daniel Sakuntala, el primer editor del manuscrito de Ramón, le pide ayuda a “Reinaldo Arenas” para publicar el texto. A modo de

4. Sobre la representación del sida en los medios de comunicación, véanse Treichler (1987), Watney (1995) y Llamas (1995).

outing, Sakuntala escribe en su “Nota de Presentación”: “Reinaldo Arenas, con su proverbial frivolidad, a pesar de estar ya gravemente enfermo del SIDA, de lo que acaba de morir, se rió de mi propósito” (“Mona” 74). Esta idea se repite en el prólogo de los editores del 2025, quienes, además de aclarar que “[s]e trata de un escritor justamente olvidado”, aseguran que “[e]fectivamente, murió del sida en el verano de 1987 en Nueva York”.

De esta forma, y probablemente como parte de un proceso de duelo que recién comienza —que no obtura el humor, la ironía y sobre todo, la irreverencia presentes desde siempre en sus textos—, Arenas se incluye como personaje referido. A través de este ardid autoficcional, comienza a hacer circular la noticia de su enfermedad, al menos en un registro que juega con los planos extra e intradiegtico, lo que le permite evadir la seriedad confesional del registro autobiográfico y tantear la reacción de receptores más inmediatos<sup>5</sup>. Cabría suponer, además, que Arenas creyera que el relato sería publicado póstumamente (como sucedió en efecto), de forma tal que la nota se convierte en un gesto de complicidad (o broma macabra) hacia el lector.

Se hace necesario aclarar las fechas de escritura del cuento. “Mona” aparece datado por Arenas en octubre de 1986. Creemos, sin embargo, que se trata de un equívoco de Arenas a la hora de datar el relato<sup>6</sup>, o que simplemente forma parte del juego temporal que propone el autor a lo largo del texto, encaminado a despistar a receptores y críticos en relación con la enfermedad<sup>7</sup>. Al contrastar la mención a “Mona” en las cartas a sus amigos Margarita y Jorge Camacho, podemos inferir que su escritura y revisión sucede probablemente entre julio y octubre de 1987, por lo que transcurre paralelamente al vertiginoso momento del diagnóstico y emperoramiento de la salud de Arenas y que lo conduce, finalmente, a una sala de urgencias del Hospital de Nueva York, a finales de enero de 1988<sup>8</sup>. Como el propio Arenas describe en *Antes*: “Yo pensé morirme en el invierno de 1987. Desde hacía meses tenía unas fiebres terribles” (9).

El relato “Mona” es, en sí mismo, la puesta en escena de la urgencia de la escritura de cara a la muerte (el cuento es el “testimonio” escrito por Ramón Fernández antes de que la muerte lo alcance), algo que se expresa aquí como motivo y que en los años que siguen hasta su suicidio se convertirá en proyecto de vida, cuando Arenas se aboca a la culminación de su autobiografía y de la *pentagonía*. Sin embargo, en esa máquina desacralizadora que es la obra de Arenas, el desquiciado “testimonio” de Ramón puede leerse como la parodia de una serie de testimonios realistas de autores con VIH/sida, a la vez que, de soslayo, se caricaturiza la finalidad pedagógica de la publicación póstuma de testimonios de “víctimas inocentes” (para Sakuntala, el testimonio de Ramón servirá para salvarle la vida “a muchos jóvenes tan apuestos como él” [“Mona” 74]).

Por otra parte, los paratextos ficcionales (prólogos, notas) apuntan a la preocupación areniana en relación con sus escritos póstumos. El testimonio que Ramón Fernández escribe a toda prisa es considerado por los editores “como la obra de una persona alucinada o demente”, y se niegan a publicarlo (“Mona” 74). Las diferentes mediaciones y trabas de publicación que sufre el testimonio póstumo de Ramón Fernández pueden leerse como formas de negociar, desde la sátira, la posible precariedad que sufrirían sus propios manuscritos a manos de amigos sin solvencia económica y posteriores editores negligentes (y posiblemente contagiados también con la enfermedad)<sup>9</sup>. El texto original de Fernández pasa, una semana después de muerto su autor, a las manos de su amigo Daniel Sakuntala quien, después de varias gestiones, no puede costear su publicación.

5. Arenas juega con la ficcionalidad de los paratextos (las notas de Sakuntala y de los editores del 2025), de forma que son elementos extradiegticos en relación con la historia de Ramón, pero intradiegticos en relación con la historia marco, los devenires del manuscrito de Ramón. Arenas aprovecha este marco paratextual para remitir a marcas biográficas que ficcionaliza (su nombre y el de contemporáneos de la generación del Mariel, la referencia a revistas como *Mariel*, *Unveiling Cuba*).

6. Esto sucede, por ejemplo, cuando escribe la introducción de *Antes que anochezca*. En carta a Margarita Camacho le aclara: “La fecha en 1987 fue un lapsus, mi opus del libro lo terminé unas horas antes de entrar en el hospital [agosto de 1990]” (*Cartas* 329, 31 de agosto de 1990)

7. Tomando en cuenta el marco de la fecha dada por Arenas como referencia (octubre de 1986), Olivares comenta: “with his characteristic morbid humor, he prospectively refers to his death from an illness with which he has not yet been diagnosed” (119).

8. La primera vez que Arenas menciona al matrimonio Camacho su relato es en carta del 9 de julio de 1987 (“Trabajo en la *Monalisa*”, *Cartas* 184). En carta del 14 de octubre de 1987 Arenas les refiere que “acab[a] de terminar [su] historia de la *Monalisa*” (*Cartas* 188). El 1 de diciembre de 1987, Arenas le envía el relato “Mona” a los Camacho. En un comentario al pie en *Cartas*, Margarita Camacho aclara que pocos días después de recibida esta carta, Arenas los llama para comunicarles que estaba gravemente enfermo de sida (*Cartas* 191).

9. En varias cartas a los Camacho, Arenas manifiesta su temor a que sus obras inéditas queden sin publicarse, o que se censuren, sobre todo *El color del verano*. “Si muero”, comenta en una carta “por favor ... publiquen el libro con Betania o con alguna editorial parecida que no lo mutilen” (*Cartas* 298-299, 24 de mayo de 1990).

A continuación, doce años después, nuevos editores, Vicente Echurre e Ismaele Lorenzo, publican el texto en New Jersey en una edición de escasa circulación y con erratas. Los tres editores intermediarios desaparecen misteriosamente. Finalmente, el texto original es publicado en el 2025 por editores anónimos<sup>10</sup>.

“Mona” es también una reescritura del tópico de la trascendencia por medio de la obra de arte. Sin embargo, al establecerse una comunión entre obra de arte, enfermedad y contagio, esta trascendencia adquiere otros valores: la obra artística se presenta como artefacto “contaminado” que trasciende a la muerte del autor y continúa ejerciendo su poder “contaminante” mientras se reedite el vínculo creador-obra-receptor. La idea de la permanencia por la escritura está bellamente desarrollada en “Canto de las Arenas”, escrito por Arenas en fechas cercanas a “Mona” (mayo de 1987) y concebido para el catálogo de la exposición de Jorge Camacho en la Galería Epsilon de Bruselas. El texto tiene una resonancia íntima, biográfica, que nos acerca al momento en el que la palabra areniana tantea por primera vez la cercanía de la muerte y “el horror sin fronteras se inaugura” (“Canto” 407). Remite a la desesperación inicial, a las plegarias y los pactos con/contra la muerte: “Mientras descendemos, o nos elevamos ante un delirio de azules cambiantes, todo, con tal de permanecer, lo ofrendaríamos al Dios por venir” (407–408). En ese momento en el que se asume, como un hecho inminente, la propia mortalidad, “todo exorcismo resulta inútil, toda rebeldía insuficiente y toda fe se tambalea” (407). La única permanencia posible, que se abre como ilusión en este texto lúgubre y desesperanzado, es la literaria, que viene marcada con el nombre propio, el nombre de autor: “solo queda el canto de las Arenas, con la desesperada huella que en él dejaremos” (408).

Después de recibir el diagnóstico, en 1987, y tras un ingreso en una sala de emergencias que se prolongará durante tres meses, Arenas enfrenta la sobrevivida como una gestión consciente del tiempo enfocada a terminar su obra. Haber superado la experiencia traumática del hospital (narrada en *Antes*), se convierte en el signo premonitorio de un destino literario por concluir: “De todos modos sobreviví entonces a aquellas enfermedades o por lo menos al estado de mayor gravedad. Tenía que terminar la *Pentagonía*” (*Antes* 12). La incertidumbre ante una muerte sorpresiva es sustituida por una duración precisa que devuelve la ilusión del control sobre la propia vida. En *Antes* se inscribe el lapso de la sobrevivida: tres años (16). En su correspondencia íntima no renegocia estos tres años de vida, ni se abre, esperanzador, a un tratamiento novedoso que lo salve (la única vez que lo hace, es desde la ironía<sup>11</sup>). Se reducen los proyectos y se enfocan las prioridades; despliega una intensa actividad literaria que acompaña, según sus propias palabras, con una “vida monacal” (*Cartas*: 264). Su tiempo es el presente de la escritura, no el futuro. El crítico francés Stephen Spoiden, a propósito del análisis de escrituras del sida en Francia, comenta cómo la conciencia de la muerte lleva a los autores a “déployer une hyperactivité et une intensité de tous les instants” (68). En tal caso, el sida es percibido “non seulement comme agent intensificateur de l’existence, mais également comme occasion de renouveau” (70). Tal es el caso de Arenas. En el epistolario de estos años sobresale su fuerza de voluntad y el despliegue de un hacer incesante (casi una obligación, *tener que*) que intercala con padecimientos, visitas a médicos e ingresos.

A su vez, Arenas se obsesiona con dejar su obra a salvo, en manos amigas, y todos sus manuscritos a merced de su conservación en la Biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton. Como ha advertido Javier Guerrero, la materialidad del archivo es una sustitución corporal, organizada y preservada, del propio cuerpo del escritor, cada vez más precario y desorganizado por la enfermedad (43). La obsesión por el archivo muestra la ansiedad de presencia del escritor como estrategia de sublimación del trauma de su ausencia inminente (una presencia que, como explica Guerrero, va más allá de los trazos de la escritura y de las huellas del cuerpo dejadas en estos trazos, sino que se corporeiza a través

10. Tras los nombres de los editores ficticiales están los de sus amigos (y no tan amigos) Daniel Fernández, Vicente Echurre e Ismael Lorenzo.

11. “Si sobreviví a Miami y a mi madre, creo que llegaré hasta el 92; qué horror, ¿tendré que celebrar el descubrimiento de América? Espero que el cielo no me depare esta tortura china...” (*Cartas* 63, 29 de agosto de 1989).



de las fotografías e interpela a los “arqueólogos” desde la intimidad de su cuerpo sexuado)<sup>12</sup>. El deseo de controlar sus obras después de su muerte se constata en la nota que incluye en sus libros remitiendo al archivo (“Los textos originales ... forman parte de la colección de manuscritos de Reinaldo Arenas de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey”)<sup>13</sup>. Leemos aquí una ansiedad ante el temor que los editores mutilen o modifiquen su obra y, por consiguiente, una recomendación dirigida a críticos y especialistas de que verifiquen los originales y quizás, salvaguarden (por él), la integridad de sus obras .

## 2. DESTELLOS DEL HORROR. FRAGMENTOS AUTOFICCIONALES ÍNTIMOS EN *EL COLOR DEL VERANO*<sup>14</sup>

*Antes* y *El color* son obras supeditadas al avance y retroceso de las infecciones relacionadas con la inmunodeficiencia, a la maquinaria médica y farmacológica que las deja existir y a la resistencia de Arenas. Estas obras, como casi todo lo que escribe el autor afianzado en eventos traumáticos de su vida, dan cuentas de la voluntad de presencia de Arenas (“voluntad de vivir manifestándose”, como titula el libro que compila sus poemas): hacerse presente a través de la palabra (y del archivo) cuando sabe que es inevitable el fin. La autobiografía, como se narra en la “Introducción. El fin”, está marcada por el ritmo que le impone la falta de aire, el dolor y el cansancio (*Antes* 11) causados por el *Pneumocystis carinii*, lo que lo fuerza a cambiar del papel a la grabadora: “Hablaba un rato, descansaba y seguía” (11). La segunda, *El color*, lleva las marcas, como su cuerpo, del sarcoma de Kaposi y la toxoplasmosis<sup>15</sup>. Empieza a escribirla en su segunda hospitalización: “Tenía en las manos distintas agujas con sueros, por lo que me era un poco difícil escribir” (*El color* 12). Una vez en su casa, los síntomas de la toxoplasmosis interrumpen la escritura: “Este dolor de cabeza que realmente es algo descomunal y no me deja ni un minuto... A pesar del dolor de cabeza estoy escribiendo la novela, ya he llegado a la página 220, y si no fuera por estos dolores, la terminaría en pocos días, pero no puedo avanzar”, le escribe al matrimonio Camacho el 7 de julio de 1989 (*Cartas* 251). Tampoco puede recurrir a la grabadora. En la medida que avanza el sarcoma de Kaposi pierde la voz (“Casi no podía hablar, pues el cáncer ya se había posesionado de mi garganta” (*Antes* 14)). La “perfección diabólica” (*Antes* 15) del sida le limita la vida y la palabra, escrita o hablada<sup>16</sup>. En agosto de 1990, tres meses antes de su suicidio, se queja a los amigos de que “[A]penas puedo escribir, y seguramente esta carta sea difícil de leer, no tengo control en el pulso [...] Ahora estoy en una agonía que no me permite ni sentarme ni acostarme, ni estar de pie” (*Cartas* 329, 31 de agosto de 1990). Es en estos momentos cuando escribe “El fin”, la introducción de la autobiografía, que fecha en agosto de 1990, donde habla explícitamente del sida.

Como explican Christophe Panichelli y Stéphanie Panichelli-Batalla, la escritura de *El color* está marcada por una “humorous sublimation” (641), esto es, la síntesis de dos mecanismos de defensa psicológicos (sublimación y humor), que le permite a Arenas reescribir las experiencias personales traumáticas. En efecto, en esa máquina de lo grotesco que es *El color del verano*, el sida es una injuria usada para rebajar a alguno de los personajes, como a Zebro Sardoya, o a la Ogresca, o para crear metáforas delirantes como en el pasaje en que describe una de las obras de Clara

12. Parte de la estrategia de la autobiografía de construir y afirmar una corporalidad hipersexual (probablemente exagerando el número de amantes) puede leerse como la intensificación de la presencia -su activa vida sexual- como parte del duelo ante la precarización de su atractivo sexual y de la propia sexualidad a causa de la enfermedad. Durante su vida en Cuba, la sexualidad significa para Arenas “escape” (*Antes* 255), “rebelión” y “libertad” (*Antes* 329). Al evocarla desde su habitación neoyorkina y al borde de la muerte, convoca también los mismos significados de evasión y subversión, en este caso frente a la muerte.

13. Para Javier Guerrero (42), esta conminación tiene que ver con la exhortación a leer el exceso, lo impublicable que está recogido en el archivo, dotando al “cuerpo” de Arenas de una plasticidad performática que se recupera a través del registro personal y fotográfico.

14. Aludo aquí con esta frase de Arenas tomada de *El color*: “Déjame ser solo un destello de horror que no se repite” (411).

15. La toxoplasmosis se produce como consecuencia de una infección por el parásito *Toxoplasma gondii*. El sarcoma de Kaposi es un tumor canceroso del tejido conectivo.

16. Tampoco deja a la deriva la reedición de sus obras, cuida las traducciones (veta la traducción al inglés de *El portero* que hace Andy Hurlley; critica la traducción al francés de *Viaje a la Habana*), se querrela con editores, con su agente literario. Escribe numerosas cartas a amigos y editores. Además de (re)escribir dos novelas (*El color* y *El asalto*), y la autobiografía en estos tres años, Arenas revisa en el hospital la traducción al francés de *El portero*, publicada en 1987; edita *Voluntad de vivir manifestándose* para su publicación en Betania (1989) y concluye los extensos poemas que forman la trilogía *Leprosorio* (1990). Escribe algunos textos como “Las moradas subterráneas”, sobre la obra de Jorge Camacho, en su última estancia en el hospital. A su vez, organiza junto con Jorge Camacho la campaña “Un plebiscito a Fidel Castro” (1989) y ofrece entrevistas a propósito de la campaña. Además de toda esta actividad, realiza varios viajes a Europa (a Francia, España e Italia), y a Miami.



Mortera –flores cuyos pétalos, terminados en tijeras, daban “picotazos” a los espectadores, contagiándoles el sida<sup>17</sup>. A la manera de una tradición burlesca sobre la enfermedad que alcanza particular relieve con la sífilis como tema de la poesía burlesca del renacimiento italiano y español, Arenas utiliza la enfermedad vergonzosa para ridiculizar a los seres de carne y hueso que subyacen tras los personajes de *El color*.

Sin embargo, nos interesa subrayar la dimensión dramática de la enfermedad que irrumpe dentro del tono carnavalesco de *El color*. Es posible leerla en textos no narrativos (cartas, plegarias) que remiten directamente a la enfermedad y a la precariedad existencial del autor-narrador. Si la novela ficcionaliza el pasado –“está intrínsecamente arraigada a una de las épocas más vitales de mi vida ... durante las décadas del sesenta y setenta” (262)–, los impasses dramáticos remiten a un presente extraliterario que se inscribe en la ficción con diferente compromiso autorreferencial para cada modalidad elegida por Arenas. Son textos independientes que evocan, con un registro íntimo, el sufrimiento que acompaña a la escritura de la farsa novelesca, a la vez que este padecer queda rebajado de su dramatismo al ser incluido en la ficción. Estos textos oscilan desde un registro lírico introspectivo, con una expectativa de recepción según la cual el lector tiende a identificar al yo lírico con el yo autoral (“Oración”, 97 y “Oración”, 410-411; “Sueños imposibles”, 276-277), hasta un registro aforístico, que asienta el pacto de lectura en la reflexividad del autor como sujeto experiencial (“Nuevos pensamientos de Pascal o Pensamientos desde el Infierno”, 194-198). Los textos incluyen además un prólogo-testamento literario (“Prólogo” 259-263) y cuatro cartas autoficcionales, fechadas en el futuro –París 1993, Nueva York 1996, Miami 1998, y La Habana 1999– las cuales le proponen al lector un pacto híbrido entre lo ficcional y lo autobiográfico, esto es, un pacto autoficcional (98-100, 179-182, 301-303, 357-358). Precisamente el compromiso más laxo con la veracidad que implica el pacto autoficcional, diferente del “pacto autobiográfico” (Lejeune), pudiera explicar el hecho de la inclusión en *El color* de las referencias a su presente más cercano y fatídico, excluidas de *Antes que anochezca*<sup>18</sup>.

Resulta interesante anotar cómo, en efecto, *El Color* es “una reescritura burlesca de la autobiografía” (Panichelli-Batalla 274); un texto autoficcional que revela la intención consciente del escritor de jugar con los planos e identidades de la personalidad autoral, clave para definir esta modalidad, según Manuel Alberca (2013)<sup>19</sup>. Sin embargo, los textos que he mencionado son encuadres de subjetividad que intensifican una recepción autobiográfica y muestran una dimensión emotiva y reflexiva sobre la enfermedad y el exilio que, por otra parte, no aparece en la autobiografía. Estos textos convocan, desde un registro íntimo, a una recepción empática muy diferente de la expectativa de recepción del resto de la novela, al darle acceso a una verdad autoral despojada de la sátira. Apelan directamente a un lector que se supone familiarizado con la biografía del autor, con sus tragedias sucesivas y su muerte inminente, y que revive, a través de la lectura, el momento de producción de una escritura “terminal”. No hay que olvidar que hablar en primera persona del VIH/sida a finales de los ochenta e inicios de los noventa era convocar, de manera prácticamente inevitable, la muerte propia. Para Ross Chambers (22), “[i]t is the death of the author that is the condition of textual readability” de los testimonios sobre la enfermedad escritos antes de 1996.

17. Jorge Olivares analiza en profundidad esta metáfora en “Clara c’est Moi”, *On becoming*. (135-147).

18. No creemos pertinente debatir sobre la ficcionalidad de la autobiografía de Arenas. Partimos del presupuesto de que toda narrativa memorialística se ubica en una posición paradójica entre la ficción y la realidad. El teórico de la literatura Darío Villanueva (26) insiste en la necesidad de una definición pragmática de la modalidad autobiográfica de un texto, que implique a la intencionalidad del autor y del lector en la constitución del género. Por su parte, el teórico Arturo Casas prefiere resaltar la significación de estrategias textuales que orienten de manera consciente la obra hacia una u otra modalidad, además de la incidencia de los paratextos en la recepción autoficcional (Casas 24, 33). En tal sentido, y tomando en consideración el “pacto autobiográfico” que propone Arenas en el prefacio de *Antes* (cuando explicita que se trata de “la historia de mi propia vida”, “mi autobiografía”, “mis memorias”, 11), leemos esta obra como autobiografía. En el caso de *El color del verano*, Arenas deja claro en nota firmada por “el autor” que su obra es “de ficción” (15). La leemos como “autoficción” dada la identidad entre el nombre del protagonista y el autor, entre otras referencias y pasajes autobiográficos en clave paródica, que pueden ser contrastados con la autobiografía. Para *El color del verano* como autoficción véase Panichelli-Batalla.

19. Manuel Alberca se acoge a la definición formal de autoficción de Jacques Lecarme (“novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” [Alberca]), pero recalca el nuevo pacto pragmático que introduce la autoficción (“a caballo de los dos grandes pactos literarios narrativos, acercándose o separándose del novelesco unas veces y, en otras, del autobiográfico” [Alberca]). De esta forma, el concepto de “pacto ambiguo”, introducido por Alberca, intenta repensar desde el punto de vista pragmático la propuesta contractual basculante que posibilita un “ir y venir” del lector entre una descodificación ficcional o factual, a diferencia de la unidireccionalidad que sugiere el “pacto autobiográfico”.

En la autobiografía (*Antes*), en cambio, las referencias a la enfermedad se colocan en la periferia de la obra (en “Introducción. El fin” y “Carta de despedida”, nota de suicidio de Arenas que se anexó a la autobiografía), marco este que, sin dudas, condiciona la lectura, pero cuya colocación en los extremos leemos como síntoma de un no querer “contaminar” el cuerpo-texto autobiográfico (la historia de ese cuerpo joven disidente y resistente) con las huellas de la enfermedad.

Uno de los textos de *El color* en los que aflora la perspectiva íntima de la subjetividad dañada por la cercanía de la muerte es “Oración” (97). Se trata de una plegaria en pos de recuperar la sensibilidad, el deseo y las emociones embargadas con la cercanía de la muerte. No se suplica por la sobrevivencia, se apela al disfrute de los sentidos, un llamado a la vida concentrado en signos naturales, en cosas insignificantes y efímeras (“Junto a un madero podrido, ¿qué flor, hongo o caracol será el colmo de mi alegría? ... ¿Qué hoja sin igual encontraré en la yerba? ... ¿Qué pequeña piedra reclamará mi atención y me guardará en el bolsillo?”). Además de la invocación a lo nimio cotidiano, en la serie se incluye la referencia a lo sexual que la plaga ha limitado (“¿Qué negro gigantesco me hará una señal que no podré ni querré eludir?”). “Finalmente, la apoteosis de la seducción, y con ella, la vida misma, es solo memoria, sueño que serena (“Con qué bella imagen en la memoria me quedaré dormido? ¿Qué silbido lejano me hará soñar que aún soy aquel y que estoy vivo?”, 97).

El segundo texto llamado “Oración” (410) es ya abiertamente un canto a los cuerpos que, en la plenitud del verano, no pueden ser poseídos (“los cuerpos que se exhiben”, “adolescentes que el sol resalta”), y a la persistencia del deseo que es, frente a la muerte, un espejismo o un suplicio (“El color del verano se ha instalado en todos los rincones. Un cosquilleo sin límites recorre nuestros cuerpos empapados. Y aún, mientras envejecemos, soñamos”). El verano y la playa, símbolos de vitalidad y sexualidad para el joven Arenas en *Antes*, se convierten, para el sufriente Arenas, en fuente de padecer. Así les comenta a los Camacho en el verano de 1988: “Ayer fui a la playa, pero el sol me ha causado irritación en la piel. Parece que tengo alergia al sol cuando éste es muy fuerte” (*Cartas 207*, 14 de julio de 1988). Quizás desde este dato biográfico pudiera redimensionarse la referencia al verano en *El color*; la remembranza a veranos que lo llevan de regreso a su país natal, a su etapa de juventud y a sus picarescas hazañas sexuales. El texto “Oración” se cierra con una plegaria a la muerte que tarda en llegar: “Oh, Señor, no permitas que me derrita lentamente en medio de veranos inacabables ... No permitas que el nuevo año, el nuevo verano ... prosiga en mí su deterioro, y otra vez me conmine a lanzarme a la luz, ridículo, arrugado, patético y empapado, buscando. Que el próximo verano yo no exista. Déjame ser tan sólo ese montón de huesos abandonados en un yerbazal que el sol calcina” (411).

Las cuatro cartas de *El color*, por su parte, intensifican el “pacto ambiguo” que propone la modalidad autoficcional (Alberca), esto es, un bascular entre la realidad y la ficción. La autoficción posibilita una toma de distancia autoral con respecto a la representación traumática de la enfermedad propia, sin dejar de lado las tensiones éticas y estéticas que supone al autor identificarse como seropositivo y enfermo de sida en el marco de dilemas contemporáneos todavía decisivos como la administración de un nombre y una imagen públicos. En este marco epistolar autoficcional intercalado en *El color* emergen fragmentos que acojen un tono más íntimo, y que remiten a una etapa posterior al éxodo del Mariel y vinculado al desencanto del exilio, la dificultad de que su obra sea reconocida fuera de Cuba, y a los estragos psicológicos que provoca el sida. Como explica Panichelli-Batalla, con las cartas “se ven actualizadas las preocupaciones del autor en la vida real” (269). El resultado es una lectura crítica basculante que tiende, por un lado, a establecer una empatía basada en la verdad que se comparte bajo los encuadres subjetivos, avalada por el nombre del autor, sobre todo si esa verdad toca temas tan

íntimos y dramáticos como la enfermedad personal, como es el caso de estas cartas, y, por otro lado, a poner bajo sospecha lo que se lee cuando, de acuerdo con el horizonte de expectativas del lector, este interprete ciertos pasajes como inverosímiles o netamente ficcionales (Alberca).

En *El color* el narrador autoficcional se escinde en tres alteregos (La Tétrica Mofeta, Gabriel y Reinaldo) que ilustran de forma paradigmática el carácter performativo de la identidad, lo cual, en el caso de Arenas, es prácticamente un requisito para navegar tanto en el régimen homofóbico cubano como en el exilio. Un (des)sujeto ezquizo que en las cartas “dialoga” con proyecciones de sí mismo, que fluye, que circula diseminando el Territorio, lo territorial (identidad, cuerpo, país). En las cartas se mezclan los registros; el lenguaje íntimo, propio del género epistolar, que posibilita la confesión y la complicidad entre escritor-receptor se acompaña, a ratos, de un tono satírico, de pasajes que podrían leerse en clave alegórica (como el pasaje del puente parisino como alegoría de la vida [98–99], de momentos puramente referenciales, otros reflexivos y otros marcadamente líricos. Todo ello en función de restar gravedad a la enunciación de las experiencias traumáticas, además de complejizarlas desde una variedad de perspectivas, desdoblamiento del yo y registros de lenguaje.

En la primera carta leemos la perspectiva de la Tétrica Mofeta (el homosexual fuera del armario) quien le escribe desde París a Reinaldo (el escritor, que vive en Cuba)<sup>21</sup>. La enfermedad se refiere aquí en un registro más festivo: “Ya no podemos ni siquiera singar, mi amiga. Vírgenes nos hemos vuelto y en espera de una muerte atroz, no de una canonización ni de una destrucción inmediata. ¿Quién nos iba a decir que nuestros sufrimientos no tendrían fin y que serían además impredecibles?” (99).

Además de mostrar la diseminación de la “plaga” en París, la Tétrica Mofeta intercala una anécdota que evoca las limitaciones que padece a causa de la enfermedad. A punto de cruzar un puente parisino se desata una inesperada lluvia, “helada y torrencial que traspasaba los huesos y el alma”, y que no lo deja avanzar. Se ve precisado, entonces, a refugiarse por “miedo a la dichosa pulmonía, pues los que tenemos el virus del sida (yo lo tengo, desde luego) somos muy sensibles a esa enfermedad” (99). Cuando lo intenta nuevamente, se desata “una lluvia en forma de diarrea” que le hace desistir de cruzar el puente: “ya no sé, realmente, si vale la pena que yo llegue a ese puente” (99). La metáfora escatológica, que rebaja cualquier alusión romántica a la lluvia parisina, remite al recrudecimiento de los síntomas de la enfermedad, mientras que el puente evoca la trascendencia de lo humano simbolizada en un artefacto cultural perdurable. La naturaleza (la lluvia/enfermedad) y la cultura (el puente) se oponen aquí de forma irreconciliable: lo contingente e imprevisto de las adversidades naturales imponen su ritmo avasallador, en oposición a lo constante e imperecedero, simbolizado con la atemporalidad del puente. Por otra parte, el acto de cruzar el puente, de llegar al otro extremo, también remite a la finalización de un proyecto de vida que, desafortunadamente, se ve interrumpido por el sida. El pasaje reproduce, de forma alegórica, las ideas que tiene Arenas sobre la cruel y prematura interrupción del curso de su vida a causa de la enfermedad :

Es realmente una crueldad terrible de la naturaleza, tal parece que no existe clemencia en ningún lugar del mundo y que la vida está en manos del absurdo total. Una prueba de ello son los sufrimientos que he tenido que pasar a lo largo de tantos años y cuando ya parecía que iba a tener un respiro, surge esta calamidad terrible para acabar con todo. A veces mi desesperación es absoluta... (*Cartas* 239, 20 de febrero de 1989).

En la segunda carta incluida en *El color* es Gabriel, el homosexual que está en el armario, quien escribe a Reinaldo desde Nueva York. Gabriel sintetiza los conflictos sexuales de su identidad homoerótica frente a las

20. Arenas visitó París en mayo-junio de 1989.

políticas homonormativas y del *coming-out* amparadas por el activismo gay norteamericano<sup>21</sup>. Aflora aquí la insatisfacción erótica de Gabriel, limitado en sus prácticas furtivas con hombres identificados como heterosexuales; limitación que se acrecienta por la pandemia del sida:

Las playas aquí son frías y sucias y los hombres no existen ... Por otra parte, no olvides que con la plaga hemos vuelto otra vez al medioevo. Dime, ¿debemos seguir adelante? Dime, ¿qué significa esa palabra? ... Las locas se han agrupado aquí en gremios de locas y se singan entre ellas ... Aquí soy una sombra, allá por lo menos era un hecho real, aunque doloroso" (180)<sup>22</sup>.

A través de la voz de Gabriel aflora el lado supersticioso y místico de Arenas que, según su amigo, Roberto Valero, se acrecienta con la enfermedad (Ocasio 135), quizás porque este alterego representa la parte de sí más apegada a su procedencia campesina. En el pasaje se detallan los trabajos que le recomienda hacer una curandera y los frustrados intentos por deshacerse del "bilongo" o brujería<sup>23</sup>. Es un pasaje delirante que condensa una respuesta resistente frente a la enfermedad ("no me doy por vencido", 181). En el trámite de cumplir el ritual de limpieza, se intercala un pasaje alegórico. Gabriel acude a San Patricio a dejar su bilongo, como le recomienda la curandera. Al llegar a la iglesia, ve "un negro gigantesco y desnudo" que, como luego sabrá, era cubano, marielito y enfermo mental. El hombre interrumpe la "misa solemne", mata al obispo con un candelabro y agrede a otros feligreses, hasta que la policía lo reduce a tiros. "Aquel negro desnudo era Cristo", agrega Gabriel. Éste, en vez de dejar su bilongo en el altar cristiano, lo lanza al cuerpo sin vida del Cristo negro, a quien le pide de esta forma que interceda por él. Sujeto minoritario y marginal por la raza, la condición de hispano, inmigrante y pobre, la condición estigmatizada del "marielito" y la enfermedad, el hombre desnudo bajo la nieve neoyorquina se convierte en la imagen especular de un Gabriel (Arenas) desamparado, solitario y también enfermo. En cierta medida, también se establece una identidad entre la violencia antieclesiástica del asesino y la furia literaria de Arenas contra la institución católica, que se refleja especialmente en numerosos pasajes carnavalescos de *El color* (Panichelli-Batalla 257-258) y en otras obras suyas como *La loma del ángel* (1987).

En la tercera carta, fechada en Miami el 9 de mayo de 1998, Reinaldo (el alterego escritor) le escribe a su propia proyección, también Reinaldo, en la Habana. Es una carta que enfoca especialmente el problema del exilio; por ello se elige la destinación de Miami, dada la importancia de esta ciudad para la comunidad cubana en los Estados Unidos, donde arribó Arenas en 1980 y que continuaba visitando periódicamente. El tono de la carta es más poético e intimista que el de las anteriores porque es precisamente el alterego escritor quien la firma. Sin embargo, el lirismo no se sostiene por mucho tiempo; la fuerza paródica de Arenas, su escritura anti-patética (y premeditadamente antipática) socava cualquier imagen victimista que haya podido ofrecer.

En el ir y venir de este registro intimista, el narrador da cuentas de su soledad, de la no pertenencia a ningún espacio ("seré siempre un forastero", *El color* 302) e, incluso, de la imposibilidad de comunión entre sus identidades dispersas, ni siquiera mitigada con el consuelo místico del "más allá" ("no estoy seguro de la existencia del más allá. Es más, creo francamente que no hay nada", 302). Inmediatamente se intercala un fragmento donde lamenta sus pérdidas como emigrado, agudizadas con la certeza de la muerte inminente:

Muero por todo lo que no tengo, por todo lo que quise y nunca alcancé. Por todo lo que alcancé y no sabía que tenía y perdí. Por todo lo que no supe disfrutar mientras lo tuve. Por todo lo que disfruté y ya no me pertenece, por todo lo que nunca haré. Dónde hallar sitio para poder extender mi espanto (301).

21. Para la definición de homonormatividad, véase Duggan.

22. Para la ficcionalización de la vida sexual de Reinaldo Arenas, véase Rafael Ocasio, específicamente el capítulo "The Sexual Life of a Queer Activist" (113-132).

23. Como hace notar Ocasio (134), Arenas muestra su fe en lo sobrenatural en el documental *Havana* (1990), de Jana Bokova.

En la última carta remitida desde La Habana, el 25 de julio de 1999, la Tétrica Mofeta retoma la voz, esta vez para encarar a los tres alteregos que viven en el exilio. Se trata de la respuesta airada a las tres cartas anteriores ya comentadas. Resulta interesante constatar cómo Arenas rearma el diálogo consigo mismo, esta vez para desmontar la actitud romantizada y nostálgica sobre la Isla. La Tétrica Mofeta recuerda que “vivir bajo una tiranía no solo es una vergüenza y una maldición, sino que es también una acción abyecta que nos contamina” (*El color* 357). Apropiándose de términos que recuerdan la construcción mediática de la pandemia en los ochenta (como vergüenza, maldición, abyección, contaminación), el remitente equipara enfermedad y dictadura —como hará Arenas en su nota de suicidio— algo que Arenas trabaja antes en *Leprosorio*. Finalmente se aclara que el sida no es privativo de los destinos referenciados en las cartas (Francia y Estados Unidos): “n[o] me hablen de las plagas que los matan; aquí también todos estamos solos y yo también tengo la plaga, y además de no tener la atención médica adecuada ni siquiera puedo soltar el menor lamento” (357). Cabría pensar que lo que Arenas está implicando es que, de haber permanecido en Cuba, tampoco hubiera escapado del contagio, algo que es negado radicalmente en la nota dejada tras su suicidio, en la que responsabiliza a Fidel Castro de todos sus padecimientos para acrecentar el valor político de su denuncia, y redituvar la visibilidad de su muerte como venganza y arma política: “Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país” (*Antes* 343).

### 3. “Contra todo horror, el cuerpo”<sup>24</sup>

Aunque Arenas ofrece una visión más íntima de la enfermedad en los textos de *El color* analizados en el epígrafe anterior, sin embargo se abstiene de narrar el propio deterioro paulatino que le produce la enfermedad. No lo hace en su autobiografía, aún cuando relata en la introducción su primera experiencia hospitalaria, ni en las cartas privadas a sus amigos más cercanos. En su correspondencia informa algunos diagnósticos, o narra algún procedimiento médico (como “la terrible prueba del gato o *cat-scan*” [*Cartas*, 264], por citar un ejemplo), pero apenas expresa síntomas o quejas. En *Antes* explica:

Veo que llego al final de esta presentación que es en realidad mi fin y no he hablado mucho del SIDA. No puedo hacerlo, no sé qué es. Nadie lo sabe realmente. He visitado decenas de médicos y para todos es un enigma. Se atienden las enfermedades relativas al sida pero el sida parece más bien un secreto de estado (*Antes* 15).

La coartada utilizada para no hablar del sida es, desde luego, poco creíble, a pesar del desconcierto que, efectivamente, provocó en la comunidad médica la etiología y patogenia de la nueva enfermedad. Arenas evidencia en *Antes* que el lugar fundamental de resistencia política proviene de la experiencia del cuerpo y la escritura de este saber. De esta forma, el saber del sida —más allá de la objetividad médica— estaría anclado, fundamentalmente, en la experiencia del propio cuerpo comprometido en el dolor y las huellas físicas del padecer.

Para Nerea Riley (494), esta omisión de Arenas podría deberse a la imposibilidad de comunicar el acontecimiento, a la ineficacia del lenguaje para articular la experiencia dramática. Leemos en estas reticencias y silencios, sin embargo, una opción de no precarizar el único reducto de autonomía al que apostara en su vida: el cuerpo. Encarnar la enfermedad, mostrar sus síntomas en el cuerpo, podría leerse, entonces, a contrapelo de la explosión de vitalidad que traslucen las páginas de la autobiografía, como el castigo final a la transgresión, con lo que la exposición de la enfermedad vendría a darle la razón a los proyectos de control, castigo y reformación de cuerpos y deseos puestos en práctica por el sistema

24. Juego aquí con la frase de Arenas tomada de *El color*: “Contra todo el horror del mundo, y aún dentro del mismo, anteponemos lo único que poseemos, nuestros cuerpos esclavizados, como fuente y receptáculo de goce” (404).

socialista cubano<sup>25</sup>. Como narra en sus memorias, el “mal uso” del cuerpo –sus prácticas homoeróticas– lo llevará a prisión en Cuba; toda la estrategia retórica de su autobiografía se encamina a redoblar este mal uso en aras de desujetarse, de hacerse indócil. El sida vendría a doblegar finalmente su cuerpo rebelde y a poner fin a la escritura. Es por ello que la autoficción se presenta como la herramienta discursiva idónea para exponer esta tensión con respecto a la enfermedad.

En una carta al matrimonio Camacho, Arenas comenta su terrible experiencia en un hospital neoyorkino y la relaciona con su vivencia carcelaria: “Estar en un hospital es estar en la cárcel, uno depende de la misericordia de los amigos cercanos, que pronto se cansan” (*Cartas* 200, 3 de febrero de 1988). Justamente esta experiencia de estar “apresado” en las redes clínicas y, aún más, en la tortura sintomatológica, convierte al sida en la prisión final que no esperaba Arenas, a sólo cinco años de exiliarse en Estados Unidos, y de la que no quiere dar cuentas.

La enfermedad en Arenas no implica un aprendizaje vital ni una experiencia que otorgue sentido a la vida, si no, por el contrario, un absurdo anti-dramático o anticlimático dentro de su programa de vida. Por otra parte, Arenas teme que la enfermedad se convierta en un hándicap político. Según el testimonio de Héctor Santiago, Arenas temía que el sida, y posibles acusaciones de demencia y problemas neurológicos asociados al síndrome (en especial la toxoplasmosis que padece), pudieran ser utilizados como un índice más de desprestigio que se sumaría a los ya empleados por la oficialidad de la isla o por la intelectualidad occidental de izquierda para deslegitimar su figura y rebajar la credibilidad de su obra, sobre todo la gestión activista contra Castro (ya enfermo, Arenas, idea la campaña *Cuba exige un plebiscito*). Declarar su padecimiento en el vórtice de la epidemia neoyorquina, como le pide que haga su amigo Héctor Santiago (2012), vinculado a varias asociaciones activistas, sería distinguirse, además, por un tipo de militancia que desviaría los propósitos de su escritura y de su vida misma.<sup>26</sup>

Habría que aclarar, también, que a finales de la década del 80 el régimen de sobreexposición del enfermo de sida en los medios, y la secuencia de agravamiento de los síntomas y deterioro paulatino del cuerpo son significantes demasiado vinculados a la victimización y/o la criminalización, además de perfectamente reproducibles por el lector que, basado en lo que conoce, puede completar el vía crucis del escritor. Hablando de la enfermedad de Arenas, María Elena Badiás, esposa de su amigo Roberto Valero, apunta: “There is no point in going into detail here about the deterioration he suffered; one knows quite well how AIDS proceeds” (citado por Olivares, 132). Una vez más, Arenas se muestra como esa máquina de guerra nómada anti-sistema. Se resiste a caer en la maquinaria que lo etiquete, lo encierre y lo clasifique como individuo (y, en este caso, como enfermo). El no textualizar las marcas de la enfermedad en su cuerpo es una manera de escapar a la “rostrificación” y a las redes que encapsulan, marginan y cercenan su espíritu creador (Deleuze y Guattari).<sup>27</sup> En su hermoso texto “Fluir en el tiempo”, ratifica su condición de ser “tierra de nadie, una resistencia luminosa, una posibilidad incesante” (*Necesidad* 94).

En *El color* Arenas pone en boca de uno de los personajes (Oliente Churre) la idea del complot global en la creación del sida, lo cual desculpabiliza a

25. Baste el ejemplo de las UMAP (Unidades Militares de Apoyo a la Producción), fuertemente criticadas por Arenas en *Arturo, la estrella más brillante* (1984). Para las UMAP, véase Sierra Madero.

26. Héctor Santiago (2012) comenta en su testimonio sobre “la larga muerte de Reinaldo Arenas”: “La única discusión acalorada que tuvimos en tantos años, fue cuando le sugerí que escribiera un artículo en *Body Positive* o me permitiera entrevistarle, pues necesitábamos en el ámbito hispano nombres y rostros para humanizar la Plaga ... Pero se negó rotundamente, arguyendo que el régimen cubano – y sectores de Miami –, ya trataban de utilizar su homosexualismo para desprestigiarlo y silenciarlo, y el SIDA les daría un arma más. Además, siendo un conocido opositor al régimen cubano los liberales norteamericanos lo acusarían de politizar contrarrevolucionariamente la Plaga”.

27. Para Deleuze y Guattari “[e]l rostro es el ícono característico del régimen significante, la reterritorialización intrínseca al sistema ... Y a la inversa, cuando el rostro se desdibuja, cuando los rasgos de rostridad desaparecen, podemos estar seguros de que hemos entrado en otro régimen, en otras zonas infinitamente más silenciosas e imperceptibles ... que desbordan los límites del sistema significante” (121). Es interesante comprobar cómo, a diferencia de su no militancia con respecto al sida, Arenas sí presta su rostro, es decir, se “rostrifica” como disidente del castrismo. En este caso es una rostrificación negativa, la del que huye del sistema totalitario y lo enfrenta desde su negación y oposición, y no, como en el caso del VIH/sida, la del que está “atrapado” por la enfermedad y lo asume positivamente, de acuerdo con los movimientos de afirmación identitaria originados desde plataformas como Act-Up, entre otras.



los homosexuales en relación con la epidemia (Meruane 162). Apelando a una larga historia de aniquilación de los homosexuales, el personaje afirma que el sida es la actualización más inmediata de una maquinaria de exterminio histórico. Que ninguno de los alteregos de Arenas sea el que afirme esta idea pone en evidencia la toma de distancia del autor con respecto a la teoría conspiratoria sobre la creación del sida, que, en efecto, no es mencionada en las cartas personales publicadas. Leemos este pasaje como una estrategia ficcional que redundante en la intensificación de la denuncia política contra los poderes totalitarios que contiene *El color*. La paranoia que conjuga a “la ciencia, la política y la religión” en función de la aniquilación apunta hacia una teleología del Poder que no podrá, a la larga, verificarse, toda vez que la potencia pulsional del deseo convierte en fuga todo intento de opresión:

Con la creación del virus del sida, fabricado especialmente para aniquilarnos y aniquilar todo intento de aventura (pues toda aventura encierra una inquietud y una posibilidad eróticas) se quiere poner punto final a nuestra historia, historia que no podrá tener fin porque es la historia de la vida misma en su manifestación más rebelde y auténtica (*El color* 405).

El resultado del acoso no será, por consiguiente, el exterminio ni el disciplinamiento, sino la resistencia del cuerpo y la escritura. En los umbrales de lo apocalíptico areniano, el mundo realmente distópico sería el reino de lo aséptico que promete capitalizar cuerpos y prácticas:

Se persigue por todos los medios un mundo casto, práctico y sobrio. A ese horror nos oponemos rotundamente, asumiendo todos los riesgos posibles y esgrimiendo a cada instante la gran arma (la única arma) que poseemos: el placer. (405)

La enfermedad se asume, entonces, como un mal que reafirma a Arenas en su imagen de paria a la vez que resistente a todo poder e ideología. En el marco de esta fabulación conspiratoria, el sida vendría a acrecentar esa “cultura de la resistencia” que, según el propio Arenas en *Necesidad de libertad* (1986), ha dado origen a los “mejores autores”, “los más auténticos, los más universales, los más cubanos” (*Necesidad* 35). En *El color*, Arenas no reescribe su porvenir a través de sus proyecciones autoficcionales; no se salva. Los yo del exilio probablemente morirán de sida, mientras que el de la Isla termina devorado por un tiburón, intentando escapar. En la muerte se reúnen los tres alteregos.

La asociación entre un poder que lo ha llevado al exilio y la muerte le permite culpar a Castro en su nota de suicidio. La conciencia de estar al margen del margen, en una situación de precariedad económica, cobra verdadera magnitud a partir de su enfermedad Arenas conoce sus limitaciones para afrontar su dolencia por los problemas con su situación legal en USA, su falta de seguro médico e insolvencia económica (Arenas, *Antes* 10; *Cartas* 197, 200). Ya enfermo, “[m]ientras yo casi agonizaba, los médicos me negaban la admisión puesto que no tenía con qué pagar” (*Antes* 10). Las últimas cartas de Arenas a Margarita y Jorge Camacho evidencian las dos obsesiones que impulsa la enfermedad: la culminación de su obra y la ansiedad por un respiro financiero que llega en cuotas mínimas. Desde esta posición precaria para gestionar simbólica y económicamente la enfermedad podría ser leída la politización que hace Arenas del sida en su nota de suicidio. A esto habría que sumarle que el proyecto al que Arenas dedica sus últimas fuerzas es *Un plebiscito a Fidel Castro*. En una de sus últimas cartas a los Camacho hace visible su intención de resaltar el plebiscito y vincularlo a su fin. Refiriéndose a *Antes*, les dice: “Luego del capítulo “El fin” debe ir la fecha Agosto de 1990 en Nueva York, eso es importante para ubicar el plebiscito en el tiempo” (330). En tal sentido, es probable que Arenas creyera que la inculpación a Castro de la enfermedad en su nota de suicidio serviría para impulsar la campaña en favor del plebiscito.



El último texto que escribe Arenas durante su última estancia en el hospital, dos meses antes de su suicidio, es un canto a la "belleza" como "triunfo de la muerte" ("Canto" 434). En "Las moradas subterráneas", dedicado a la obra de su amigo Jorge Camacho –la escritura de ese texto es en sí misma un acto de fidelidad a su amigo a la vez que la resistencia tenaz contra la muerte–, Arenas reitera su fe en la sobrevivencia por medio de su obra: "Resucitamos y permanecemos en la belleza desvelada al mundo" ("Canto" 433). A través de un ejemplo en el que una vez más Arenas se refleja en otro para definirse, la belleza de la sobrevivida pivota hacia lo político:

Antígona descendiendo al interior de una roca donde habrá de morir de hambre por haber tratado de sepultar a su hermano aborrecido por el déspota. Su acción fue bella, su pena física durará solo unos días y terminará con la muerte, pero la nobleza de la belleza que su imagen irradia es infinita. ("Canto" 433)

En el acto final de reivindicación de la belleza involucrada en el accionar político, en el desafío al déspota, Arenas alivia su pena, breve e intrascendente como la de Antígona, a cambio de entrar en la sobrevivida atemporal del orden mítico. Y concluye: "Roguemos no por una larga vida, sino por el don de poder dejar antes de partir un acto de vitalidad estética instalado en el tiempo" (433).

## BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva. Libro electrónico, 2013.
- Arenas, Reinaldo. *Voluntad de vivir manifestándose*. Betania, 1989.
- . "Mona", *Viaje a La Habana*. Mondadori, 1990, pp. 67–107.
- . *Necesidad de libertad*. Ediciones Universal, 2001.
- . *El color del verano*, Tusquets Editores. 2009.
- . *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*. Ed. Margarita Camacho. Point de Lunettes, 2010.
- . *Antes que anochezca. Autobiografía*. Tusquets, 2013.
- Bersani, Leo. "¿Es el recto una tumba?". *Construyendo Sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Ed. y trad. de Ricardo Llamas. Siglo XXI, 1995, pp. 79-115.
- Brier, Jennifer. *Infectious Ideas: U.S. Political Responses to the AIDS Crisis*. North Carolina UP, 2009.
- Butler, Judith. "Las inversiones sexuales". *Construyendo Sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Ed. Ricardo Llamas, Trad. Olga Abásolo Pozas. Siglo XXI, 1995, pp. 9-30.
- Casas, Ana. "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". *La autoficción: reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Arco / Libros, 2012, pp. 9-42.
- Chambers, Ross. *Facing It. AIDS Diaries and the Death of the Author*. Michigan UP, 2000.
- Crimp, Douglas. *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*. MIT UP, 2002.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Pérez Vázquez. Pre-Textos, 2004.
- Duggan, Lisa. *The twilight of equality? Neoliberalism, cultural politics, and the attack on democracy*. Beacon Press, 2003.

- Guerrero, Javier. "Sobre la piel: Reinaldo Arenas y Severo Sarduy en contacto". *Cuadernos de Literatura*, Vol. XXI, no. 42, 2017, pp. 23-48.
- Jankélévitch, Vladimir. *La muerte*. Trad. Manuel Arranz. Pre-Textos, 2009.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Anagrama, 2000.
- Llamas, Ricardo. "La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de SIDA". *Construyendo Sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Ed. Ricardo Llamas. Siglo XXI, 1995, pp. 153-189.
- Meruane, Lina. *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Montenegro, Nivia y Enrico Mario Santí. *Libro de Arenas. Prosa dispersa (1965-1990)*. CONACULTA y DGE Equilibrista, 2013.
- Ocasio, Rafael. *A Gay Cuban Activist in Exile*. Florida UP, 2007.
- Olivares, Jorge. *Becoming Reinaldo Arenas: Family, Sexuality, and The Cuban Revolution*. Duke UP, 2013.
- Panichelli-Batalla, Stéphanie. *El testimonio en la pentagonía de Reinaldo Arenas*. Boydell & Brewer, 2016, pp. 237-296.
- Panichelli, Christophe and Stéphanie Panichelli-Batalla. "Humorous sublimation of a dying Cuban writer in Reinaldo Arenas' *The Color of Summer*." *Humor*, vol. 31, 2018, pp. 623-643.
- Riley, Nerea. "Reinaldo Arenas' Autobiography *Antes que anochezca* as Confrontational 'Ars Moriendi'." *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 18, No. 4, 1999, pp. 491-496.
- Roman, David. *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS*, Indiana UP, 1998.
- Santiago, Héctor. "La larga muerte de Reinaldo Arenas", *Revista Conexos*, 29 de julio, 2012. <http://conexos.org/2012/07/29/la-larga-muerte-de-reinaldo-arenas/> Consultado Agosto 1, 2020.
- Sierra, Abel. "El trabajo os hará hombres. Masculinización nacional, trabajo forzado y control social en Cuba durante los años sesenta." *Cuban Studies*, no. 44, 2016, pp. 309-349.
- Spoiden, Stéphane. *La littérature et le sida. Archéologie des représentations d'une maladie*. Presses Universitaires du Mirail, 2001.

Treichler, Paula. "AIDS, homophobia, and biomedical discourse: an epidemic of signification." *AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism*. Ed. Douglas Crimp. MIT Press, 1987, pp. 31-70.

Villanueva, Darío. "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Ed. José Romera. Visor, 1993, pp. 15-31.

Watney, Simon. "El espectáculo del SIDA". *Construyendo Sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Ed. Ricardo Llamas. Trad. Olga Abásolo Pozas. Siglo XXI, 1995, pp. 33- 54.

## THE PHYSICIST AND HIS GHOSTS: THE SCIENTIFIC WRITING OF ERNESTO SABATO

ÓMAR VARGAS

University of Miami

**Abstract:** This article examines the dialogues and intersections between science and literature regarding Ernesto Sabato. A close reading of his scientific, science-related and literary texts and the account of the most significant facts of his career during the 1930's, 1940's and early 1950's, as well as an archival review of his files in La Plata, Buenos Aires and Paris in the same period of time, reveal how his scientific and literary works are intertwined manifestations of the same talent and sensitivity, and that, in the end, all of Sabato's writing should be considered scientific.

**Key words:** atomic physics, thermodynamics, cosmic rays, Universidad Nacional de La Plata, science and literature, Curie, Teseo, Sur, Crisóstomo Ugarteche

## The Elements of Physics

The publication in 1944 of *Elementos de Física para las Escuelas Nacionales de Comercio. Primer curso. Programa oficial de 1942* represents the first time Argentine Ernesto Sabato (1911-2011) appears as an author of a book, sharing credits with his fellow countryman Alejandro de Bisschop. For a person who would win worldwide recognition as novelist, essayist, painter and key reference in the intellectual, cultural, social and political history of Latin America, it is highly noteworthy that the first association of his name with any book is tied to a physics textbook.

ISSN: 1523-1720  
NUMERO/NUMBER 44  
August 2020



Figure 1: Cover and credits page of the first version of *Elementos de Física* by Sabato and De Bisschop (Courtesy of Ariel Fleischer)

The textbook would have different incarnations and different authors. A second version, this time with the more succinct title *Elementos de Física*, and with Sabato sharing authorship with one of his former students, physicist Alberto Maiztegui, was released in 1946 and would even go on to have a second edition in 1950.



Figure 2: Cover and credit page of *Elementos de Física* by Sabato and Maiztegui.

The need to update and adjust the textbook's content to new pedagogical and theoretical requirements led to a 1951 third and classic version, *Introducción a la Física*. By this time Maiztegui had to join forces with another Sabato, Jorge Alberto (1924-1983), a cousin of Ernesto and fellow physicist, because Sabato was by then exclusively committed to his literary career. *Introducción a la Física* would become one of the most important textbooks for the teaching and learning of physics in Argentine and Latin American secondary schools during the second half of the 20<sup>th</sup> century.

This first book by Sabato is at the center of his existential and vocational crisis and would epitomize what is conventionally known as the end of his relationship with science, a process that had started six years before, at the Institut du Radium in Paris. Just when he was about to achieve the dream of any young nuclear physicist —to work along the greatest scientists of his time in one of the most prestigious institutions of the world — he began to experience a tension between “el universo abstracto de la ciencia y la necesidad de volver al mundo turbio y carnal al cual pertenece el hombre concreto” (*Antes del fin* 66). He explained his breaking up with science as a crisis of faith: “Trabajaba en el laboratorio

Curie como uno de esos curas que están dejando de creer pero que siguen celebrando misa mecánicamente, a veces angustiado por la inautenticidad” (*Obra Completa. Narrativa 726*). Instead of laboratories, electrometers and test tubes, he spent most of his time in Paris in bars, hanging out with surrealist artists and writers like Wilfredo Lam, Óscar Domínguez and Tristan Tzara. He was feeling extremely unhappy. It was precisely in those days that he began to write the novel *La fuente muda*, his first literary project.

His transition from science to literature was gradual and unstoppable. In what follows, a chronological overview of most of Sabato’s scientific, science-related and literary texts of the 1930’s, 1940’s and early 1950’s helps to explain that transition. Sabato’s work in those years oscillated between different roles as researcher, professor, author and science communicator, and eventually creator of fiction. The range of scientific problems addressed by Sabato, his vital reactions to the institutional, social, political, aesthetic and personal conflicts he experienced, as well as his search for answers to his turbulent spirit, converge and evolve in a writing style that foreshadows his distinctive and acclaimed literary prose. Yet a great deal of his literary and fiction writing displays an arsenal of images, rhetorical strategies and metaphors taken from scientific backgrounds and resembling scientific methods and reports. For example, in *El túnel*, Juan Pablo Castel cross-examines María Iribarne like a stubborn scientist who follows the conviction that she, like nature, responds to experimental interrogation. Castel also attempts several times to prove the truth of statements by apparently following rigorous logical procedures. In Chapter I he upgrades the declarative sentence “el mundo es horrible” to “una verdad que no necesita demostración” (*Obra Completa. Narrativa 26*). However, his next declaration (“Bastaría un hecho para probarlo, en todo caso: en un campo de concentración un ex pianista se quejó de hambre y entonces lo obligaron a comerse una rata, pero viva” (*Obra Completa. Narrativa 26*)), according to the rules of logic, constitutes a proof by example, a logical fallacy because the validity of this statement is illustrated through one example, rather than through a full-fledged proof. Of course, from a poetic perspective the reasoning is flawless. Similarly, and in a rather delirious and distorted incarnation, both *El túnel* and “Informe sobre ciegos,” the third section of *Sobre héroes y tumbas*, contain elements of experimental work, like collecting and analyzing data, formulating and verifying hypotheses and writing and submitting reports.

In spite of his well-known background in science, not many works have taken an approach of establishing dialogues and intersections between science and literature regarding Sabato or have explored the impact of his physical-mathematical training on his literary production. Sabato himself seems aware of the many instances in the history of Western culture in which people with scientific backgrounds like his (he mentions, for example, the engineer Dostoyevsky) end up fighting their inner demons by switching to literature. He contends that he is just one more case:

Son muchos los que en medio del tumulto interior buscaron el resplandor de un paraíso secreto. Lo mismo hicieron románticos como Novalis, endemoniados como el ingeniero Dostoievski y tantos otros que estaban destinados finalmente para el arte. A mí, como a ellos, la literatura me permitió expresar horribles y contradictorias manifestaciones de mi alma, que en ese oscuro territorio ambiguo, pero siempre verdadero, se pelean como enemigos mortales (*Antes del fin 69*)

In fact, there are well known examples of this crisscrossing of science and literature in 20<sup>th</sup> century Latin American narrative fiction that have been the subject of important and plentiful works and academic studies. Cuban painter, writer and essayist Severo Surduy, who had experience as a medical student and scientific journalist, incorporates cosmological



notions and terminology to formulate his theory of baroque and to write his poetry. Another Cuban, Antonio Benítez Rojo, published in 1989 the book *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, an analysis, from the perspective of Chaos theory and fractal geometry, of economic, social and cultural phenomena in the Caribbean.

Reading some of the work of Argentine Jorge Luis Borges immediately triggers connections with specific topics in mathematics, like probability theory in “La lotería en Babilonia” or transfinite cardinals and the notion of infinity in “El Aleph.”<sup>1</sup> Furthermore, it is possible to establish a clear correspondence between Bertrand Russell’s paradox of the set of all sets that are not members of themselves and Borges’ proposal of the catalogue of all catalogues, as presented in his short story “La biblioteca de Babel.” Some of these findings are examined in *The Unimaginable Mathematics of Borges’ Library of Babel*, by William Goldbloom Bloch and by Argentine author Guillermo Martínez in his 2003 book *Borges y la matemática*. Martínez discusses themes stemming from Borges’ writing such as the short story as a logical system and literature and rationality. However, Ernesto Sabato is by far the best representative of the dialogues and intersections of science and literature.

### The UNLP’s Instituto de Física

The relationship of Sabato with science began at Universidad Nacional de La Plata (UNLP). The institution was founded on September 25, 1905, with the mission statement of advancing a scientific, modern and experimental school that would be an alternative to the predominantly humanistic orientation of the already established universities of Córdoba and Buenos Aires in the Argentine Republic. But it was also meant to play a decisive social role in promoting familiarization with scientific knowledge among the less educated members of the lower social classes. In this context Sabato, the tenth of eleven children of Calabrian immigrants struggling to make their way in a new country, found favorable conditions for his education and for his intellectual and professional growth.

Between 1924 and 1928, Sabato was a high school student in UNLP’s Colegio Nacional. He was exposed to a pedagogical system that emphasized a humanist approach, with important scientific and positivist components, and was strongly influenced by the great Dominican writer and intellectual Pedro Henríquez Ureña, one of his professors. According to author Osvaldo Graciano, students in this institution received a citizenship education grounded on the national liberal ideas of the early 20<sup>th</sup> century while being exposed to an English-style boarding and tutorial system (Graciano 37). These students would become, during the first years of the 20<sup>th</sup> century, the core of a new intellectual class that embraced predominantly left-wing political ideas and became the protagonists in the rise of an influential Argentine student movement. However, as Sabato often claimed, his cloudy, turbulent and chaotic spirit would first find hope and reassurance not in political militancy but in science; discovering order and harmony through the demonstration of a mathematical theorem: “cuando el profesor de matemáticas demostró el primer teorema, yo quedé fascinado con ese orden perfecto” (*Obra Completa. Narrativa* 14)

In 1929 Sabato applied and was admitted to the UNLP School of Physical-Mathematical Sciences, officially entering the program on March 4<sup>th</sup>, 1929. In 1930, a military coup led by General José Félix Uriburu unseated constitutional President Hipólito Irigoyen and young Sabato, up till then flirting with anarchist groups, joined the Communist Youth Federation and began neglecting his studies. In 1933 he taught Marxism courses and was elected to be a delegate representing Argentina at the 1934 International Congress Against War and Fascism in Brussels, Belgium. It was there where, in a drastic change of direction, he renounced his militancy and escaped to Paris and then returned to Argentina to resume his studies.

1. See Omar Vargas’ “El extraño comportamiento de las palabras en el infinito: la teoría fractal, la teoría de conjuntos y «El Aleph».”

During this turbulent period, he had begun writing and publishing papers. His first publication was a satirical article entitled "Ciencia e iglesia" that appeared in the Journal *Claridad* on April 11, 1931. In it, he reacts to the news of a radiotelephone device being installed in the Pope's office in Rome. He finds it rather amusing that "S. S. el Papa, sin desplazamientos gravosos para su nada alada humanidad, puede ahora comunicarse cómodamente desde su escritorio con el rebaño y cuidar mejor que nunca que alguna oveja descarriada tome el camino ancho" ("Ciencia e Iglesia" 106). God has given that tool to the Pope to avoid His own public appearances. But God is actually disconnected from reality and modern life, which has led Him to failure and dejection. He has even avoided attending any Polytechnic or University to study a little bit of astronomy, mathematics or physics and other modern subjects. As a consequence, "se ha abandonado, se deja crecer la barba desmesuradamente, anda sucio, desaliñado, blasfema como un carrero delante de todos los santos, habla sombríamente de suicidarse" ("Ciencia e Iglesia" 106). Perhaps the real irony is that Sabato puts science alongside religion in this text, foreshadowing the type of contradictions and struggles he would later experience. In fact, science notions and activities would become an unsteady and oppressive system of faith and worship for him.

In 1935 he published his first scientific paper, "La relatividad de la masa," in the journal *Revista del Centro de Estudiantes de Ingeniería*.



Figure 3: "La relatividad de la masa". 1935.

Sabato looks at the fundamentals of Albert Einstein's special theory of relativity. In fact, he states in the introduction of his paper that, unlike what Newtonian mechanics holds, the mass of a body is not a constant magnitude, but one that varies with velocity. Therefore, he chose to determine the behavior of mass at the atomic level. Author Ariel Fleischer explains that Sabato conducted an experiment consisting of the deviation of the electrons of cathode and  $\beta$  rays through electric fields in a closed tube (Fleischer 31). By manipulating the speed of these electrons, he found that their mass is greater when they travel at very high speeds than when they are at rest. Sabato also illustrates these principles by means of an adaptation of an Einstein thought experiment. This time Sabato boards a plane that flies at the speed of light:

Supongamos que mi "masa en reposo" es  $m_0$  y que luego subo a un avión que marcha a 297000 kilómetros por segundo. Yo no noto ninguna diferencia de mi masa, aún midiéndola con los instrumentos más precisos. ¡Y sin embargo en la tierra me comunican que, de acuerdo a los instrumentos de tierra, mi masa se ha hecho 10 veces mayor! ("La relatividad de la masa" 259).

He concludes that there are no systems at absolute rest and that mass, just like length and time, does not have an absolute value but is relative to the state of motion of the observer. His first known scientific work thus deals with relativity from an atomic perspective.

## Notions of Atomic Physics

The 1946 book *Elementos de física* includes an Appendix designed to deal specifically with atomic physics, one of the main fields Sabato worked on as a scientist. The rationale for the last minute inclusion of this section in a rather comprehensive and deep fashion that was not usual in high school physics textbooks is to provide an idea of the most intricate theoretical fundamentals behind the construction and functioning of the atomic bomb, which at the time had just been dropped over the Japanese cities of Hiroshima and Nagasaki. The bomb is seen as the cause of “problemas complejos, numerosos y de difícil solución” (*Elementos de física* 325). Sabato and Maiztegui point out that, among all of these problems, the moral one stands out and that it is vital to balance the moral and the material powers of human beings because “un desequilibrio entre estos dos aspectos humanos del problema será, con toda seguridad, fatal para la humanidad” (*Elementos de física* 325). Hence, they conclude, it is necessary to offer young students, who will be the men and women of tomorrow, knowledge that allows them to recognize these problems. Sabato is well aware of the distrust science generates due to its persistent controversial moral standing. In the “Introducción” to 1951 *Hombres y engranajes* he writes:

Y así aprendimos brutalmente una verdad que debíamos haber previsto, dada la esencia amoral del conocimiento científico: que la ciencia no es por sí misma garantía de nada, porque a sus realizaciones les son ajenas las preocupaciones éticas (*Obra Completa. Ensayos* 105).

The Appendix is written with a very successful combination of expertise, effective pedagogical structure and captivating narrative style that manages to provide a clear and enjoyable account of the history and the fundamentals of the atomic theory. A central fact associated with the atomic investigation is that atomic research deals with the limits of the infinitely small, the invisible, the mysterious, the hidden. It is likely that this investigation triggered mystical and poetic sensitivities in Sabato. In the Appendix, which was mostly written by him alone, this is evident in the literary and artistic considerations regarding the size of the atom. The tactic consists of following the suggestion of Norwegian physicist Carl Støermer (1874-1957) who proposed that, in order to have an idea of the smallness of the atomic world, it suffices to imagine what would happen if every single object that surrounds us is enlarged by the same ratio, as many times as necessary, until atoms would be visible. After four successive enlargements, using a scale factor of 100 each time (everything would be 100 million times larger now), the hydrogen atom would be finally perceptible. But, at the same time, the thickness of a hair would be 10 Kilometers, microbes would be 10 meter-long monsters and a pool ball would have the size of the earth (*Elementos de física* 330). Sabato and Maiztegui conclude that:

Y sin embargo, el hombre ha sido capaz de medir el diámetro del átomo, de pesarlo y no sólo eso: ¡ha sido capaz de explorar su interior y ha descubierto allí dentro todo un universo planetario, con un sol infinitamente más pequeño que el átomo! Y no sólo eso: ¡ha sido capaz de explorar el interior de ese sol central!

La física ha realizado todas estas hazañas en menos de cincuenta años, ha revelado que ese núcleo o sol central es la sede de terribles energías y, lo que es más, han encontrado por fin la forma de desencadenarlas: El resultado es *la bomba atómica* (*Elementos de física* 330).

The narrative strategy of invoking drastic modifications of nature’s dimensions in order to give an idea of the size of the atom has a startling effect on the reader and constitutes a key element in Sabato’s literary

writing. Using the same approach, but in an opposite direction, Sabato appeals to an extreme size reduction in *Abbadón, el exterminador* to illustrate the unleashing of atomic energy:

Pensé que si de alguna manera pudiera achicarme hasta el punto de ser un liliputense habitante de aquellos átomos allí encerrados en su inexpugnable prisión de plomo, si de ese modo uno de aquellos infinitesimales universos se convirtiese en mi propio sistema solar, yo estaría asistiendo en ese momento, poseído por un pavor sagrado, a catástrofes terroríficas, a infernales rayos de horror y de muerte (*Obra Completa. Narrativa 762*).

The Appendix consists of five chapters (“Nociones de física atómica,” “Constitución del átomo,” “Transmutación de los elementos I,” “Transmutación de los elementos II,” and “La bomba atómica”) that cover the state-of-the-art of atomic physics. Sabato and Maiztegui begin by outlining a historical overview that connects the work of Greek atomists Leucippus and Democritus, who postulated the world is just atoms and void, to 20<sup>th</sup> century Neil Bohr’s atomic model, which reduced matter to miniature planetary systems formed by electrons and protons. Regarding the electron, works on electroplating and on the chemical decomposition of elements caused by electric current, that began in the second half of the 19<sup>th</sup> century, helped to determine that “la electricidad no era un flúido continuo, sino que *estaba compuesta por granitos*, como una arena finísima. Estos granitos de electricidad fueron llamados *electrones* y debían estar en el interior de los átomos” (*Elementos de física 330*).

Another phenomenon Sabato and Maiztegui detail is radioactivity. Discovered accidentally in 1896 by Antoine Henri Becquerel (1852-1908), it was vastly studied and developed by Pierre and Marie Curie in France. Radioactivity affects the nucleus of atoms and is the spontaneous phenomenon that, among many other properties, allows certain elements, like uranium and radium, to emit radiations that produce powerful photochemical and electrical effects. Even though in the Appendix Sabato praises Marie Curie for the isolation of radium (“este elemento fue aislado y estudiado por la señora Curie (*Elementos de física 333*)), he does not do the same in “Informe sobre ciegos”. In fact, through the character of Fernando Vidal Olmos, he brings into play Curie’s name to support a misogynistic tirade in which he diminishes her contributions to the development of radioactivity and portrays them as fortuitous events: “Madame Curie, señorita, no descubrió la ley de la evolución de las especies. Salió con un rifle a cazar tigres y se encontró con un dinosaurio” (*Obra Completa. Narrativa 351*).

Sabato and Maiztegui explain that radioactive atoms are like complex and unstable buildings consisting of positive or negative electric charged particles that somehow explode and release continuously and relentlessly energy in the form of both particles (alpha and beta rays) and electromagnetic waves (gamma rays). This liberation of energy does not happen in a sudden and explosive way, but rather through a very slow process. The prospect of releasing this energy in a complete and controlled fashion, they affirm, would allow, for example “hacer marchar la instalación eléctrica de una casa durante millones de años” or “hacer saltar un acorazado de 30.000 toneladas a una altura de 500 kilómetros” (*Elementos de física 343*). In order to perform this releasing, scientists managed to bomb matter with radioactive bodies as projectiles. One consequence of this was the transmutation of elements. First, it was confirmed that the radioactive decay is a natural form of transmutation. For instance, in the case of uranium, a heavy and unstable element whose nucleus suffers a spontaneous split and, as a consequence, transforms itself into other and lighter elements by means of a decay chain: first, it transforms into two elements and then those two elements into other lighter ones, and so on. Depending on the type of uranium, the decay chain might give rise to elements such as thorium, radium, radon and

polonium, until eventually it stabilizes when becomes lead. But then, mainly through works by Ernest Rutherford and Frederick Soddy, based on relentless blasting to the nuclear fortress, it was possible to achieve some artificial transmutations. Sabato and Maiztegui celebrate this milestone. According to them, science at last had allowed the ancient and medieval alchemists dream to come true: to transmute one chemical element into another. But they do it by bringing up metaphors and references to the recent WWII, like the allies and the Siegfried Line:

Los alquimistas antiguos y medievales querían convertir en oro los metales viles, pero los procedimientos de que se valían eran totalmente ineficaces: calentar, destilar, secar, quemar; las energías que estos hombres ponían en juego eran ridículamente insignificantes, pues, como veremos, eran millones y millones de veces más pequeñas que las necesarias para perforar la muralla nuclear; era algo así como si los aliados hubieran atacado la línea Sigfrido con flechas y piedras (*Elementos de física* 358).

Shortly after the works of Rutherford and Soddy, Irène Curie, the daughter of Pierre and Marie Curie, along with her husband and mother's assistant Frédéric Joliot, discovered artificial radioactivity. They were able to induce instant radioactivity in some stable nucleus by bombarding them with special particles. This breakthrough, followed by the discovery in 1932 of neutrons (constitutive particles of the atom nucleus with no electric charge), paved the way to the nuclear fission. Several beneficial applications of radioactivity are used in medicine, such as in diagnostic imaging and cancer treatment therapies. Sabato and Maiztegui also point out that making sense of Einstein's formula ( $E = mc^2$ ), implies that a very small amount of matter contains a colossal amount of energy and that scientists turned to nuclear fission to generate energy: the principle behind the functioning of both nuclear plants and atomic weapons.

One important atomic physics related theory that Sabato and Maiztegui don't include in their account is quantum physics. The formulation by German physicist Max Planck of the existence of quanta —minimum, invisible and discrete quantities of energy— epitomizes the birth of quantum physics in 1901. This quantum theory allowed scientists to calculate how any atom emitted energy. In 1913 Neils Bohr linked the quantum physics to the structure of atoms. He showed that there exist discrete sequences of electron orbits. The experimental proof of this atomic model was presented one year later, when Germans James Franck and Gustav Hertz, physicists working on the energies of ionization (required energy for the extraction of electrons from atoms), confirmed the quantization of the orbits, that is to say, the quantum theory of atoms. Years before, in 1905, Albert Einstein explained the photoelectric effect, that is the expulsion of electrons as the result of the absorption of light. Einstein assumed that light may be both wave and particle.

But Sabato was well versed in quantum physics. In October 1936 he presented his thesis, "Los potenciales de excitación del átomo de Kr," the final requirement that allowed him, in December of that year, to earn a Ph.D. degree in Physical-Mathematical Sciences at UNLP. In this work Sabato studied krypton's levels of energy by using both Franck's and Hertz's procedure and Einstein's photoelectric effect. The paper is a report of the experiment designed and carried out by him to do so. The report consists of six sections that follow the usual structure of introduction, methods, results, discussion, conclusions and acknowledgements. This structure is a model of what Juan Pablo Castel and Fernando Vidal Olmos would do in *El túnel* and "Informe sobre ciegos," respectively, only that in those texts Sabato presents the research and the reports as they unfold.

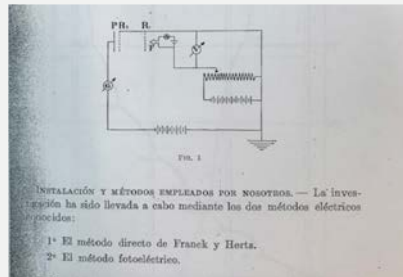


Figure 4: The Diagram of the installation used by Sabato ("Los potenciales de excitación del átomo de Kr" 183).

Krypton is a noble gas that is one of the products of the fission of uranium. Its name comes from the Greek adjective *kryptos*, meaning "the hidden one." In the last paragraph of his thesis Sabato thanks Ramón Loyarte for having suggested this topic of investigation and for his invaluable and constant support throughout it ("Los potenciales de excitación del átomo de Kr" 190). In fact, Loyarte himself had already performed two similar projects: first, in 1935, one called "Los potenciales de excitación del átomo del argón"; and then, just months before Sabato's, in March 1936, another one entitled "Los potenciales de excitación del átomo de mercurio." The main goal of Sabato's and Loyarte's research was to verify the potentials of excitation, or levels of energy, of the elements studied, as predicted by quantum theory, by experimentally decomposing the light spectrum beamed by them and then reporting the values they obtained.

After graduation, Sabato began to work at the Instituto as a professor. He also published a postdoctoral paper at the request of his professor Enrique Gaviola, not on atomic physics but on a topic related to the popularization of science, its resourcefulness and the wide range of applications of scientific expertise. That paper, "Cómo construí un telescopio de 8 pulgadas de abertura," was published first in *Revista Astronómica* of Buenos Aires, and then as an individual booklet in October 1937. The booklet included a Foreword by Gaviola where the astrophysicist underscores the importance of Sabato's article and how it was destined to encourage the construction of home-made telescopes by enthusiasts and friends of astronomy ("Cómo construí un telescopio de 8 pulgadas de abertura" 3).



Figure 5: Cover of the booklet and the author and his telescope, 1937.



### At the Institut du Radium, Paris, 1938-1939

At age 26, Sabato was well positioned for his professional and academic career and sought opportunities to advance it. He considered the Institut du Radium in Paris the best fit for his interests and skills. He contacted Bernardo Houssay (1887-1971) who, as director of the Asociación Argentina para el Progreso de las Ciencias, agreed to recommend him for an internship there, by letter of 27 May 1938 to Frédéric Joliot:

ISSN: 1523-1720  
NUMERO/NUMBER 44  
August 2020

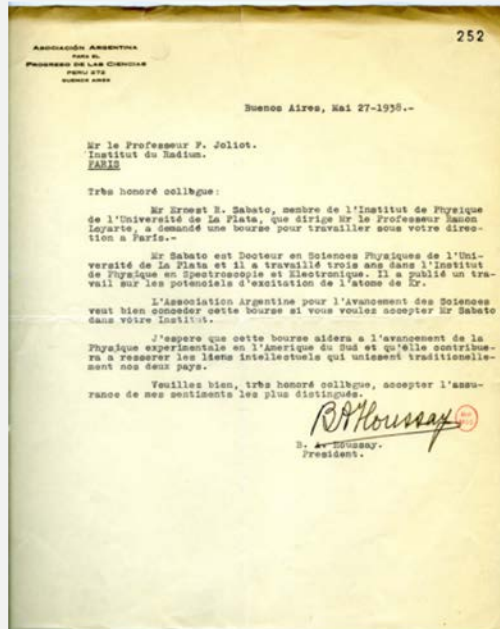


Figure 6: Houssay's letter. (BnF Mss Archives Joliot- Curie NAF 28161 / F 145 (f° 252))

Houssay was an important and influential Argentine physiologist, who was a co-recipient of a Nobel Prize for Medicine in 1947 for his discovery of the role played by pituitary hormones in regulating the amount of blood sugar in animals. He was the first Latin American scientist to become a Nobel laureate. On 23 June 1938, Houssay's petition on behalf of Sabato was accepted by Joliot:

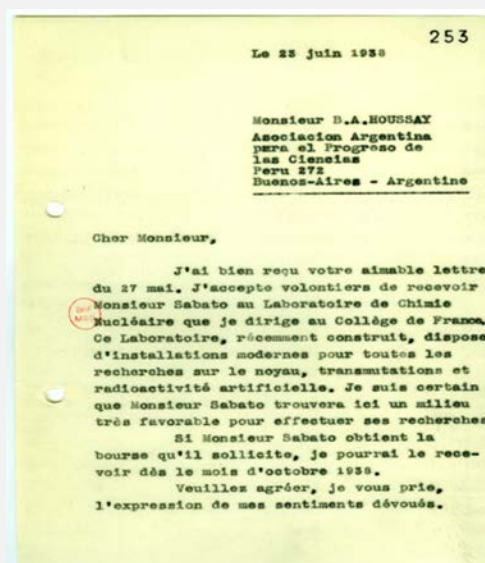


Figure 7: Joliot's letter (BnF Mss Archives Joliot- Curie NAF 28161 / F 145 (f° 253)).



Sabato was formally registered at the Institut on October 26, 1938.

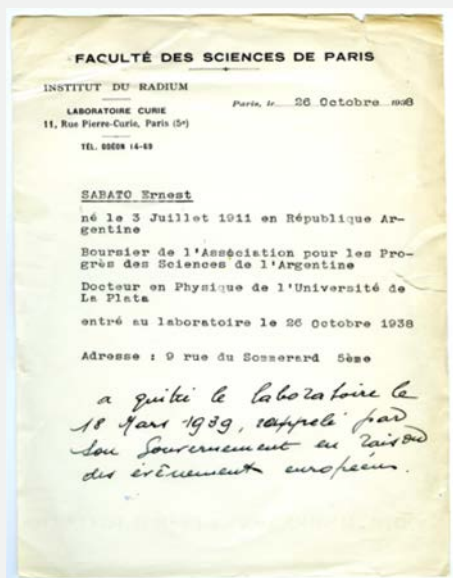


Figure 8: Sabato's file at the Institut (Archives from Musée Curie / AIR-LC-FNP / Sabato).

A handwritten note, added to his file at a later date, indicates that, due to the European political situation, he was ordered to return to Argentina. As a result, he could not complete his internship and left the Institut on March 18, 1939, less than 5 months after his arrival to Paris. While there, he was assigned to work under the direction of French Polish physicist Salomon Rosenblum (1896-1959), who was mainly involved in a research project along with Ukrainian French Moïses Haïssinsky (1898-1976) and Dutch Robert J. Walen. That research, according to the Laboratory Activity Book, was on "la non-existence d'électrons de masse multiple dans l'émission  $\beta$  du radium E" (*Archives du Musée Curie / AIR-LC-LRP Years 1927-1947 (2nd register)/218*).

It was at the Institut that works on artificial radioactivity had begun. This explains how the research Rosenblum, Haïssinsky and Walen were carrying out was akin to the appearance of positrons (positive charged electrons) in radioactive processes. But all of these works were facilitated by the advent of particle accelerators, especially one known as the cyclotron. The cyclotron was invented in 1929-1930 by Ernest Lawrence and Stanley Livingston, at University of California, Berkley, with the purpose of accelerating particles, only not in straight line but along a spiral path. Sabato and Maiztegui explain the advantages of the spiral path by comparing it with the image of a ballet dancer skirt:

...la órbita es espiral, en vez de circular, justamente porque la velocidad es cada vez mayor y, por lo tanto, también es mayor la fuerza centrífuga; es por la misma razón que las faldas de una bailarina se abren cada vez más a medida que gira con mayor velocidad (*Elementos de física* 369).

These devices, Sabato and Maiztegui contend, initiated a great age in transmutation since they made it possible to launch, at pre-fixed and at-will speeds, protons, deutons and alpha particles to different atom nuclei. They conclude their review of the cyclotron by stating that, from a theoretical perspective, "estos aparatos han llevado a un conocimiento más profundo y sistemático de los misterios del núcleo atómico y han abierto el camino de descubrimientos sensacionales" (*Elementos de física* 371).

While in Paris, due to his crisis between literary aspirations and scientific work, Sabato found it extremely difficult to fulfill his duties at the Institut.

Instead, he spent most of the time with Spanish painter and friend Óscar Domínguez (1906-1957). Domínguez knew well about Sabato's artistic skills and attempted to persuade him to quit science and become a painter. Given the incomplete and frustrating Paris experience, the Asociación Argentina para el Progreso de las Ciencias decided to send Sabato to the Massachusetts Institute of Technology in Cambridge, to complete the remainder of his internship. He worked there under the guidance of Mexican Manuel Sandoval Vallarta (1899-1977) and Uruguayan Félix Cernuschi (1907-1999). In spite of Sabato's ongoing interest in atomic physics, there is an important change of focus at this time since Sandoval and Cernuschi were working on cosmic rays at that moment. While radioactive elements shed radiation from earth to outer space, cosmic rays are subatomic particles coming from outer space to earth whose high energy is due to their high speed, close to the speed of light. These rays were discovered when it was verified that the electric conductivity of the earth's atmosphere is the result of the ionization caused by high energy radiation.

Many hypotheses had been (and still are) advanced to explain the origin of cosmic rays, but none of them, according to Swedish Hannes Alfvén (1908-1995), seemed to be able to account for the enormous amount of energy found. Alfvén proposed in his article "A Cosmic Cyclotron as a Cosmic Ray Generator?", published in October 1936 in the British journal *Nature*, that a double star may constitute a gigantic cyclotron, which can give rays with energies of the right order of magnitude (Alfvén 761). A year later, in May, the Swedish scientist expanded on his hypothesis in an article published in the German journal *Zeitschrift für Physik* under the title "Versuch zu einer Theorie über die Entstehung der kosmischen Strahlung" ("Attempted Theory About Emergence of the Cosmic Radiation") (Alfvén 319-33).

Sabato forcefully refuted Alfvén in a very short letter included in the "Letters to the Editor" section of the American *Physical Review* (vol LV, issue 12, 15 June 1939) under the title "On Alfvén's Hypothesis of a «Cosmic Cyclotron»" ("On Alfvén's Hypothesis of a «Cosmic Cyclotron»" 1272-3). The Argentine finds questionable the cosmic cyclotron hypothesis:

If we assume with Alfvén that the field of a double star is the field of two parallel dipoles, and that a charged particle can really describe in their common equatorial plane the motion assumed by him, which is questionable, there remains three important objections to the mechanism he suggests ("On Alfvén's Hypothesis of a «Cosmic Cyclotron»" 1272).

Sabato then points out the three specific theoretical objections that prevent these particles from abandoning the double star to reach the earth's atmosphere; this demolished Alfvén's premise. First, according to the Argentine, under the circumstances the Swedish scientist posed, the electric field vanishes "since then there is manifestly no relative motion between the charged particle and the second star" ("On Alfvén's Hypothesis of a «Cosmic Cyclotron»" 1272). Next, he goes on to argue that "the magnetic flux linking the elementary circular path of the charged particle, in Alfvén analysis, is constant so long as the condition of synchronism still obtains" ("On Alfvén's Hypothesis of a «Cosmic Cyclotron»" 1272), and therefore there would not be induced electromotive force in the magnetic flux to produce acceleration. Finally, he concludes, there would not be any chance for the particle to leave the double star's field. Furthermore, Sabato uncovers fundamental calculation errors in Alfvén's 1937 paper:

It seems, however, that his calculations are erroneous. In particular his Eq. (17), fundamental for his calculation of the energy, does not take into account the first dipole; since the particle does not, in general, describe a circle around the first dipole, there is no reason to neglect the latter's influence ("On Alfvén's Hypothesis of a «Cosmic Cyclotron»" 1272).

Even though this letter is not a formal scientific publication, it represents a peak in Sabato's career. The Argentine seems to belong to the most distinguished scientific circles of the time and is able to dismantle and correct, in few lines, the hypothesis of a physicist, Alfvén, who would go on to be a Nobel laureate in 1970.

### Back in Argentina, thermodynamics, "Calendario" and translations

Upon his return to La Plata, the young physicist was engaged in teaching and research activities that kept him away from nuclear physics. He had a heavy teaching load at UNLP, at the Instituto Nacional de Profesorado Secundario and at the Escuela Nacional de Comercio Nº 5. Some of his students would become important personalities of science and culture in Argentina, like José Balseiro (1919-1962), who years later would create and direct the Instituto de Física de Bariloche, and physicist and philosopher of science Mario Bunge (1919-2020): "...enseñé Teoría Cuántica y Relatividad en la Universidad de La Plata, donde tuve como alumnos a Balseiro, cuyo nombre preside hoy un centro atómico en la ciudad de Bariloche, y a Mario Bunge" (*Antes del fin* 74).

Sabato co-wrote a paper with his colleague Enrique Loedel Palumbo, "Una nueva forma de introducir la temperatura" (Loedel Palumbo and Sabato 271-81), that was published in the journal *Anales de la Sociedad Científica Argentina* in January 1939, months before his return to Argentina. In this paper, Sabato and Loedel Palumbo held that a logical and consequential development of thermodynamics is possible by introducing the notion of temperature after adopting the first two laws of this discipline, a strategy they claimed was more economical than the usual one that does precisely the opposite: introducing the notion of temperature first (Loedel Palumbo and Sabato 271). The next collaboration of Sabato is with engineer Marcelo Mezny. Both Sabato and Mezny are the authors of "Contralor de piezas metálicas mediante rayos Gamma", a paper published in early 1940 in the journal *Revista del Centro de Estudiantes de Ingeniería* (Mesny and Sabato 264-73). That same year, in October, the UNLP's Faculty of Physical-Mathematical Sciences Journal includes the article "Equipo para estabilización de voltaje", where Sabato discussed how neon lamps can replace batteries or accumulators ("Equipo para estabilización de voltaje" 425-32). Later in 1940, Sabato revised and wrote the Foreword for his former professor Margrete Elisabeth Herberg Bose's translation into Spanish of a book by German Kurt Lipfert that dealt with the state-of-the art of the technique of television. The title of the book in Spanish was simply *La televisión* (Lipfert 9-11).

In 1941 Sabato formally launched his literary career as a critic when a review he wrote of *La invención de Morel* by Adolfo Bioy Casares was published in the magazine *Teseo*. Just as his scientific prose abounds in metaphors and poetic features, this first literary effort is supported by his scientific background, which will be an ongoing signature of his prose. He finds *La invención de Morel* a very original story that combines physical and metaphysical plots by successfully juxtaposing ghostly and real manifolds. In a similar way to what he did with Alfvén's cyclotron, he reacts in one section of his review to the critique of the novel by author Eduardo González Lanuza (1900-1984) who, bragging about his knowledge on thermodynamics, had claimed that, since Bioy Casares did not take into account in his narration the fundamentals of Energetic, his story was flawed. According to Sabato, González Lanuza mentioned the absence of any consideration by Bioy Casares of the "Suma of Temperaturas" and of the "Segundo Principio" as the reasons for weak spots in *La invención de Morel*. Sabato categorically rebuts González Lanuza:

No creo que sea éste el lugar para exponer las razones por las cuales se equivoca G. L. Sólo diré que: a) Dos soles deben calentar seguramente más que uno; b) que el eterno retorno no es imposible, a la luz de la Termodinámica Estadística: es cierto que la Entropía es la Muerte; pero también es el logaritmo de la

posibilidad. Lo necesario se funde, así, con lo contingente y aleatorio, en forma que sería grata a Hegel ("La invención de Morel")

Sabato appeals, in his rebuttal of González Lanuza, to the fact that in the developments on thermodynamics, most of them due to Austrian Ludwig Boltzmann (1884-1906), probability plays a central role. The Statistical Thermodynamics he refers to is based on the fundamental assumption that all possible configurations of a given system are equally likely to occur. Boltzmann showed that the second law of thermodynamics, also known as the entropy law, is a rule of disorder and a statistical fact ("Entropía es la Muerte"): disordered states are the most probable. The entropy of a system is technically defined as the logarithm of the number of possible configurations multiplied with Boltzmann's constant. That is why Sabato uses the expression "logaritmo de la posibilidad." In terms of probability, however, there is always a chance, so negligible that is almost effectively zero, for a system to some-day regain the state from which it first set out or, as Sabato would put it, "el eterno retorno no es imposible." This review was very well received by his former professor Pedro Henríquez Ureña, who recommended him to the prestigious literary magazine *Sur*, directed by Victoria Ocampo. In his first years as collaborator of *Sur*, 1942-1943, Sabato wrote reviews for new scientific books and was in charge of the section "Calendario," where he commented on national and international events.

Meanwhile, Sabato and Loedel Palumbo expanded on their own work on thermodynamics and, in March 1942, in the journal *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, they published "Contribución a la fundamentación de la termodinámica." The goal of this paper, according to the authors, was to provide the basis of phenomenological thermodynamics by introducing the concept of temperature after setting out the second law and defining heat without the intervention of temperature ("Contribución a la fundamentación de la termodinámica" 222).

Sabato's writing skills had already begun to be noticed in the scientific community. On March 14 1940, the Soviet-American author, physicist and cosmologist George Gamow (1904-1968) sent a letter to his friend and colleague at UNLP Enrique Gaviola asking him for help with a potential Spanish translation of his book *The Birth and Death of the Sun*. Gaviola proposed Sabato for the job and introduced him to Gamow as "un joven hombre de ciencia que conoce bien la materia y nuestro idioma" (Fleischer 45). Thus, *Nacimiento y muerte del sol: Evolución estelar y energía intraatómica*, Sabato's translation into Spanish of Gamow's book, was published in 1942.

It is in 1943 when Sabato decided to step aside from his scientific duties at UNLP. He moved to a cabin in the province of Córdoba to start his literary career. However, his association with science continued, if exclusively in fields related to pedagogy and dissemination, and mainly for financial survival, a sort of marriage of convenience. That year he translated into Spanish *The ABC of Relativity*, the classic book by Bertrand Russell. Sabato had already published earlier that year a 25-page booklet, *Bertrand Russell y la teoría de los cuantos*. Both of these works represent evidence of how well acquainted Sabato was with the work of the English author. His translation appeared under the title *El A.B.C. de la relatividad*. With regard to his role in the dissemination of science, Sabato had taken the first steps in the newspaper *La Nación* where, on June 7, 1942, appeared "Valoración de Galileo, en el tricentenario de su muerte," a contribution written by him to commemorate the tercentenary of the death of Galileo Galilei. It is in 1944 when *Elementos de Física para las Escuelas Nacionales de Comercio. Primer curso. Programa oficial de 1942*, the book he co-wrote with Alejandro de Bisschop, is published.

During the austral fall of 1945 the first literary book by Sabato was released. The writing and publishing of *Uno y el Universo* were motivated by the necessity of dealing with his breaking up with science. Sabato himself explained that “De mi tumulto interior nació mi primer libro *Uno y el Universo*, documento de un largo cuestionamiento sobre aquella angustiosa decisión, y también, de nostálgica despedida del universo purísimo” (*Antes del fin* 75). The volume, a set of reflections on topics listed in alphabetical order, is described by him as “el documento de un tránsito” (*Obra Completa. Ensayos* 21). The critically acclaimed book includes material already published by Sabato in *Sur*, like adaptations of some of his “Calendarios;” and an entry on Galileo, which is essentially the same as the one *La Nación* had published. The entry on “Ciencia” is one of the longest and most forceful of the book. He questions the power and the moral standing of science:

El poder de la ciencia se adquiere gracias a una especie de pacto con el diablo: a costa de una progresiva evanescencia del mundo cotidiano. Llega a ser monarca, pero, cuando lo logra, su reino es apenas un reino de fantasmas (*Obra Completa. Ensayos* 29).

Los productos de la ciencia son ajenos al mundo de los valores éticos: el teorema de Pitágoras puede ser falso o verdadero; pero no puede ser perverso, ni respetable, ni decente, ni bondadoso, ni colérico (*Obra Completa. Ensayos* 31)

His intentions of focusing on his literary projects were interrupted by the requests from his professors Enrique Gaviola and Guido Beck to return to his work at UNLP. Eventually, both as a concession to them and as way to bring his scientific career to an end, he agreed to write and publish a final, formal academic paper. It was under these circumstances that “El concepto de temperatura en la termodinámica fenomenológica” appeared in 1945 in the journal *Revista de la Unión Matemática Argentina*. This paper was a thorough and better articulated development of the topic he had already worked on in 1939 and 1942 with Enrique Loedel Palumbo. Years later, Sabato explained the complications that surrounded the writing of this paper and emphasized that his attempt to correct what he considered was a mistake in the ordering of the three principles governing this discipline was not always well received:

Finalmente acepté concluir un trabajo sobre termodinámica, que me había preocupado en épocas de mi doctorado...Yo sostuve que había un error en el ordenamiento en que estaban enunciados sus tres grandes principios...Cuando expuse mis primeras ideas a los doctores Loyarte y Teófilo Isnardi, ellos pretendieron disuadirme, ya que la termodinámica es un armonioso edificio imposible de innovar...El segundo rechazo lo recibiría en el Laboratorio Curie, porque un salvaje sudamericano no podía cuestionar el fundamento mismo de la termodinámica (*Antes del fin* 76).

### **Crisóstomo Ugarteche**

By March 1945, in the newspaper *El Mundo* and under the pen name Crisóstomo Ugarteche, Sabato began to publish scientific dissemination articles on a wide range of topics. It is very likely that he opted for using this pseudonym to avoid conflict with his literary career, since the release of *Uno y el Universo* was imminent at the time. There were eleven articles in total. The first eight were: “Mentira o verdad”, published on March 9; “Un siglo y medio de Volta”, on April 4; “¿Es infinito el universo”, on May 21; “Extraños seres sin altura”, on May 28; “Viajes planetarios”, on June 7; “Expedición a la Luna”, on June 11; “¿Qué hacemos en la Luna?”, on June 19; and “El silencioso radar”, on August 6. On the very day the article on radar was published, there was an eruption of worldwide dismay caused

by news of the atomic bombing of the Japanese city of Hiroshima. Sabato-Ugacherte and *El Mundo* reacted swiftly and three articles explaining the basics of the atomic theory were soon published: "El enunciado de Einstein", on August 8; "El universo de Rutherford", on August 9, the same day the second atomic bomb was dropped over Nagasaki; and finally "Los bombardeos atómicos", on August 10.

Sabato played a fundamental role, at least to the Argentine people, in informing and helping, in real time and in a historic moment, to reflect on theoretical and ethical issues related to atomic physics. The extraordinary turn of events in the history of mankind favored the quick writing and publication of a book that expanded on the contents of these three articles. That is how *Historia y principios de la bomba atómica* was released in September 1945.

In October 1945 the first issue of the Argentine journal *Fray Mocho* was unveiled. This particular journal (there was another one with the same title but different editorial line that circulated between 1912 and 1929) was created exclusively to serve the purpose of reviewing new books. Two of the works reviewed in this issue, in accordance with the understandable interest generated by atomic related topics, were *Historia y principios de la bomba atómica* and *El ABC de los átomos*. The latter was a translation into Spanish of a Bertrand Russell's book that had been originally published in English in 1923. The review for *El ABC de los átomos*, written by Sabato, ends with disturbing considerations that captured both the tensions of that historical moment as well as the poetic skills of the Argentine:

Ahora, después de un holocausto de medio millón de víctimas y de un mar de escombros, los hombres de ciencia se alistan en un torneo de presagios para prever una realidad semejante a un delirio y que reduce a un juego trivial el repertorio de quimeras del abuelo Verne y de Heriberto J. Wells.

¿Se aprovechará la fuerza atómica para la destrucción?

¿Será utilizada para una perfección inverosímil de la vida?

¿Podrá controlarse la fabulosa energía obtenida? ("El ABC de los átomos-Reseña" 112).

The review for *Historia y principios de la bomba atómica*, on the other hand, established beyond doubt that Crisóstomo Ugarteche was none other than Ernesto Sabato: "C. Ugarteche –seudónimo que traviesamente ha elegido E. S., escritor, físico y agudísimo crítico–" ("Historia y principios de la bomba atómica-Reseña" 114). But it also represented, most likely, the first time that his credentials as a writer were put above his scientific background.

In the 1946 textbook *Elementos de física*, by Sabato and Maiztegui, the five-chapter Appendix on notions of atomic physics included most of the content of "Historia y principios de la bomba atómica." In November 1947 a fragment of *La Fuente muda* appeared in issue 157 of *Sur*, followed by the 1948 publication of *El túnel*, Sabato's first novel. Sabato later wrote that:

*El túnel* fue la única novela que quise publicar, y para lograrlo debí sufrir amargas humillaciones. Dada mi formación científica, a nadie le parecía posible que yo pudiera dedicarme seriamente a la literatura. Un renombrado escritor llegó a comentar: "¡Qué va a hacer una novela un físico!" ¿Y cómo defenderme cuando mis mejores antecedentes estaban en el futuro? (*Antes del fin* 87)

In 1951 he came up with what turned out to be his last scientific related effort. It was a 100-page long text entitled "Física" that was included in Volume 5 of the Mexican *Enciclopedia práctica Jackson*. Sabato recycled



most of the material he had already written and published, especially most of the content of *Elementos de física*. Significant parts of the articles written for *El Mundo* were also incorporated, in particular those dealing with the exploration of the moon. The Argentine offered technical considerations concerning the challenges of a then distant and potential human mission to the moon. In two subsections of "Física," "Viajes siderales" and "La conquista de la Luna," Sabato explained the latest developments regarding that project and astonishingly and poetically anticipated, at least for the Latin American audience, the details of the 1960's NASA Apollo missions:

Con una fuerza gravitacional seis veces menos intensa que en la Tierra, estos hombres podrán recorrer la superficie de la Luna con esa levedad que sólo experimentamos en los sueños: parecerán casi flotar; podrán dar saltos de 20 ó 30 metros de largo salvando fácilmente algún precipicio; podrán elevarse hasta 10 metros de altura. Si han llevado una balanza de resorte, verán que sus pesos no llegan a 15 kilogramos.

Y cuando hayan recorrido esas llanuras como espejos que desde aquí nos parecen mares, los formidables circos de Clavius y Magnus, cuando hayan explorado la misteriosa cara que jamás vemos, entonces, si no han muerto, entrarán nuevamente a su nave y emprenderán el viaje para relatarnos su increíble aventura ("Física" 251-2).

It is here where Sabato's scientific career apparently stopped for good. However, as shown in this work, he never really abandoned science. His scientific writing, with strong and purposeful literary elements, and his literary production, that constantly feeds on his scientific background, if conventionally differentiated in time and space, are intertwined manifestations of the same talent and sensitivity. The ghosts of Sabato's scientific training, that one day appeared to calm his cloudy, turbulent and chaotic spirit, would accompany him throughout his entire career. Because, in the end, all of Ernesto Sabato's writing is scientific.



## WORKS CITED

- Alfvén, Hannes. "A Cosmic Cyclotron as a Cosmic Ray Generator?." *Nature*, 1936, pp. 761.
- . "Versuch zu einer Theorie über die Entstehung der kosmischen Strahlung (Attempted theory about the emergence of the cosmic radiation)." *Zeitschrift für Physik*, 1937, pp. 319-333.
- Bloch, William Goldbloom. *The Unimaginable Mathematics of Borges' Library of Babel*. Oxford UP, 2008.
- Fleischer, Ariel Gustavo. *Ernesto Sabato: biografía completa (1931-2005). Con apuntes biográficos*. Cuadernos del Cenit, 2011.
- Gamow, George. *Nacimiento y muerte del sol: Evolución estelar y energía intraatómica*. Espasa Calpe, 1942.
- . *The Birth and Death of the Sun*. Viking Press, 1940.
- Graciano, Osvaldo. *Entre la torre de marfil y el compromiso político. Intelectuales de izquierda en la Argentina, 1918-1955*. Universidad Nacional de Quilmes. 2008.
- "Historia y principios de la bomba atómica-Reseña." *Fray Mocho*, 1945, pp. 114.
- Lipfert, Kurt. *La Televisión*. Espasa-Calpe. 1940.
- Loedel Palumbo, Enrique and Ernesto R. Sabato. "Contribución a la fundamentación de termodinámica." *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, 1942, pp. 222-38.
- . "Una nueva forma de introducir la temperatura." *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, 1939, pp. 271-81.
- Loyarte, Ramón G. "Los potenciales de excitación de átomo de mercurio." *Revista de la facultad de Ciencias Físico Matemáticas-UNLP*, 1936, pp. 7-19.
- . "Los potenciales de excitación del átomo del argón." *Contribución al estudio de las ciencias físico matemáticas*, 1935, pp. 15-23.
- Maiztegui, Alberto P. and Jorge A. Sabato. *Introducción a la Física*. Kapelusz S. A., 1951.
- Martínez, Guillermo. *Borges y la matemática*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2003.

Mesny, Marcelo and Ernesto Sabato. "Contralor de piezas metálicas mediante rayos Gamma." *Revista del Centro de Estudiantes de Ingeniería*, 1940, pp. 264-73.

Russell, Bertrand. *El A.B.C. de la relatividad*. Imán (Serie Panorama Científico), 1943.

--. *El ABC de los átomos*. Imán, 1945.

--. *The ABC of Relativity*. Oxford: Bradford and Dickens, 1925.

Sabato, Ernesto. *Antes del fin*. Seix Barral S. A., 1999.

--. *Bertrand Russell y la teoría de los cuantos*. Compañía Impresora Americana, 1941.

--. *Cómo construí un telescopio de 8 pulgadas de apertura*. Revista Astronómica, 1937.

--. "El ABC de los átomos-Reseña." *Fray Mocho*, 1945, pp. 112.

--. "El concepto de temperatura en la termodinámica fenomenológica." *Revista de la Unión Matemática Argentina*, Vol. X, No. 4, 1945, pp. 109-27.

--. "Equipo para la estabilización de voltaje." *Revista*. Serie 2, No. 5, 1940, pp. 425-32.

--. "Física." *Enciclopedia Práctica Jackson. Conjunto de conocimientos para la formación autodidáctica*. México, D.F., 195, pp. 248-9.

--. "La fuente muda." *Sur*, No 157, Nov. 1947, pp. 24-65.

--. "La invención de Morel." *Teseo*, 1941.

--. "Los potenciales de excitación del átomo de Kr." *Instituto de Física de la Universidad de La Plata*, 1936, pp. 181-90.

--. "On Alfvén's Hypothesis of a 'Cosmic Cyclotron'." *Physical Review*, 1939, pp. 1271-2.

--. *Obra Completa. Ensayos*. Espasa Calpe / Seix Barral, 1996.

--. *Obra Completa. Narrativa*. Espasa Calpe Argentina /Seix Barral, 1997.

--. "Valoración de Galileo, en el tricentenario de su muerte." *La Nación* 7 Julio 1942.

Sabato, Ernesto and Alberto P. Maiztegui. *Elementos de física*. Espasa-Calpe, 1946.

Sabato, Ernesto and Alejandro De Bisschop. *Elementos de Física para las Escuelas Nacionales de Comercio. Primer curso. Programa oficial de 1942*. Losada, 1944.

Ugarteche, Crisóstomo. "El enunciado de Einstein." *El Mundo* 8 Agosto, 1945.

--. "El silencioso radar." *El Mundo*. 6 Agosto, 1945.

--. "El universo de Rutherford." *El Mundo*. 9 Agosto, 1945.

--. "Expedición a la Luna." *El Mundo*. 11 Junio, 1945.

--. "Extraños seres sin altura." *El Mundo*. 28 Mayo, 1945.

--. "Los bombardeos atómicos." *El Mundo*. 10 Agosto, 1945.

--. "Mentira o verdad." *El Mundo*. 9 Marzo, 1945.

--. "¿Es infinito el universo?" *El Mundo*. 21 Mayo, 1945.

--. "¿Qué hacemos en la Luna?" *El Mundo*. 19 Junio, 1945.

--. "Un siglo y medio de Volta." *El Mundo*. 4 Abril, 1945.

--. "Viajes planetarios." *El Mundo*. 7 Junio, 1945.

Ugarteche, Crisóstomo and S Bertrán. *Historia y principios de la bomba atómica*. Editorial Nova, 1945.

Vargas, Omar. "El extraño comportamiento de las palabras en el infinito: la teoría fractal, la teoría de conjuntos y "El Aleph"." *Variaciones Borges*, Vol. 42, 2016, pp. 139-59.

ISSN: 1523-1720  
NUMERO/NUMBER 44  
August 2020

# **CIBERLETRAS**

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

## **REVIEWS / RESEÑAS**



Oriana Mejías. *Sin título*

## RESEÑA

**Maite Zubiaurre**

***Talking Trash: Cultural Uses of Waste.***

Vanderbilt University Press, 2019

Samuel Amago

University of Virginia

Trash is a crucial matter of contemporary life. It can be found virtually everywhere, from the highest slopes of Mount Everest—where explorers and adventurers have deposited tons of garbage over the years—to the deepest depths of planetary oceans—where microplastics have been found more than thirty-thousand feet below sea level. Waste has been found in far-flung places where no human being has ever stepped. The growing field of Trash and Discard Studies has correspondingly emerged both as a response to the overwhelming ontology of waste in the Anthropocene, and as a manifestation of growing interest in ecocritical and environmental humanities approaches to cultural research.

The history of modern aesthetics has always made room for trash, from the monumental metallic quilts assembled by El Anatsui, who works with bits of consumer waste and copper wire, to Robert Rauschenberg's found-object assemblages, paintings, and collages. Marcel Duchamp made a name for himself by hanging a urinal on a museum wall, and Maurizio Cattelan took the gesture even further with a functioning toilet made of 14 karat gold installed in a restroom in New York City's Solomon R. Guggenheim Museum. Cattelan noted that shit is a social leveler: "whatever you eat, a \$200 lunch or a \$2 hot dog, the results are the same, toilet-wise." Readers interested in this line of modern aesthetics will find an even more redolent example in Piero Manzoni's 1961 work, "Artist's Shit," which is comprised of ninety tins each containing thirty grams of the artist's feces.

From the dawn of modernity, the cast-off, the depreciated, the under-used, and the devalued have wriggled their way into the center of the art world. Baudelaire's flaneur was a person who roamed the city in search of shards of reality that might in turn inspire the confection of a thoroughly modern poetic form. Walter Benjamin was a fan of Baudelaire's description of the *chiffonnier*, and deployed a similar method as he walked Paris's arcades in search of material remainders and reminders of the city's modern history. In his earlier book, *The Writer of Modern Life*, Benjamin cites Baudelaire, who describes the *chiffonnier* as "a man whose job it is to gather the day's refuse in the capital. Everything that the big city has thrown away, everything it has lost, everything it has scorned, everything it has crushed underfoot he catalogues and collects. He collates the annals of intemperance, the capharnaum of waste. He sorts things out and selects judiciously; he collects, like a miser guarding a treasure, refuse which will assume the shape of useful or gratifying objects" (108).

The list of modern and contemporary artists who have used trash as a medium—and thematic focal point—is too long to enumerate, but Maite Zubiaurre's book, *Talking Trash: Cultural Uses of Waste*, is a delightful romp through the wastepaper basket of Western culture. I discovered, in 2008, that Zubiaurre was working on this project, and I knew it would be good. My own subsequent research on the theme has been done with not a little trepidation, since I knew that her book would probably be definitive. Her last monograph, *Cultures of the Erotic in Spain 1898-1939* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2012), considered alongside the "Digital Wunderkammer" that she curated as an online companion piece, was indeed a tour de force. *Cultures of the Erotic* is a monumental contribution to twentieth-century Spanish studies because of the way it reveals and analyzes the hidden underbelly of public life at the turn of the twentieth century. Working against a century of more "serious" cultural history, Zubiaurre's analyses of erotic magazine illustrations, photographs, stereoscopic images, "French" postcards, and pornographic short films, as well as erotic novelettes, writings on early sexology and psychoanalysis, moral-judicial treatises and philosophical essays on sexual love demonstrated convincingly how Spain's struggle for modernity was always shot through with unacknowledged and contradictory ideologies of sex and gender.



*Talking Trash: Cultural Uses of Waste* is the logical sequel to *Cultures of the Erotic*, taking a similarly promiscuous approach—and I mean that in the best possible way—to learning about culture through the things that it casts off or otherwise tries to hide. As in her last book, Zubiaurre continues to be interested in the small and overlooked pieces of litter that, once noticed, trigger our compassion, make us feel, or otherwise engage our feelings of epistophilia. Chapter 1 explores how human entanglement with bits of waste can activate compassion and social awareness. We know—thanks to the new materialist philosophy that is having its heyday—that things move us. Our interactions with stuff has political and emotional impacts. Things produce sensations, intensities, affects. Looking down at those things, rather than out and across the broader high-cultural panorama, Zubiaurre notes especially how small bits of litter are especially moving because “trash mirrors human nature and behavior” (8). Surveying a handful of artists working in Berlin, Barcelona, Los Angeles, Rio de Janeiro, and beyond, Zubiaurre explores how city waste is a trigger and repository for contradictory emotions, thoughts, and feelings (14).

Chapter 2 centers on the dynamic relation between waste and space, ethics and aesthetics. Her description of the Mexican art collective TRES’s 2012 project, “Chicle y Pega: Constelaciones de Fósiles Contemporáneos,” is a delightful case study of how people’s experience of the city is shaped by the thousands of little things that litter the streets beneath their feet (65-70). Litter—even miniscule bits of fossilized chewing gum—“contributes to the dynamism and transformation of the urban landscape” (69). The chapter concludes with a powerful reading of Alejandro Durán’s photographs of color-coded plastics, which Zubiaurre critiques alongside the more politically-charged photography of Jason de León (95-100), outlining how the North American borderlands are shaped by trauma, and how that trauma is made visible and feelable by the “highly individualized and specific objects found in the desert near the US border” (100). Jonathan Hollingsworth’s photographs trigger similar affective responses in the viewer (101-111).

In his book, *The Exform* (2016), Nicolas Bourriaud puts forward the idea that the aesthetics of exclusion is one of the central ideological operations of a modernity that has constantly sought to create new ways of establishing and policing distinctions between products and waste, inclusion and exclusion, productive and unproductive. In Chapter 2, Zubiaurre emphasizes that politically-committed artists’ interventions within and across the border biome function to retrieve the dignity and individuality of the people who have passed through it under tremendous physical, emotional, economic, political duress; their work functions as a “resolute attempt at historical recovery” (125). In other words, these artists draw the *exform* back into the realm of representation.

Chapter 3 is conceptualized as a “dumpsterology”—a cultural history of the trash container—that begins with the history of industrialized sanitation and modern attempts to contain the uncontainable. It ends with compelling reflections on the gender of the dumpster and the various activities it inspires (i.e. dumpster diving). The book’s extremely and satisfyingly eclectic Chapter 4 reflects on the ethics of waste and recycling in global documentary and photography devoted to child labor and dumping grounds, paying attention also to what we might call the subgenre of domestic trash narratives written by women.

Given the breadth and depth of her field of inquiry, Zubiaurre’s book is appropriately “packed with texts and themes” (7). This review of the book has only mentioned a handful of the dozens of artists, documentary filmmakers, photographers, writers, illustrators, social workers, citizens, archaeologists, scholars, musicians, poets, philosophers, and citizens who have found a home in *Talking Trash: Cultural Uses of Waste*.

By way of conclusion, I should say that one of the things I love about this book is how Zubiaurre deploys new and novel modes of noticing that have not been found traditionally in cultural criticism emerging from the field of Hispanic Studies. I am extremely fond of the photographic forms included in the book, which complement—with satisfying zest—Zubiaurre’s verbal and rhetorical passages. Each chapter contains an array of images captured by Filomena Cruz—Zubiaurre’s alter ego and partner in crime—whose attentiveness to litter assemblages work alongside the rhetorical passages as a visual and cognitive reflection on the power of trash to make us think and feel. As with *Cultures of the Erotic*, Vanderbilt University Press deserves special recognition for allowing Zubiaurre to share not only her words but her vision with the reader. Both volumes have been enriched by the ample photographic evidence and visual reproductions of things that Zubiaurre (and Cruz) have curated. Zubiaurre says that “trash is not born big” (61). But in being born, it becomes bigger through its own ontology and, increasingly, through its growing place in the material world we have made for ourselves.

---

ISSN: 1523-1720  
NUMERO/NUMBER 44  
August 2020

## BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Ed. Michael W. Jennings. Trad. Howard Eiland. Harvard UP, 2006.

Bourriaud, Nicolas. *The Exform*. Trad. by Erik Butler. Verso, 2016.

Zubiaurre, Maite. *Cultures of the Erotic in Spain 1898-1939*. Vanderbilt UP, 2012.

## RESEÑA

**Silvia Bermúdez & Roberta Johnson eds.**

***A New History of Iberian Feminism***

University of Toronto Press, 2018

Alda Blanco

San Diego State University

The breadth and depth of *A New History of Iberian Feminisms*, edited by Silvia Bermúdez and Roberta Johnson, is remarkable. This groundbreaking volume decenters traditional, nationalist histories of feminism by exploring feminist thought and its social movements throughout the Iberian peninsula: Spain, Portugal, Galicia, Cataluña, and the Basque country. Whereas each of the six sections of the volume includes essays about the Spanish state's regional autonomies, a most welcome and altogether noteworthy endeavor, the significant –and enlightening– inclusion of Portugal reconfigures the disciplinary terrain by acknowledging the “Iberian turn’s” epistemological proposal that the peninsula be viewed as a whole. The historical scope of the book is also groundbreaking for its wide-ranging historical arc. It begins with the 18<sup>th</sup> century, an often overlooked period, and ends not only with the present, but also with Fina Birulés’ forward-looking and incisive “Epilogue” that projects Iberia’s feminisms into the future. Regrettably, the briefness of this review precludes summarizing the volume’s thirty-seven essays, penned by thirty renown feminist scholars. Suffice it to say that the essays are consistently excellent. Each finely conceived and written piece admirably synthesizes the current research on its topic and provides invaluable insights.

Thorough historical overviews introduce the six parts of the book, arranged according to a timeline that corresponds to the periods used by Iberian historiographers: the age of Enlightenment; the long nineteenth century; the Spanish and Portuguese Republics (1910-1939); the dictatorships of Oliveira de Salazar and Franco; the transition to democracy; and the period from 1996 to the present. Each part includes chapters that present the specificities of each region’s feminist social movements, including organizations and key leaders, along with the polemics that shaped feminist thought and activism not only throughout the peninsula but, also, within Western feminist ideology. While there is great consistency regarding the information produced in each section, what is truly remarkable about this hybrid book –part anthology and part encyclopedia– is that the editors have intelligently created significant thematic connections between the periods and amongst the individual chapters. These linkages provide an overarching historical perspective that offer the reader insights into both the continuities and ruptures of feminist thinking over the course of three and a half centuries. The most salient linkage is the debate surrounding what has been nominated “equality” and “difference” feminism, the two very different ways of theorizing gender that have been instrumental to the ways feminist theoreticians and activists have elaborated their political platforms and demands. This theoretical difference, moreover, shaped the manner in which they struggled against the dominant gender ideology and their strategies for liberation from gender inequality in realms such as education, the law, politics, suffrage, their bodies, and heteronormative sexualities.

Part I, coordinated by Catherine M. Jaffe, Elizabeth Franklin Lewis, and Part II, coordinated by Christine Arkininstall and the late Maryellen Bieder, cover the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries highlighting the polemics undertaken by writing women that contested the dominant gendered discourse, that is to say, debates about notions of womanhood, femininity, and masculinity. Because feminism was yet to be embodied as a social and/or political movement, these chapters mostly focus on the public profile of those women authors who resisted and strategically negotiated the dominant gender ideology, and spoke out for women’s rights in their literary and essayistic production. Thus, Parts I and II revolve mostly around the so-called “woman question” and its inscription in texts written by women authors providing the reader with a splendid synthesis of the groundbreaking scholarship that has been undertaken by feminist historians and literary critics during the past thirty years. For readers unacquainted with the formidable female authors of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup>

centuries, these two parts of the volume serve as an introduction to the feminist perspectives and writings of Josefa Amar y Borbón, Cecilia Böhl de Faber (*Fernán Caballero*), Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Concepción Arenal, Josefa Massanés Dalmau, Emilia Pardo Bazán, Rosario de Acuña, and Concepción Gimeno de Flaquer. Additionally, two chapters present the development of the Spanish feminist press between 1822 and 1866 and the transatlantic literary networks of women writers.

Part III, coordinated by Roberta Johnson, explores Portuguese feminist thought in the early decades of the twentieth century, catalogues the first-wave feminist groups organized in Castilian-, Catalan-, and Galician-speaking Spain, and highlights those women writers who contributed to the elaboration of a feminist discourse between 1910 and 1939. This section underscores the diverse ways in which so-called “first wave feminists” (Margarita Nelken, Clara Campoamor, María Martínez Sierra, Carmen Burgos, Federica Montseny, and Dolores Ibárruri) cast their feminist gaze on women’s unequal condition and contested it through their writing and activism.

Part IV, coordinated by Roberta Johnson, is an overview of Iberian feminisms in the age of dictatorship. While several essays explore feminist writing in Spain and Portugal, others focus on the ways in which Galician, Catalan, and Basque women resisted Franco’s dictatorship, an authoritarian regime that destroyed the totality of rights won by women during the Spanish and Portuguese Republican governments between 1910 and 1939.

In Part V, coordinated by Silvia Bermúdez, the reader witnesses the emergence and blossoming of second-wave feminisms on the post-dictatorship Iberian peninsula and its chapters trace their diverse developments within individual regions. In these sections, the literary production of feminist authors recedes into the background giving way to insightful analyses of the manner in which the on-going polemic between difference and equality feminisms shaped feminist social movements and the theoretization of gender, women, their bodies, and sexualities. Signaling a major political transition beginning in 1996, Part VI, also coordinated by Silvia Bermúdez, demonstrates the important shift with regard to the issues that were undertaken by so-called post-feminism and its activists: domestic violence, abortion rights, gender equality, lesbian and queer identities, which took center stage in Spain and Portugal leaving behind issues of political representation.

The brevity of this review cannot do proper justice to this important volume nor fully underline its significance for the study of the histories of Iberian feminisms. It will become, if it hasn’t already, an indispensable tool not only for students of feminism, but also for those who seek to understand the ways in which gender ideology has shaped our modern world and how feminisms’ opposition to it, both as theory and practice, has reshaped it for the betterment of humankind.

## RESEÑA

**Araceli Tinajero**

***Historia cultural de los hispanohablantes en  
Japón***

**Escribana Books, 2019**

Francisco Y. Chen-López

University of North Carolina at Chapel Hill



La catedrática mexicana Araceli Tinajero ha publicado varias monografías y volúmenes editados que tratan de las intersecciones culturales entre Asia e Hispanoamericana. Entre ellos se encuentran *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano* (2004), *Orientalisms of the Hispanic and Luso-Brazilian World* (2014) y su estudio semi-autobiográfico, *Kokoro: A Mexican Woman in Japan*, cuya traducción en inglés se publicó en 2017. La publicación más reciente de Tinajero, *Historia cultural de los hispanohablantes en Japón*, presenta con esmero la (auto)representación de la comunidad hispanohablante en la producción cultural en Japón que se sacó a la luz en las últimas tres décadas. Por medio de los cuatro capítulos del libro, la autora habla de la citada producción cultural que abarca las siguientes categorías: las traducciones y creaciones literarias, los periódicos, las revistas, los programas de radio, la música, la danza, los festivales y las asociaciones y las bibliotecas. La metodología de este libro consta de investigaciones archivísticas y entrevistas hechas por la autora.

El primer capítulo se titula “Los intelectuales”. En este capítulo la autora presenta a varios traductores y profesores de lenguas representativos en la academia japonesa que aportan a los intercambios culturales entre Japón y el mundo hispanohablante. Entre ellos se encuentran Montse Watkins, Elena Gallego, Gregory Zambrano, Juan Alberto Matsumoto, Gonzalo Robledo y Alberto Emilio Bainotti. Este capítulo consiste en las biografías de estos intelectuales y en las entrevistas que hizo la autora mexicana para conseguir información de primera mano acerca de su historia personal—pertinente a cómo llegaron a trabajar en Japón—y su trayectoria de publicación.

La primera figura que se presenta en este capítulo es Montse Watkins, traductora y escritora quien fue “una de las pioneras en la traducción en España” (23). Fundó la Colección Luna Books en 1994 dentro de una casa editorial japonesa, y, desde ese mismo año hasta su fallecimiento en 2000, publicó 25 libros. La autora reconoció el esfuerzo de Watkins de aprender el idioma japonés y alude a que Watkins “comprendió muy a fondo su espíritu y sobre todo algunos conceptos del budismo” (26). Luego, de una manera fluida, Tinajero pasa a presentar una de sus obras colaborativas con otra traductora española, Elena Gallego. Watkins y Gallego tradujeron la novela *Amistad* (1920) de Saneatsu Mushanokoji (1885-1976), “uno de los autores más importantes de la segunda generación de escritores modernos de Japón” (31). Aparte de esta señera traducción, también escribió una antología en haikus que se centran en la muerte y subtítulo un documental que trata del tsunami que tuvo lugar en Japón en 2011. Su obra más reciente es una antología acerca del escritor Kenji Miyazawa (1896-1933) en homenaje a Watkins.

Después de estudiar las obras de Watkins y Gallego, la autora presenta al estudioso venezolano Gregory Zambrano, cuyas traducciones del escritor Kobo Abe (1924-1933) se pueden encontrar en “soportes digitales” (44). Zambrano destaca debido a su labor de promover traducciones hechas por japoneses en el mundo hispanohablante y su colaboración con el Instituto Cervantes en Tokio que “estimula el diálogo” (49) entre el mundo del habla japonés y el hispanohablante. En la segunda parte de este capítulo, la autora mexicana indaga la escritura de la estudiosa mexicana Silvia Lidia González, cuyas investigaciones se enfocan en revelar la manipulación informativa llevada a cabo durante las caídas de bombas atómicas en Hiroshima durante la Segunda Guerra Mundial. Tinajero también investiga el trabajo del ensayista-traductor argentino Juan Alberto Matsumoto, quien escribe para “todos los medios en español en Japón” (65). Asimismo, como su familia emigró de Argentina a Japón, siempre está “atento a la estadística de los nikkei” (64). Tinajero cierra este capítulo hablando del aporte de Gonzalo Robledo, Francisco Javier de Esteban, Arturo Escandón y Alberto Emilio Bainotti, cuyas escrituras se entrelazan estrechamente con el desarrollo de periódicos, prensas y radios como *International Press* y la Radio Cocolo. Los intelectuales

presentados en este capítulo, según Tinajero, “han establecido un puente más estrecho entre Japón y el mundo hispánico a través de casas editoriales, publicaciones, ediciones, traducciones, seminarios y conferencias” (79). Continuando su alusión de dichos medios de comunicación, la escritora pasa a hablar del segundo tipo de producción cultural.

En el segundo capítulo, que se titula “Los medios de comunicación”, la autora comienza con un editorial del periódico *International Press* en 1994 sobre la representación de los inmigrantes extranjeros: “Robo en supermercados, prostitución callejera, estafa ... son por lo general las noticias cotidianas que publican los diarios japoneses en otro a esa gran masa de emigrantes, para muchos, de ‘gaijines’ [extranjeros] indeseables que de un tiempo a esta parte están rompiendo con la milenaria y pacífica armonía de la sociedad japonesa” (87). Con esta cita, la autora señala cómo la prensa y los otros medios de comunicación desempeñan un papel importante tanto al atender a la creciente comunidad hispana en el país como al otorgar una representación de esta comunidad a la sociedad japonesa. Este capítulo se compone de tres estudios, cuyos enfoques se presentan en el periódico, las revistas y la radio.

En el primer estudio proporcionado en este capítulo, la autora estudia con mayor minuciosidad el periódico más representante—*International Press*. Desde su lanzamiento a principios del siglo XX, el periódico ha permitido “a la comunidad profesional ‘iberoamericana’ contribuir para que el periódico tuviera expresiones más plurales y para que llegara a públicos más amplios al mismo tiempo” (90). El periódico tiene múltiples secciones con que sirve a la comunidad de distintas maneras. La autora comenta con detalle la función de cada sección. El segundo estudio del capítulo se centra en unas revistas representativas que se lanzaron a partir de los años noventa, tales como la *Revista Mercado Latino*, la *Kyodai* y *Kyodai Magazine*, la *Revista Hyogolatino*, la *Revista Mujer Latina* y la *Revista Wakaranai*. Tinajero esclarece que este lanzamiento se llevó a cabo por “la falta de información que concernía directamente a la sociedad afincada en el archipiélago” (107) y la mayoría de las revistas existen gracias a escritores voluntarios. Muchas de ellas se circulan “de una forma impresa y digital” (107). El tercer estudio integrante de este capítulo presenta las tres emisoras principales de radio: Radio Latino Super FM, Radio FM YY y las noticias en español transmitidas por la radio nacional de Japón, NHK, cuya sigla denomina “Nipon Hoso Krokai o Corporación Radiofusora de Japón” (163).

En el tercer capítulo, cuyo título es “La música, la danza, los festivales y las asociaciones”, la autora presenta la difusión de salsa, flamenco y una variedad de danzas folclóricas que se presentan en distintos festivales. De una manera similar al capítulo anterior, Tinajero empieza este capítulo con una cita que describe un concierto de salsa japonesa, y así presenta el interés por este género musical que brotó en los años cincuenta gracias a Tokyo Cuban Boys, un grupo precursor del género que grabó más de 300 álbumes (180). Aparte de este grupo, la catedrática también estudia perfiles de otros músicos salseros como Yozo Toyama y grupos que se dedican a promover dicha música como la Orquesta de la Luz. El siguiente género artístico propagado en Japón es el flamenco, cuyo origen tiene que ver con Carlos Montoya, un argentino que introdujo el flamenco en Japón en 1932. Tinajero afirma que “a partir de entonces el flamenco tuvo seguidores japoneses que comenzaron a viajar a España para aprender a bailar y a tocar” (181). Hay otros géneros que se introdujeron en Japón en la primera mitad del siglo XX como el tango y la música mexicana. En cuanto a las danzas, Tinajero indica que “las diversas asociaciones sin fines de lucro que se han fundado en Japón ... han ayudado a propagar la música y sobre todo la danza folclórica” (207). La escritora finalmente presenta varios festivales que sirven para promover artes provenientes del mundo hispanohablante. Entre ellos se encuentra el Festival de Marinera que suele tener lugar en las iglesias católicas en Japón (200).

Al pasar al último capítulo, cuyo título es “La literatura y las bibliotecas”, la autora pretende responder las siguientes preguntas: “¿Cómo se narra desde Japón? ¿Cómo se interpreta Japón desde dentro? ¿Difiere mucho la literatura escrita por escritores que han vivido en Japón y aquellos que, como diría Cees Nooteboom ‘mi Japón es un Japón de libros’? ¿Cuáles son los temas por los que se inclinan los hispanohablantes en el archipiélago?” (230). Para lograr contestar estas preguntas, la escritora escoge las novelas *Banteiki* (El salvaje) (2015), *Japón no da dos oportunidades* (1994), *Trenes hacia Tokio* (2006), *Gambate* (2011), varios cuentos que se pueden encontrar en plataformas digitales y dos antologías que se mencionan en el primer capítulo: *Encuentro: Colectánea de autores latinos en Japón* (1997) de Montse Watkins y *Bajo el sol naciente: Latinos en Japón* (2005) de Hidalgo y Reyes Ruiz. Enfocándose en estos textos, Tinajero explora una gran variedad de temas representados tales como “la ciudad, la tecnología (específicamente, los trenes y los celulares), la soledad, la cotidianidad, la vida laboral (profesional, técnica y también la prostitución), la convivencia con otros extranjeros ya sean éstos hispanohablantes o no, la discriminación, la nostalgia por el país de origen, el suicidio, etcétera” (231). A simple vista, puede que parezca que estos temas se han escogido aleatoriamente. Sin embargo, desde el primer capítulo la autora ha estado proveyendo el contexto histórico de varias de las obras citadas. Debido a esto, en este capítulo el análisis puede ir al grano y profundiza sin que se tomen extensiones extra para contextualizar las obras estudiadas. Para cerrar este libro, la autora hace una revisión de las bibliotecas importantes que se establecen principalmente en centros internacionales o comunitarios como la biblioteca Kyodai y la que pertenece al Instituto Cervantes en Tokio (276).

*Historia cultural de los hispanohablantes en Japón* es un libro ambicioso que presenta panorámicamente la historia y el desarrollo de la producción cultural que trata de las interacciones entre Japón y el mundo hispanohablante. Pese a que la información recopilada es miscelánea—abarca la información de textos de distintos géneros, el desarrollo de la historia intelectual de los estudiosos hispanohablantes y japoneses, y el análisis textual—la autora la presenta de una forma organizada y lógica. De esta manera, se facilita la comprensión de la vasta información que se presenta en cada capítulo. Acerca de la amplitud de la información incluida en el libro, uno puede pensar que los temas y los distintos géneros de la producción cultural se presentan aisladamente. Sin embargo, este no es el caso, dado que los materiales presentados se empiezan a hilvanar desde el principio. De este modo, Tinajero hace un trabajo impresionante al presentar los temas individuales de cada capítulo, mientras los encaja dentro del tema propuesto por el libro. Otro aporte que brinda esta obra analítica son las entrevistas que hizo la autora. Estas entrevistas se pueden remontar a la última década del siglo XX y las más recientes se fechan en los últimos cinco años. Dichas entrevistas son materiales bastante valiosos para los investigadores que estén interesados en el tema del libro, puesto que son materiales de primera mano que revelan hechos que rara vez se incluyen en estudios anteriores.

Debido a la amplitud de los temas y las metodologías abarcadas, esta indagación puede interesar a los catedráticos que se dedican a campos como los estudios transpacíficos, los estudios sociológicos, los estudios económicos, los estudios históricos y los estudios literarios. Este compendio también puede servir como un manual para aquellos estudiantes de grado y estudiantes graduados a quienes les apetece trabajar en los campos de investigación mencionados. Los estudios que se centran en las intersecciones entre Asia y América Latina pertenecen a un campo emergente y se pueden ver cada vez más indagaciones que aportan a este tema. Tras la publicación de *Historia cultural de los hispanohablantes en Japón*, se esperan más estudios que traten de este tema y sean publicados en un futuro cercano.

## RESEÑA

**María Soledad Paz-Mackay & Omar  
Rodríguez, eds.**

***Politics of Children in Latin American Cinema***  
**Lexington Books, 2019**

Pilar Osorio Lora  
Universidad del Norte, Colombia.

*Politics of Children in Latin American Cinema* compila doce artículos sobre la representación del niño en el cine latinoamericano. En los últimos dos años hemos visto cómo han aumentado las publicaciones sobre cine latinoamericano desde perspectivas específicas. Esta publicación se inscribe en esta corriente. Hasta el momento sólo *The Child in Contemporary Latin American Cinema* (2019) de Deborah Martin ofrece un estudio similar, pero desde una única perspectiva. El valor agregado y diferenciador de *Politics of children in Latin American Cinema* es que ofrece un buen panorama sobre la diversidad en formas, temas, problemas, países y aproximaciones teóricas a la producción filmica latinoamericana. Este cuidado en la representación de la diversidad tanto en lo que respecta a la identidad de los personajes, como en los formatos y en las aproximaciones críticas, es uno de los aportes que hace el libro a los estudios de cine latinoamericano contemporáneos.

*Politics of children in Latin American Cinema* dialoga también con un reciente interés en libros sobre la representación del niño en el cine de algunas regiones y/o países, como el de Sarah Thomas *Inhabiting the In-Between: Childhood*. Si para la década de 1980 se estaban popularizando los estudios del niño como consumidor cultural, en la actualidad estamos presenciando un evidente interés por la representación del niño en artefactos culturales. Algunos de los problemas que trae este giro están claramente formulados en la introducción a *Politics of children in Latin American Cinema*.

Los nuevos problemas teóricos que este giro epistémico ha implicado están claramente formulados en la introducción a *Politics of children in Latin American Cinema*. El más evidente da nombre al volumen: la política. El conflicto descansa en que aunque los niños son sujetos políticos, no son agentes de la misma. Esta imposibilidad de acceder a la agencia se recrudece al tener en cuenta que la representación de esta marginalidad está, paradójicamente, sujeta al mundo adulto. Valga la pena mencionar cómo el artículo de Omar Rodríguez aporta nueva y relevante información a esta conversación al estudiar qué pasa cuando son los niños quienes hacen cine. A excepción de este artículo, la gran mayoría de estudios del libro lidian con este problema asumiendo al niño como metáfora de la nación para, desde ahí, aproximarse a diversos temas como lo judicial, la raza, y el género. Adicionalmente, la mayoría de los artículos analizan la centralidad de las relaciones familiares y sus complicados entretrejos con la violencia. Esta se interpreta de variadas formas: como parte de la trama (acoso escolar o matoneo, violencia intrafamiliar, pandillas, etc.), como metáfora nacional (violencia estructural) o como elemento constitutivo de la identidad (niño criminal y/o niño víctima). Así, todos los artículos juegan con los problemas sobre la agencia, el entramado construido por relaciones familiares, la violencia y, claro está, los tres grandes temas que dan nombre a las secciones del libro: "Representing identity struggles", "Constructing the child subjectivity", y "Revisiting the traumatic past".

La primera sección contiene cuatro artículos sobre la búsqueda de identidad y sus implicaciones éticas. El libro abre con el ensayo de Rafaela Fiore sobre el film paraguayo *7 cajas*. Fiore rastrea las características de la picaresca, para señalar los puntos de encuentro y desencuentro entre el género literario y esta película. En esta reformulación de la picaresca, desde un contexto contemporáneo, se establecen vínculos muy agudos entre multilingüismo, criminalidad y el valor tanto social como económico de la tecnología.

El segundo ensayo es sobre la película guatemalteca *Cápsulas*. En este artículo Diana Pifano analiza las relaciones familiares desde la teoría de los afectos. Tras explicar los postulados principales de esta escuela interpretativa, se concentra en analizar cómo la familia es representada como una comunidad afectiva cuyas dinámicas están determinadas por la culpa. Adicionalmente, se nos muestra cómo la película construye una naturaleza que viene a ser una entidad curativa de esa culpa, convirtiendo

al espacio en protagonista sanador de las relaciones afectivas. Por último, vale la pena destacar cómo Pifano señala explícitamente el valor que tiene el quitar protagonismo a las maras dentro del cine guatemalteco contemporáneo.

En el tercer ensayo Argelia González estudia la película mexicana *Después de Lucía*. González se concentra en la representación del *bullying* (o acoso escolar) como fenómeno del siglo XX que da cuenta de la normalización de la violencia nacional. De esta forma, González hace un análisis de las múltiples formas de la violencia (explícita y simbólica), y las dinámicas de justicia e impunidad. Según señala la autora, esta forma de operar está en estrecha relación con la violencia estructural de la nación y el continente. Por último, valga la pena destacar que este es uno de los pocos ensayos del volumen en que el mundo de los adultos está marginalizado y donde el centro tanto de la película como del análisis es el mundo de los adolescentes.

Esta primera parte cierra con el único análisis dedicado a una película animada. En este ensayo Marcela García estudia el papel fundamental del palíndromo en el film uruguayo *Anina*. La autora señala cómo la personalidad de la protagonista es reversible, tal como el palíndromo que la nombra. Este palíndromo-identidad se construye como un sistema del que es difícil escapar (es una suerte de cárcel de la identidad) a la vez que permite la movilidad en dos direcciones. Entre los asuntos que se analizan desde esta lógica de la doble direccionalidad nos encontramos con la relevancia de las relaciones de pertenencia a sí misma, a la familia, a los amigos, a la ciudad y al colegio. García señala cómo en esta película se prioriza la mirada de la protagonista-niña y las implicaciones narrativas de esta mirada infantil.

La segunda sección aúna ensayos sobre la construcción de la identidad de la subjetividad del niño. Empieza con un análisis de Dan Russek sobre *Güeros* del mexicano Alonso Ruizpalacios. Russek asume los conceptos de relajado y melancolía como elementos fundacionales de la mexicanidad. Mientras que la melancolía da cuenta de una sociedad profundamente desencantada, el relajado viene a ser una forma privada y controlada de la revolución. La convivencia de estas dos fuerzas aparentemente contradictorias es lo que dinamiza las acciones en el filme. En este sentido, la obra es interpretada desde la lógica de la búsqueda (rebelión, energía, relajado) del muerto (desencanto, melancolía).

El ensayo de Ramiro Armas Austria sobre *El niño pez* y *Feriado* se concentra en estudiar los procesos mediante los cuales los adolescentes adquieren un género y una raza híbridos. Analiza dos obras de personajes liminares cuya identidad se construye desde la porosidad, rechazando el mandato a ser monolítica. Uno de los planteamientos más interesantes de este ensayo es que establece la mirada del adulto como una mirada colonizadora que impone los límites narrativos sobre la adolescencia y la infancia.

En “When Children Direct a Film, What Do They Talk About?” Omar Rodríguez analiza los procesos de creación, producción de sentido e interpretación en películas hechas por niños. Es quizá el más diferente de todos los artículos que conforman el volumen. Es decir, si una constante del libro es el problema de la aparente imposibilidad de auto-representación del niño, este análisis estudia precisamente qué pasa cuando son los niños quienes hacen cine. Una apuesta interesante de este ensayo es plantear que el niño no es metáfora sino sujeto que se representa, un fin en sí mismo. Este ensayo plantea, entre otros, problemas como el de la comunicabilidad cuando es el niño quien se auto-enuncia porque los niños parecen no haber integrado los códigos narrativos que hacen transmisible la experiencia. Así las cosas, estaríamos ante una aparente imposibilidad de auto-representación del niño o de una experiencia que no es comunicable.

En el octavo capítulo Tunico Amancio y María Livia do Nascimento analizan *Juizo* de María Augusta Ramos. Su estudio se concentra en los niños criminales dentro de este mockumentary. Al igual que Fiore, establecen conexiones con el género picaresco, partiendo de que este existe, en buena parte, por lógicas sociales excluyentes. En este sentido, los autores señalan que la película es un cuestionamiento al sistema jurídico y cuestionan la idea de responsabilidad de los menores en un sistema social basado en una accesibilidad desigual.

La tercera y última sección del libro es sobre la revisión al pasado traumático. Estos ensayos comparten la idea de que la memoria es fundamental para construir una identidad y proyectarse hacia el futuro. Ahora, estos procesos de reconciliación implican, necesariamente, actos de justicia epistémica en los que se cuente aquello que ha sido callado. En el primer ensayo de esta sección Norman Cheadle analiza la influencia de la figura del Che Guevara en *Viva Cuba* e *Infancia Clandestina*. Aunque asume el viaje como proceso de crecimiento y madurez señala cómo la influencia revolucionaria del argentino puede ser punto de llegada o de partida en el argumento de los filmes.

En el décimo ensayo Giovanna Pollarolo analiza el problema de la memoria en *Paraíso* de Héctor Gálvez. A través de un análisis de las formas de la memoria, en especial de la memoria moral como elemento fundamental para la reconciliación, señala la relevancia de contar muchas historias sobre un pasado traumático. Esta recuperación de historias es, además, fundamental para la sanación de un impacto emocional que ha sido heredado.

El capítulo once es sobre la película argentina *Cautiva*. En este ensayo María Soledad Paz analiza las identidades apropiadas y los lazos familiares en el contexto de los niños robados durante la dictadura en Argentina. Paz señala cómo a nivel nacional la dictadura ha generado una división nacional que viene a ser representada en la película por la doble afiliación familiar de la protagonista (con su familia biológica y con su familia “adoptiva”). Si en el paralelo establecido por la autora es clara la correspondencia entre problema del filme y la crisis nacional, es maravilloso cómo se muestra la urgencia de restauración tanto de la identidad de la protagonista como de la nación argentina.

En el último capítulo del libro Barbara Fraser analiza *Machuca* de Andrés Wood y *No* de Pablo Larraín. La familia se concibe como organismo disfuncional que transmite y perpetúa el trauma colectivo y que, de esta forma, se configura como metáfora nacional. La inestabilidad política se liga estrechamente a la inestabilidad de una familia que desmembr. Fraser deconstruye los complejos entramados emocionales de los personajes que, en tanto niños, son espectadores y no se constituyen como actores de una serie de crisis políticas que los afectan. La autora es muy aguda en su lectura de cómo los espacios domésticos no son herméticos a la situación política nacional y cómo esta permea toda la infancia, incluidos los espacios de juego.

Cada uno de los artículos analiza una o dos películas, las contextualiza y expone claramente las aproximaciones teóricas de las que parten. Por ello, en conjunto, este libro es una excelente aproximación al cine latinoamericano contemporáneo, sus formas, temas y problemas. De igual forma, plantea asuntos de suma relevancia en lo que respecta a la niñez, la familia y la violencia en América Latina, por lo que puede aportar a los múltiples estudios relacionados con el Sur Global. Adicionalmente, cada uno de los artículos provee teorías y aproximaciones interpretativas de gran valor para modelar formas de aproximarse críticamente al cine. Por último, cada uno de estos ensayos dialoga con los estudios de cine de sus respectivas naciones y de la trayectoria artística de sus directores, lo cual puede ser de gran aporte para análisis monográficos.



## RESEÑA

**Ingrid Robyn**

***Márgenes del reverso. José Lezama Lima en  
la encrucijada***

Almenara Press, 2020

David Ramírez

Rhode Island College

El ambicioso proyecto estético y cultural de José Lezama Lima es, en parte, el resultado de un largo diálogo con las vanguardias europeas y sus ecos en América Latina y el Caribe. Se trata no solamente de un diálogo ineludible, de época, sobre el que es preciso pronunciarse en uno u otro sentido, sino de un diálogo formativo, cuyos hilos constituyen la trama misma del programa intelectual de Lezama, la materia que lo informa. No sorprende, por eso, que las alusiones a los vínculos del cubano con las vanguardias hayan sido recurrentes entre la crítica especializada. De hecho, si tenemos en cuenta que el texto que inauguró los estudios lezamianos —obra de Ángel Gaztelu en 1937— propone una lectura cubista de “Muerte de Narciso”, me atrevería a decir que tales alusiones han sido también fundacionales. Con todo, resulta sintomático que su recurrencia apenas haya pasado del fragmento o de la nota al margen, y que su importancia haya dependido más del esfuerzo por restarle legitimidad que de una reflexión sistemática sobre la marca que de hecho dejaron las vanguardias en la obra del autor de *Paradiso*.

Uno de los aportes más valiosos de *Márgenes del reverso. José Lezama Lima en la encrucijada vanguardista* es precisamente el de ofrecer un acercamiento a la vez comprensivo y minucioso, panorámico y exhaustivo, a la intensa relación del autor cubano con las vanguardias, especialmente con el surrealismo y el cubismo. A la manera de una suma crítica, el libro de Ingrid Robyn lleva a cabo un trabajo de selección y sistematización de las contribuciones de varias generaciones de críticos que directa o (sobre todo) indirectamente han visitado este asunto. Junto a los aportes de Remedios Mataix y César Salgado, que Robyn reconoce como precursores, el libro incorpora hallazgos y retoma discusiones de una larga lista de lezamistas muy diferentes entre sí, entre los que se encuentran Irlomar Chiampi, Gustavo Pellón, Emilio Bejel, Carlos Orlando Fino y Ben Heller, para mencionar sólo unos pocos. Esta articulación de lo fragmentario va de la mano de una cuidadosa revisión del archivo vanguardista cubano y europeo, así como de sus menos visibles nexos con intelectuales afines a movimientos de vanguardia en otros lugares del Caribe (Haití, Martinica, Jamaica, Puerto Rico). La perspectiva transatlántica y transcribena que orienta el libro marca un contraste con las tendencias críticas hasta hace poco prevalentes en los estudios lezamianos y sienta las bases para cumplir con uno de sus objetivos principales: capturar en toda su complejidad el intrincado *contexto* intelectual (en el sentido que Dominick LaCapra le ha dado al término) en el que tuvo lugar el cruce de caminos entre Lezama y las vanguardias.

En efecto, *Márgenes del reverso* se distancia de las lecturas neobarrocas y posestructuralistas de Lezama que llegaron a dominar el campo entre finales del siglo pasado y principios del presente. Pese a su innegable valor y diversidad, estos acercamientos tienen en común el recurso a una imprecisa noción de *excepcionalidad*, la cual dio lugar, por una parte, a lecturas que aspiran a desentrañar la lógica interna de la poética lezamiana, y en esa medida poco atentas a su contexto (incluso cuando establecen diálogos con otros autores o con otras tradiciones literarias), y por otra parte, a lecturas que presentan al autor de *La expresión americana* como un ejemplo paradigmático del excepcionalismo americano, lo cual también supone sustraer a Lezama de su apasionado diálogo con la cultura europea y en especial con las vanguardias. Una segunda corriente crítica de la que se distancia de una manera más radical *Márgenes del reverso* es la que, sobre todo a partir de los años 80, se propuso reconciliar a Lezama con el discurso oficial de la Revolución Cubana, para el cual cualquier relación con las vanguardias podía ser síntoma de una desviación ideológica. El reverso al que alude el título del libro de Robyn no es solamente una referencia a “Rostros del reverso”, un texto de Lorenzo García Vega, el autor más abiertamente vanguardista del grupo Orígenes. El reverso también remite al envés de los acercamientos críticos que despojaron a Lezama de su contexto y, a veces sin proponérselo, reforzaron lo que a la postre ha terminado por convertirse en el mito del Lezama anti-vanguardista.

El libro de Ingrid Robyn es, pues, en este sentido, una respuesta al esfuerzo por obliterar la faceta vanguardista del autor cubano que, no obstante, evita caer en el juego de las reivindicaciones. De ahí que una de sus primeras operaciones críticas sea la de problematizar la lógica oposicional que reduce los nexos de Lezama con las vanguardias al rechazo o la celebración. Ni *anti* ni *pro*. Lezama, argumenta Robyn, puede pronunciarse en contra de las vanguardias y al mismo tiempo incorporar muchas de sus prácticas y temas porque su relación con ellas responde, primero, a “un proceso de asimilación transmutativa [...] que implica la convivencia sincrónica de los contrarios” (330) y, segundo, a una “estrategia de autolegitimación en el escenario intelectual y cultural cubano” (20). Los cuatro

capítulos en los que está dividido el libro exploran distintas facetas y entrecruzamientos de estos procesos de asimilación y autolegitimación. Parten, generalmente, de los textos del Lezama ensayista (entre los que se cuentan sus críticas de arte), pero también evalúan, y esto es ya un indicio del ambicioso proyecto de Robyn, tanto textos claves de su producción poética como su novela póstuma *Oppiano Licario*.

El primer capítulo, que sienta las bases de lo que se discutirá en los otros tres, revisa las críticas de Lezama a las vanguardias a partir de una recuperación del contexto en el que surgieron, a saber, su irrupción en la escena cultural cubana en la década de 1930 y su enfrentamiento con el grupo de intelectuales reunidos en torno a la *revista de avance*. Robyn muestra cómo esta pugna generacional y el posicionamiento del joven Lezama frente a las vanguardias estaba condicionada por su lectura de las que, para él, eran las dos tendencias principales del “arte contemporáneo” de la época: el “formalismo racionalista” (en Cuba asociado con Mariano Brull y Emilio Ballagas) y el “culto a lo informe” (vinculado con el surrealismo europeo y, por extensión, al menos a ojos de Lezama, con los avancistas). El poeta de “Muerte de Narciso”, que ansiaba trascender ambas posturas, veía en las estéticas de lo informe no el valor subversivo y de ruptura que tuvieron en los años 20, sino su agotamiento, su institucionalización. Con este escenario de trasfondo, Robyn hace un análisis de las ideas del cubano sobre los conceptos de tradición, ruptura, novedad y originalidad, y revisita el episodio más conocido del enfrentamiento de Lezama con la “oficialidad” avancista, la polémica con Jorge Mañach. Su objetivo es precisar las diferencias pero también las varias semejanzas que acercan a Lezama a los cultores de lo informe. Asimismo, poner de manifiesto que su rechazo a las vanguardias obedece más a una estrategia “geopolítica” que a una radical diferencia estética. Para describir esta compleja relación, el capítulo termina proponiendo el concepto de *contravanguardia*. Si bien el sentido de oposición inscrito en el prefijo en principio lo hace una elección inesperada, su uso se justifica en tanto extensión del término “contraconquista”, un conocido neologismo empleado en *La expresión americana* que hace referencia, en palabras de Robyn, a “un complejo proceso de ruptura y continuidad, o de negación y afirmación, que implica *no* una dialéctica, sino la convivencia sincrónica de los contrarios” (117). Ni *anti* ni *pro*.

El segundo y tercer capítulos del libro detallan la manera en que Lezama se apropió de distintos conceptos del movimiento de vanguardia que criticó con mayor severidad: el surrealismo. Robyn se concentra específicamente en dos: lo maravilloso y el azar. El segundo capítulo se ocupa de recorrer la fascinante historia de la transformación que experimentó la noción surrealista de lo maravilloso en el Caribe y de identificar sus posibles huellas en la obra de Lezama. Robyn parte de la conocida formulación de lo real maravilloso de Carpentier para, poco a poco, y con el cuidado de quien desenreda una madeja, trazar un camino que lleva al lector a Martinica y a Haití, lugares donde André Breton coincidió con los intelectuales reunidos alrededor de la revistas *Tropiques* y *La Ruche*, y después a Jamaica, Puerto Rico y otra vez de vuelta a Cuba. Además de presentar bajo una luz distinta la relación de Lezama con el surrealismo y con dos de los movimientos caribeños que le fueron más afines en el Caribe (el negrismo y la *négritude*), estas exploraciones de lo maravilloso, que siguen la estela de un amplio repertorio de textos, conducen a la formulación de una fenomenología lezamiana de lo maravilloso, fundada ya no en la realidad sino en la mirada. El tercer capítulo, por su parte, es un análisis de las confluencias entre el “azar concurrente” lezamiano y el “azar objetivo” bretoniano. En específico, el capítulo explora los vasos comunicantes entre *Oppiano Licario* y dos textos emblemáticos de Breton: *Nadja* y *L’amour fou*. Este contrapunto revela que Lezama construye parte de su obra a partir de lo que Robyn llama un “surrealismo clásico”, esto es, una teoría del azar y la sorpresa que, pese a su clara filiación surrealista, no excluye ni el racionalismo ni la búsqueda de la perfección formal.

El capítulo final es una larga, y por momentos intrincada, indagación de las relaciones del Lezama con la pintura de vanguardia, especialmente la pintura cubista. Fiel a un procedimiento que se repite a lo largo de todo el libro, esta sección contrapone las apreciaciones de Lezama sobre Pablo Picasso y Henri Rousseau, un pintor anterior a las vanguardias pero esencial para ellas. El cubano, sostiene Robyn, se reconoce en varios de los planteamientos y técnicas empleadas por estos pintores —el empleo del *collage*, el desafío de las convenciones realistas, por ejemplo—, pero paralelamente desarma algunas de las dicotomías inscritas en sus obras. ¿Acaso la “mirada inocente” que los surrealistas aprecian en Rousseau no es otra forma de exotismo? ¿Y el fragmento del *collage* cubista no oculta una nostalgia de totalidad? En contraste con las vías de la inocencia y el fragmento, pero apropiándose de ellas, el Lezama crítico de arte se decantaría por una tercera vía, cuya realización, aventura Robyn, quizás podría encontrarse en la pintura de vanguardia cubana.

Tal como suele ocurrir con otros grandes trabajos críticos dedicados a Lezama, *Márgenes del reverso. José Lezama Lima en la encrucijada vanguardista* pone de manifiesto la habilidad de su autora para moverse entre disciplinas y lenguajes, para pasar de la literatura a la historia intelectual, de la filosofía a las artes visuales. En parte, esto explica la extensión del libro y la exhaustividad de su aparato crítico, a la vez agotador y necesario. Los lectores interesados tanto en el estudio de las vanguardias en América Latina y el Caribe como en la obra de José Lezama Lima encontrarán en *Márgenes del reverso* un libro riguroso, que siempre sorprende con sus sugerentes conexiones. Se trata, en definitiva, de un libro oportuno y esencial para reevaluar la relación de Lezama con las vanguardias, sin duda más compleja y contradictoria de lo que la fórmula anti-vanguardista sugiere.