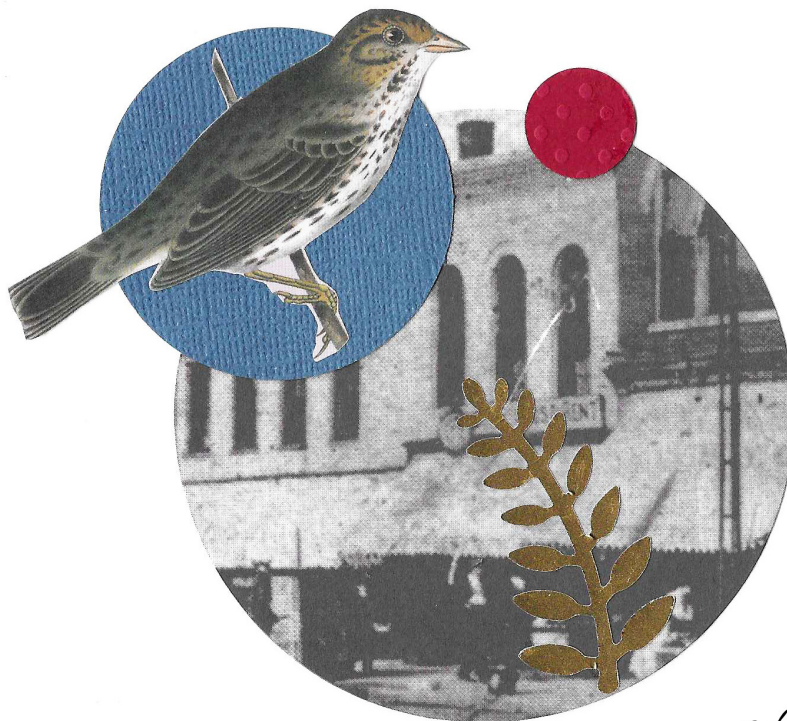


CIBERLETRAS

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

ISSUE / NÚMERO 49

JULY / JULIO 2023



od

ISSBN: 1523-1720

Issue 49 – July 2023

Lehman College – City University of New York

Editor: Marco Ramírez Rojas

Template Design: Angela Villota Orbes

Image selection and curation: Oriana Mejías Martínez

Images: Courtesy of Oriette D'Angelo

TABLE OF CONTENTS - ÍNDICE

ESSAYS / ENSAYOS

Francisca Aguiló Mora

Conceptualizing Language and Gender in the Global Urban Context: Jennine Capó
Cruet on *How to (Never) Leave Hialeah*1-19

Jorge Camacho

Bufonerías: los afrodescendientes y la burla en el teatro cubano colonial.....20-39

Zachary Glasset

Un futuro sin pasado: Colonial Oppression and Centering Abiyala as Resistance in
Sleep Dealer.....40-55

Bruno Nassi Peric

El tiempo mercantilizado y la posición del sujeto en la sociedad de consumo en *La
prueba* de César Aira y *Mano de obra* de Diamela Eltit.....56-72

Oscar A. Pérez

Violencia, medio ambiente y ciencia neoliberal en *La edad del barro* de Sara
Rosenberg.....73-88

Miguel Ángel Pillado

Antagonistas de la modernidad. La figura literaria de la partera en el costumbrismo
español e hispanoamericano.....89-105

Santiago Quintero Ayarza

Transilvania en la sierra: *Lituma en los Andes* y la fantasía vampírica del Perú
neoliberal.....106-120

Irene Domingo Sancho

Hola, estás sola? y *La boda de Rosa* de Iciar Bollain o el éxito del imaginario
neoliberal.....121-136

INTERVIEW / ENTREVISTA

Alex Torres

Cavando los silencios: entrevista con Magela Baudoin.....139-144

TABLE OF CONTENTS - ÍNDICE

REVIEWS / RESEÑAS

Pedro Ángel Palou

Borges and Kafka, Bolaño and Bloom: Latin American Authors and the Western Canon de Juan E. de Castro (Vanderbilt University Press, 2022).....147-149

Cristina Pardo Porto

Queer Exposures. Sexuality & Photography in Roberto Bolaño's Fiction & Poetry de Ryan Long (University of Pittsburgh Press, 2021).....150-154

Araceli Tinajero

La presencia dominicana en el periódico Las Novedades, 1876-1918: De breve mención a propietarios en la ciudad de Nueva York de Sarah Aponte. (Biblioteca Pedro Henríquez Ureña - CUNY Dominican Studies Institute, 2022).....155-158



Untitled 2 / Sin título 2

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 48
Enero/January 2023

CIBERLETRAS

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

ESSAYS

Conceptualizing Language and Gender in the Global Urban Context: Jennine Capó Crucet on *How to (Never) Leave Hialeah*

Francisca Aguiló Mora
Columbia University

Abstract: Jennine Capó Crucet is a Miami-born writer of Cuban immigrant parents. Although her work has yet to gain much recognition in the academy, Capó Crucet is the first Latina to win the Iowa Short Fiction Award in 2009 for *How to Leave Hialeah*, among numerous other honors. The present article analyzes Capó Crucet's short story "How to Leave Hialeah," the ending story of her debut collection. The narrative voice and protagonist satirize the notion of (not) returning to the homeland as an authenticator of cultural identity in diasporic communities in Miami. However, once the main character leaves, she inevitably reproduces and lives in the same discourses of (not) coming back. Thus, the idea of returning home in exiled characters is both reproduced and destabilized in the protagonist, who finally understands hers is a fluid, multiple identity, beyond the effects of internal-external migration processes on language, culture, and gender. I explore how the short story contests monolithic notions of belonging—in terms of nation(ality) and masculinist national imaginaries, spatiality, and family bonds and origins—by asserting, both linguistically and socially, new discourses that negotiate the global and the local in novel, non-dichotomous ways.

Key Words: Home, urban accent, beyond the hyphen, national imaginaries, gender.

Jennine Capó Crucet is the author of the short story collection *How to Leave Hialeah* (2009), the novel *Make Your Home Among Strangers* (2015), and the compilation of essays *My Time Among the Whites: Notes from an Unfinished Education* (2019), among other works of (non-) fiction. “How to Leave Hialeah” is the title and closing story of her debut collection. The short story is set in Miami-Dade County, the imagined Cuban-American space par excellence. More precisely, the eleven short stories take place in Hialeah, a working-class city in Greater Miami known as “The City of Progress,” echoing the efforts of its inhabitants to continue to grow and improve their quality of life in the US. Capó Crucet affirms that in her compilation of short stories, she wanted to capture “the idea of a big, overcrowded city still feeling small and inescapable, with everyone up in each other’s business, connected in some vague way but not necessarily recognizing it” (“How to Leave and Why”). Global Miami, and Hialeah itself, is expressed in multifaceted forms of heterogeneous neighborhoods resulting in diverse expressions of locality, and Capó Crucet’s book and language use capture this idea.¹

In different popular cultural productions, the global immigrant city of Miami has been portrayed as an ideal scenario for crime-tv series such as *Miami Vice*, *CSI Miami*, and *Dexter*; as well as in print-narratives such as Tom Wolfe’s *Back to Blood*, and Carolina García-Aguilera’s Lupe Solano series. However, Hialeah—often considered “this tacky, over-the-top, obnoxious place” in the popular imaginary—has rarely served as the main setting for US Latina artistic productions (Gomez).² Against this backdrop, Capó Crucet’s works contribute to raise the visibility of a Miami community that distances itself from the Art Deco, paradisiacal, and luxurious imaginary of South Beach, Brickell Avenue, or the mansions of Coral Gables, as well as the historical early-exile Cuban enclave of Little Havana. Hialeah, a community with a population of 95.8% of Hispanic/Latino inhabitants, is home to working-class Cuban immigrants of all “waves”: the first-generation post-1959, the generation of the Freedom Flights from 1965 to 1973, the so-called “Marielitos” in the eighties, the “balseros” in the nineties, and more recent arrivals in the 2000s (Lynch “Expression”; Carter & Lynch).

Capó Crucet describes herself as a Miami writer, as she reveals in an interview with Mark Mustian and Diane Roberts. Instead of using more common designations to define her identity in terms of nation—such as Cuban or US writer—or in terms of ethnicity—such as Latina writer—she identifies as a writer in relation to the urban space where she grew up, a place that she chooses as the setting of many of her works. In *How to Leave Hialeah*, she gives voice to a particular working-class immigrant experience in Miami “from a bunch of different angles,” providing the reader with a “sense of place and a sense of culture that isn’t necessarily Latino culture but is very much American culture.” I interpret this clarification as a redefinition of what US literary narratives and cultural identities can mean (Capó Crucet, “Furious”).

The author was born in Hialeah to Cuban parents who emigrated before adolescence. Capó Crucet affirms in another interview with Melissa Scholes Young at *Fiction Writers Review* that the main character of “How to Leave Hialeah” also comes from Hialeah, “a background that most people would define as lower-class, and she’s thrust into a world that is different from home in pretty much every way imaginable” (“How to Leave and Why” 2). For the protagonist, the myth of the Cuban memory should remain in a more distant past. However, the fact that Miami is her home base enforces the burden she bears since, as grancaribeña writer Cristina García states, to a great extent “in Miami [...] very rigid ideas of what it means to be Cuban exist, and the mindset here is ‘you’re with us, or you’re against us’” (del Rio 44). García adds that this is a very exclusive notion: “It doesn’t include all us who also consider ourselves Cuban and think very differently,” and I would add, who imagine and create a Caribbean in dispersion that is heterogeneous and that has multiple gradients and (diasporic) imagined subjectivities in

1. According to the 2020 US Census Bureau, 95.8% of the population of Hialeah was Hispanic/Latino, of which around three quarters is estimated to be Cuban or of Cuban descent.

2. Only exceptionally Hialeah has served as scenery of a few episodes in literary works. For example, in García-Aguilera’s *Havana Heat*, Lupe Solano enters the community of Hialeah, which she disdains, and the recent web comedy series *Hialeah*, produced by former Hialeah resident Melissa Carcache, takes place there as well.

terms of race, gender, class, sexuality, nation, and identity (44).

I use the designation “grancaribeña” in an attempt to transcend geopolitical spaces based on monolithic cultural imaginaries of the US and the Caribbean. Within the context of postmodernity *qua* late capitalism, the term “US Latina” and the hyphenated notion that the nomenclature “Cuban-American” implies, demand reconsideration as they lack the sort of fluidity, flexibility and linguistic instrumentality observable in the post-national(ist) era.³ The literary and cultural Gran Caribe, imagined as such, offers the possibility to decolonize the predetermined national imaginaries imposed upon Caribbean identities and so-called hyphenated identities in the US. I refer to the Gran Caribe as a cultural and sociolinguistic space in which the traditional dichotomy “los de aquí / los de allá” [‘those from here / those from there’] between the US and the Caribbean is unraveled and, consequently, the Hispanic Caribbean connects to other non-Spanish-speaking parts of the Caribbean and their diasporas.⁴

This article eschews the pervasive conceptual metaphors of hyphens, bridges, borders, and other in-between spaces that have traditionally prevailed in the readings of these artistic productions and that perpetuate the *status quo* of a binary system. I argue that “How to Leave Hialeah” moves beyond these metaphors to fundamentally question traditional structuralist notions of language and identity, as well as modern views of nationhood. Although written mostly in English, “How to Leave Hialeah” aligns with a Hispanophone Caribbean literary tradition. To that end, I explore how the second-generation female protagonist challenges monolithic notions of belonging—in terms of space, family, and masculinist national conceptions—by forging novel discourses that negotiate the global and the local in original, non-dichotomous ways, both linguistically and socially.

In the first section of this article, I consider how the diasporic dilemma of ‘returning home’ is both reproduced and destabilized in the story’s protagonist. The concept of a determined geographic and national “home(land)”—and its apparently indissoluble association with birthplace, ethnic and gender identities, and a mother tongue or native language—is misleading for her. As we will see in section two, the protagonist finally understands her identity as fluid, multiple, and beyond the effects of internal-external migration processes through the notion of urban language. Accordingly, section three explores how Capó Crucet’s revision and reinterpretation of the androcentrically-constructed one language/one nation ideological imperative of modernity problematizes the silenced role of women (writers) in US, Cuban, and Cuban-American imaginaries. With their creative writing, these authors revisit the national and cultural archives that have traditionally defined them.

Hialeah as the New (Not) Returning Home

You know everyone will still be in Hialeah when you decide to come back. (Capó Crucet, “How to Leave” 158)

The title and plot of “How to Leave Hialeah” evoke the traditional trope in Modern literature of returning to the homeland in certain diasporic communities in the US. According to Yolanda Martínez-San Miguel, “esta insistencia en el viaje o el retorno sigue privilegiando el vínculo con un territorio nacional único o la experiencia de los migrantes de primera generación como fenómenos que autentican identificaciones culturales” (37). The protagonist of Capó Crucet’s short story—a partial alter ego of the author, if we consider her biography—attempts to escape these narratives that pervade Miami’s Cuban communities, but she is always somehow trapped in them.⁵ For the female main character, who finds herself living in the US Midwest, the “Cuban” home is Hialeah. This idea conceptualizes a Greater Cuba encompassing both

3. For a summary of the use of the terms “Latino” and “Latinidad” since the 1980s and their implications, see Aparicio (2009, 2019).

4. Although I acknowledge the Creole, Francophone, and Anglophone dimensions of the Caribbean, I intentionally write *el Gran Caribe* in Spanish because the text I examine is specifically related to the Hispanic Caribbean. However, to be more accurate, this is a Gran Caribe spoken through multiple languages and accents, which do not correspond to nationally delimited geopolitical boundaries.

5. In her online biography, Capó Crucet states that she writes to her younger, immature self “looking for a way into the world, and ... for her future friends and lovers, Miami natives or not, that they be ready to meet her.” Her depiction of Miami becomes “a complex portrait of a place you both love and can’t wait to escape,” as the author asserts in an interview with Melissa Scholes Young (“How to Leave and Why”).

the Caribbean island and South Florida, and shows how first-generation Cubans in Hialeah, represented by the protagonist's parents, continue living as Cubans in America (Pérez-Firmat, 3,7).

Capó Crucet detaches from the most common autoethnographical "I" in "ethnic Latina" narratives in the US because her writing is equally "American," although this literary technique is not normally applied to US academic and formal environments.⁶ The young protagonist tells her story in a second-person narration, thus expressing her inner monologue while standing in a middle-point between academia's lack of recognition of the value of personal experience —"too often preferring to discuss the pattern of the whole: how entire groups behave to the detriment of the singular"— and the first-person type of narrative often found in the earliest novels of so-called US ethnic writers (Álvarez 74). Like Capó Crucet, Junot Díaz also writes in the second person (e.g., in "Miss Lora") when he takes distance from the story, as well as when he desires to comment on his younger self (Leyshon). Along the same lines, Patricia Engel's novel *Vida* shifts to the second person in the chapter "Green", although still being told from the point of view of the protagonist, Sabina. The Miami-based author explains that the decision to use a second person narration serves Sabina to zoom out from the battle she is fighting with herself and understand her persona a bit more (Falco 1). Indeed, Capó Crucet's use of the second-person narrative, combined with the second-person singular imperative, does not offer instruction, guidance, or advice. Her sarcastic and humorous tone, reflective of the writer's background in sketch comedy, is used as a "way around a character's lack of self-awareness," as Capó Crucet affirms ("How to Leave and Why"). Humor helps readers understand even what the main character herself cannot. This sarcasm from the second-person point of view also suggests that the protagonist openly defies the sometimes-static vision of the world in exile that has molded her identity since she was a child:

begin formulating arguments that will convince your parents to let you move far away from the city where every relative you have that's not in Cuba has lived since flying or floating into Miami ... you are their American Dream. Get their blessing to go to the one school that accepts you by promising to come back and live down the street from them forever. (156)

In other words, the protagonist is the American Dream of her parents' generation. She is supposed to live both the life they could not (afford to) live due to their migratory status and their working-class condition. "Do not tell anyone your father never finished high school," says the narrative voice, but she is also forced to remain closely tied to her community of origin (156). This shows the duality the main character must face in her everyday life: assimilating to mainstream American culture while remaining participatory in her parents' Cuban narratives.

When the protagonist finally leaves Hialeah, she realizes that she does not fit in well in the university environment of New England, despite their telling her that: "You are important to our university community [...]. You are part of our commitment to diversity" (156). She thus starts to feel relieved by the plan of going back to Hialeah, a place that feels more like home at this moment, for the Christmas holidays. However, as time goes by, after four years away from Hialeah, she finds herself in a state of disarray: "you are panicking when you think about going back—you had to leave to realize you ever wanted to" (159). Joining the Spanish Club does not help her remember who she was in high school nor does it get her excited about moving back home, as is suggested by a Latino fraternity member at the university with whom she is romantically involved. The Latino Studies seminar in which she enrolls (and is assigned a grade of A-) does not clarify her doubts and anxieties either. The distance between the university environment and the protagonist's background is made all the more apparent to her when

6. See McAuliffe for a detailed account of how works of so-called "ethnic writers" such as Cristina García's *Dreaming in Cuban* qualify as autoethnographies.

she talks to her parents about some of the topics discussed in her classes— “What does it really mean to be a minority? How do we construct identity? How is the concept of race forced upon us?”—to which her father exclaims, “What the fuck are you talking about?” (160). Her involvement in The Latino Studies seminar even leads her to break up with her boyfriend “after deciding he and his organization are posers buying into the Ghetto-Fabulous-Jennifer-Lopez-Loving Latino identity put forth by the media” (160). The university Latino community reproduces the images and narratives, as well as protonarratives, of this Other ingrained in the US imaginary and reproduced in what anthropologist Arjun Appadurai defines as the notion of mediascapes (“Disjuncture” 288-9). With this term the scholar refers to the complex sets of metaphors, images, and narratives created by the media that blur the lines between realistic and fictional landscapes and project an often idealized and/or stereotyped vision of the Other and of other worlds.

By dating a member of the Latino fraternity on campus, the protagonist was seeking refuge in her roots when feeling threatened by her new white Anglo environment. He is of Puerto Rican origin, however, and his parents are third-generation, so they do not speak Spanish at all. All in all, he experiences a very different kind of ‘Latinidad’, as expressed in the following passage:

Tell him you’ve always liked Puerto Ricans (even though every racist joke your father has ever told you involved Puerto Ricans in some way) ... Do not look confused when his mother serves meat loaf and mashed potatoes and your boyfriend calls it real home cooking. ... Hold your laughter even as she claims that Che Guevara is actually still alive and living in a castle off the coast of Vieques. (159)

This episode disarticulates the assumed happy notion of pan-Latinidad. It is also a direct critique of the umbrella term ‘Latino’ when it does not consider the diverse and complex array of ‘Latinidades’ in terms of generation, national imaginary, ethnicity, gender, and sexuality. This paragraph shows the different “migrant” experiences of a fourth-generation Puerto Rican man in New Jersey and a second-generation Cuban woman in Hialeah. Contrary to what occurs to her, for him the Latino experience becomes an idealized aspect of a distant past that exerts little influence on his persona.

After graduating college in New England, the protagonist decides she cannot return “home” because she needs to determine what “home” means before she can go there. This decision is neither welcomed by her father nor by her mother, who reminds her, “But mamita, you made a promise” (160). Her parents prioritize “home” and a marriage over their daughter’s education. But the protagonist experiences similar emotions as Capó Crucet: the realization that there are parts of her identity “that have come to [her] since leaving home, and those parts just do not fit with the parts of [her] that need to think of Miami as home base” (“How to Leave and Why”).

The protagonist then pursues graduate studies in the so-called Great White North, the rural Midwest. This place epitomizes the stereotypical “real” America that conforms with the imaginary of both migrants and United States nationals. The narrative voice sarcastically expresses this idea: “Move to what you learn is nicknamed The Great White North. Tell yourself, this is America! This is the heartland!” (160). Once she settles there, she realizes that “nice” people from the North make her feel that Hialeah is more “home” than ever:

Appreciate how everyone is so nice, but claim Hialeah fiercely since it’s all people ask you about anyway. They’ve never seen hair so curly, so dark. You have never felt more Cuban in your

life, mainly because for the first time, you are consistently being identified as Mexican or something. (160)

Hialeah becomes an extension of Cuba. Having been born in this city does not automatically confer the main character a badge of unmistakable “Americanness”. Her features, background, and her Miami Latina accent raise suspicion. At the beginning-of-semester party at her graduate program, the protagonist slips Spanish words into her sentences to see if anyone asks her about them. A student drives her home after the party because he does not think she is able to take the bus, and she says “What, puta, you think I never rode no bus in Miami?” Whereas this is probably a common way of speaking and a typical language crossing among her circle of friends in Hialeah, the student replies: “That’s fascinating –what does puta mean?” (161). Her mother’s advice is to assimilate to the new culture: “Why can’t you just shut up about being Cuban, your mother says ... No one would even notice if you flat-ironed your hair and stopped talking” (163). This context reflects monolingual codes, seeing certain multilingual practices as “exotic” and “fascinating” (161). She is even called Spic for the first time in this new environment (163).

As the protagonist endures these racialized episodes in the Midwest she refuses to go back to the narratives and memories her parents and community inflicted on her: “Start to worry you have communist leanings—wonder if that’s really so bad. Keep this to yourself; you do not want to hear the story of your father eating grasshoppers while in a Cuban prison, not again” (164). At least in the Midwest, she can freely vote for the Democrats without feeling the pressure of Hialeah’s politics that both her parents and her circle of friends support. Therefore, she decides to stay and find a job, not thinking of returning to Hialeah until she is forced to do so because of the passing of her cousin Barbarita.

Only such a disturbing family event can reconcile her with “home,” or what used to be “home.” A major trauma in her family/community leads her to overcome the feeling of dislocation and moves her to take action. She did not even know that Barbarita had been ill for six months; she had been too busy making up excuses for not coming back to Hialeah (165). But, while the protagonist avoided the family stories about roots and memories, she now feels left out. In this time of crisis, she realizes she was staying on the hyphen, in the in-between, and that she needs to get off and surpass the “rejas” of her home in Hialeah (168). Even though she tried to convince herself that those physical rejas were a metaphor for her childhood, “a caged bird, wings clipped, never to fly free; a zoo animal on display yet up for sale to the highest-bidding boyfriend; a rare painting trapped each night after the museum closes,” she now understands that she wanted to believe it, because that made her departure an escape and not a desertion (168). Only at this moment of self-realization, forced by her guilt for deceiving a member of her community of women, can she go back to Hialeah “ready to mourn everything” (169).

From this moment on, she realizes she was perpetuating those dualistic imaginaries that she was condemning and escaping from. The protagonist was following the ideological process Judith Irvine and Susan Gal’s denominate fractal recursivity:

the projection of an opposition, salient at some level of relationship, onto some other level ... the myriad oppositions that can create identity may be reproduced repeatedly, either within each side of a dichotomy or outside it ... In any case, the oppositions do not define fixed or stable social groups, and the mimesis they suggest cannot be more than partial. Rather, they provide actors with the discursive or cultural resources to claim and thus attempt to create shifting “communities,”

identities, selves, and roles, at different levels of contrast, within a cultural field. (404)

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 49
Julio/July 2023

Hence the dichotomy US/Cuba was recreated (in terms of identity and sociology) within the US side of the dichotomy, to yield Hialeah/Northern US, Hialeah as Cubanness/the Midwest as Americanness, Spanish/English, etc. But she is now ready to mourn the death of those macro-narratives and accept her multiple self; to live here and there (in the Cuba of her parents, Hialeah, and the Midwest). She can now connect all the micro-narratives that form her identity and live with and through them, leaving behind both the inherited traumas of her Cuban side, and the traumatized reactions to racial and gender discrimination on the American side of the hyphen. The main character can finally think of herself as part of a Gran Caribe in dispersion and understands that her cultural identity does not depend on her (not) returning to Hialeah. She is prepared to mourn the person she was and accept the person she has become. Thus, the end of the story implies a new beginning for the protagonist beyond the hyphen.

Not Spanish, but Urban

You have seventy-six students and, unlike your previous overly polite ones, these have opinions. Several of them are from Chicago and recognize your accent for what it actually is—not Spanish, but Urban. Let this give you hope. Their questions about Miami are about the beach, or if you'd been there during a particular hurricane, or if you've ever been to the birthplace of a particular rapper. (Capó Crucet, "How to Leave" 164)

The protagonist is finally ready for her return visit to Hialeah just as she begins a job as an adjunct instructor at a junior college in southern Wisconsin teaching a course titled *The Sociology of Communities*. Here the protagonist's students ultimately interpret her accent as urban, not as Spanish or Hispanic, as it had been perceived at the previous institutions where she had studied. This recognition of an urban accent coincides with the birth of the protagonist's celebration of a fluid identity. The protagonist thus finally escapes the macro-narratives surrounding her cultural and linguistic identity in the Midwest and New England, to which the narrative voice also gives macro- and non-specific nomenclatures as representations of the stereotyping dominant "white Anglo" discourses. The students' comments and questions about Miami have nothing to do with Hialeah, origins, ethnicity, or Spanish language, but about trivial popular perceptions regarding climate or music, which place Miami as part of a global landscape. The narrative voice highlights the complex, contradictory and diverse spaces such as her classroom, where people from Chicago interact with locals from southern Wisconsin.

Metropolises such as Chicago are multiple, diverse and global. In them, multiaccentuality is recognized, contrary to what occurred in the rural Midwest or New England, where multiaccentuality was not perceptible. This sociolinguistic phenomenon of late modernity manifests itself primarily in global urban spaces, as Appadurai and Blommaert suggest in their cultural and sociolinguistic analyses of (late) modernity and globalization. Urban spaces are the suitable contexts for diasporic public spheres to emerge since they are "part of the cultural dynamic of urban life in most countries and continents, in which migration and mass mediation coconstitute a new sense of the global as modern and the modern as global" (Appadurai, *Modernity* 10). Appadurai's assertion in *Modernity at Large* that nation-states are entering a terminal crisis (21) leads him to propose an alternative conceptualization to Benedict Anderson's imagined communities. He proposes the concept of "diasporic public spheres": collective imagined places where a dialogue is established between those who stay and those who leave, between the local and the global, and among diverse

localities inside the global. The conceptual tool of “diasporic public spheres” helps us link imagination to a post-national political world which “proves not to be a system of homogeneous units (as with the current system of nation-states) but a system based on relations between heterogeneous units” (23). Metropolitan Miami is a clear representation of a diasporic public sphere where global urban Miami establishes a dialogue with local Hialeah.⁷ The protagonist’s new university environment is representative of this concept as well. Despite its rural setting, students come from all over, but principally from another global city, Chicago. This shows the current situation of flows and migration not only at a transnational but also at a national level: from rural to urban areas and vice versa. Hence arises the need to revise nation-state and center-periphery ideologies, together with the notion of ‘community,’ since these are less bound by geopolitical or ethnic identity constraints.

Grancaribeñas inhabit several languages, rather than an in-between language. Through the textual practice of linguistic crossing these artists manifest movement and multiplicity. I build upon Ben Rampton’s notion of language crossing, which the sociolinguist defines as “the use of language varieties [generally] associated with social or ethnic groups that the speaker doesn’t normally ‘belong’ to” (“Language” 485). This is the use of a language or linguistic variety that is assumed not to belong to the subject who is using it, and thus requires permanent movement across and blurring of traditionally fixed ethnic and social boundaries, posing “questions of legitimacy that participants will need to negotiate” (“Language” 485). He argues that crossing is also about creativity — much neglected in modern linguistics — about “people transgressing the conventional equation of language and ethnicity prescribed for them in ethnic absolutism [...] evidence of cultural innovation in globalized [...] spaces” (*Crossing* 6). Rampton’s arguments move beyond the structuralist synchronic approach to language study in the field of modern linguistics toward a postmodern logic. Due to diasporic processes and technological advances in an increasingly interconnected world, a linguistics based upon geopolitical boundaries becomes less viable for purposes of cultural and social analysis. There is now an interest in fragmentation, multiplicity, and contradiction beyond the idea of desired totality of an imagined nation-state. Framed within this theoretical approach, I sustain that authors like Capó Crucet are concerned with mobile language resources and cultural identities rather than linguistically and culturally defined and immobile subjects and objects.

What happens in the protagonist’s classroom in southern Wisconsin is a characteristic step in globalizing processes, which creates individual and societal multilingualism. Her urban English is global and, at the same time, it has been “vernacularized”; it is an English with local specificities, which is ever more common in urban spaces of globality. Urban spaces break with the still persistent dichotomy urban/rural, and city/village because, as Blommaert explains, the world has become “a tremendously complex web of villages, towns, neighborhoods, settlements connected by material and symbolic ties in often unpredictable ways” (1). That the protagonist talks about an urban accent instead of a Spanish one does not mean she is rejecting her Cuban origins or that she is ashamed of her Hispanophone self. Rather, it implies that she has acquired a non-binary conceptualization of the world around her (i.e., she does not think of her linguistic self as Spanish/English) and that she perceives languages, English in this case, as crossed, fluid, and multiple (cf. Rampton “Language”).

To understand the identity of Capó Crucet’s protagonist, we need analytical tools that can be used to study language phenomena “as located in and distributed across different scales, from the global to the local, and to examine the connections between these various levels in

7. For detailed information on the global/local dialectic in global cities, see Sassen, and Collins, Slembrouck, & Baynham.

ways that do not reduce phenomena and events to their strict context of occurrence” (Blommaert 1). Accordingly, I use the theoretical framework of Heller’s understanding of bilingualism and Blommaert’s sociolinguistics of globalization rather than studies of code-switching, which understand “codes” as “artefactualized languages”, and which in most cases fail to do justice to complex linguistic identities and situations (Blommaert 12, Heller 6-8).⁸ In fact, these often continue to perpetuate a dualistic mode of thinking about two separate, bounded and static/standard notions of language and national imaginaries. In current linguistic repertoires, there is more than “language” at play. As Blommaert states, these are repertoires

constructed out of bits and pieces of conventionally defined ‘languages’ and concretely assuming the shape of registers and genres, of specific patterns of language in communicative forms ... even if such resources can be conventionally tagged as ‘belonging’ to language X or Y, it is good to remember that the whole point is about the dislodging of such resources from conventional origins. This ... is a sociolinguistics of mobile resources, no longer a sociolinguistics of immobile languages. (43)

This paradigm focuses “not on language-in place but on language-in-motion, with various spatio-temporal frames interacting with one another,” which Blommaert calls “vertical scale levels,” in which social, cultural and political indexical distinctions occur (5).

The protagonist’s linguistic situation is an example of the superdiverse multilingual repertoire Blommaert denotes. She does not share one common language and culture associated with one particular place or community. In her, a “transformative ‘diversification of diversity’” occurs in terms of ethnicity, country of origin, gender, social class, labor market experiences, and spatial and local factors (Vertovec). She is born and raised in Hialeah, where the Spanish language used is combined with other Spanish varieties in the area and with the English learned at school –as driven by an ideological nationalist imperative—for the younger generations. Our female character moves translocally when pursuing a college degree in New England, and then takes a job in southern Wisconsin. She also moves transsocially because, through education, she ascends to an upper-level social-class scale while maintaining her family links in Hialeah. Her migration status is equally complex; it is not as straightforward as

people emigrating and immigrating –that is, a change in the spatial organization of one’s life in an enduring way. People left their country and settled in another. In that new country, they lived separated from their country of origin, perhaps (but not necessarily) in ethnic communities. They took their languages and other cultural belongings with them, but the separation from the land of origin and the permanent nature of migration was likely to bring pressure to accommodate to the host society. (Blommaert 6)

Whereas this resembles the protagonist’s parent’s migratory process, it greatly differs from her own “migratory” or ethnic condition; her way is toward a diversification of diversity, a complex multilingual repertoire in which “ethnic” and/or “original” languages and varieties are combined with *linguas francas* and, as a result, ethnicities are recategorized (Rampton, “Language”; Crossing). In spite of being an American citizen by birth, the protagonist is identified as Cuban at home, and as the American Dream by her immigrant parents. At home, she hears and has always heard Spanish; and she speaks vernacular English with Spanish crossings when socializing in Hialeah.⁹ Once in the North, she is perceived as a Hispanic/Latina or “as the Mexican one” (162). Linguistically, she functions in English at school, at work, and in social

8. Blommaert refers to the traditional focus of sociolinguistics on static variation, local distribution of varieties, and stratified language contact (1).

9. In 2016, 93.1% of the population of Hialeah (five years and older) reported speaking Spanish at home.

events. Her English is accented; it is perceived as Hispanic, or maybe Miamian, by her classmates in New England, and as urban by her Chicago-origin students in southern Wisconsin. She reads literature, writes emails, and probably watches television in standard English, but phone communication with her parents is in vernacular Cuban Spanish. When she visits Hialeah, radio commercials are often in a series of Spanish varieties as well, and television news is given in a “neutral” US variety of the Spanish language that has little to do with the one spoken by her parents.¹⁰ This type of fragmented or sometimes “incomplete” linguistic and cultural repertoire reflects the highly diverse life-trajectories and environments of many migrant subjects (Blommaert 8).

Capó Cruet’s own writing strategies reveal a deviation from standard American English practices and conventional narrative forms in favor of an urban language. The language of her fiction is in English with the exception of a few lexical insertions in Spanish without using the visual mark of italics, which we do find in other narratives of the Gran Caribe, such as Cristina García’s *Dreaming in Cuban* or Achy Obejas’s *Memory Mambo*. In her second novel, *Days of Awe*, Obejas—following Junot Díaz—also eliminates the italics with the shared intention of naturalizing the Spanish inclusions. The author confesses that italics emphasized “the other rather than the commonality” and that today words like *bodega* should be considered part of an American vocabulary (Obejas, “Days of”).¹¹ Furthermore, Capó Cruet’s compilation of short stories does not provide the reader with a glossary for clarification of the Spanish terms, as Obejas does.¹² Nonetheless, we can affirm—following Lourdes Torres’s opinion—that the Spanish language in “How to Leave Hialeah” is “easily accessed, transparent and cushioned” (79).

As García states, such insertions are integrated in the narrative to indicate that the story is also taking place in Spanish (Lynch, “Novelist”); they can “disrupt, enchant, occlude or highlight the taken-for-granted English of American literature and can thereby perform wonders of poetic signification as well as cultural critique” (Lauret 2). The inserted Spanish words would all convey different connotations than the ones intended if they were written in English. In some cases, expressions emerge in the characters’ dialogues with a mimetic or emotional purpose. Certainly, their manifestation in grancaribeña literary works makes US readers conscious of the probable presence of Spanish in their own environment. They also question the mythical and foundational narratives “created in exile, a group hallucination” of what “Cubanness” should mean and in which language (Obejas, *Memory* 25).

Through the lexical “branding” constituted by their Spanish insertions and other language crossings, I group grancaribeñas together in a heterogeneous community of literary practice.¹³ The inclusion of Spanish lexicon in principally English texts (or vice versa as in Santos Febres’ *Sirena Selena*, for instance), with the use of the visual mark of italics in some cases, becomes a type of lexical branding (the avoidance of italics then becomes a sub-branding process within the main one) through which these authors create an image for their community of writing practice.¹⁴ My analytical and conceptual apparatus regarding the notion of community of practice pairs with Rampton’s conceptualization of Lave

10. For a study on the “Mexicanization” of what is considered a “neutral” Spanish in the media, see Artman. See also Valencia and Lynch.

11. Junot Díaz explains why he does not use italics either: “allowing the Spanish to exist in my text without the benefit of italics or quotation marks was a very important political move. Spanish is not a minority language. Not in this hemisphere, not in the United States, not in the world inside my head. So why treat it like one? Why ‘other’ it? Why denormalize it? By keeping the Spanish as normative in a predominantly English text, I wanted to remind readers of the fluidity of languages, the mutability of languages. And to mark how steadily English is transforming Spanish and Spanish is transforming English” (Céspedes, Torres-Saillant & Díaz, 904; cf. Lyn Di Iorio Sandín).

12. As regards the glossary, Obejas affirms: “The glossary’s ... not just language-based. It’s about culture and history. It was a way to create context, for those readers who want it, without interrupting the flow of the story ... there are no footnotes, so the reader has to decide whether she wants to see if there’s anything back there, in the glossary, about whatever it is she thinks she may have missed, or wants to know more about” (Prezioso 1) That the readers have to see “if there is anything back there” symbolizes what these writers intend to accomplish with their Spanish insertions: that the US, “Cuban-American,” and/or other (non-) hyphenated audiences need to cross languages to see what there is behind this mode of production.

13. It is heterogeneous because the works within this community of literary practice embrace complexity, contradictions, and contesting ideologies, together with social differentiations. In fact, Capó Cruet’s short story differs from other texts of the Gran Caribe in matters of geography, ethnicity, and social class, among others.

14. I draw on Mark Sebba’s orthographic notion of ‘branding’, referring to a specific visual/graphical element of written language (unlike oral language) which becomes an emblem of a group of people who use the element in question in their writing practices, and which may be recognized even by those who do not know the language in question. By way of example, the scholar mentions the debate around the grapheme “k” in the representation of Basque in Spain, which is used subversively when Castilian has “c” as a brand for language activists in the Basque counterculture to make Spanish look like Basque. As Sebba suggests, the existence of a choice of two different “brands” (i.e., using italics or not in our case of grancaribeña writers) to provide the same function increases the identity-marking potential, so it also increases the ideological potential of the choice.

and Wenger's term.¹⁵ Instead of thinking of static and foundationalist communities that pre-exist and pre-determine people, there is a growing emphasis on the boundaries of inclusion and exclusion of specific groups and interactions and on the flows of people, texts, images, and ideas across social and geographic space as well as local and global networks (Rampton "Speech" 1; Crossing 2). Along the same lines, this article conceptualizes a literary community of practice because, as stated by Rampton, "scholarship itself is no longer regarded as simply reporting on communities—it also helps to create them, destroy and prevent their inception" ("Speech" 1). If we acknowledge that language use and social organizations are intrinsically linked, then the transformative language employed by grancaribeña writers opens up a solidary space for non-dichotomous modes of expression, social categories, and types of social and literary organization.

Methodologically, I combine the community-of-practice perspective with a language ideologies approach. As the protagonist of "How to Leave Hialeah" does, this viewpoint allows me to analyze 'community' as a political construct, questioning the stereotyped assumptions conveyed through hyphenated conceptualizations, the ideological and political connotations they entail, and the exclusions they can create. The representational implications and meanings of the language practices in grancaribeña texts create a translocal post-national community of literary practice that suggests global social transformation, one that is not based on a unified language, common subjectivity, or a national identity or territory.¹⁶ It is neither chronological, nor spatial or necessarily virtual, but linguistic and feminist, sharing a political sense of aesthetics of multiplicity. Maria Lauret suggests that the intra-textual multilingualism observable in these writers could be a defining feature of global literature in the future (5). The insertions of the Spanish local into the English lingua franca of globalization processes are a way to disclose the heterogeneous reality of the local. They also place the socially peripheral into the discursive center and resist global forces (while reshaping and participating in them) as well as concomitant hegemonic discourses of power, foundational writing codes, and authoritative codes established by canonical male writers.

I interpret Capó Cruet's entire compilation *How to Leave Hialeah* as a symbolic representation of Appadurai's notion of "vernacular globalization," of the postmodern dialogue between the local and the global, both in linguistic and cultural terms. The book reflects a type of vernacular globalization in the sense that through her artistic production and aesthetics of multiplicity, she produces globality "at one particular scale-level, lower than the fully global one: it is the connectedness of small pockets of people located (and 'local') in different parts of the world, sharing cultural products and being involved in processes of joint cultural production" in what I call a grancaribeña community of literary practice (Blommaert 77).

An Excuse to Leave and a Reason to Go Back

My job in LA was working with students ... who went to some of the most under-served high schools in the county ... I told them bluntly, ... as much as the rest of your lives will be a reward for valuing your mind and your education over more ephemeral things, you will never relate to your family in the same way... You will never really belong in either place once you go... you are strong enough to be all these different versions of yourself and still be okay. (Capó Cruet "How to Leave and Why")

If we accept that language has been a key element in the development processes of modern nation states, and that such projects are also constructed based on a patriarchal model, then the language crossings of this community of practice of women writers offer a highly sensible feminist alternative to the spatial concept of nation-state and the roles of masculinity and femininity associated with it. Judith Butler's notion of the ideological play of performativities broadens the idea of a linguistic

15. Lave and Wenger first proposed this notion to refer to a group of people who share a craft or a profession. For a detailed explanation of the concept, see these authors' cited work.

16. I adopt Santos Febres' definition of "translocality" as a tool that "defines the social and discursive practices of writers that reflect upon conditions of circular migration. It differs from hybridity or oppositional consciousness in that it focuses on the problems of location and displacement within multinational contexts. Translocality directly applies to texts that respond to multiple discursive fields of racial, class, national, gender and sexual identities. It sets them in motion and pays attention to textual practices that uncover and thus criticize conditions of multiple oppressions" (176).

community of practice, supported by the sociolinguistic theory presented, to include a gender and a feminist political approach to these artistic productions. If we accept the argument regarding the performative function of language when it occurs in unison with certain social norms, and the “reiterative power of discourse to produce the phenomena that it regulates and constrains” (Butler 2), we can interpret these authors’ language crossings as an acknowledgement of exclusionary processes in the current ontological domains and a resignification of them in an effort to (1) deconstruct the wholeness of the languages we know, (2) give ontological visibility to those voices (as regards language, gender, sexuality, class, ethnicity, and national imaginaries) that remain in the domains of unthinkability, and (3) destabilize binary systems constructed through the repetition of those regulatory codes which create an ontology of inclusion and exclusion. If the repetition and performativity of normative discourses— i.e., regulatory language (or languages) – are the creators of established gender roles and identities, the alteration in the use of these languages (by means of language crossings, and a resulting aesthetics of multiplicity) in the grancaribeña narratives can be viewed as an effort to transform dualistic modern notions of language, nationhood, gender, and ethnicity.

Capó Crucet’s use of the second-person point of view not only conveys a sense of impersonality but also of repetition to the story, as if the narrated experience happened to more women in the protagonist’s situation. The second-person narration expresses what is expected to happen to a Latina who is raised by a Cuban family in Hialeah and who moves up north. This is also the reason why readers never know the protagonist’s name. She may even be inviting those women in her situation to transcend the static national and masculinist hegemonic regulatory frames that shape their identity on both sides of the Cuban-American hyphen, a process that is as difficult to escape as leaving Hialeah: “It is impossible to leave without an excuse—something must push you out, at least at first. You won’t go otherwise; you are happy, the weather is bright, and you have a car” (153).

It is as difficult for Capó Crucet’s protagonist to leave Hialeah—and its constitutive discourses from both the Caribbean and the US—as it was for her parents to leave Cuba and not long for this (home)land. Michael Cardenas Jr., the protagonist’s boyfriend in high school, is her main pretext to escape: “Your mother will love him because he plans to marry you in three years when you turn eighteen. He is nineteen. He also goes to Miami High, where he is very popular because he plays football and makes fun of reading” (154). Although born in the US, Michael embodies the stereotype of the “macho Latino.” He is obsessed with having sex with the protagonist, to possess her because “you are a virgin and somewhat Catholic and he knows if you sleep together, you’ll feel too guilty to ever leave him” (154). He seems happy with his working-class condition and finally attends Florida State University with the only aspiration of having sex with college girls, who “have sex with you without crying for two hours afterward” (154).

Nevertheless, these are not the girls he will probably end up marrying. Michael may perpetuate the traditional gender roles that have been passed on to him through generations and will marry a woman that takes care of him:

Your friends have parents just like yours, and your moms are always hoping another mother comes along as a chaperone when you all go to the movies on Saturday nights because then they can compare their husbands’ demands—put my socks on for me before I get out of bed, I hate cold floors, or, you have to make me my lunch because only your sandwiches taste good to me—and laugh at how much they are like babies. (154)

The protagonist's way of escaping this intra-generational gender-role tendency is formal education. Explained as if it were almost done unconsciously, it is during the "broken-up weeks" with Michael "that you do things like research out-of-state colleges and sign up for community college classes at night to distract you from how pissed you are. This has the side effect of boosting your GPA" (154). When she is officially "dumped" by Michael because "you are stubborn about the sex thing, and still, you can't think of your butt as anything other than an out-hole," she decides to apply for colleges outside Florida (155). The fact that she only dedicates herself to her education as a second alternative path to her romantic relationship with Michael predicts how difficult it is to escape the surrounding gender roles. A marriage with Michael would have most probably made the protagonist follow the gendered social norms she has grown up with in Hialeah. Through higher education, she can resist the hegemonic masculinity of her Cuban background.

Therefore, the protagonist struggles to leave not only her "home" (in) Hialeah but also the attached masculine hierarchy she has experienced since birth. As Susan Strehle states, "both home and nation draw on and perpetuate a fundamentally patriarchal authority, hardly unique to these institutions" (432). For example, when she is about to leave for college, her mother has a "vague" sex talk with her suggesting virginity until marriage (155). Her mother perpetuates this marianismo throughout the entire story. It is important to remember that "stereotypically women are taught not to complain" (Álvarez 71). On another occasion, when the protagonist breaks things off with a Spaniard she was dating at the university in New England, she does not tell her mother because "she loves Spaniards, and you are twenty and not married and you refuse to settle down" (159). For women indoctrinated into the masculine hierarchy like her mother, education is nothing compared to marriage (Álvarez 71), so excellent grades still constitute "coming back with nothing" (159). For that reason, when the protagonist returns for the first time to Hialeah and refuses to talk to Michael, her mother betrays her by telling him that her daughter is in her bedroom, although she had asked her to say that she was not home (157).

It is not until she starts college that the protagonist is sexually liberated: "You have had sex with one and a half guys [...] and yes, there'd been guilt, but God did not strike you dead" (157). It is not arbitrary that she chooses Samuel Richardson's *Clarissa* as the subject of her senior thesis.¹⁷ In a less dramatic way, she also escapes because she does not want to marry under her family's pressure. Of course, the protagonist can now, when recounting her past, be sarcastic about her relationship with Michael and her mother, because she has managed to leave and distance herself. However, the masculinist hierarchy not only happens at "home" and the national imaginary connected to her "homeland." It also takes place in academia, white American literacy and national pride, into which she has been formally educated. When she moves to "The Great White North" for her graduate studies, she is the only person who is not white in her department; indeed, she feels her African roots more than ever (161). Back in New England, she already realizes that the universities' claim for diversity is only an institutional façade (158). Consequently, the men that approach her do it because they see her as exotic. For instance, she starts dating a third-year graduate student who finds her "fascinating" and asks her "all sort of questions about growing up in el barrio" until she discovers that he has been using her for research purposes without telling her: "he's recently changed his dissertation topic to something concerning the Cuban-American community in Miami" (162). He excuses himself: "Maybe I did ... But that isn't why I dated you, it was a bonus" (162). He has always seen her as someone exotic that can be the object of his research. The conflict of representation is at stake here. The protagonist has not even

17. This novel, published in 1748, tells the story of a heroine's escape from a loveless marriage arranged by her family for the sake of wealth.

been given the chance to speak. She has been given the role of Gayatri Spivak's subaltern, who cannot speak, and her boyfriend gives voice to a white, male, privileged, academic, institutionalized postcolonial discourse that studies the subaltern through the same modes of colonial dominance it seeks to disarticulate.

Not long before, the protagonist had learned of her boyfriend's third testicle. Far from using the word "exotic" to describe his physical condition, because she has learned "that word is used to push people into some separate, freakish category," she feels a kind of solidarity with him: "...think that you could love this gloomy, deformed person; maybe he has always felt the loneliness sitting on you since you left home" (162). This anecdote demonstrates how a different physical condition in a white man does not have the same heavy burden as being 'Latina' (i.e., from a different ethnicity) in that context. He still fits a system, perpetuated in academia, which sees her as belonging to a non-regular community in the US. However, this same academia, serves also as a tool for resistance. She is now inside the official discourse and, from there, she can begin deconstructing it.

Also, academia allows her to move across classes. She can leave her lower-class condition, a fact that partly liberates her from being subsumed into those gender roles she seeks to avoid. For a moment, she forgets that it is her community of women both in "white America" and in Hialeah that will end up giving her more power to evade and contest those fixed imaginaries. Although she wonders, "Is this really happening? I am part of this group?" she sits "in biweekly off-campus meetings with your fellow Latinas, each of them made paler by the Great White North's conquest over their once-stubborn pigment. They face the same issues in their departments—the problem, you're learning, is system-wide. Write strongly worded joint letters to be sent at the end of the term" (162-63).

Yet, with her departure, she has left women in Hialeah behind. The first time the protagonist goes back to Hialeah after her first semester in New England, she visits Myra, a high school friend, who does not react well to the protagonist's Oh man, that sucks comment, when Myra tells her she still works as a truck dispatcher for El Dorado Furniture (157). Although Myra tries to ignore the comment, the protagonist insists: "Seriously, chica, that's a high school job –you can't work there forever" (157). Myra responds, "Shut up with this chica crap like you know me ..." (157). The protagonist determines Myra is jealous and comprehends they now belong to rather different worlds. Now that she fits an educated class, she breaks the pact among women she had with Myra (a pact that contemplates multiple specificities—cultural and social, among other particularities—in each of these women). Also, in a way, she breaks the pact with her cousin Barbarita. The alliance among cousins in a forced eternal exile is what would help them resist the masculinist macro-narratives they have lived with. But Barbarita died from a brain tumor diagnosed six months earlier. Although the protagonist tries to blame her mother for not telling her, for robbing her final hours with her cousin, and for depriving Barbarita of her [own] escape, she recognizes that she had not talked to her cousin for eight months— "at Noche Buena, last time you were home" (165). The protagonist excuses herself, "that is normal—you live far away," but she feels she has betrayed Barbarita (165).

We know that Barbarita was a lesbian. Her family does not fully accept her sexuality, not even Barbarita's mother, a fact that informs the reader of the difficulty of being lesbian in Hialeah. Only the protagonist accepts Barbarita's sexuality as natural, and only could she make fun of her by calling her Barbarino. She feels responsible for not having facilitated Barbarita's escape: "she has never been further north than Orlando. When she was a teenager, she'd bragged to you that one day, she'd move to New York City and never come back" (165). And only

now that her cousin is dead, she is finally keeping her promise of going back. But she understands she can only do it by accepting all the fragmented parts that constitute her identity: she drinks Café Bustelo in an “I-don’t-do-Mondays” mug (167). The protagonist does not find in her Cuban heritage an identity lost between two worlds, but rather reaches a self-affirmation of her multiple self. At the same time, the protagonist enjoys the possibility of the promised American dream of upward mobility, inaccessible to the other women in her Hialeah community.

The same occurs in Capó Crucet’s writing process. As Eliana Ortega and Nancy Saporta Sternbach argue, rather than assuming the conventional readings of “minority” literature in the US, which emphasize each ethnic group’s search for identity, critics should be claiming that these writings argue for self-affirmation, “a self-perception and a self-definition that stems from her rootedness in her heritage and in her historical circumstances ... a search for the expression or articulation of that identity, but not for her identity itself” (3). In my interpretation, grancaribeña writers demonstrate how, acknowledging their histories and collective beings, their female protagonists become subjects whose “psyche is intact, contrary to the schizophrenic stereotype imposed on [them] by mono-cultural Anglo-Americans [and I would add, mono-cultural Caribbeans, or Caribbean macro-narratives], who cannot, and will not, understand a [multiple] reality” (Ortega and Saporta Sternbach 17). Through her writing of “How to Leave Hialeah,” Capó Crucet also escapes the feeling of being trapped by the aforementioned two worlds, “mostly by manipulating the story’s time span (several years) and by using the second-person voice (which I tried to avoid, but again, eventually the story demanded it, and I do what the story tells me to do),” as well as by her stand on language(s) (“How to Leave and Why”). For the author, creative writing and formal education open the door to an otherwise unimaginable new world beyond binaries and predetermined existences.

WORKS CITED

Álvarez, Camila. "On Haunted Shores." *Women of Florida Fiction: Essays on 12 Sunshine State Writers*, edited by Tammy Powley and April Van Camp, 2015, pp. 66-76.

Aparicio, Frances R. "Cultural Twins and National Others: Allegories of Intralatin Subjectivities in US Latino/a Literature." *Identities: Global Studies in Culture and Power*, vol. 16, no. 5, 2009, pp. 622-41.

---. *Negotiating Latinidad: Intralatin/a Lives in Chicago*. Vol. 1. University of Illinois Press, 2019.

Appadurai, Arjun. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy." *Theory, Culture Society*, 7, 1990, pp. 295-310

---. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Vol. 1, U of Minnesota P, 1996.

Artman, Hannah. "The Mexicanization of Walter Cronkite Spanish." *YouTube*, 4 junio 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=JjV4z1EsoO4>.

Blommaert, Jan. *The Sociolinguistics of Globalization*. Cambridge UP, 2010.

Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, 1993.

Capó Crucet, Jennine. "Furious Fiction: Jennine Capó Crucet Interview." Interview by Mark Mustian and Diane Roberts. *YouTube*, 14 Feb. 2012, https://www.youtube.com/watch?v=kdaU_oHqM_8. Accessed 2 February 2023.

---. "How to Leave Hialeah." *How to Leave Hialeah*. U of Iowa P, 2009, pp. 153-69.

---. "How to Leave and Why You Stay: An Interview with Jennine Capó Crucet." Interview by Melissa Scholes Young. *Fiction Writers Review*, 11 Aug. 2011, <http://fictionwritersreview.com/interview/how-to-leave-and-why-you-stay-an-interview-with-jennine-capo-crucet/>. Accessed 2 February 2023.

Carter, Phillip, and Andrew Lynch. "Multilingual Miami: Current Trends in Sociolinguistic Research." *Language and Linguistics Compass*, vol. 9, 2015, pp. 369-85.

Céspedes, Diógenes, Silvio Torres-Saillant, and Junot Díaz. "Fiction Is the Poor Man's Cinema: An Interview with Junot Díaz." *Callaloo*, vol. 23, no. 3, 2000, pp. 892-907.

WORKS CITED

Collins, James, Stef Slembrouck, and Mike Baynham, eds. *Globalization and Language in Contact: Scale, Migration, and Communicative Practices*. A&C Black, 2009.

Del Rio, Eduardo. *One Island, Many Voices: Conversations with Cuban-American Writers*. U of Arizona P, 2008.

Engel, Patricia. "Interview: Paricia Egel." Interview by Susan Falco. *Gulf Stream Magazine*, 4, 2010, <https://w3.fiu.edu/gulfstream/issue4/engelinterview.asp>. Accessed 2 February 2023.

García-Aguilera, Carolina. *Havana Heat: A Lupe Solano Mystery*. Harper Collins, 2001.

Gomez, Luis. "Comedy Series Hialeah Debuts at Milander Center Next Week." *Miami New Times*, 2 Nov. 2017, <http://www.miaminewtimes.com/arts/hialeah-video-series-premieres-at-milander-center-november-11-9795285>. Accessed Feb 1 2023.

Heller, Monica. "Bilingualism as Ideology and Practice." *Bilingualism: A Social Approach*, edited by Monica Heller, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 1-22.

Irvine, Judith T., and Susan Gal. "Language Ideology and Linguistic Differentiation." *Linguistic Anthropology: A Reader*, 2009, pp. 402-34.

Lave, Jean, and Etienne Wenger. *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge UP, 2016.

Lauret, Maria. *Language Migration in American Literature*. Bloomsbury Academic, 2014.

Leyshon, Cressida. "This Week in Fiction: Junot Díaz." *The New Yorker*, 18 June 2017. www.newyorker.com/books/page-turner/this-week-in-fiction-junot-daz.

Lynch, Andrew. "Expression of cultural standing in Miami: Cuban Spanish discourse about Fidel Castro and Cuba." *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 2009, pp. 21-48.

---. "Novelist Cristina García Reflects on Language and Bilingualism (Andrew Lynch Interviews)." *YouTube*, 2011. http://www.youtube.com/watch?v=kvi43MB_QuU.

Martínez-San Miguel, Yolanda. *Caribe Two Ways: Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*. Ediciones Callejón, 2003.

WORKS CITED

McAuliffe, Samantha L. "Autoethnography and Garcia's Dreaming in Cuban." *Comparative Literature and Culture*, vol. 13, no. 4, 2011. <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1874>.

McCollum, Maureen and Omar Granados. "Uprooted: Cubans in Wisconsin." *Wisconsin Public Radio*, 2023, <https://www.wpr.org/wpr-reports/uprooted>.

Obejas, Achy. "Days of Awe by Achy Obejas. Interview with Achy Obejas." *The Jewish Reader*, 2002 <http://www.yiddishbookcenter.org/node/327>.

---. *Memory Mambo*. Cleis Press, 1996.

Ortega, Eliana, and Nancy Saporta Sternbach. "At the Threshold of the Unnamed: Latina Literary Discourse in the Eighties." *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Readings*, edited by Asunción Horno Delgado. U of Massachusetts P, 1989, pp. 2-23.

Pérez-Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. U of Texas P, 1995.

Prezioso, Marika. "Interview with Achy Obejas." *Small Axe*, 2010. <http://smallaxe.net/wordpress3/interviews/2010/10/27/interview-with-achy-obejas/>.

Rampton, Ben. *Crossing. Language and Ethnicity among Adolescents*. St. Jerome Publishing, 2005.

---. "Language Crossing and the Problematisation of Ethnicity and Socialisation." *Pragmatics: Quarterly Publication of the International Pragmatics Association*, vol. 5, no. 4, 1995, pp. 485-513.

---. "Speech community." *Society and Language Use*, 2010, pp. 274-303.

Sandín, L. *Killing Spanish: Literary Essays on Ambivalent US Latino/a Identity*. Springer, 2016.

Santos Febres, Mayra. *The Translocal Papers: Gender and Nation in Contemporary Puerto Rican Literature*. Diss. Cornell U, 1993.

Sassen, Saskia. "The global city: Introducing a concept." *Brown Journal of World Affairs* 11, 2005, pp. 27-43.

Sebba, Mark. "Iconisation, Attribution and Branding in Orthography." *Written Language & Literacy*, vol. 18, no. 2, 2015, pp. 208-27.

WORKS CITED

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, edited by Rosalind Morris, Columbia UP, 1988, pp. 21-78.

Strehle, Susan. *Transnational Women's Fiction: Unsettling Home and Homeland*. Springer, 2008.

Torres, Lourdes. "U. S. Latino/a Literature: Re-Creating America." *ANQ*, vol. 10, no. 3, 1997, pp. 47-50.

Valencia, Marelys, and Andrew Lynch. "Migraciones mediáticas: la translocación del español en televisoras hispanas de Estados Unidos." *Cuadernos AISPI. Revista de la Associazione Ispanisti Italiani*, vol. 8, 2016, pp. 171-196.

Vertovec, Steven. "Reading 'Super-Diversity.'" *Mpimmg, Max-Palnick-Gesellschaft*, Dec. 2013, <http://www.mmg.mpg.de/online-media/blogs/2013/reading-super-diversity/>.

Wenger, Etienne. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge UP, 1998.

Bufonerías: los afrodescendientes y la burla en el teatro cubano colonial

Jorge Camacho

University of South Carolina

Resumen: En este ensayo analizo la mirada del hombre blanco para crear situaciones degradantes al hablar de los afrodescendientes. Me enfoco en el teatro bufo cubano y en la forma que estos escritores señalan marcas victimarias al recurrir a la risa, el sarcasmo y los estereotipos raciales. Subrayo así el lugar que ocupan estos personajes en tanto son sujeto-receptores de la violencia discursiva blanca; en quienes los blancos desahogan sus frustraciones en medio de una crisis social que llevó a la guerra de independencia (1868-1878). Desde el punto de vista teórico me apoyo en los conceptos de supremacismo blanco de Ghassan Hage, lo “abyecto” de Julia Kristeva y la teoría del “chivo expiatorio” de René Girard.

Palabras clave: teatro bufo, afrodescendientes, racismo, burla, Cuba

En una de sus crónicas para el *Papel Periódico de la Habana*, José Agustín Caballero les recordaba a sus lectores la necesidad de poner fin al desorden en el vestir en la sociedad habanera. El autor de *Filosofía electiva* se molestaba porque los atributos que usualmente estaban destinados a llevar los blancos nada más, eran compartidos también por los negros y mulatos, creándose confusión. Decía el escritor que la espada “distintivo de la nobleza” tan bien la ceñía “el militar y noble a quien corresponde, como el negro, el mulato y un Quidom a quien no pertenece. Igual atavío adorna a una Señora de carácter como una negra y mulata que deberían distinguirse por ley, por respeto y por política, de aquellas a quienes ayer tributaban reverencias, y servían como esclavas” (Caballero 67). En sus palabras puede verse una distribución de los símbolos, abalada por la ley, que, era violada por aquellos que debían acatarla, lo cual pone al descubierto al cronista en función de vigilante o administrador cultural que vigila las costumbres, la ley y la política en la sociedad colonial cubana. De esta forma, el comentarista social se detendrá en lo permitido y lo prohibido, para acabar con el desorden. Al hacerlo se aseguraba de mantener las diferencias entre las clases y las razas, fijar la condición del Otro en la vida pública y que los blancos fueran los únicos que pudieran lucir su dinero y poder en los paseos a los que estaban tan acostumbrados. No por gusto el período que va de finales del siglo XVIII hasta los años 1830, abunda en representaciones de personalidades públicas o hacendados blancos que ostentan su lujo y poder en los cuadros de José Nicolás de la Escalera y Juan Bautista Vermay, quien fundó en 1818 la Academia de San Alejandro en La Habana, para según Jorge Rigol “rescatar de las manos de los artesanos negros el oficio de pintor” (74). ¿Cómo aparece pues el cruce de razas en el teatro bufo cubano? ¿Cómo se fijan las reglas del deber ser en esta representación de los afrodescendientes cubanos a mitad del siglo diecinueve?

En lo que sigue, me interesa responder estas preguntas y explorar los límites raciales y simbólicos que aparecen en este teatro producido a partir de la mitad del siglo XIX. Discutir como los “negros catedráticos” son representados cuando transgreden la norma lingüística y moral en una sociedad que dependía de esas normas para lucrar y sacar provecho de ellos; es decir, para mantener la cultura, la gramática y las relaciones diferenciadas entre las razas. En dicha sociedad, el cruce de la línea racial o las prohibiciones implicará un peligro. No por gusto, el sistema colonial estableció desde su origen leyes como la interdicción de los matrimonios desiguales o el uso de símbolos de poder, como ciertas prendas de vestir, joyas, porte de armas y acceso a la educación universitaria para perpetuar esas diferencias. Son estos cruces o violaciones de los espacios y normas prohibitivas los que, sin embargo, crearon a la larga una cultura híbrida, transculturada como decía Fernando Ortiz o menos jerarquizada. No obstante, son en esos cruces, imitaciones o violaciones de la ley, en las que se enfocan los escritores blancos y el aparato represivo colonial de esta época para destacar la amenaza que esto significaba para la cultura blanca heteronormativa y católica. De ahí que critiquen y traten de sacar de ella todos aquellos objetos, personas y gestos que produzcan una distorsión en ese mundo jerarquizado y vean a los afrodescendientes, libres o esclavizados, a los brujos o los ñáñigos como sujetos que deben acomodarse a sus gustos, normas y tradiciones. De esto resulta, como decía el antropólogo australiano Ghassan Hage en relación con la cultura de su país, una perspectiva supremacista y excluyente (47).

Un ejemplo de estas dinámicas de poder puede ser observado en las obras de teatro bufo, donde se evidencia la burla hacia los individuos afrodescendientes debido a su deficiente dominio del idioma español y su aspiración por mejorar su posición en la sociedad. En estos casos, son los individuos blancos, quienes ostentaban un estatus social superior en la sociedad, los que se mofan de ellos, utilizando su acceso a los medios de comunicación como una herramienta de poder para desaprobando sus costumbres y comportamientos. A diferencia de las

obras antiesclavistas del grupo de Domingo del Monte, estas representaciones teatrales no abordan el tema del sufrimiento experimentado por los esclavizados, sino que se centran en la supuesta arrogancia de los afrodescendientes libres y su intento de imitar a los blancos. Los esclavos que trabajaban en los ingenios azucareros no contaban con la libertad ni los recursos económicos de los mulatos y negros libres para participar en la vida urbana y pública, por lo tanto, no eran señalados por imitar mal a los blancos ni por transgredir las normas y costumbres de la sociedad. Esta es la razón por la cual Agustín Caballero y Francisco Fernández muestran preocupación por los que sí podían hacerlo.

En relación con las obras teatrales del género bufo habanero, que se desarrollan en el espacio urbano, es relevante mencionar que algunos de los individuos a los que se hace alusión en dichas obras lograron disfrutar de una vida acomodada o alcanzar éxito económico. Según señala Zoila Lapique en su obra *Cuba colonial: música, compositores e intérpretes, 1570-1902*, un grupo de estos individuos se encontraba asociado al Batallón de Pardos y Morenos de La Habana, quienes recibieron respaldo por parte de la élite española y tuvieron la oportunidad de acumular fortuna. Decía Lapique que a “este grupo socioeconómico se le indujo a imitar ciegamente la cultura y la civilización europea y se llegó al extremo de llamar ‘políticos’ a esos hombres que desdeñaron en público sus tradiciones y culturas ancestrales” (77). Los afrodescendientes que pertenecían a los cuerpos militares de la ciudad recibieron honores y llegaron a tener esclavos. Un documento importante, afirma Lapique, es el manifiesto correspondiente al año 1828, subtulado “Justo sentimiento de Pardos y Morenos españoles en la Habana” donde se lee, entre otras cosas, “tenemos fincas rurales y siervos en los mismos términos que poseen estas propiedades los que componen la población entera del pueblo cubano” (cit. Lapique 77). En este documento la equiparación entre “pueblo cubano” (entiéndase blancos) y afrodescendientes se da a través de los beneficios materiales, del dinero que ambos grupos tenían, de modo que el dinero aparece tanto aquí como en la obra de teatro de Fernández como un signo de equivalencia entre ambos grupos sociales separados por la línea racial y el racismo que imperaba en la sociedad cubana.

Un aspecto poco explorado por la crítica que ha hablado de estas obras, sin embargo, es el de la movilidad racial a través de la educación, que les permitía a los blancos en aquel momento vivir de su entendimiento. Según muestran las cifras que da Antonio Bachiller y Morales en su *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública de la isla de Cuba* (1859-61), la educación que recibían los descendientes de africanos era muy escasa. Cuando se inauguró la Universidad de La Habana en el siglo XVIII estaba escrito en su constitución la prohibición de aceptar no solo a los negros, mulatos y mestizos sino también a los que “procedan” de ellos, “aunque su defecto se halle escondido tras de muchos ascendientes, y a pesar de cualesquiera consideraciones de parentescos, enlaces, respetos y utilidades” (297). En un informe de 1801, el reverendo P. fray Manuel de Quesada pide a la Sociedad Patriótica de Amigos del País, “que se destierre el abuso del tiempo que hacen algunos maestros dedicándole a enseñar a leer y escribir a los esclavos” (Bachiller Apuntes 23 énfasis original), y que sigan los acuerdos aprobados en 1794, los cuales fijaban que “no se admitieran en las escuelas más que personas blancas” (Bachiller, Apuntes 23). En 1851 la población primaria de La Habana era de 5, 271 niños blancos y 216 niños negros (Bachiller, *Apuntes* 65).

De más está decir entonces que el acceso tan limitado a la educación en todos los niveles tuvo un impacto significativo en el progreso económico de los afrodescendientes en la sociedad cubana, y en la escasa presencia de escritores de su clase en la historia literaria del país. Resultaba evidente que los blancos tenían un interés propio en

evitar el avance económico de los individuos de ascendencia africana y en restringir su habilidad para educarse, ya que de esta manera impedirían que estos individuos conocieran sus derechos y protestaran contra la esclavitud, tal como lo hicieron Juan Francisco Manzano en su *Autobiografía* y el esclavo Sab en la novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

En su *Autobiografía*, Manzano relata los castigos que recibió por parte de sus amos debido a su deseo de adquirir conocimientos. Para el esclavo-poeta, el aprendizaje de la escritura representaba una afirmación de su propia identidad y un acto a través del cual obtenía un poder que anteriormente solo ostentaban sus dueños. Saber escribir le permitió contar su historia, gracias a la cual logró liberarse. Resulta entonces al menos sospechoso que en un momento que surgen varios poetas afrodescendientes, algunos de ellos esclavos como Ambrosio Echemendía, surja también la crítica al modo en que estos hablan, se educan y utilizan el español. Propongo reparar en este motivo en las obras del teatro bufo habanero para ver cómo los blancos reaccionan ante el interés que tenían estos sujetos en educarse, ya que el periodo que va de 1844 a 1898, es justamente cuando los afrodescendientes ponen más énfasis en la instrucción cívica y la educación como “la vía más expedita de combatir la negrofobia” (Sarmiento-Ramírez y Ferrer-Diez 142). En estas tramas los personajes afrodescendientes quieren lucir educados. El único inconveniente es que no conocen el significado de muchas de las palabras que utilizan y por tanto producen parlamentos incoherentes o “absurdos”, como dice el subtítulo de la obra de Francisco Fernández, estrenada en el teatro Villanueva el 31 de mayo de 1868: *Los negros catedráticos: absurdo cómico en un acto de costumbres cubanas en prosa y verso*. Al inicio de esta obra se nos dice, además, que la escena ocurre en una casa pobre en la cual hay un sofá y una mesa redonda con varios “avíos de escribir” (Fernández, *Los negros* 5). Los dos personajes son amigos y están acordando el matrimonio de sus hijos: Ricardo y Dorotea. No obstante, el diálogo comienza por la necesidad de educarse —como indicaría también los utensilios sobre la mesa—, y ambos tratan de mostrar esa educación al hablar y utilizar conceptos en los que mezclan palabras cuyo sentido no se aviene con la frase o son gramáticamente incorrectas. Dicen:

Aniceto: No hay duda que la educación es la base del edificio; pero algunas veces no sirve de nada, en el radio de la *circunferencia familiar*.

Crispín. Esos escollos que exasperan su fantasía solo se encuentran en esos desgraciados seres de los extranjeros climas de África.

Aniceto. No hablemos de esos ignorantes individuos!... ¡Lástima me dá su incultura y el grado de *brutología* en que se encuentran, en *comparancia* de nuestros conocimientos científicos! (Fernández, *Los negros* 5).

Quienes hablan en esta escena son dos hombres negros libres. Las palabras mal utilizadas o incorrectas que usan están subrayadas en el texto y dichas seguramente con énfasis en la escena para hacerle entender a los espectadores que así fue como las pronunciaron los personajes y que evidentemente era un error de ellos. Irónicamente, a quienes se refieren los dos amigos son los que llaman “extranjeros”, que como sabrá el lector poco después, eran los recién llegados de África, los negros bozales, que hablaban español con marcas lingüísticas que hacía muy difícil comprenderlos.¹ En la obra de Fernández, ese Otro negro, es José, un negro congo, libre, que trabajaba en el muelle. José también está enamorado de Dorotea, la hija de Aniceto, y aspira a casarse con ella, pero como es de esperarse por lo que dicen él y Crispín al inicio de la obra, tanto el padre como la hija lo rechazan y optan por Ricardo. Hasta que se enteran los tres de que José tiene dinero y entonces el

1. Para más detalles sobre el español hablado por los negros recién llevados de África a Cuba véase el artículo de Sergio Valdés Bernal “Las lenguas africanas y el español coloquial de Cuba”.

padre y la hija cambian de opinión. Por este motivo la obra de Francisco Fernández *Los negros catedráticos* muestra la disyuntiva entre la educación y el dinero, entre educarse y progresar, en la que finalmente optan por el “bárbaro” africano para vivir económicamente mejor. Según Aniceto, el hijo de Crispín, Ricardo, no era un partido muy ventajoso para su hija. Era músico, pero prometía ser una “antorcha de la *propaganda literaria*” (*Los negros* 6). Dado los ruegos de Dorotea, no obstante, don Aniceto acepta que esta se case con José, a pesar de que le había dicho anteriormente, que “ninguno de mi *prosápia* formará alianza ofensiva ni defensiva con ningún negro *heterogéneo* sino con los de su *clase* y condición” (*Los negros* 10). Aniceto y Crispín eran negros criollos. José había nacido en África por lo cual no era de su “clase ni de su condición”, aunque sí tenía dinero, que como afirma Dorotea, lo hace cambiar todo.

Todo lo cambia el dinero!
Si ayer pobre, era un borrico.
Hoy que sabemos que es rico,
Es el congo un caballero,
En deseos de verlo ardo,
O con él o con ninguno
Me caso! (*Los negros* 13)

El objetivo de este parlamento es hacer ver que el dinero cambia de clase a la persona, en este caso, a José. Este puede aspirar ahora a la categoría de caballero, algo que por supuesto, era lo que temía el escritor de *Filosofía electiva* cuando hablaba de la confusión de los trajes y los símbolos en Cuba. De este modo la obra de Fernández contrapone el dinero y la educación. Muestra dos “tipos” de afrodescendientes como en la literatura costumbrista. Uno trabajador del muelle y otro que aspira a la categoría de letrado o persona culta, que quiere distinguirse por su comportamiento y habla, que era lo que prescribía la sociedad esclavista, y que al igual que los blancos rechaza al negro bozal, porque se siente superior a él desde el punto de vista de la cultura y la clase.

Vale añadir aquí que hay una razón por la cual el autor de esta obra bufa escoge el trabajo de los muelles para José, y es que este era uno de los empleos mejor pagado en la época. Por los documentos que el gobierno colonial produjo a raíz de la llamada Conspiración de La Escalera en 1844, entre los que hay confesiones, actas de jurado y testimonios que hablan de una supuesta rebelión de esclavos para acabar con la raza blanca en la isla, sabemos que los trabajadores que trabajaban en la carga y descarga de los barcos que llegaban al puerto de la Habana recibían un peso diario por trabajar allí. Según Deschamps Chapeaux, ser capataz de muelle era, por entonces, “entre los empleos desempeñados por negros, el más productivo de cuantos se conocen” (*Contribución* 18). Algunos de estos capataces, como el negro José Agustín Ceballos, tenían esclavos, varias casas, y dejó una cuantiosa fortuna al morir.

Este debió ser el caso también en la década de 1860, lo cual justifica que José pueda haber ahorrado tanto dinero como para competir con el otro pretendiente de Dorotea. Ni los músicos ni los “catedráticos” podían ganar tanto dinero. Por eso, si Dorotea y su padre tienen que escoger entre educación y dinero, prefieren el dinero. Al fin y al cabo, parece decirnos Fernández, la educación de la que presumen es falsa porque las palabras que utilizan son erróneas o gramaticalmente incorrectas, creando parlamentos difíciles de entender. Sus parlamentos, podríamos decir, son una imagen de sus cuerpos. Así Fernández equipara el negro congo con el negro criollo, el lenguaje bozal con el lenguaje catedrático, ya que ninguno de los dos reproducía correctamente la norma. El último porque pretende demostrar más de lo que sabe y el primero porque no sabe. Uno peca por exceso y el otro por defecto. En medio de ambos está el vacío de la educación que

ninguno puede obtener porque en una sociedad esclavista como la cubana no se esperaba que los afrodescendientes lo hicieran.

Aniceto, por tanto, es el exceso, de ahí también, que en su sobreproducción verborrágica compare a José congo con términos literarios y gramaticales, como cuando le dice: “Ese lance de honor que con tanta *prosopopeya* llevó a efecto, me ha convencido que es V. un gerundio y que el otro no era más que un *pretérito pluscuamperfecto de indicativo*” (Fernández, *Los negros* 15). Términos poéticos y gramaticales, que anclan las referencias en la cultura, la educación mal empleada, y el sinsentido, ya que si bien, las palabras “prosopopeya”, “gerundio” y “pretérito pluscuamperfecto de indicativo” denotan cultura letrada por derivar estos vocablos del griego antiguo y del latín, expresan lo contrario por estar mal colocados y oscurecer la comunicación. No obstante, los personajes lo ignoran o lo aceptan para que siga desarrollándose la trama en una especie de suspensión momentánea de la norma gramatical y semántica que produce la burla. De esta manera el “absurdo” se normativiza. Se racializa y se convierte en una cuestión de los Otros, los afrodescendientes. No extraña entonces que Aniceto termine la obra recitando una décima, con palabras esdrújulas al final de cada uno de los versos, que suenan importantes gracias a su origen latino o griego, cuando en realidad solamente revelan su falta de educación y la ausencia del significado. Es decir, palabras como “flemático”, o “perículo” (del latín *periculum*, que significa peligro) o “pirotécnica” intentan describir el objeto, tratan de explicar o cerrar la acción dramática, pero son palabras que solo provocan la risa.

Señores pido flemático
Ya que salí del..... perículo,
Para no quedar ridículo
Un aplauso; pero enfático.
No soy más que un catedrático,
Que busca con su gramática,
Elíptica y sistemática,
La rígida clave técnica,
Política, pirotécnica,
Quirúrgica y problemática.
(Fernández, *Los negros* 20)

¿Cómo se han interpretado entonces esta y otras obras de teatro bufo? Críticos como Manuel Pereda, Escarpenter, Rine Leal, Montes Huidobro y Jill Lane han destacado su desarrollo a partir de la *Commedia dell'arte italiana* (Pereda 317), los *minstrel* norteamericanos y los bufos españoles (Escarpenter 60-62), (Leal 29); (Montes Huidobro 24); (Lane 2005); (Boudet 258). Pocas veces se ha puesto el acento en la crudeza con que se muestra a los afrodescendientes en estas obras por violar la gramática signico-normativa de la sociedad blanca criolla o por sus ansias de superarse. Porque, ante todo, debemos insistir, estos personajes son producidos para hacer reír a los espectadores en su mayoría blancos que iban a ver estas representaciones. Son personajes que encarnan estereotipos de la época como eran el de la mulata interesada en casarse o encontrar a un blanco español, o en conseguir dinero (no importa cómo), o narraciones que resaltaban la vida violenta de los curros como habían mostrado escritores costumbristas de la talla de José Victoriano Betancourt, Cirilo Villaverde y Creto Gangá. Según el crítico cubano Rine Leal, Creto Gangá creó el personaje del “negrito”, que más tarde reaparecerá en estas obras. Es un personaje que habla en lenguaje bozal, que primero fue utilizado como instrumento de adoctrinamiento religioso en las plantaciones, como puede verse por la *Explicación de la doctrina cristiana*, obra atribuida a Antonio Nicolás Duque de Estrada y escrita a finales del siglo XVIII y más tarde para burlarse de los esclavos y libertos.

Sin embargo, la crítica especializada ha visto en las obras del español aplanado en Cuba, Creto Gangá, y del teatro bufo, una marca de “cubanismo” por los giros del lenguaje, la música popular que acompañaba estas representaciones e incluso por la ideología que reproduce. Así, José A. Escarpenter cree que en lugar de ser una crítica a los negros cubanos representaba una burla a “nuestras clases dominantes” (61), y algo similar piensa Huidobro (28). Por su parte, José Antonio Portuondo y, sobre todo, Rine Leal, destacaron su importancia para la formación de la nación y la identidad del cubano, aunque el negro fuera representado en estas obras como “bufón” (Portuondo 32). Según el crítico marxista, esta no era la primera vez que el negro aparecía como personaje en la literatura cubana, ya que antes había sido el protagonista del primer poema que se escribió en la Isla, *Espejo de Paciencia*, donde toma el papel de “héroe” al matar al pirata Gilberto Girón. Por lo cual, el negro del teatro bufo significaba necesariamente una involución en la forma de representarlo, cosa que iba de la mano de los reparos que le puso el crítico Aurelio Mitjans en 1887 quien tildó estas obras de vulgar y chabacana. Portuondo se limita a decir que Mitjans no pudo “advertir su entraña popular y las posibilidades de desarrollo ulterior” (Portuondo, “El negro” 33).

Esta tesis, sugiero, es retomada más tarde por Rine Leal cuando escribe la introducción a su antología del teatro bufo del siglo XIX en 1975 y se la dedica a los “hombres y mujeres” que por treinta años lo crearon, pero cuyos nombres no aparecían en ningún diccionario, obras completas, ni listas académicas (15). Eran actores anónimos que nadie conocía, que, sin embargo, a partir de 1868, dan un “viraje radical a la sensibilidad del público y deja una señal que aun marca nuestro rostro” (15). Por supuesto, al referirse al año de 1868, Leal estaba conectando el teatro bufo con la guerra independentista de Carlos Manuel de Céspedes, de la cual la Revolución cubana de 1959 se ve como heredera, ya que buscaba liberarse de España y liberar a los esclavos. Por lo cual, la reevaluación del bufo como teatro nacional que propone Leal, pasa por la política, lo popular y sus actores anónimos, que eran como dice, “gentes sin historia” concepto que repite varias veces a lo largo de la introducción (15). Tales frases estaban ancladas en la ideología revolucionaria de 1959 y tal es así que, sirve de título al ensayo de Pedro Deschamps Chapeaux y Juan Pérez de la Riva *Contribución a la historia de la gente sin historia* (1974).

Esto quiere decir que los actores y personajes del bufo no podían escapar a esta reevaluación historiográfica, mucho menos cuando su popularidad coincidió con uno de los momentos políticos más importantes de la isla. Por eso, Leal fustiga a los críticos que le precedieron por hacer un tipo de “crítica españolizante” que solamente ve en estas obras “mal gusto y grosería” (16). Él, por el contrario, afirma categórico: “Lo cierto es que los bufos asumen la escena como un producto exclusivamente nacional, actúan y representan a la cubana con desenfado y pimienta, y durante más de treinta años son el camino más transitado por nuestra dramaturgia” (17). El resto del teatro no hace más que producir una “retórica colonialista y hueca, imitación del peor teatro español” (17).

Lamentablemente, Leal no se pregunta si la retórica que pusieron en práctica los Bufos Habaneros no eran parte también de esa imitación “colonialista y hueca”. Para sostener su punto de vista se enfoca en lo que él llama una “crítica a la moral” colonialista, que define con la triada cristianismo, historia española y propiedad privada, a la cual los bufos opondrían otra, “la vida libre, el amor, los personajes desclasados, el desenfado guarachero, el chiste cargado de malicia y la familia sacudida por la rebeldía de los hijos” (18). Piensa por eso que, a través de la parodia, la guaracha y el choteo “el género destruyó hasta sus cimientos la moralidad de una sociedad nostálgica de esclavismo y loas a Pelayo y Colón” y “lo hicieron hablando en *cubano*” (18 énfasis original).

Cito la opinión de Leal porque esta nos ayuda a entender el cambio de matriz epistemológico que propone para analizar estas obras, un cambio enfocado en supuestos valores populares, y que mostraban una forma de ser, hablar, cantar y actuar distinta a la española, porque incluso, como dice, el “lenguaje bufo con sus distorsiones bozales” dejan de ser términos costumbristas y folclóricos para convertirse en “un ritmo, una manera, un oído y una lengua distinta a la española” (18). Todo lo cual prueba que para este crítico no era tan importante la representación racial como la “manera” de representar lo cubano en estas obras.

Para colmo, Leal menciona los *minstrels*, al “gallego negrero y anticubano” y a Creto Gangá, pero ni siquiera entonces habla del modo deshumanizante y ficticio en que este escritor habló de los esclavos (22-23). Se enfoca, por el contrario, en la función desacralizadora del choteo, y la crítica de la moral cristiano-burguesa, que fue también la preocupación de los revolucionarios de 1959 que se proponían desmotar los mitos que habían creado los letrados coloniales y republicanos y destacar el valor del pueblo como correspondía a una Revolución que se había hecho “por los humildes y para los humildes” según la frase de Fidel Castro (“Discurso”). Para ello tiene que pasar por alto su tratamiento del negro, porque como dice, “si descubrimos elementos ‘negreros’ en muchos de los textos o peyorativos para el campesino el artesano, es debido o bien a un Creto o un Zafra, o el resultado de un pensamiento esclavista que mancha las buenas conciencias, a pesar de las mejores intenciones” (Leal 27 énfasis nuestro). Leal piensa que la “historia de la discriminación racial” evidente en estos textos llega hasta la Revolución, y “está aún por escribirse” (38), pero ese no es el objetivo de su ensayo, en el que habla someramente de todos los grupos étnicos que comparten rasgos como el de la imitación, que, en lugar de analizarlo en los negros de estas obras, Leal ve como propio de los blancos y los escritores del diecinueve, y por lo cual diluye las diferencias en las pugnas políticas en el transcurso del desarrollo de la cubanidad, como es típico de hallar en otros ensayistas de este periodo como Cintio Vitier y José Antonio Portuondo.

Destaco entonces las ideas de Rine Leal porque su visión del teatro bufo como “nuestro rostro” (15), o como “producto exclusivamente nacional” (17) ha monopolizado la opinión sobre este género y fue retomada por Jill Lane en *Blackface Cuba 1840-1895*, de acuerdo con la cual el género, con sus “comic performance implicitly mocks colonial culture and authority, and provides the space for newly patriotic, newly revolutionary Cubans to affirm their shared values, their anticolonial sentiments and reiterate their shared sense of national belonging” (14). No está claro, sin embargo, cómo los afrodescendientes que aparecen en estas obras podían mostrar su “sentido compartido de pertenencia nacional” cuando ninguna de ellas fue escrita por afrodescendientes, y cuando se trataba en todo caso de burlarse de ellos, y representarlos de una manera grotesca. Lane, al igual que Leal, se enfoca en estas obras desde el punto de vista costumbrista, trazando el desarrollo del género en Cuba desde los tiempos del *Papel Periódico de la Havana* hasta Creto Gangá. Pero lo que parece demostrar en su libro no es estos deseos compartidos de pertenencia, sino los deseos de una clase blanca letrada, que define la cubanidad en términos blancos, y controla o limita la voz del negro en estas obras (43-44). Porque el hecho de incluir a los afrodescendientes dentro de estas obras (ya sea las del grupo de Del Monte como las del teatro bufo) no significaba que se consideraran parte de la nación o fueran integrados dentro de la cubanidad que sentían poetas afrodescendientes como Juan Francisco Manzano, Plácido y Ambrosio. Más bien su inclusión respondía a un fin didáctico, prescriptivo, que al exponer al catedrático como una anomalía cultural buscaba eliminar este tipo de comportamiento. Lane, a diferencia de Leal, sí se detiene en la representación de los personajes afrodescendientes, y por esta razón habla en varias

ocasiones de la “cubanidad” de estas obras, y dice que en ellas “audiences recognized themselves on stage, and in that moment of recognition, in that mutual gaze from audience to stage and back, recognized themselves as *Cuban*” (60 énfasis original).

De nuevo, el problema con este tipo de lectura homogeneizadora e indeterminada de la audiencia es que nunca sabemos cuál es el público al que van dirigidas o quiénes son “ellos”. ¿Los negros?, ¿los blancos o los dos? ¿Acaso los afrodescendientes podían “reconocerse” en aquella forma tan grotesca en que los blancos los representaban? Lane no aclara o no se hace estas preguntas, ni tampoco los otros críticos que hemos comentado. Lo que les importa destacar son los ambientes vernáculos, la fraseología, lo popular, que encerraría como en la tradición romántica el verdadero sentir del pueblo enfrentado al sujeto producido por la cultura española. Por eso no creemos que estas obras sean una crítica de la “sociedad burguesa”, sino una crítica burlesca de los afrodescendientes, de su avance social, educativo, del problema que significaba en un país esclavista el ascenso de un grupo subordinado, con dinero y educación, en un momento crítico para la identidad criolla que fue el horizonte de la Guerra de los Diez Años (1868-1878).

Los negros y los blancos, independientemente de haber nacido en Cuba, no podían ver de la misma forma estos sketches, porque no eran considerados iguales. No gozaban de las mismas libertades ni derechos ni rango social. No importaba si los primeros eran libres o libertos, recién traídos de África o mezclados con blancos. Estos siempre eran considerados ciudadanos inferiores, de segunda categoría, en un país en el que mandaban los intereses negreros. Por eso no creemos que la intención de estas obras sea subvertir la norma blanca-católica o la “moralidad de una sociedad nostálgica de esclavismo”, como decía Leal (18), ni que implícitamente, como dice Lane, “mocks colonial culture and authority” (14). Estas obras no se burlan de la “autoridad” ni de la “cultura colonial”. Se burlan de los afrodescendientes, de sus aspiraciones literarias y musicales. Se burlan de los que trataban de educarse, volverse “blancos”, los que querían avanzar en la sociedad y ganar mayor reconocimiento.

Mi tesis por tanto es que el teatro bufo no muestra tanto la “cubanidad”, si por esta entendemos algo más que las manifestaciones vernáculos, como la victimización tradicional de esta clase en la sociedad esclavista. Esta victimización se da dentro de los marcos tradicionales y refleja un ambiente de crisis económica y social, dado la contradicción entre dos modos productivos de relaciones mercantiles (el trabajo libre y el esclavo), las divisiones políticas, la campaña abolicionista y la desigualdad económica. Este es el ambiente en el que los descendientes de africanos luchan por superarse, igual que lo hacen los blancos criollos que estaba subordinados a la Metrópoli, pero que discriminaban a quienes tienen la piel más oscura que ellos. Para los blancos criollos los “negros catedráticos”, diríamos, son los sujetos de reemplazo de la política, el otro grupo que compite en la arena pública por equiparar o superar su estatus político-social y su condición económica. Insisto en la economía porque como han señalado Moreno Fraginals y otros historiadores, la guerra de independencia tuvo una base económica. Comenzó en las provincias cuya economía estaba más depauperada (*Cuba / España* 233).

En este contexto de crisis podemos ver cómo y por qué los catedráticos de estas obras son el objeto de burla de los blancos. La crítica se manifiesta a través del sarcasmo, la violencia discursiva y la sátira social. Ellos son percibidos como los “otros”, de la nación/patria del criollo blanco, como sujetos de menor valor y dignidad. Son la válvula de escape de la frustración y la ansiedad de quienes encuentran en ellos precisamente por su estatus marginal y su falta de poder, un objetivo fácil para desahogar sus frustraciones. Dicha imagen de

abyección se corresponde pues con otras maneras de discriminación que sufrían estos hombres y mujeres en la época, como la violencia física y psicológica, la exclusión social y la privación de sus derechos. Es lógico por tanto que esta violencia aparezca también reflejada en la literatura y las caricaturas de la época.

Aclaro aquí que en la historia de la humanidad esto sucedió también con otros grupos marginados o discriminados como los judíos o las brujas, que sirvieron, como dice René Girard, de “chivo expiatorio” para resolver crisis sociales. En el caso del teatro bufo cubano, escrito y actuado por blancos, habría que entender dicha representación como una opción para una clase que no puede dirigir sus críticas directamente al gobierno colonial, que no pueden resolver sus contradicciones de otra forma que no sea a través de la guerra, pero como compensación se enfoca en los que no eran blancos para dar rienda suelta a su frustración. Por supuesto, la burla oculta o pasa por alto el hecho de que la “mala educación” de los afrodescendientes originaba justamente en el sistema discriminatorio de los blancos; en el racismo que sirve de base al sistema esclavista; en la falta de oportunidades para educarse y sobresalir en la sociedad. Al señalarlos por su vocabulario afectado, “absurdo” o grotesco, o al criticarlos por querer blanquearse la piel, el dramaturgo y los actores no hacían más que señalarse ellos mismos como los usufructuarios de un sistema que les daba privilegios educacionales, económicos y simbólicos a ellos y se los quitaba a los otros. En estas representaciones no solo se anula la voz y el poder que pudiera tener el negro para representarse, sino que el sujeto blanco se apropia de esa posibilidad, ocultando su parte de culpa para perpetuar ese sistema. El objetivo es corregir su “anormalidad”, exponiéndolos a la luz pública como hacen también José Victoriano Betancourt en sus cuadros de costumbres, Creto Gangá en su teatro y Víctor Patricio de Landaluz en sus dibujos satíricos. Los tres se apoyan en estereotipos raciales, en marcas como la negritud, la extranjería y la voz deformada, que, gracias a mecanismos retóricos como la exageración, el sinsentido y la complicidad con el público blanco, provocan la risa y el rechazo.

En su periódico *Don Junípero*, Landaluz publica en 1863 varias caricaturas entre las que hay una que se refiere al lenguaje ampuloso y distorsionado de los afrodescendientes; el mismo lenguaje que utilizan más tarde los catedráticos (figura 1). La caricatura se titula “El baile de color en Mariano” y en ella aparecen en primer plano tres personajes que tienen un breve diálogo. En él, una de las mujeres le presenta su hermano a la otra, el hermano habla y la señora le responde.

-Señora Marquesa, presento a V. a mi hermano.

-El cual Me recopiló agreste ante las aras de ese populoso edificio..... (sí)

-Qué fino es este joven!!, se conose que es de buena casa.
(*Don Junípero* 380)

Nótese que en este diálogo las palabras que dice el hombre negro no tienen sentido. Suenan pomposas o como sacadas de un texto literario. Las palabras están escritas además con faltas de ortografía, y el parlamento del hombre termina en una frase usualmente asociada a la religión afrocubana al despojo o expulsión del mal: “síá” (*Don Junípero* 380). Sin embargo, la señora Marquesa, un título nobiliario que, por supuesto, se usa aquí para burlarse de estos individuos, porque realmente no lo es, dice que por las maneras y vocabulario se veía que el hombre venía de una buena casa. La ironía del dibujo, los errores lingüísticos, las poses encorvadas y el sinsentido de las frases ayudan, pues, a crear esta imagen del negro bufón, ridículo, que trata de mostrar buena educación y etiqueta social cuando en realidad dice disparates.



Fig.1. Víctor Patricio de Landaluze,
"El baile de color en Marianao". *Don Junípero*, 1863.

Este tipo de imágenes no hacían más que degradar la humanidad del negro. Lo ven como un sujeto inferior, cuyo estatus muestra abyección, ya que como decía Kristeva, lo abyecto es "algo rechazado del que uno no se separa", es "aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto" (11). El negro con su carácter de ser excluido de la sociedad blanca, que constantemente amenaza a los blancos con su negrura, a través de la mezcla racial o la violencia, es lo abyecto por naturaleza. Utiliza mal los símbolos de los blancos. Pervierte el idioma. Rompe las reglas que la sociedad esclavista había marcado. Es el límite que invade todo. Es la mercancía humana de la cual los esclavistas quieren deshacerse, pero no pueden porque dependen de su mano de obra para fomentar su riqueza. La burla, el sarcasmo, la crítica descarnada es por tanto la herramienta que usan para atacarlos. Burla que se enfatiza además con los trazos exagerados o grotescos con que se pintan a estos participantes de los bailes de color, que serán los que aparecen en el teatro bufo pocos años después.²

En las caricaturas de Landaluze y otros dibujantes de la colonia la sátira adquiere un propósito más agresivo. Se convierte en un arma para burlarse tanto de los negros como de los independentistas. El teatro de Fernández no es tan agresivo como las caricaturas de Landaluze, pero en ambos, agregó, el punto es la burla fácil contra el negro, que necesita la complicidad de quienes reconocen estas marcas como algo negativo, anómalo, y las señalan para ayudarlos a producir su propia subjetividad e imponer su moral e ideología. "Ellos", los blancos, no hablan ni se comportan así. De ahí que el negro o las mulatas fueran ese objeto fácil, que los humoristas blancos asocian constantemente con la sexualidad, el alcoholismo, las malas costumbres y dibujan con facciones grotescas. La representación de estas escenas bufas sigue anclada, pues, en una lógica jerarquizadora. Responde a una visión de estirpe supremacista que tiene una larga tradición en manos de letrados blancos que representan a los afrodescendientes de esta forma, no solo a través de la palabra sino también de la ley y del performance. Gracias a este poder de representación y decisión estos pueden burlarse de ellos; asumir el lugar de jueces; verse como voceros de la razón, las buenas costumbres y como los dueños y víctimas a su vez de las ansias sexuales de las mulatas.

A tal extremo llega la degradación que si los afrodescendientes copian a los blancos en estas escenas es para reproducir su racismo ya que, si bien los blancos tenían a los afrodescendientes como inferiores a ellos,

2. Según Peter L. Burger debemos distinguir entre el humor benigno y el humor como arma. El primero no tiene la función de atacar sino de evocar placer: "it is harmless, even innocent. It is intended to evoke pleasure, relaxation, and good will" (93). La sátira por otro lado tiene un propósito, propone una visión diferente, juzga a partir de esa visión el mundo de los otros (146).

los negros catedráticos se ven también como superiores a los otros negros recién llegados de África. No creo, por eso, que para Fernández la mala gramática, el exceso de materialismo y la verbosidad de los protagonistas de estas obras significaran una respuesta válida a la cultura española en la isla, ni a los blancos cubanos. La incorrección verbal de estos personajes, sus locuciones absurdas, sus delirios de grandeza, sus deseos de tener más dinero y de blanquearse la piel debían ser corregidos, no alentados. Al final, sin embargo, Aniceto encarna el deseo de otros descendientes de africanos en la literatura negra escrita por blancos, donde estos personajes llevan la etiqueta del “discriminado-discriminador”.³ Es decir, aquellos que son discriminados en la vida real son representados en la literatura como discriminadores de personas de piel más oscura que ellos. En la novela de Villaverde este es el caso de la mulata Cecilia Valdés, cuyo objetivo era mezclarse con un joven blanco para ascender en la escala social, porque como dice el narrador de *Cecilia*, la joven mulata pensaba que “a la sombra del blanco, por ilícita que fuese su unión, creía y esperaba [...] ascender siempre” (77).

Esta filosofía del blanqueamiento es la que aparece al final de la obra *El negro cheche*, o, *Veinte años después*, estrenada por primera vez por la compañía de Bufos Habaneros en el teatro de Variedades en la noche del 26 de Julio de 1868, y que fue la última entrega de la trilogía. En ella los autores regresan a la casa de Aniceto veinte años después, y ven que su español sigue siendo igual o peor que lo era antes. Aniceto disfruta del dinero de José, quien tiene un hijo llamado Hércules que está enamorado de la mulata Tomasa. Hércules quiere casarse con Tomasa por lo que le pide permiso al abuelo, quien acepta el matrimonio de los dos jóvenes porque como dice, si ambos se casaban y tenían hijos, estos serían más blancos que ellos, es decir, “adelantaban” la raza. Dice Aniceto:

Yo como gran papá al ver el arrepentimiento de Hércules, doy mi venia con doble mayor satisfacción, al considerar que la cónyuge solicitada pertenece a la clase mista. Este ligamiento con Tomasa, de mi convertido nieto, dará por resultado en la ecuación amorosa de su luna de miel, un nuevo descendiente que se cotizará en los círculos políticos sociales, como azúcar de cucurucho. No hay duda de que este es un adelanto muy marcado porque, los sucesivos ligamientos con las clases superiores, andando el glóbulo terráqueo, dará al cabo de algunos años un quebrado blanco muy admitido en los círculos sociales y azucareros de este mercado. (*El negro cheche* 16)

Como puede verse por este planteamiento de Aniceto la ideología del blanqueamiento tanto cultural como racial es la que domina y que vertebra estas obras. Es una ideología de orden racista, creada al calor del sistema colonial para mantener al negro subordinado, sin derecho ni libertad, y como instrumento para proveerle riqueza. El hecho de que los personajes negros en esta obra quieran blanquearse no puede ser por tanto una manera de ser anticolonial ni demostrar un sentimiento nacionalista o separatista, porque este es el modo de pensar de los colonizadores, el gobierno español y de las clases que se le subordinaban. Los intereses que guían a estos hombres que malimitaban a los blancos eran el ser como ellos para recibir el mismo respeto social. Buscan tener más dinero, ya que como había dicho Dorotea, el dinero podía convertir un “borrico” en “caballero”, y aquí la palabra “borrico” tiene un doble significado. Significa poca inteligencia, pero también animal, lo que ha sido la comparación más repetida en el discurso discriminatorio para rebajar o atacar a la víctima. Aun si el negro congo es visto como un animal y Dorotea se siente superior a él, el dinero lo hacía persona.

De este modo, podríamos decir que la obra de Fernández sigue la lógica supremacista de los sacarócratas cubanos. No es su respuesta como

3. Para otros casos de la dupla “discriminado-discriminador” véase el ensayo de Ruth Wodak y Bernd Matouschek “Se trata de gente que con solo mirarla se adivina su origen”: análisis crítico del discurso y el estudio del neo-racismo en la Austria contemporánea” (88). Para un análisis más detallado de este tema en la literatura cubana y la novela de Villaverde, véase *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial* (2015).

pensaba Leal. Al igual que otras obras costumbristas como la de Cirilo Villaverde, muestra sujetos que quieren “adelantar” la raza uniéndose a alguien de un color de piel más clara para que sus hijos sean más parecidos a los amos, los negreros y blancos que gozaban de un mejor estatus social en la sociedad esclavista. En estas uniones lo importante es cruzar la línea racial que separaba ambos grupos, ya sea a través de los símbolos que utilizan (la ropa, el habla, la literatura) o de la mezcla racial, aunque para ello tengan que ocultar la vía que usaban.

El autor, por ejemplo, no nos dice cómo llegó la mulata Tomasa a ser como era. El origen de su blancura permanece en secreto mientras que se hace evidente la negrura del congo hasta en la imagen que sirve de promoción a la obra (Figura 2). Ese secreto es lo que mueve el drama que se desencadena al final en la novela de Villaverde cuando nos enteramos de que Cecilia y el hijo de Gamboa son medio hermanos y por lo tanto incurrir en incesto. Al igual que en la novela de Villaverde, se hace explícito en la obra de Fernández que el cruce racial es para el bien de la familia, ya que, en el caso de la mezcla racial entre mulata y blanco, o entre negra y blanco, la madre se sacrificaría para que su vástago heredara el color del padre. En esta obra todos son afrodescendientes libres, y Aniceto, el abuelo de Hércules, es quien acepta el matrimonio en aras de “mejorar” el color de la familia. En tal dinámica transactiva la mulata Tomasa perdería en color lo que ganaría en dinero y clase social, ya que al igual que José, ella trae algo al matrimonio que Aniceto necesita: un color más claro. Ella lo hace por amor, igual que Hércules, pero el abuelo acepta el matrimonio en virtud de la ideología del blanqueamiento.

Así es que en el interior de las obras dedicadas a los “negros catedráticos” ocurre un trance de intereses, una negociación que comienzan por el valor positivo de la educación, pero terminan con el dinero y una piel blanqueada, ambos atributos de clase, los privilegios, la superioridad y el poder de los hacendados blancos. A diferencia de estas dinámicas movilizadoras, tenemos que los amos son descritos en las obras costumbristas sin otro interés que aumentar su caudal y satisfacer sus instintos libidinales. Ellos deben mantener su posición social, su dinero y su color para evitar la pérdida de los beneficios materiales y simbólicos que venía con ellos. Si los amos actúan bajo el signo de la fijeza, los afrodescendientes de estas tramas lo hacen bajo el signo del cambio. Es un cambio observado, juzgado y temido, ya que significaba una amenaza para los amos blancos dueños del capital que quieren obtener los que son diferentes a ellos. Los blancos son los “dueños” de las mujeres (blancas, negras y mulatas), dueños de la educación y del lenguaje, dueños de la religión y la moral que imponen y utilizan para su conveniencia.

Por tanto, podría argumentarse que el cruce racial se evalúa en la obra de Francisco Fernández en virtud de una ideología racista que intenta borrar el color negro de su linaje. Se expresa en términos de cifra, gusto y mercado, ya que si leemos las razones que da Aniceto para aceptar el matrimonio de Tomasa y Hércules, vemos que dice que el fruto de su “luna de miel” daría un nuevo tipo de azúcar, “azúcar de cucurucho” y con el pasar del tiempo y otras mezclas, su progenitura terminará en “quebrado blanco muy admitido en los círculos sociales y azucareros de este mercado” (16).

El matrimonio de ambos se compara así con un proyecto multigeneracional en el cual el azúcar/ negro iría refinándose hasta alcanzar el “blanco” aunque era justamente esto lo que los blancos trataban de impedir a través de la pragmática contra los matrimonios desiguales vigente en Cuba desde 1805 hasta 1881. De modo que a través de este “interés” en cambiar de color y aceptar a Tomasa dentro de una familia de clase superior a la de ella (Tomasa era una vendedora en el mercado), Fernández estaría normativizando un gesto que era producto de la ideología colonial. En tal sentido, la comunicación en

estas obras se establecería a través de un eje horizontal entre el espectador blanco y el director/actores también blancos. Los parlamentos, la risa y la representación de su superioridad les permitiría reconocerse como diferentes, superiores a los afrodescendientes representados en escena. Ambos saldrían satisfechos con haber cumplido con el mandato blanconormativo, de orden racista y colonial, que jerarquiza la sociedad y atribuye valores, sentimientos y tipos de acciones a cada bando. La violencia discursiva en este caso se establecería en un eje vertical, de arriba hacia abajo, del blanco hacia el negro, al mostrar el primero su poder de etiquetar, sancionar y burlarse de los otros.⁴ El tributo o finalidad es reforzar el valor y el poder de los blancos en la sociedad cubana; mantener esas jerarquías porque ella beneficia al director y a los actores blancos, no a sus personajes. De ahí que la comparación del cuerpo y del azúcar tenga también un significado simbólico. Sea un producto diseñado por el blanco. Represente dinero, y mayor valor en el mercado. En esta obra tiene también un valor erótico, expresado a través de la lógica del gusto, del sabor, ya que los hijos de la pareja serán “azúcar de cucurucho”, una etapa de refinamiento inferior en el proceso de producción del azúcar.

Dicha clasificación aparece en otras de las caricaturas de Víctor Patricio de Landaluz en el periódico *Don Junípero*, en manuales prácticos del proceso azucarero, e incluso en las marquillas de tabaco producidas por las fábricas *Para Usted* y *La legitimidad*. En estas alegorías se describen a las mujeres con términos como “quebrado de segunda” para referirse a una mulata de piel oscura y “blanco de primera (refino)” para hablar de las mujeres blancas. En la serie titulada “Muestras de azúcar” para *La legitimidad* aparecen un total de seis rostros que se distinguen por el color de su piel que van del más claro al más oscuro. El más oscuro es el llamado azúcar de “cucurucho”, y el más claro: azúcar “refino”. La azúcar de cucurucho es la más negra, vieja y desaliñada de todas, mientras que la azúcar “refino” es blanca y de clase alta. A medio camino entre estas dos estaba el azúcar “quebrado” y también el llamado “quebrado de segunda”. Este color de piel es el típico de las mulatas que aparecen por lo general en las marquillas cigarreras y a las que se refieren escritores como Cirilo Villaverde.

Así, Fernández reproduce en su comedia una lógica mercantil y degradante de los cuerpos, típico del sistema esclavista y patriarcal. Los cuerpos de estas mujeres quedan asociados al azúcar y al tabaco, los dos ramos económicos más importantes de la isla en aquella época, que Fernando Ortiz utilizó para explicar el proceso de transculturación de la sociedad cubana. Al segundo de ellos estaba vinculado directamente, además, uno de los actores de esta obra, Jacinto Valdés, quien era tabaquero (Boudet 260). Al unir a su hijo con la mulata Tomasa, Aniceto esperaba que tras múltiples parentescos pudiera llegar su familia al color “quebrado” ganando así mayor prestigio y beneficios materiales y simbólicos en la sociedad. Al igual entonces que en su primera obra, lo que le interesa destacar a Fernández aquí no es el amor sino el interés económico. El interés material o el deseo de cambiar de color de piel: de tener más dinero o tener una descendencia más clara. En ambos casos la educación queda relegada a un lado. Se muestra como un interés secundario o ficticio en comparación con estas dos temáticas. Es una imagen prejuiciada porque toma la filosofía del blanqueamiento racial y el interés económico, como los objetivos supremos de este grupo y utiliza la sexualidad para tipificar a la mujer afrodescendiente. No es un azar entonces que la negra o la mulata sean vistas como sujetos erotizados sin ningún recato moral o en busca de satisfacer sus deseos materiales como aparece en la canción-guaracha que cierra la obra: “¡¡Que te vaya bien, chinita!! en cuyos primeros versos se lee:

Adiós negrita de fuego
Que armando vas tanto embrollo
Me has dejado medio ciego
Con ese, sígueme pollo. (Fernández, *Los negros* 21)

4. Para un análisis de los ejes de violencia en las relaciones, especialmente sexuales, véase el libro de Rita Segato *Contra pedagogías de la crueldad* (2018).

Recordemos, que Dorotea es la que decide casarse con el negro congo al saber de su fortuna. Aniceto solamente acepta el matrimonio, también por interés, y la obra termina con Ricardo mostrando su despecho por el rechazo de la joven, que acentúa al cantar en la escena esta guaracha que no es más que otro ejemplo de la mulata o negra como mujer de apetito sexual desmedido, que según José seduce con sus ojos “como un chinchorro/ los jóvenes elegantes” (*Los negros* 16). Detrás de estos comentarios recriminatorios podemos descubrir una representación misógina de la mujer negra, sujeto que supedita su cuerpo y honradez al interés material.⁵ En el folleto de la obra de teatro aparece la canción junto con el retrato de Aniceto y José congo que resalta este tema, y también el carácter ficticio de la negrura de los personajes (figura 2).



Fig. 2.

Última página del libreto de Francisco Fernández, *Los negros catedráticos: absurdo cómico en un acto de costumbres cubanas en prosa y verso* (1868).

La canción, “¡Que te vaya bien, chinita!” al parecer, se hizo muy popular en Cuba dado que 13 años después, en 1882, se reimprimió en la antología *Guarachas cubanas*. En este texto la mujer es la típica *femme fatale* de las marquillas cigarreras a un mismo tiempo deseada y rechazada por los hombres. Es una mujer que encarna el espíritu de disolución, mestizaje y transgresión de la norma moral representativa e impuesta por la religión católica y el poder colonial. Junto con la letra de la canción aparece, además, los retratos de Aniceto y José congo con la vestimenta que seguramente ambos llevaron en escena. Aniceto con un traje formal, como correspondería a un hombre educado, y José Congo sin zapatos, con sombrero y ropa de trabajo, que lo caracteriza como un hombre “bruto”, pero trabajador. En el retrato de Aniceto, además, se señala la pigmentación negra de la piel con manchas lo cual indica el carácter ficticio del color en obras de teatro que eran representadas por actores blancos.

Algo similar a esta erotización de Dorotea en la obra de Fernández ocurre en la de Pedro Pequeño titulada *Músico, poeta y loco*, publicada en 1892, pero estrenada casi veinte años antes, en 1870, en el teatro familiar del Sr. Agustín T. Muro en Calabazar, un poblado cerca de La Habana. La trama de esta obra es diferente a la que hemos señalado

5. Para las representaciones femeninas en la literatura cubana y, especialmente, de las mulatas como cuerpo sin voz y objeto sexual, véanse los estudios de Madeline Cámara como el titulado “La mulata, cuerpo-símbolo de la cultura cubana”.

más arriba. No está dedicada a los “negros catedráticos”, sino a una ama blanca que no puede escoger entre tres pretendientes. Tiene una criada llamada Inés y no importa las razones que da su ama para rechazar a los pretendientes, Inés siempre le responde que cualquiera está bien y ella solo piensa en encontrar un hombre. De esta forma, Pequeño establece dos tipos de moral. La moral de la criada y la moral del ama. Si la primera no discrimina entre hombres, el ama no puede escoger ninguno. La escritura establece así marcas que separan, tipifican y encasillan una y otra raza para postular lo correcto e incorrecto en la sociedad.

Entonces ¿qué tipo de moral es la que muestran estas obras? Creemos que el dramaturgo no exalta en ellas una moral diversa a la española-colonial porque de lo que se trata en el fondo es de tipificar las acciones bajas de los afrodescendientes, que no buscan otra cosa que ser ricos y blancos. El interés económico y racial es, por tanto, el eje que rigiere sus comportamientos. El primero porque puede convertirlo en caballero y el segundo porque a través de varias generaciones evitaría que fueran reconocidos como antiguos esclavos. Esta obra tampoco muestra una comunidad unida por lazos de mutuo afecto. Ni siquiera aparece en ella un enemigo extranjero frente al cual se constituyan sujetos unidos con un mismo ideal. Este tipo de comunidad imaginada entrelazada por una ideología solo aparecerá en las obras teatrales de la guerra de independencia en que los blancos aparecen dándole la libertad a los esclavos para luchar contra la opresión colonial (Camacho 2018). En las obras que tienen que ver con los “negros catedráticos” no hay pues alegorías de la nación, ni situaciones que muestran una comunión racial o ideológica entre ambas razas. Sigue existiendo una comunidad dividida por los intereses esclavistas y el perjuicio racial. Son personajes que giran en círculos concéntricos, y sus acciones se limitan a los de su clase. El punto de escape de su condición de aislamiento está en un futuro lejano cuando los descendientes de Aniceto logren por fin romper la barrera del color a través de la mezcla racial y se conviertan en casi “blancos”. Ese sueño estaba limitado, sin embargo, por las leyes que impedían los casamientos desiguales y la suspicacia de los blancos que veían con recelo este tipo de mezcla racial.

Finalmente, recordemos, que quienes escriben estas obras de teatro no son afrodescendientes, sino blancos por lo cual es una representación más propia de sus intereses, que los de los negros. No dudamos que los actores de esta obra de teatro fueran críticos del gobierno colonial. Se sabe que la compañía de Bufos Habaneros causó el famoso encontronazo entre los voluntarios y los partidarios de Carlos Manuel de Céspedes en 1869 en el teatro Villanueva que dejó varios muertos y mostró el apoyo de los habaneros por la gesta emancipadora. Pero una cosa es la intención política detrás de estas funciones teatrales, y otra la forma en que los afrodescendientes son representados en ellas. Es necesario establecer un deslinde entre intención ideológica y representación étnica, entre la ideología independentista y el racismo, que como sabemos no era extraño en las filas independentistas tampoco (Ferrer 155). Este racismo latente es el que provoca una representación descarnada del sujeto afrodescendiente, que subyace en la crítica a la imitación distorsionada de los blancos, en el estereotipo de la negra o la mulata como mujer de fuego, en la idea de blanqueamiento racial, en sus pretensiones de educación, de superioridad y su materialismo que lleva a Dorotea a aceptar por esposo a un hombre que no ama.

Para resumir y concluir. La literatura costumbrista de la primera mitad del siglo XIX abunda en las críticas al comportamiento de los afrodescendientes especialmente libres. Como ejemplo vale citar la crónica de José Victoriano Betancourt sobre los curros del Manglar o las críticas de Villaverde a los deseos Cecilia de vivir con un blanco. Los blancos criticaban a los afrodescendientes por corromper el habla, influir en su música, mal utilizar sus atributos simbólicos y ocupar los

trabajos manuales. Sugiero que este tipo de críticas es la que se repite en las obras de Creto Cangá, Francisco Fernández y Pedro Pequeño. En el caso del segundo de estos autores el punto focal no es solo el habla afectada de los afrodescendientes, sino también sus deseos materialistas y su interés erótico. En el fondo, detrás de estas críticas, lo que estaba presente era el temor a que la cultura y la lengua europea se degradaran, y se convirtieran en la nueva norma en la sociedad cubana. Es otro ejemplo del inveterado “miedo al negro” que aparece aquí en un momento de crisis y que Fernández utiliza para burlarse de ellos. Es una burla “sacrificial”, si pudiéramos utilizar la palabra, ya que reproduce un patrón de rechazo que es típico de las narrativas persecutorias de “chivos expiatorios”. Significaba criticar y acabar con lo anómalo, con lo extraño, con el Otro como sujeto que intimidaba al blanco, le hacía perder el prestigio de su cultura y cruzaba la línea racial, desdibujando de esta manera, los límites de la sociedad blanca-criolla. Es un humor letrado, metalingüístico, que muestra la perspectiva del blanco sobre el negro y la mezcla racial de su cuerpo. Así, en las obras que hemos analizado aquí se muestra una repetición de los conceptos básicos que estableció la cultura española colonial. Estos valores morales son los que impuso en Cuba la clase esclavista que tipificaba así a los descendientes de africano y acusaba a las negras y mulatas de fomentar la prostitución. Estos valores no son los compartidos por ambos grupos étnicos. En tal sentido las diferencias entre estas obras y las que se produjeron a raíz de la guerra de independencia, como la titulada “El Grito de Yara” de Luis García Pérez, es abismal. No buscan representar a una comunidad igualitaria o unida por los mismos intereses políticos o sociales, o una comunidad que reclama sus derechos. Son únicamente juguetes cómicos para entretener a través de escenas y parlamentos “absurdos” y seguir mostrando a los afrodescendientes como sujetos abyectos en medio de la sociedad esclavista criolla.

BIBLIOGRAFÍA

Bachiller y Morales, Antonio. *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública de la isla de Cuba*. Vol. 1. Cultural SA, 1936.

Berger, Peter L. *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*. De Gruyter, 2014.

Boudet, Rosa Ileana. *Cuba: actores del siglo XIX*. Ediciones de la Flecha, 2017.

Caballero, José Agustín. "Carta sobre la confusión de los trages". *La literatura en el Papel Periódico de la Habana 1790-1805*. Textos introductorios de Cintio Vitier, Fina García Marruz, y Roberto Friol. Editorial Letras Cubanas, 1990, pp. 67-70.

Camacho, Jorge. *Miedo negro poder blanco en la Cuba colonial*. Iberoamericana-Vervuert, 2015.

---. *Amos, siervos y revolucionarios: la literatura de las guerras de Cuba (1868-1898). Una perspectiva transatlántica*. Iberoamericana-Vervuert, 2018.

Cámara, Madeline. "La mulata, cuerpo-símbolo de la cultura cubana". *Monographic Review*, 15, 1999, pp. 121-129.

Castro, Fidel. "Discurso pronunciado en las honras fúnebres de las víctimas del bombardeo a distintos puntos de la República, efectuado en 23 y 12, frente al Cementerio de Colón, el día 16 de abril de 1961". <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f160461e.html>

De la Riva Pérez, Juan y Pedro Deschamps Chapeaux. *Contribución a la historia de la gente sin historia*. Ciencias Sociales, 1974.

Escarpenter, José A. "Presentación [de los negros catedráticos]". *Panorama del teatro cubano*. [Comisión Nacional Cubana de la Unesco], 1965, pp. 60-64.

Fernández, Francisco. *Los negros catedráticos: absurdo cómico en un acto de costumbres cubanas en prosa y verso*. Litografía Impr. del Comercio, 1868.

---. "¡Que te vaya bien, chinita!". *Guarachas cubanas*. La principal editora, 1882, p. 50.

Ferrer, Ada. *Insurgent Cuba: Race, Nation, and Revolution, 1868-1898*. UNC Press, 1999.

BIBLIOGRAFÍA

- Girard, René. *El chivo expiatorio*. Editorial Anagrama, 1986.
- Hage, Ghassan. *White nation: fantasies of white supremacy in a multicultural society*. Pluto Press, 1998.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores, 2004.
- Landaluze, Víctor Patricio de. *El Grabado en Cuba. Oficina del historiador de la ciudad de la Habana*. Ediciones Canaricard, 1995.
- . "El baile de color en Marianao". *Don Junípero*, 30 de agosto de 1863, pp. 380.
- Lane, Jill. *Blackface Cuba, 1840-1895*. U of Pennsylvania Press, 2005.
- Lapique, Zoila. *Cuba colonial: música, compositores e intérpretes, 1570-1902*. Ediciones Boloña: Editorial Letras Cubanas, 2011.
- Leal, Rine. "La chancleta y el coturno". *Teatro bufo. Siglo XIX*. Editorial Arte y Literatura, 1975, pp. 15-46.
- Mitjans, Aurelio. "El teatro bufo y la necesidad de reemplazarlo fomentando la buena comedia". *Estudios literarios*. La Prueba, 1887, pp. 47-72
- Montes Huidobro, Matías. *Teoría y práctica del catedratisimo en Los negros catedráticos de Francisco Fernández*. Editorial Persona, 1987.
- Moreno Fragnals, Manuel. *Cuba / España. España/ Cuba*. Historia común. Crítica, 1995.
- Pequeño, Pedro. *Músico, poeta y loco: juguete cómico en un acto y en verso*. Impr. La Idea, 1892.
- Pereda, Manuel. "Revista Teatral. Los bufos habaneros". *El Renacimiento. Periódico literario*. Vol. 1. Imprenta Diaz de León y Santiago White, 1869, pp. 317-18.
- Portuondo, José Antonio. "El negro héroe, bufón y persona en la literatura cubana colonial". *Unión*, 6 1968, pp. 30-36.
- Rigol, Jorge. *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba: de los orígenes a 1927*. Editorial Letras Cubanas, 1982.
- Sarmiento-Ramírez, Ismael y Rodrigo Ferrer-Diez. "Represión, resiliencia y educación de la élite afrocubana, de 1844 a 1898". *Santiago*, vol. 158, 2022, pp. 140-155.

BIBLIOGRAFÍA

Segato, Rita. *Contra pedagogías de la crueldad*. Prometeo libros, 2018.

Valdés Bernal, Sergio. "Las lenguas africanas y el español coloquial de Cuba". *Santiago*, vol. 31, 1978, pp. 81-107.

Wodak, Ruth y Bernd Matouschek. "Se trata de gente que con solo mirarla se adivina su origen": análisis crítico del discurso y el estudio del neoracismo en la Austria contemporánea". *Poder decir o el poder de los discursos*. Ed. Luisa Martín Rojo y Rachel Whittaker. Traducción supervisada por Pedro Tena Junguito. Arrecife, 1998, pp. 55-92.

Un futuro sin pasado: Colonial Oppression and Centering Abiyala as Resistance in *Sleep Dealer*

Zachary Glassett

University of Kansas

Abstract: Alex Rivera's 2009 film *Sleep Dealer* is a work of near-future dystopian science fiction that gives humanity a glimpse of what unchecked capitalism and colonialism could look like and how it will disproportionately affect Indigenous peoples. Building off of Galeano's understanding of Latin America as a region of "open veins", this article examines how settler-colonial systems of oppression, extractive capitalism and imperialism are expressed through the suppression of Indigenous subjectivity by processes of mestizaje and hybridization in *Sleep Dealer*. Furthermore, it proposes that the acts of material resistance in the film against Western and Anglo-centric geopolitical hegemony—planting *milpa* and using a drone to attack a reservoir dam—exemplify Emil Keme's conceptualization of Abiyala as a "political project and locus of enunciation" for and by Indigenous peoples as a rejection of an imposed colonial identity.

Key Words: *Sleep Dealer*, Mexican film, dystopic science fiction, Abiyala, anti-colonialism

In the frequently quoted words of the Uruguayan philosopher and cultural critic Eduardo Galeano,

Latin America is the region of open veins. Everything from the discovery until our times, has always been transmuted into European – or later United States – capital [...] *Our defeat was always implicit in the victory of others; our wealth has always generated our poverty by nourishing the prosperity of others.* (emphasis in the original, 2).

Put simply, capitalism and imperialism are the cause of riches and wealth for some but death for others, namely Indigenous peoples. Drawing on Galeano's insight, in this article I will look at Alex Rivera's film *Sleep Dealer* (2009) to examine how settler-colonial systems of oppression, extractive capitalism, and imperialism are expressed through the suppression of Indigenous subjectivity in the processes of mestizaje and hybridization that helped shape Mexico. Additionally, I propose to understand the Americas as a quintessential capitalist project, following the ideas developed by Aníbal Quijano. I contend that *Sleep Dealer* follows Mark Fisher's proposal of capitalist realism dystopias as an anticipation of how these colonial era systems might function in a near, post-neoliberal future. Lastly, I argue that the acts of material resistance in the film against Western Euro and Anglo-centric geopolitical hegemony exemplify Emil Keme's conceptualization of Abiyala as a "political project and locus of enunciation" for and by Indigenous peoples as a rejection of an imposed colonial identity (Emil Keme and Adam Coon 56)

Suppression of Indigenous subjectivity

Sleep Dealer tells the story of Memo Cruz, a young man with a fascination for technology, who upon losing his father in a drone attack he is responsible for, decides to live in Tijuana to work and send money back to his mother. Set in a "near future", Memo finds a job as an operator of a remote machine, which he operates with the help of a virtual reality device connected to his central nervous system. Eventually, he meets Luz and ex-drone pilot Rudy, two compatriots with whom he plans to use the same drone technology that killed Miguel Cruz to avenge his death.

Academics have approached *Sleep Dealer* largely from the perspective of borderland studies or from the point of view of cyberpunk and dystopic science fiction.¹ These frameworks have allowed them to analyze the hybrid nature of immigrant, chicanx, latinx, or other identities in the context of colonial and neocolonial material conditions post-NAFTA. For instance, in "Neoliberalism and Dystopia in U.S.–Mexico Borderlands Fiction" Lysa Rivera discusses how, when confronted with the film, spectators often pose the question "*What have we as a society done to get here? What in our collective history and our current historical moment has caused this strange, troubling, and uncannily familiar future to take shape?*" (294, emphasis in original). She posits that the near futures can be better apprehended by understanding "how histories of [...] colonial and neo-colonial relations of power have provided and continue to provide the material conditions of this future" (294). In the film, the Mexican-U.S. border ecosystem is presented as a palimpsest of centuries of colonialism and imperialism, and to understand it in the present of the film one must understand the traces left from the past. As Rivera further clarifies in "Future Histories and Cyborg Labor: Reading Borderlands Science Fiction after NAFTA",

borderlands sf writers defamiliarize borderlands topographies, both social and political, to provoke a prolonged and deeper consideration of the devastating human and environmental tolls of neoliberal economic hegemony, the communications technologies that accelerate it, and the impoverished bordercommunities that are forced to live under its so-called invisible hands. (417)

1. See: Carolina Rueda's "The everlasting *Sleep Dealer*: Alex Rivera's visionary mind and fantasy nightmares in present times."; Paula Straile-Costa's "Hacking the Border: Undocumented Migration and Technologies of Resistance in Alex Rivera's *Sleep Dealer* and Digital Media."; Alejandro González Garza, and Diego Zavala Scherer's "Mundos utópicos y distópicos: el progreso y la ciencia como síntomas modernos en el cine mexicano de ciencias ficción".

In other words, the setting we see is born out of the existing material conditions created by neoliberalism (and capitalism as a whole).

Rivera's observations regarding borderlands science fiction illuminate several aspects that are vital to the film's narrative. A border wall cuts off the U.S. from Mexico, as if the "Build the Wall" campaign promise platformed by many right-wing politicians in the United States in the 2010s had been fulfilled. The continued polarization between the upper and lower economic classes and disappearance of the Mexican middle has worsened, and NAFTA and USMCA-esque policies are still in effect, forcing many to migrate north to work in maquiladoras at the border. U.S. companies continue to privatize natural resources—such as water—not unlike the way Bechtel tried to privatize SEMAPA in Cochabamba, Bolivia in the late 90s. In this way, *Del Rio* stands as a sort of symbolic extension of the U.S. as both nation and as a villain in this film. We also see this portrayed through television shows about drones flown via virtual reality from the U.S. blowing up "aquaterrorists" in which Rudy himself features as a heroic protagonist protecting America's water source.

These elements help classify *Sleep Dealer* as dystopic science fiction. These "new" worlds aren't new at all—as we have seen, they are merely extrapolations of our existing world. This future setting, or *novum*, is the "central imaginary novelty of any sf text, the source of the most important distinctions between the world of the tale and the world of the reader" (47), writes Istvan Csicsery-Ronay Jr. in *The Seven Beauties of Science Fiction*. It serves as the "'narrative kernel' from which the sf artist constructs a detailed imaginary alternative reality" (50). The creation of a *novum* (literally translated New Thing) is a "refreshment, not a rupture" of the world we live in—it's how the author (artist, as Csicsery-Ronay Jr. puts it) or creator arrives at that *novum* that differs. There are two key components that remain the same in any *novum*: physical-material novelty (change of material conditions of existence) and an ethical novelty (shifted ethics and morals) (56) born out of some innovation or discovery (60). This is what we attempt to focus on in *Sleep Dealer*: borrowing from Gonzalez Garza and Zavala Scherer, we emphasize also that "nuestro interés es analizar las películas cuyo corazón narrativo y temático sea la ciencia y su relación con la sociedad en la que surge y a la que modifica o determina" (101). In our case, the emerging science fiction aspect (as Luz puts it, that your D.N.A. is your password) is what defines the society in which Memo lives.

Although the abovementioned academic readings classify *Sleep Dealer* in terms of genre and illuminate important aspects of the dystopic reality of the film, I opt to employ David Fisher's approach, outlined in the 2009 book *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* I believe that this approach is pertinent for two main purposes. First, Fisher's analysis is specific to our sociocultural moment of advanced and intensified neoliberalism and thus applicable to a reading of *Sleep Dealer*. Next, Fisher's understanding of how dystopic fiction in a capitalist realism is distinct from more traditional dystopic sf fits with the dystopias we encounter. Fisher's treatment of these dystopias can be tied into already existing post- or decolonial thought from Latin America to enable a more nuanced interpretation of their underlying material conditions and structures of feeling in the post-neoliberal landscape.

Fisher writes that regular dystopic narratives are often based on "familiar totalitarian scenario," (2) or are "exercises in [...] acts of imagination" that invoked natural disasters and major emergencies as pretexts for the extreme conditions. The dystopic narratives produced from Capitalist realisms, like *Sleep Dealer*, display from Capitalist realisms, like *Sleep Dealer*, display a dystopic narrative "that [...] is specific to late capitalism" (1), and "[seem] more like an extrapolation or exacerbation of ours than an alternative to it" (Fisher 2). We don't have to reach to imagine the fictional worlds because they are dystopias "specific to late capitalism" (1).

If the future presented in *Sleep Dealer* is supposed to be extrapolated from our own (specific to late capitalism) and the material conditions created at the border are based on the past and will repeat into the future (as Rivera asks), what does the present look like? And what was the end goal of this oppression? To answer these questions, we will examine material examples of oppression and resistance from the film, specifically in regard to Indigenous peoples, cultural practices and artifacts. I analyze the texts' portrayal of the capitalist, imperial, settler colonial West trying to kill Abiyala, and the ways in which the actions of various characters fit Keme's call to recenter Abiyala as a "political project and locus of enunciation" (56) against colonizing hegemonic powers so that the Americas die. As foreign investors and capital privatize Indigenous land and resources, they displace Indigenous peoples who are then forced to migrate to border cities and work in factories where the same investors exploit them for their labor and kill Abiyala to make room for the Americas.

To understand how the Americas are a colonial project that depends on exploitable wage labor and turned the entire hemisphere into a region of open veins, we turn to Aníbal Quijano. In "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Social Classification" he argues that the "model of power that is globally hegemonic [capitalism] today presupposes an element of coloniality" (181). According to him, the first step in this process was to build a system of racial classification to ensure that the colonized could be separated from the colonizers, both as a way to mark social differences but also to delegate divisions of labor (181, 184). In simple terms, Quijano states that these forms of labor control were built around "wage-labor relation" and were "constitutively colonial" (187); the unpaid labor was assigned to colonial races while salaried labor was delegated to colonizing whites.

This division of labor resembles the organization we find in *Sleep Dealer* where brown people are assigned the manual labor (cybermaquilas) and the colonizing class is in charge of supervising their work. Rudy, for example, is part of the colonizing class (as a drone pilot) and is of Mexican descent (read: brown), meaning that his job could be considered manual labor inside the colonizing class to some degree, indicating that these divisions between class and race are somewhat vague in practice. Quijano writes that these divisions of labor along racial lines as a "new technology of domination/exploitation" (185) was so well articulated that these elements (race and labor) "appeared naturally connected" and that this has led to its exceptional success (185).

This is the Eurocentric basis on which colonization (and thus modernity) functions. In their best interest, the colonizers maintain that they are the exclusive "producer and protagonist of modernity" (192) (read: societal advancement) and it was the first model of global power to cover "the entire population of the planet" (193). In the Americas, the Eurocentric hegemony took a while to coalesce practices like slavery and serfdom into Capitalism as we are aware of it, or, as Quijano puts it, the "commodification of the labor force" (198).

Even more significant is that, as Quijano continues,

Only with America could capital consolidate and obtain global predominance [...] configuring a new pattern of global control of labor, its resources, and products: world capitalism. Therefore capitalism as a system of relations of productions, that is, the heterogeneous linking of all forms of control of labor and its products under the dominance of capital, was constituted in history only with the emergence of America. *Beginning with that historical moment*, capital has always existed, and continues to exist to this day, as the central axis of capitalism. (199, my emphasis)

The Americas, as a whole, was built on extractivist capitalism, colonialism, and imperialism; not only that, but it was the “industry standard” for how to most successfully and completely exploit its workers.

The most glaring example of the capitalist, extractivist imperialism lays in resource being depleted by the colonizers in *Sleep Dealer*: people themselves. In his explication of the labor and valorization process, Marx lists three elements of the labor process: “1) work itself, 2) the object on which that work is performed, and 3) the instruments of that work” (284). The latter two can be categorized as “raw material” and “instrument of labour (sic)” (284–85) –the commodity being extracted or produced, and the thing or person producing it. Paying workers an hourly wage instead of by the commodity they produce generates a surplus value. In this way, the capitalist earns a profit whilst underpaying his laborers, exploiting them for their labor.

On a basic level, much of Latin America’s colonial development is predicated on this simple system. Whether the raw material was a mineral ore or cash crop, as was the often the case during the early colonial period of the Americas, and Indigenous peoples were (and are) exploited as instruments of labor to turn the raw material into a commodity. This was not exclusive to Spanish colonies, nor was it limited to Indigenous laborers. Forced labor by enslaved and indentured peoples was common at the time as well. In whatever form it existed, with whichever raw material being sought, humans were the main instruments of labor. This resulted in massive Indigenous genocide and literal extermination of entire peoples, with consequences ranging from poor living and working conditions to transmitted diseases and outright murder. When Spanish colonization ended, this was picked up and intensified under the banner of the U.S. and the West at large. And, although conditions were supposed to have been improved through human rights campaigns, organizing efforts of labor unions, and intermediation on behalf of Indigenous and enslaved peoples, the system largely remained the same, except instead of iron chains, the chains were foreign investments through the IMF and heavy handed, U.S. influenced interventions from the Organization of American States.

In *Sleep Dealer*, this Marxist system is altered. No longer are people only instruments of labor, but they are now both instruments and raw materials. In the case of Memo, the robot avatars used to work on the U.S. side of the border directly consume the life force of those controlling them. The term sleep dealer comes directly from this fact, and it signals to the risk of ending up in a coma if you stay connected for too long. Other dangerous consequences can also include the maiming or death of employees, who in exchange of a higher pay put themselves at risk. So, although it is unclear if the life force powers the robot avatars, it is obvious that the work drains it from the workers, making their lives a raw material, while they (and their avatars) are instruments of labor (Donahue 62). In other words, alienation –the idea that a worker is not a person who cannot express themselves but through their labor, reducing them to a thing or an object– is an oft-discussed topic in relation to *Sleep Dealer*.

Technological alienation, as Donahue writes, is the key component of this narrative that binds the borderlands with the cybergothic (50). Borrowing the gothic imagery that Marx imbues into his writing (vampires, ghosts, and the like), Donahue writes that Rivera updates these metaphors, “substituting an array of energy draining wires for the classic blood-sucking fangs” (50). The alienation in the film doesn’t just “separate [the laboring] subject from object [produced by their labor]: it transforms the laboring subject into a monstrous appendage of global capitalism” (50). Prasz elaborates further, categorizing five ways that technoalienation is portrayed in the film.

First, and most critically, that vision of the exploitation of Mexican labor without having to deal with the actual Mexicans who contribute it [...] Second [...] the film projects the comprehensive (and presumably successful) completion of the sealing off of the Mexican border [...] Third, the film hypothesizes the metropolitan exploitation of Mexico's water resources [...] Fourth [...] the use of drone attack craft as the principal method of military intervention [...] Fifth and finally, *Sleep Dealer* conjectures the marketing of human memories, culled from the brain of the supplier by computer technologies and made into marketable commodities. (58)

To properly contextualize these five characterizations in the film, Prasch's uses the word "hypothesize," which indicates that this future is based on a current reality. That reality is the result of, and can be better comprehended by, an analysis of *mestizidad* and the creation of a *mestizo* identity in post-revolutionary Mexico. We will return to Prasch's analysis of the future hypothesized in the film.

The term *mestizo* began as a racializing term in Spain's slave markets but took on new meaning in colonial Mexico to describe anyone who was of Peninsular and Indigenous descent. *Mestizo* was, in effect, a category of hybridity of different races and ethnicities extant in the same body. Going back to the early 20th century, what would become the Institutional Revolutionary Party (PRI) consolidated power after the Mexican Revolution and set about to create a new sense of Mexican national identity. They needed to undo the elitist and hierarchical social strata left by the government of Porfirio Díaz and reinvent what "Mexican" meant and make it more inclusive. This traditional Mexican identity found its basis in a *mestizo*, hybrid heritage and placed agricultural production at the forefront of the economy.

This hybridity extended to everything in Mexico, especially as they sought a place on the global market. The new government wanted to inject traditional agricultural production with new technologies, create factory jobs, immunize their citizens, and ideally speak Spanish; they had to be modern to achieve modernity (Dalton 4–5). This modern utopia is especially evident in the murals of Diego Rivera, José Clemente Orozco and David Alfaro Siqueiros, who "strove to produce a culturally hybrid aesthetic that would promote mestizaje by fusing the latest styles of European art [...] with techniques and colors used in pre-Columbian murals" (Dalton 61). This was in order to exalt "statist ideals of racial hybridity and modernity" (61).

The mural *Industrial Mexico*, painted by Roberto Cueva del Rio, exemplifies this vision of a hybrid and *mestizo* Mexico. It shows a road lined on both sides with farmers in a military-like formation hoisting corn stalks and rakes surrounded by farmed land, and it extends off into the distance where it eventually runs into a city, with chimneys billowing smoke. Tractors that look like tanks are driving into the city and planes are flying overhead. This mural, and others like it, demonstrate how the agriculture and technology together would serve

as a powerful force that would lead humankind to a better future and would advance the goals of socialism by producing a kinder society where all men and women [...] would live together in harmony and peace, united by the common goal of building a better world. (Gallo 6–7).

The agricultural system depicted is most likely a *milpa*, which functions as system of agriculture common in meso-America, extending from the southern United States southward throughout Central America. While it varied in its many iterations, in Mexico it tended to consist of maize, beans, squash, and sometimes chili peppers grown on the same plot of

land. These plots were left fallow for long stretches before being farmed for short periods of time, maintaining thus a healthy and productive soil while producing the basis of the Mayan and Aztec diet. Combined with technological advancement, this tie to Indigenous heritage was another component of the PRI's vision of *mestizaje*: it also embodied the economic vision for the country as conceived during the revolution and the reconstruction thereafter, emphasizing agricultural production – especially of corn – as a primary source of work and subsistence.

The three main crops of the *milpa* were key due to their symbiotic relationships in cultivation and are often referred to as the “Three sisters” or “Santísima Trinidad.” Corn provided room for the beans to climb, who in turn deposit nitrogen in the soil which helps gourd plants, which at their turn provide shade and protection to the other seeds on the ground. The three of them together make each other's success and cultivation possible. At the gastronomical level, corn and beans in any combination are complementary in their nutritional value –together, they offer a complete plant-based protein (Hurt 5-7), important in societies where it was crucial to maximize caloric input and reduce caloric output in cultivating, or otherwise obtaining food and where meat was not always available.

Sadly, hybridity was not used as a purely positive manner. Soon, it became synonymous with “suppress” or “efface” in its material consequences. Keme notes that “the idea of citizenship endorsed by the state through narratives of *mestizaje* or ‘blood quantum’ only aimed to erase our [Indigenous peoples] millenarian origins” (53). With the signing of NAFTA, for example, and the ending of the *ejido* programs, the neoliberalization of Mexico took what was once key to Mexican identity –Indigenous peoples and customs as part of the mestizo vision– and commodified it, killing the *milpa*. In this way, capitalism puts an end to the notion of hybridity and *mestizaje* by erasing its most exploitable element: the Indigenous. We see two symbolic representations of *milpa* in the film: at the Cybracero maquila, and second in the relationship between Rudy, Luz, and Memo.

The first example is the Cybracero maquila and those that work there. The *mise en scene* of the cybermaquila shows a dark underground space. There is no natural light, and a series of wires dangle from mechanical arms. A series of workers are plugged in, miming the actions of their machine counterparts. Here we can see the literal physical alienation of the subjects from the object of their labor. Given the setting, these dark rooms with hanging wires look like roots underneath a *milpa*. *Milpa* draws energy from the ground, air, and sunlight to produce plants for human consumption of those who grew it and their communities. At Cybracero, Memo is the life force being used to create the product (his labor) for consumption by people across a sealed border. And, just like with past attempts of hybridization in post-revolutionary Mexico, any particular trait or characteristic that could not be hybridized was suppressed, erased, or consumed. Memo and his father become stand-ins for the “traditional” way of doing things (*milpa* farming) and a turn towards a new, hybrid/*mestizo* modern future. His father dresses in campesino clothing and farms as his family has always done; Memo dresses in more “modern” fashion and is interested in electronics, having built a HAM-style radio from scratch. In fact, their *milpa* is one of the first images of the film, where we see Memo assisting his father Miguel in watering the crop of maize. Memo asks Miguel why they still live in Santa Ana and why they haven't left like others. His father responds with a question: “¿Crees que nuestro futuro pertenezca al pasado?” (00:05.30). When Memo laughs, Miguel continues by proclaiming, as he points at the earth, “Tuvimos un futuro; estás parado en él. Cuando obstruyeron el río, cortaron nuestro futuro” (00:05.48). By cutting off the water, Del Rio has both literally and symbolically killed off crops and people. Memo makes this

connection himself, stating "Me estaba derramando la energía y mandándola lejos. Lo que pasó al río me estaba pasando a mí." (00:52.50). He recognized that, like the river – symbolic of life force – he was being consumed by capitalism.

This brings us back to the Gothic visualizations that Marx used in *Capital* and that Donahue updates in his article on Borderlands Gothic SF. Donahue writes that "[b]orderlands gothic sf updates for the digital age. Marx and Engel's figure of the sorcerer 'who is no longer able to control the powers of the nether world whom he has called up by his spells'" (51). These spells, written in computer code rather than blood "transform human bodies and human labor into yet more monstrously alienated forms than Marx or Engels, whose works describe the 'demonic power' of a nineteenth-century 'mechanical monster,' could have foreseen" (51).

Similarly, the underground setting of the Cybracero maquila – which Donahue describes as marionette strings, a common trope in gothic SF, and the space as a galley where the machines are parasitic vampires (61) – brings these roots to life and bastardizes the "Santísima Trinidad" by creating a vicious loop that continues bringing the workers back, thus pushing them to a self-caused demise. While the crops work together symbiotically and for the to benefit each element, the maquila preys on the need for material survival of the workers, forcing these latter into a condition of subjugation. Donahue's analysis of this problem in *Llegar a la orilla* (another Gothic Borderlands SF they study) can be applied here, for *Sleep Dealer* also "cuts against transnational corporations all too happy to exploit the literal and figurative dependencies of their workers" (52) for their own profit. And, by doing so, these companies pull life force from the subject of the labor – Memo – to the object, alienating them from the fruits of their labor.

On a physical level, they are also alienated from their labor by a geopolitical border that seals off the U.S. from Mexico. This is, precisely, the second form of technoalienation signaled by Prash. It is established in the film that both labor power and capital flow north. In discussing *A Day without a Mexican*, Prash connects Rivera's film and the documentary, because he observes that both show how "Labor demand in the United States [...] is at the root of Mexican immigration across the border" (58) Goodwin discusses how Memo is both a migrant and non-migrant: he has migrated within Mexico, but has not physically migrated across the U.S./Mexico Border because of the wall. However, he does have a presence in the U.S. through the avatar he controls, and his connection with this avatar deepens as he uses it (173). Goodwin is quick to clarify that Memo is not a "virtual" migrant as he and his avatar have an actual physical presence across the border. Thus, he should more accurately be classified as a "'frontier migrant worker', or someone that has a border crossing card, crosses the border to work in the United States, and then returns to Mexico at night" (174). We can draw fairly direct comparisons to the Bracero Program (and the migratory labor practices that preceded it) here. The labor is still flowing north (as Memo mentions) but migration has stopped, which is, as his foreman puts it, "lo que siempre han querido [los Estados Unidos]: todo el trabajo sin los trabajadores". Workers are not only alienated by technology, but that technology further alienates them by placing them across sealed geopolitical borders.

Before he embarked on making *Sleep Dealer*, Rivera worked on an artistic project called "Cybracero Systems". It was a fake high-tech corporation that had testimonials, pictures, mission statements, etc., which "claimed to have pioneered a new technology in order to allow employers to extract all the labor without having to deal with the presence and the problems of workers from the south" (Martín-Cabrera 590). It drew requests from real companies in the U.S. asking for workers, and a newspaper even wrote a report contemplating the

viability of the business (590). Luis Martin Cabrera writes that these sort of responses

suggest that the capitalist unconscious is driven [...] by white supremacist fantasies built around the possibility of extracting a maximum of labor from workers of color without having to deal with the materiality of their bodies, their rights, their culture, and above all, their presence. (590)

Not only does this business keep immigrants out of the United States, but it also keeps the consequences out of sight of the U.S. public. They don't see the maimed, blinded former workers that populate the shanty town around Tijuana. In an effort to become modern, to "plug into the global economy", as Memo put it, Mexico sold its Indigenous soul. As resources are sapped and die out, more freedom will be granted to commodities while labor forces will become more and more immobilized to maintain existing systems of (re)production.

This ties into Prash's third form of technoalienation in *Sleep Dealer*: the privatization of Mexican water for U.S. use. Not only is this another way that commodities are pulled north, as we've discussed, but it depends wholly on the backbone of military intervention and protection via drone strikes. The drone attacks are turned into a television program called *DRONES!* broadcasted across the U.S. and Mexico. While using his homemade receiver one day, Memo accidentally tunes into a channel where Rudy, a drone pilot, and his colleagues are communicating. Upon detecting the hack, the defense company tags the foreign signal as belonging to the Ejército Maya de Liberación de Agua (EMLA) satellite network and dispatches evidence of aqua-terrorists and sends drones to attack Memo's house. Sadly, Memo's family is watching the program, and he recognizes that it is their house that is being targeted. He makes it out, but watches his father die as the house is destroyed.

Memo's family is not necessarily Indigenous, but his family's use of *milpa* is surely a carryover from the hybridization of traditional Indigenous agricultural practices with Mexican State directives post-revolution. It is important to understand the implications of the privatization of Mexico's water in the context of *Sleep Dealer* as a prognosis for our current climate and environmental states, as well as an indictment of how neoliberal capitalism preys on resources that belong to Indigenous groups. Indigenous peoples make up about 5% of the world population, they have claim to over 20% of the land and resources on the globe (Gedicks).

Further compounding this absurd practice is the manner by which business assumes the roles of polis in the areas where they operate. Peter Larsen in "Oil territorialities, social life, and legitimacy in the Peruvian Amazon" argues that oil companies move into spaces granted them by the governments and take on para-governmental roles that extend beyond being an oil drilling company (51). These trends indicate a shift towards a "'postfrontier' approach" (51) to state and business relations, and Del Rio presents as a cementing of these practices in the future – they operate in all the ways a polis operates, complete with repressive and ideological state apparatuses (DRONES, both the machines and programs) to control their mestizo or Indigenous "citizens". As corporations take their land, their resources, their money, or their lives, they continue killing Abiyala to create space for America.

The connection between the alleged water terrorists and subsequent drone strike lead us into Prash's fourth form of technoalienation: drone strikes themselves. More specifically, the alienation of the drone pilots (like Rudy) and gamification of drone strikes in general. Although he works for the security company, Rudy still belongs to a working class. Born of immigrant parents, he is a second-generation

Mexican-American whose father ostensibly served in the military. Like Memo, he goes to work and plugs into his nodes every day, but unlike Memo, he is north of the border. His labor, again contrary to Memo, flows south and is comprised of violence. This lopsided trade—water or labor for violence—is one that the U.S. is quite familiar with, as it aligns with Jameson’s analysis of postmodern culture; that is,

the internal and superstructural expression of a whole new wave of American military and economic domination throughout the world: in this sense, as throughout class history, the underside of culture is blood, torture, death, and terror. (5)

Of the myriad examples of U.S. aggression, drone strikes are of the most recent and controversial ways the U.S. has shed blood on foreign soil.

Since 2004 in the Middle East, it is estimated that some 14,000 strikes have resulted in an estimated 8 million deaths; of those, around 2,000 civilians (give or take 450 of them children) have been murdered by the U.S. Using drones to protect U.S. assets and natural resources that we demand access to is nothing new and could certainly continue well into the future as portrayed in *Sleep Dealer*. These numbers vary source by source, and the discrepancies in the tracking of these numbers have raised various questions about the ethics of drone strikes (“Drone Warfare”). Prash touches on these ethical dilemmas in the “gamification” of drone warfare, and the way that drone pilots (both in our world and in *Sleep Dealer*) function as if they are playing video games, creating (to quote Steven Lee) “a moral quandary for just war theory, undermining its very logic.” The U.S. is unable to justify their reasoning for their use of violence, are using excessive force, and have no endgame in sight, meaning extreme violence will last for time indeterminate.

Last is the sale of human memories. Luz, as she learns about Memo’s past, sells his memories and experiences on TruNode, the node network that most interface with. She can take his memories to categorize, organize, and narrativize them. In that sense, Memo becomes alienated from his own memories. His memories are no longer just his memories. His memories have become as alien and separate from him as the avatar he controls at his job.

To summarize, what we see portrayed in *Sleep Dealer* and through Memo’s character is how hybridization and *mestizaje*, together with the technological *novum*, allow for the extraction of Memo’s (and other mestizo or Indigenous peoples) life force. If we return to Galeano’s argument of Latin America as a region of open veins and Quijano’s analysis of the inherent eurocentrism and colonialism in the Americas, it becomes clear that this pattern of extractivist capitalism, colonialism, and Empire has not changed to date; then from Fisher, Rivera, and others that it only shifts and changes forms to become as efficient as possible.

Centering Abiyala as a Methodology of Material Resistance

To understand how to center Abiyala, we have to comprehend what Abiyala is. Emil Keme’s article “For Abiyala to Live, the America’s Must Die”, puts forth Abiyala as a conceptualization of the western hemisphere as a primarily Indigenous space that has been subjected to the imperial colonization project referred to as the “Americas”. He borrows the name from the Guna peoples in what we know as Panama, who use it to refer to their land. Keme’s use of the term is in an effort to create a “transhemispheric Indigenous bridge” that is a “first step towards epistemic decolonization and the establishment of Indigenous peoples’ autonomy and self-determination” (43). At this point, the

For the purposes of this section, I will first provide my definition for resistance as an abstract concept. Then, I will examine how to quantify it materially, in concrete terms, taking my cues from Keme's article. His central thesis of establishing Abiyala as a central locus of Indigenous political project is an abstract concept. Like the Marxist call to "seize the means of production", it serves as motto and rallying cry but does not provide steps that guide us towards that goal. To this end, Keme offers material ways to recenter Abiyala, like the recovery of ancestral names and territories (like the use of Abiyala itself, or the renaming of Mt. McKinley in what is now Alaska as Denali, the Koyukon name for the peak (49)). He further discusses the need for international forums, both academic and political, to continue the "exchanges of ideas and knowledge" (52) that allow the potential of this imagined community's existence and highlight the need to "champion permanent criticisms of all those positions that threaten [...] efforts to recover and defend [...] ancestral territories and to dignify and restore [...] Indigenous life" (52). These movements and efforts to resist colonial America stand as examples of opposition to the perpetual "conditions of subalternity" that Indigenous people have endured for centuries. Continuing these movements and specific ways in which Abiyala can be recentered give this analysis the basis to look for similar processes in *Sleep Dealer*.

"For Abiyala to live, the Americas Must Die" is, at its core, anti-capitalist, anti-imperialist, and Anti-American, but it is not necessarily violent. It can be espoused by some groups that use violence in some aspect but is not inherently violent. Abiyala, as a region of open veins, is consumed by capitalism which "vampire-like, lives only by sucking living labour (sic), and lives the more, the more labour it sucks" (Marx 342). Empire lives at the direct expense of its victims, as we see in Rivera's film. Contrary to capitalism, Keme is not calling for Abiyala to kill the Americas –rather, he is calling for Abiyala to be for Abiyala and put Abiyala first. By centering and strengthening Indigenous nations, the Americas lose their victim from which they draw sustenance. Unlike the Americas, Abiyala doesn't enact violence on anyone. It starves the Americas by depriving them of resources, commodities, and exploitable labor forces. That is not to say that keeping Abiyala alive doesn't require violence and should be purely pacifist, but that the rejection of the Americas will keep them from consuming Abiyala.

Rivera's narrative demonstrates how Abiyala is centered through both violent and non-violent processes. On one hand, we see a pacifist and non-violent centering of Abiyala in maintenance of Indigenous identity and customs through Memo's turn away from engaging in the world economy by selling his labor and his cultivating *milpa* in Tijuana. On the other hand, Memo, Luz, and Rudy orchestrate the drone attack on Del Rio's dam to make the water available to Memo's hometown shows us how violent acts of resistance might also fit into the centering of Abiyala.

Rejection of hybridity and a return to *milpa* are one way by which Memo centers Abiyala. After his attack on the dam, he recognizes that he can never work in a sleep dealer ever again. He and his companions will be fugitives for the rest of their lives unless they don't ever plug their DNA back into the system. At this moment, we are reminded of Memo's interaction with his father at the beginning of the film, when Memo asks Miguel why they still live in Santa Ana and why they haven't left like. As his father's response makes evident, Abiyala had been colonized and privatized. Now that he has seen and experienced the dangers of the sleep dealer and hybridity, his narration echoes his father's words when proclaims that he is going to "is going to create 'un futuro con un pasado, si reconecto y lucho.'" (01:23.28). His future is rooted in his past, and to connect with it he decides to cultivate his *milpa* in direct opposition to the push to hybridize and sell oneself and one's labor to colonial capitalism.

This is not a return to post-revolution efforts to modernize Mexico by using *milpa* and cash crops to create an export economy by hybridizing the Mexican people and their existing practices. It is probable that any sort of commodity exchange, like buying food and other goods necessary to survive requires the use of technology that would expose his presence to those who are likely hunting him. Furthermore, its location in the industrialized mechanopolis (to borrow from Unamuno) of Tijuana, a city that is built around exporting human labor, is a “step in the creation of a global Indigenous [...] movement against predatory neoliberalism” and “recover and [...] restore [their] Indigenous life” (Emil Keme and Adam Coon 50, 52). Barrera writes that the

symbiotic relationship [*milpa*] is a cornerstone of Mexican traditional environmental knowledge, which underscores communal expressions of identity and is ‘a particular form of place-based knowledge’ that harks to the Mayan concept of in lak ech (“you are my other self”). (38)

Memo’s expression of *milpa* is part of his “cultural inheritance” (38). In a sense, he is returning to his roots in Santa Ana even if he has to stay in Tijuana. There is no hybridity in his refusal to play into the capitalist system that would consume him; instead he strives to relearn old knowledge and tradition to further emancipate himself from the Americas and make Abiyala his focus through *milpa*.

There is also second a symbolic representation of *milpa* in Rudy, Memo, and Luz’s cooperation in their attack on the dam that we can connect through Barrera’s idea of *milpa* as a communal expression of identity. The extraction of Memo’s memories, Luz’s compilation of them, and Rudy’s consumption of the memories is only made possible via the nodes and wires that each plug into, identical to the drone piloting or the maquiladora. However, this serves to bring them closer to each other than to alienate them from themselves and others. In the *milpa*, corn stalks are intertwined with bean plants and gourd tendrils; Rudy, Luz, and Memo connect in much the same way. Their symbiotic intertwining is a human embodiment of *milpa* that shows us the need for connection and allyship to establish Abiyala in the midst of America, something that Keme mentions as well in his expression of need for and recognition of non-Indigenous allies that work alongside Indigenous people (Emil Keme and Adam Coon 52–53).

Memo’s experiences in Oaxaca and the Cybracero maquiladora catalyzed him into acting for change but acting alone he would have had little chance for success. It is likely that he would have kept working on the *milpa* or at least never left Cybracero Solutions without Luz’s connecting him to Rudy. Luz sold Rudy Memo’s memories that showed Rudy’s first kill, Miguel Rodriguez – if not for Luz, Rudy doesn’t shift and change his perspective. These memories pushed Rudy to see the damage that his work as a drone pilot was doing to people like him, being Mexican himself (raised in the U.S. by immigrant parents). But for Luz’s connecting the two of them the plan could never have emerged. By turning the technology against itself –using it to plan a bombing– we see a glimmer of hope for how “Latin Americans and Latinos” can “[turn] imperial technology against its invisible marionettes” (Hamner 167) and create a space for Abiyala wherever they may be.

In *Sleep Dealer*, Rudy, with the support of Memo and Luz, pilots his drone and blows a hole in the dam near Santa Ana and water is returned to the public sphere and is free to access. Opposed to Memo’s *milpa* in Tijuana, there is a simplicity here that is encapsulated in the words of Memo’s father –without the land, they have no history and no future, and when they dammed the river, they put an end to their dreams. By destroying the dam and returning the water, those who depend on the land have a future. Without the ability to profit off the

privatized water, Del Rio will see their earnings dry up and their hold on the community lessened. They may not have controlled the land, but by controlling the water they indirectly controlled the land and those that lived there.

There are larger material implications that surface with the return of the water. Paul Gelles, in his study of water rights in the Andes, found that Indigenous Andean communities often had their own systems of resource management in places that were built around cultural and ritual frameworks. These traditional methods frequently were found at odds with local and state government regulations, which “increasingly work hand in hand with neoliberalism and privatization” of resources as they try to extend state control over peoples they find inferior to the “urban criollo [*mestizo*] society” (Gelles 138). What is lost in the simple exchange sought after by Westernized governments is that water in the region “is not just an economic good, but also a cultural resource”, and that “Longstanding and culturally elaborate beliefs and rituals are intimately linked to water management by local communities” (139). These same people are asked, in the push for “modernity” through hybridization, to allow for state regulation of the water for privatization as they strive to maintain traditional practices, practices that are antithetical at best and impossible at worst.

Santa Ana del Rio finds itself in a similar situation, but in an advanced stage. There is no room for their cultural and traditional understanding of water management, given that Del Rio has complete control of the resource. As such, it is unlikely that the Mexican federal government exerts any measure of control over Del Rio or the water, meaning that when the water is returned to the people, it is returned directly to the people without any colonizing hands muddying the stream. This is certainly not a permanent solution, as Memo’s mother reminds him, but for the time being they can once again dream about their future. Centering Abiyala, in this case, means returning natural resources to the Indigenous stewards that they were stolen from.

Concluding Remarks

What we learn from *Sleep Dealer* is that colonialism never ends because capitalism never ends. Its desire to consume is unyielding. Regardless of the shape it may take, it remains a monster. From Quijano and Galeano, we see how over the course of our shared history in the Americas, capitalism has morphed to whatever form grants it the most advantage. To do this, Abiyala must die at the hands of colonialism and imperialist oppression. This has been done by the constant depletion of natural resources as raw material, but what *Sleep Dealer* presents us with is a future where people –specifically Indigenous peoples– are the raw material, not the instruments of labor. In the case of Mexico, the push for modernization under the guise of hybridity and *mestizaje* is the vehicle through which Indigenous subjectivity is suppressed and then erased, subsequently erasing Indigenous groups with it. To push back against this, we can see ways in which Keme’s thesis of centering Abiyala can serve as a methodology for resistance. However, where the America’s seek to kill Abiyala, we see how the call for the America’s to die does not mean an attack on the Americas. Instead, centering Abiyala can be done as an expression of Indigenous identity through cultural practices, like Memo’s *milpa*, or through depriving capitalist powers the ability to suck the life force out of Indigenous peoples, as is done through the attack on the dam. Any way it happens, establishing Abiyala as a central locus for Indigenous enunciation is something that will benefit all of us, Indigenous or not.

Not just in environmental and human rights causes, but to provide us with a model and guidepost to resisting colonialism, imperialism, and capitalist realisms.

WORKS CITED

- "America's Counterterrorism Wars." *New America*, <http://newamerica.org/international-security/reports/americas-counterterrorism-wars/>. Accessed 13 July 2022.
- Barrera, Cordelia E. "Cyborg Bodies, Strategies of Consciousness, and Ecological Revolution in the México-US Borderlands." *Chicana/Latina Studies*, 2014, pp. 28–55.
- Carmack, Robert M., et al., editors. *The Legacy of Mesoamerica: History and Culture of a Native American Civilization*. 2nd ed, Pearson/Prentice Hall, 2007.
- Csicsery-Ronay, Istvan. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Wesleyan UP, 2011.
- Dalton, David S. *Mestizo Modernity: Race, Technology, and the Body in Postrevolutionary Mexico*. University of Florida Press, 2019.
- Donahue, Micah K. "Borderlands Gothic Science Fiction: Alienation as Intersection in Rivera's *Sleep Dealer* and Lavín's 'Llegar a La Orilla.'" *Science Fiction Studies*, vol. 45, no. 1, 2018, p. 48-68.
- "Drone Warfare." *The Bureau of Investigative Journalism* (En-GB), <https://www.thebureauinvestigates.com/projects/drone-war>. Accessed 13 July 2022.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Zero Books, 2009.
- Galeano, Eduardo. *Open Veins of Latin America: Five Centuries of the Pillage of a Continent*. 25th anniversary ed, Monthly Review Press, 1997.
- Gallo, Rubén. *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. The MIT Press, 2010.
- Garza, Alejandro González, and Diego Zavala Scherer. "Mundos Utópicos y Distópicos: El Progreso y La Ciencia Como Síntomas Modernos En El Cine Mexicano de Ciencia Ficción (2002-2012)." *Secuencias: Revista de Historia Del Cine*, vol. 38, 2013, pp. 90–114.
- Gedicks, Al. "Transnational Mining Corporations, the Environment, and Indigenous Communities Multinational Corporations." *Brown Journal of World Affairs*, vol. 22, no. 1, 2016 2015, pp. 129–52.
- Gelles, Paul H. "Cultural Identity and Indigenous Water Rights in the Andean Highlands." *Out of the Mainstream: Water Rights, Politics and Identity*, ed. by Rutgerd Boelens et al., Earthscan, 2012, pp. 119–44.

WORKS CITED

Goodwin, Matthew. "Virtual Reality at the Border of Migration, Race, and Labor." *Black and Brown Planets: The Politics of Race in Science Fiction*, ed. by Isiah Lavender, University Press of Mississippi, 2014, pp. 163–76.

Hamner, Everett. "Virtual Immigrants: Transfigured Bodies and Transnational Spaces in Science Fiction Cinema." *Simultaneous Worlds: Global Science Fiction Cinema*, ed. by Jennifer Feeley and Sarah Ann Wells, Minnesota UP, 2015, pp. 154–70.

Hurt, R. Douglas. *Indian Agriculture in America: Prehistory to the Present*. University Press of Kansas, 1987.

Keme, Emil and Adam Coon. "For Abiyala to Live, the Americas Must Die: Toward a Transhemispheric Indigeneity." *Native American and Indigenous Studies*, vol. 5, no. 1, 2018, pp. 42.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 2005.

Larsen, Peter Bille. "Oil Territorialities, Social Life, and Legitimacy in the Peruvian Amazon: Oil and Legitimacy in the Peruvian Amazon." *Economic Anthropology*, vol. 4, no. 1, Jan. 2017, pp. 50–64.

Martín-Cabrera, Luis. "The Potentiality of the Commons: A Materialist Critique of Cognitive Capitalism from the Cyberbracer@s to the Ley Sinde." *Hispanic Review*, 2012, pp. 583–605.

Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy*. Penguin Books, 1981.

Prasch, Thomas. "Aquaterrorists and Cybraceros The Dystopian Borderlands of Alex Rivera's *Sleep Dealer* (2008)." *Border Visions: Identity and Diaspora in Film*, ed. by Jakub Kazecki et al., The Scarecrow Press, 2013: pp. 55-66

Quijano, Aníbal. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Social Classification." *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*, ed. by Mabel Moraña et al., Duke UP, 2008, pp. 181–224.

Rivera, Lysa. "Future Histories and Cyborg Labor: Reading Borderlands Science Fiction after NAFTA." *Science Fiction Studies*, vol. 39, no. 3, 2012, pp. 415–36.

---. "Neoliberalism and Dystopia in U.S.–Mexico Borderlands Fiction." *Blast, Corrupt, Dismantle, Erase: Contemporary North American Dystopian Literature*, ed. by Brett Josef Grubisic et al., Wilfrid Laurier UP, 2014, pp. 291–310.

Sleep Dealer. Directed by Alex Rivera, 2008.

WORKS CITED

---. "Neoliberalism and Dystopia in U.S.–Mexico Borderlands Fiction." *Blast, Corrupt, Dismantle, Erase: Contemporary North American Dystopian Literature*, ed. by Brett Josef Grubisic et al., Wilfrid Laurier UP, 2014, pp. 291–310.

Sleep Dealer. Directed by Alex Rivera, 2008.

El tiempo mercantilizado y la posición del sujeto en la sociedad de consumo en *La prueba* de César Aira y *Mano de obra* de Diamela Eltit

Bruno Nassi Peric

Universidad del Pacífico

Resumen: En las novelas *La prueba* (1992), de César Aira, y *Mano de obra* (2002), de Diamela Eltit, aparecen supermercados que pueden leerse como metáforas de la sociedad de consumo. En la primera, las protagonistas, tres muchachas adolescentes de clase media que no pasan apuros económicos, establecen una resistencia ante la alienación que supone la vida entregada al consumismo a través de un atentado contra un supermercado. En la segunda, a pesar de sufrir una cruel explotación laboral en el supermercado donde trabajan, los personajes no resisten, sino que se conforman e, incluso, reproducen este maltrato entre ellos. Estas reacciones, que a primera vista podrían parecer contradictorias, se deben a que, en *La prueba*, las protagonistas poseen un elemento que, en la sociedad de consumo, según Baudrillard, está mercantilizado y es crucial en la capacidad de agencia de los individuos: el tiempo. Los personajes de *Mano de obra*, en cambio, no pueden adquirirlo; el supermercado lo administra para ellos. De allí que cualquier resistencia sea imposible. En ese sentido, este ensayo analiza cómo la capacidad o incapacidad de poseer tiempo les brinda a los personajes de ambas novelas la posibilidad de enfrentar o no la alienación de la sociedad de consumo.

Palabras claves: César Aira; Diamela Eltit; sociedad de consumo; alienación; tiempo mercantilizado

Aunque *La prueba* (1992), de César Aira, y *Mano de obra* (2002), de Diamela Eltit, contienen tramas que se desarrollan en tiempos y en locaciones distintos, se presenta en ambas novelas un mismo establecimiento: el supermercado. En la primera, este es tomado por asalto por tres adolescentes de clase media (Marcia, Mao y Lenin) que aparentemente no tienen mayor relación con el recinto. En la segunda, en cambio, el supermercado es el lugar de trabajo -de explotación, en realidad- de un grupo de jóvenes, pero no sufre ningún atentado. Visto así, parece contradictorio que sea en la obra de Aira en la que se ataque al supermercado y no en la de Eltit. Mi propuesta es que, en realidad, no existe tal paradoja. En las dos novelas, el supermercado es más que un escenario: funge como representación de la sociedad de consumo por ser un espacio de transacción constante de mercancías, y también porque es un ambiente donde funcionan el control y la vigilancia constantes; en ese sentido, se puede afirmar que el supermercado tanto de *La prueba* como de *Mano de obra* es, en verdad, el (súper)mercado.¹ En consecuencia, las protagonistas de *La prueba* que atacan al supermercado, en realidad atacan contra el (súper)mercado y la inexorable alienación² hacia la que este conduce. Lo importante aquí es que ellas, a diferencia de los jóvenes de *Mano de obra*, pueden configurar su resistencia ante el (súper)mercado porque poseen un bien que en la sociedad de consumo es muy valioso: el tiempo; y aún más: el tiempo libre. En la novela de Eltit no hay resistencia posible, pues el (súper)mercado es el dueño del tiempo que los personajes, por ser pobres, no pueden comprar.

Mi propósito en este ensayo es examinar cómo la posesión de tiempo permite que en *La prueba* se establezca una resistencia frente a la alienación del (súper)mercado y cómo en *Mano de obra*, en cambio, la no posesión de este supone una condena inevitable de subyugación, que trae graves consecuencias como la imposibilidad de crear una identidad más allá de la que impone el (súper)mercado. Antes de todo esto, propongo dos acápites teóricos con respecto al supermercado y su representación del (súper)mercado, y al tiempo y su calidad de mercancía.

Del supermercado al (súper)mercado

Tanto *La Prueba* como *Mano de obra* coinciden en describir a los supermercados como espacios de vigilancia.³ Por ejemplo, en la novela de Aira, cuando las protagonistas entran al supermercado, el narrador dice: "Arriba había una oficina suspendida, una pecera [...] donde obviamente se ubica un guardia mirando toda la toda la extensión del supermercado, que no tenía circuitos cerrados ni nada parecido; la vigilancia se hacía de modo primitivo, tipo mangrullo" (57). En *Mano de obra* la vigilancia es más sofisticada: hay cámaras y supervisores que no dejan pasar ningún detalle por alto. De allí que el narrador en primera persona de la primera mitad de la novela hable de "la mirada absoluta del supervisor o la mirada más que especializada de la cámara" (29). Es tan compleja la vigilancia que incluso en la segunda mitad de la novela se comenta que "el supervisor supuso que Sonia estaba embarazada. Tenía un sistema especial para detectar los embarazos" (97). Queda, pues, bastante claro que existe una estructura de control fortísima.⁴ Por ello, Olea llama acertadamente al supermercado "templo panóptico del

1. En este ensayo utilizaré esta grafía cuando sea necesario resaltar la identificación que existe entre el establecimiento del supermercado y el mercado en el sentido económico. Es importante remarcar que esto ya ha sido visto por la crítica. Por ejemplo, en un artículo sobre *La prueba*, Barros afirma que "El supermercado es aquí una metonimia topológica de la sociedad de consumo argentina de los años noventa" (137). Lo es, en efecto, pero no solo de la sociedad de consumo argentina, sino de la sociedad de consumo en general y de su enorme influencia en la vida contemporánea: "it shows to what extent consumption has become a defining element of our times and lives" (Hoyos, ch.3).

2. De acuerdo con Ander-Egg, "alienación" es "una palabra de moda para designar la situación del hombre contemporáneo y para hacer referencia a una categoría sociológica útil como herramienta de análisis y de crítica social" (27); asimismo, en cuanto al significado del vocablo, dice que "se nos aparece como la antítesis de realización humana (renuncia al proyecto humano) y como antítesis de libertad (constreñimiento exterior que impide el propio hacer). En uno y otro caso es una abdicación a ser persona" (39). Esta definición del término "alienación" es apropiada para el caso de la sociedad de consumo, pues, como anota Bauman, en ésta "nadie puede convertirse en sujeto sin antes convertirse en producto, y nadie puede preservar su carácter de sujeto si no se ocupa de resucitar, revivir y realimentar a perpetuidad en sí mismo las cualidades y habilidades que se exigen en todo producto de consumo" (25-26).

3. Uso el término "espacio" adrede, pues se puede considerar al supermercado como un no-lugar en los términos de Augé: "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar" (44). El supermercado es un espacio de tránsito de personas y de mercancías; por lo tanto, es imposible que se establezcan allí relaciones más allá de la transacción de bienes. Al respecto Martín-Barbero afirma que "En el supermercado usted puede hacer todas sus compras y pasar horas sin hablar con nadie, sin pronunciar una sola palabra, sin ser interpelado por nadie, sin salir del narcisismo especular que lo lleva y lo trae de unos objetos a otros" (225 - 226). Es, pues, un espacio de aislamiento social a través de la alienación consumista.

4. Cabe resaltar que, como anota Fornazzari con respecto a *Mano de obra*, la vigilancia tiene también un efecto en la relación entre empleados y clientes: "The supermarket is marked by the camera's omniscient surveillance and hateful piercing gaze, which transform the clients and workers into enemies" (60). Esta es una arista más de la cruel explotación que sufren los empleados.

poder del consumo y de la supervisión del capital” (99). En la misma línea, Oliver comenta que “el almacén no de deja de ser un panóptico. Su arquitectura cerrada, la amplitud de los pasillos, la claridad de los colores, la distribución estratégica de los empleados y las múltiples cámaras de seguridad así lo atestiguan” (78). Estos críticos se refieren al supermercado de *Mano de obra*, pero es una descripción completamente extrapolable al supermercado de *La prueba* y, en general, a todos los recintos de comercio de mercancías.

Es acertado que se califique al supermercado como un “panóptico”, pues, como explica Foucault, esta construcción “is polyvalent in its applications; it serves to reform prisoners, but also to treat patients, to instruct schoolchildren, to confine the insane, to supervise workers, to put beggars and idlers to work” (9). A esta lista de vigilados, se agregan los clientes del supermercado, pues ellos son siempre considerados sospechosos de hurtar mercancías. Por eso existen, como se retrata en *Mano de obra*, guardias encargados de lidiar con los ladrones: “Pedro trabajaba como guardia en el súper. Vigiliaba los robos que se sucedían a cada instante” (113).

Foucault comenta que “Whenever one is dealing with a multiplicity of individuals on whom a task or a particular form of behaviour must be imposed, the panoptic schema may be used” (9). Esto es muy importante, puesto que lo que vigila la estructura panóptica del supermercado no es tanto que no haya ladrones, sino que el consumo sea constante y voraz. Se busca controlar que no haya disidentes, rebeldes, pues en la sociedad de consumo, el consumismo es la única conducta aceptada.⁵ “La ‘sociedad de consumidores’ implica un tipo de sociedad que promueve, alienta o refuerza la elección de un estilo de vida consumista, y desaprueba toda opción cultural alternativa” (Bauman 78).

Se puede decir, entonces, que la sociedad de consumo supone una lógica penitenciaria, dado que obliga a sus miembros a permanecer encerrados bajo una única opción cultural, so pena de volverse parias o perder su ciudadanía, que se ejerce a través del consumo.⁶ Esto tiene lógica, pues, como explica Moulián, “La instalación de la tendencia adquisitiva es una operación cultural, necesaria para realizar la acumulación en las sociedades capitalistas con gran capacidad productiva, a nivel interno o a nivel del sistema” (20).

Así, el supermercado, con sus sistemas de vigilancia, se configura en las dos novelas como el (súper)mercado, pues representa a la sociedad de consumo y al control que esta ejerce sobre sus miembros.

El tiempo como mercancía onerosa

En la sociedad de consumo, el tiempo es muy importante:

Tal como claramente lo demuestra el uso lingüístico de expresiones como “tener tiempo”, “no tener tiempo”, “perder tiempo” y “ganar tiempo”, el grado de intensidad y celo que se invierte en las acciones individuales para igualar la velocidad y el ritmo del tiempo se ha convertido en nuestra preocupación más frecuente, desgastante y perturbadora. (Bauman 130)

Es evidente que parte de la actitud consumista que deben asumir los miembros de la sociedad de consumo consiste en vivir con la angustia constante de administrar sabiamente el tiempo, pues este puede ganarse o perderse. Baudrillard lo explica claramente:

El tiempo es una mercancía rara, preciosa, sometida a las leyes del valor de intercambio. Esto es cuando se trata del tiempo de trabajo, puesto que se lo vende y se lo compra. Pero cada vez más se da la situación de que el tiempo libre, para poder ser

5. Existe una diferencia importante entre consumo y consumismo: “A diferencia del consumo, que es fundamentalmente un rasgo y una ocupación del individuo humano, el consumismo es un atributo de la sociedad. Para que una sociedad sea merecedora de ese atributo, la capacidad esencialmente individual de querer, desear y anhelar debe ser separada (“alienada”) de los individuos [...] y debe ser reciclada/reificada como fuerza externa capaz de poner en movimiento a la “sociedad de consumidores” y mantener su rumbo en tanto forma específica de la comunidad humana, estableciendo al mismo tiempo los parámetros de estrategias de vida específicas y así manipular de otra manera las probabilidades de elecciones y conductas individuales.” (Bauman 47). Es decir, el consumo es una actividad natural del ser humano, mientras que el consumismo es una conducta social que aliena al individuo.

6. Al respecto, Sarlo explica que “Las ciencias sociales descubren que la ciudadanía también se ejerce en el mercado y que quien no puede realizar allí sus transacciones queda, por así decirlo, fuera del mundo” (24 – 25). Esto claramente va en sintonía con lo que explica Bauman y refuerza la obligatoriedad de consumir que la sociedad de consumo les exige a sus miembros.

consumido, debe comprarse directa o indirectamente (190; mi énfasis).

De esta cita se puede deducir que el tiempo -y, sobre todo, el tiempo libre- es una mercancía cara y, por lo tanto, como sucede con cualquier objeto costoso, solo lo compran quienes tienen suficiente dinero para hacerlo. Esta idea es crucial para mi argumentación, pues la diferencia entre las jóvenes de *La prueba* y los muchachos de *Mano de obra* es que las primeras provienen de una clase social que les permite disponer de ese preciado bien que es el tiempo libre y, a partir de este privilegio, establecer una resistencia contra la alienación del (súper)mercado. En cambio, los personajes retratados en la novela de Eltit no disponen de tiempo, porque es el (súper)mercado quien lo posee y, por supuesto, no les paga lo suficiente para adquirirlo. En consecuencia, no pueden configurar ninguna resistencia.

***La prueba*: resistir y atentar contra el (súper)mercado**

La prueba se inicia con una de las típicas caminatas que hace el personaje de Marcia entre los barrios de Caballito y Flores, en Buenos Aires. El narrador comenta que es una actividad que realiza “principalmente por hábito” (7). La palabra “hábito” es muy importante, porque mi lectura de la novela es que en ella suceden varios procesos de desfamiliarización⁷ que en última instancia conducen al atentado contra el (súper)mercado, que sería un acto violento de desfamiliarización en contra de la alienación que este supone.

Todo esto solo es posible gracias a que la juventud que se retrata aquí pertenece a un estrato social que puede comprar no solo tiempo, sino también tiempo libre. Sin este, Marcia no podría dar sus largas caminatas ni los jóvenes que pululan por las calles de Flores podrían dilapidar su tiempo haciéndose bromas mientras permanecen arremolinados en los escaparates de las tiendas de discos. De hecho, el narrador afirma que su felicidad radica en el consumismo de tiempo: “todos esos chicos estaban perdiendo el tiempo. Era su sistema de ser felices” (9; mi énfasis). Si se considera que el tiempo es un bien preciado, estos jóvenes en particular están realizando un consumo de lujo al que no pueden acceder todos los demás jóvenes.

Con respecto a este punto, también es interesante anotar que el espíritu consumista de la juventud no solo se retrata en su felicidad basada en el consumismo del tiempo, sino que la novela los identifica con el propio “resplendor” que supone el consumo desmedido:

Aquí [en Flores] el fulgor de las perchas de mercurio deslumbraba, quizás por la cantidad de jóvenes que se miraban y conversaban o esperaban o discutían a gritos. En las cuadras anteriores, casi vacías de gente (hacia muchísimo frío, y los que no eran jóvenes con esa necesidad inútil de encontrarse con sus amistades preferían quedarse adentro) parecían brillar menos; es cierto que al pasar por ellas había sido más temprano. La hora parecía volver atrás, desde alguna medianoche, hacia la tarde, hacia el día. (9)

El brillo de las perchas de los comercios se acentúa porque son precisamente los jóvenes quienes les otorgan vitalidad. Esta estrecha relación entre juventud y consumismo no es extraña, pues ambos comparten el mismo mito, la novedad permanente: “La renovación incesante que necesita el mercado capitalista captura el mito de novedad permanente que también impulsa a la juventud” (Sarlo 41). Juventud y consumismo son las dos caras de una misma moneda, de allí que sea difícil separarlos.

Este es el contexto en el que se mueve Marcia habitualmente y del que

7. Tomo el término del ensayo *Art as Technique* (1916), de Viktor Shklovsky: “If we start to examine the general laws of perception, we see that as perception becomes habitual, it becomes automatic. Thus, for example, all of our habits retreat into the area of the unconsciously automatic” (15). Y el peligro de esto es que “Habitualization [sic] devours work, clothes, furniture, one’s wife, and the fear of war. If the whole complex lives of many people go on unconsciously, then such lives are as if they had never been” (16). Es plausible proponer que la sociedad de consumo trae consigo el peligro de la habituación. De hecho, para que el sistema funcione es necesario que sus miembros estén habituados a consumir constantemente de modo automático: “La mayor parte del tiempo consumimos de hecho, se diría que rutinariamente y sin demasiada planificación y sin pensarlo dos veces” (Bauman 43).

Mao y Lenin la desfamiliarizan. Cabe precisar, sin embargo, que ella es de alguna manera una *outsider*, es decir, es parte de esa juventud vinculada íntimamente con el mercado, pero a la vez mantiene cierta distancia: “Marcia lo captaba [el sistema de la felicidad de los jóvenes], aunque no podía participar” (9). No se explica por qué Marcia no participa completamente, pero sí se dice que los jóvenes que la ven pasar notan que ella es diferente y, por eso, se volvía “más y más el centro vacío de todas las miradas y conversaciones” (11).

El encuentro de Marcia con Mao y Lenin supone la primera desfamiliarización. Marcia se encuentra en su habitual caminata cuando escucha que Mao le pregunta: “¿Querés coger?” (7). Se sorprende, pero rápidamente se da cuenta de que una expresión así “no estaba tan fuera de lugar, y quizás no podía esperarse otra cosa, en ese laberinto de voces y miradas” (7). Sin embargo, no pasa mucho tiempo para que Marcia considere que “No parecía una broma, no eran conocidas [Mao y Lenin], o por lo menos no podría reconocerlas con esos disfraces” (12). Este no reconocimiento inicial es muy importante, puesto que distancia a Mao y a Lenin del resto de jóvenes que se exhiben junto a las vitrinas de los comercios y será el motivo esencial por el cual Marcia finalmente acepta conversar con ellas.

Tras pensar inicialmente que la pregunta es una broma y luego considerar que no lo es, Marcia decide alejarse. Pero la pregunta y, sobre todo, lo particulares que le resultan quienes se la hacen, le generan un efecto desfamiliarizador: “En efecto, todo había cambiado. Marcia estaba trémula por el shock ligeramente demorado. El corazón se le salía por la boca. Estaba muda del asombro” (13). Marcia trata de convencerse de que es una sorpresa momentánea; no obstante, rápidamente se da cuenta de que lo familiar ha dejado de serlo, tanto es así que “en este momento un terremoto o una inundación sería el modo más seguro de mantener las cosas en su lugar, de preservar los valores” (14).

Parte de la sorpresa de Marcia es que la pregunta de Mao no sea una broma. Podría sugerirse, entonces, que lo lógico es que con mayor razón siga caminando y se aleje de ellas. Sin embargo, ocurre lo contrario: Marcia finalmente acepta conversar bajo la excusa de que “Siempre quise conocer algún punk, pero nunca se había dado la oportunidad” (20). Se puede sugerir que, dado el contexto consumista que retrata la novela, esta dirección de la trama es la más lógica: Marcia, a pesar de mantener su distancia con respecto a los jóvenes alienados por el consumismo, sigue siendo parte de esa cultura. Es decir, continúa en la paradoja de que el sujeto, para serlo, necesita ser y comportarse como un objeto. En ese sentido, Mao y Lenin le resultan objetos distintos a esos otros producidos en serie que son los jóvenes que ve diariamente en sus caminatas y, por lo tanto, atractivos.

Es importante recordar aquí que, en la sociedad de consumo, “la ‘verdad’ del objeto contemporáneo ya no es servir para algo, sino significar; es ser manipulado no ya como instrumento, sino como signo” (Baudrillard 139). Se trata, por su puesto, de un signo de distinción, de allí que las clases altas, por ejemplo, busquen “signos restringidos en número” (129) para diferenciarse de las clases emergentes que consumen lo *kitsch*, que “en esta lógica de la distinción, nunca innova” (129). Así, alejados de su dimensión de utensilio, los objetos se convierten en elementos que le brindan identidad a su poseedor.

En *La prueba*, juntarse con Mao y Lenin significa para Marcia obtener distinción: “No pudo evitar la pueril satisfacción de pensar que la envidiaban por estar con ellas [Mao y Lenin], por tener acceso a un modo de ser y pensar, tan esotérico” (22). Es evidente que Marcia se siente privilegiada por haber obtenido un objeto de lujo, un “signo restringido en número”. Pero, obviamente, no basta con tener el objeto fastuoso: es necesario exhibirlo para que adquiera valor. Por eso, se preocupa de que la vean con Mao y Lenin, esto es, de consumirlas: “Apuré el paso para

8. Barros comenta que la relación de consumo no solo existe entre el individuo y los objetos, sino “también con sus otros: consumimos otros. Se podría hablar así de un efecto de comunidad cuyo modelo se da desde la mercancía” (140). Es justamente esta comunidad la que retrata la novela y de la cual solo la violencia extrema parece ser la salida.

ponerse a la altura de las otras [Mao y Lenin], no fuera que alguien se confundiera y creyera que solo por casualidad habían entrado juntas” (22).

El problema de que Mao y Lenin configuren un objeto exclusivo supone que la comunicación entre las tres sea complicada, puesto que el único lenguaje que Marcia conoce es el del consumismo. Trata, por ejemplo, de abrir un diálogo contando un chiste del cómico argentino Jorge Porcel, pero la referencia no funciona:

-¿Quién es Porcel? -preguntó Lenin.
-¿No conocen al gordo Porcel? (24)

Y aunque Mao sí sabe quién es el humorista, es un signo que no funciona para establecer un punto de comunicación efectivo. Marcia entonces se ve obligada a endilgarles una etiqueta y a partir de ella tratar de que sean las mismas Mao y Lenin las que se expliquen, pero eso tampoco funciona:

-En términos abstractos, me gustaría saber qué piensan los punks, por qué se hacen punks, todo eso.

(...)

No -la interrumpió Mao con una risita sarcástica sin ningún humor-. Estás completamente equivocada. Sos mucho más boluda de lo que vos misma creés. Nosotras no somos “punks”. (29 – 30)

Depetris comenta que “Repetidamente, Marcia intenta categorizar a Mao y Lenin en términos del consumo” (78). Por su parte, Barros dice que “Marcia intenta especificar y consumir a Mao y Lenin, hacerlas caber en uno o más estereotipos” (138). En efecto, Mao y Lenin resultan objetos exclusivos para Marcia, pero al mismo tiempo le urge categorizarlas para poder consumirlas, es decir, para terminar de apropiarse de ese objeto raro, no producido en serie.

Es importante mencionar que gran parte de este intento de Marcia por aprehender a Mao y a Lenin ocurre en un espacio bastante representativo de la sociedad de consumo: un restaurante de la cadena de comida rápida “Pumper Nic”, que estuvo muy de moda en Argentina y Chile en las décadas de los ochentas y noventas. Al principio, resulta sorprendente que sean Mao y Lenin quienes escojan este sitio, pero rápidamente queda claro que lo hacen para mostrar su desprecio por la sociedad de consumo. En primer lugar, se niegan a pedir alguna comida, lo cual es un atentado directo contra la lógica de este tipo de establecimientos: consumir. Luego, cuando se acercan las supervisoras a pedirles que se vayan por no ser clientas, las insultan e incluso a una de ellas la amenaza con un cuchillo. Sin embargo, es cuando aparece el personaje de Liliana -una muchacha coetánea que trabaja en el restaurante- que se nota el transversal desprecio Mao y Lenin sienten por el sistema económico en el que viven:

-¿Cuánto ganás? [le pregunta Lenin a Liliana]
-El básico.
-Qué boludas son -dijo Mao-. No entiendo para qué trabajan.
-Yo trabajo para ayudar a mi familia y además estudio.
-¿Qué?
-Medicina.
-Pero no me hagas reír. Seguí barriendo, doctora -dijo Mao.
-Tengo que terminar el secundario.
-Sí, por supuesto. Y la primaria.
-No, la primaria la terminé. Estoy en tercero. Salgo de aquí y voy al colegio, al nocturno. Yo me sacrifico para salir adelante.
El problema de este país es que nadie quiere trabajar.

Mao se enderezó en su asiento y miró de frente a Liliana:

-No sabés el asco que me das. Tomátelas, que no quiero pegarte. (32 – 33)

Digo que el desprecio de Mao y Lenin por el sistema económico es transversal porque desprecian el consumismo representado en el “Pumper Nic” y en el supermercado, pero también detestan a quien es víctima de ese sistema y que está alienada por este, pues no se da cuenta de que no es justo que siendo tan joven no es a ella a quien le correspondería “sacrificarse”. Esto, sin embargo, no despierta ninguna solidaridad en Mao ni en Lenin, tanto es así que incluso la primera dice: “A esa clase de gente hay que destruirla” (35).

Esta cita también es importante porque reafirma el privilegio social de Marcia, Mao y Lenin, que se muestra a través del hecho de que ellas tienen tiempo libre para gastarlo sin ningún problema en el “Pumper Nic”, mientras que Liliana está allí trabajando para luego irse a estudiar porque no posee el tiempo necesario para terminar el colegio regularmente, lo cual a la vez hace que en el presente de su vida no tenga tiempo que gastar.

El no poder categorizar efectivamente y, por lo tanto, aprehender a Mao y a Lenin hace que Marcia se decepcione de la experiencia de haber estado con ellas en el “Pumper Nic”: “Era una oportunidad perdida, y con ella se perdía todo lo demás y daba por cerrado el episodio” (49). No obstante, esta decepción pasa pronto. Mao le dice a Marcia que le hablará del amor y en su discurso explica que las mujeres desperdician el tiempo en contemplaciones; no obstante, arguye, “hay un *súbito*, un instante, en que todo el mundo se hace real, sufre la más radical de las transformaciones: *el mundo se vuelve mundo*” (51; mi énfasis). Es muy interesante notar que esta apreciación de Mao se parece mucho al rol que Shklovsky considera que posee el arte dentro del proceso de desfamiliarización: “Art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, *to make the stone stony*” (16; mi énfasis). Mao, al igual que Shklovsky, infiere que la realidad se ve usualmente opacada por una alienación; el teórico ruso llama a esto habituación, mientras que ella habla de contemplación. Y aunque de modos completamente distintos, ambos quieren acabar con esta sombra. Shklovsky aboga porque el arte lo haga; Mao, en cambio, opta por una acción violenta, prácticamente terrorista: tomar por asalto un supermercado y así a atacar al (súper)mercado.

Antes de comentar el episodio de la irrupción, es importante acotar que el discurso de Mao produce un segundo efecto desfamiliarizador en Marcia no por el contenido de este, sino porque mientras lo pronuncia, ella se da cuenta de la gran belleza de la supuesta punk: “Mao era hermosa [...] Era la chica más hermosa que hubiera visto en su vida [...] Estaba más allá de todos los pensamientos que podían formularse sobre la belleza: era como el sol, como la luz [...] Era objetiva. *Era una belleza real* (51; mi énfasis). En este momento, Mao (y Lenin, quien también se le figura como bella) deja de ser un objeto exclusivo para convertirse en una suerte de energía luminosa lejana al mundo de las mercancías.⁹ Esto se enfatiza aún más cuando Marcia contrasta a Mao con sus compañeras de curso: “En comparación con Mao, eran algo así como ilusiones que caían ante lo real” (52). Las muchachas en las que piensa Marcia son dueñas de una belleza producida en serie; en cambio, Mao y Lenin poseen bellezas genuinas, es decir, que no son signos, sino que simplemente son verdaderas.

Digo que Marcia se desfamiliariza nuevamente con este descubrimiento porque su relación con Mao y Lenin deja de ser la de una consumidora que está ante un objeto exclusivo que no termina de comprender y se transforma en una admiración que no está mediada por el consumismo, sino por el deslumbramiento de una legítima belleza. Así, entonces, primero Mao y Lenin desfamiliarizan a Marcia del mundo de la reproducción en serie que son los jóvenes que ve en sus paseos diarios,

9. Utilizo este término en el sentido de Baudrillard: “It is [el simulacro] rather a question of substituting signs of the real for the real itself; that is, an operation to deter every real process by its operational double, a metastable, programmatic, perfect descriptive machine which provides all the signs of the real and short-circuits all its vicissitudes” (366). Si el valor de signo sustituye al valor real, entonces la sociedad de consumo configura un simulacro, pues no se basa en el consumo de lo real (utensilios), sino de sus signos.

con lo cual pasa al ámbito de los objetos exclusivos. Luego, el súbito descubrimiento de la belleza de las muchachas la desfamiliariza otra vez, pero ahora del ámbito del simulacro y la ubica junto a ellas en el ámbito de la realidad. Se trata claramente de un proceso gradual, como ir saliendo a flote poco a poco hasta llegar a un punto donde se puede percibir auténticamente al mundo, sentirlo como tal:

La belleza y lo distinto estallaban en la noche, y la transformación que producían no era, como las anteriores que había creído percibir (ésta las cambiaba de naturaleza), la vuelta de página a una nueva versión del mundo, sino la transformación del mundo en mundo. (53)

Todo esto hace que por fin Marcia entre en sintonía con Mao y Lenin, y, en consecuencia, pueda acompañarlas en su empresa de atacar el (súper)mercado, que significa, por añadidura, arremeter contra el simulacro. Esta es la verdadera prueba, no simplemente entrar y robar algo, como cree Marcia al principio. Ella debe demostrar que su desfamiliarización es verdadera y que realmente puede funcionar en ese mundo que ahora empieza a sentir como mundo. Ciertamente, no participa activamente del asalto, pero tampoco lo impide ni se escapa; fiel a su carácter observador, ve cómo la representación de la alienación consumista se disuelve (se consume) primero por la violencia y luego por las llamas.

Cuando Mao toma el control de la cabina de seguridad que está suspendida sobre el supermercado, se dirige a los clientes a través del micrófono usado para anunciar las ofertas; les dice: “Este supermercado ha sido tomado por el Comando del Amor. Si colaboran no habrá muchos heridos o muertos. Algunos sí habrá, porque el amor es exigente” (60). Esta declaración, junto con toda la violencia, constituye la tercera desfamiliarización en el texto. Esta vez, sin embargo, ya no es Marcia quien la experimenta; de hecho, por estar sintonizada con la realidad de Mao y Lenin, “A Marcia no le resultaba increíble [el asalto al supermercado]; al contrario, no habría podido creer otra cosa” (58). Esta vez los que se desfamiliarizan son, en primer lugar, los lectores del texto, pues no hay ningún indicio en el desarrollo de la trama que sugiera el ataque al supermercado; a partir de este, además, la narración presenta imágenes que podrían pertenecer a las de una película del género *gore* (hay sangre, disparos, una decapitación, fuego, etc.).

En segundo lugar, los clientes del supermercado también son desfamiliarizados: su actividad habitual de compra se ve transformada en una escena de gran violencia; dejen de ser clientes para convertirse en “espectadores víctimas” (59). Este calificativo es muy importante, puesto que el narrador califica varias veces al asalto al supermercado como un espectáculo. En efecto, Mao y Lenin, con la aprobación silente de Marcia, montan un espectáculo, pero se trata de uno que ataca directamente al espectáculo que supone el consumismo. Debord explica que el mundo en el que se desarrolla la sociedad del espectáculo es aquel en el que la mercancía se encuentra “dominando todo lo vivido” (XXXVII; 21).

Justamente, ese mundo donde reina la mercancía es aquel de los jóvenes que Marcia ve en sus paseos; es ese mundo de los signos, del simulacro, de las contemplaciones; un mundo que no se siente como mundo. En la novela, el supermercado lo representa y, por eso, el atentado se dirige contra él. Y también por ello, el supermercado es “el locus de la transformación más central de la novela: el devenir-sujeto de Marcia” (Barros 148). Ahora ella pertenece al mundo que se siente como mundo en el que están Mao y Lenin. Por eso, la novela finaliza ya no llamándolas a cada una por su nombre, sino hablando de “tres astros huyendo en el gran giro de la noche” (71).

Mano de obra: la sujeción a través del tiempo

Pastén comenta que “si existe un texto donde la colonización de las mentes y del cuerpo por parte del mercado se ejerce de manera despiadada, ese texto es *Mano de obra*” (158). Efectivamente, el bien de mayor valor que posee el (súper)mercado de *Mano de obra* no está en alguno de sus estantes, sino en sus empleados, pues es dueño de sus cuerpos y de sus mentes (y, por ende, de sus identidades).¹⁰ Esto se ve, por ejemplo, en lo que declara un trabajador del supermercado en la primera parte de la novela: “Estoy poseído, lo afirmo, desde la cabeza hasta los pies por un síntoma enteramente laboral, una enfermedad horaria que todavía no está tipificada en los anales médicos” (40). Si hubiera que darle un nombre a su enfermedad, indudablemente sería “consumismo”, pues este no solo supone individuos que compren compulsivamente (“colonizados” por la publicidad), sino también individuos que se encarguen de la logística detrás de las ventas; esta es la otra cara del sistema que, obviamente, no se muestra.

El trabajador sigue con su queja (formulada hacia sí mismo): “Estoy enfermo en un lugar indeterminado de mí mismo, ya lo he dicho, el cansancio, el sopor, transcurren paralelos a mis órganos” (44). Esto no impide, sin embargo, que recuerde una época en la que “todavía era sano y no me habían deteriorado las mercaderías” (45). Se trata, insisto, de la enfermedad consumista. Si para los jóvenes de *La prueba* esta consistía en perderse en la contemplación, para los de *Mano de obra* supone verse disueltos por la explotación. Sin embargo, en el caso de Marcia, Mao y Lenin, su posesión de tiempo les permite resistir utilizando la violencia, que se configura también como un objeto que no todos pueden poseer. De hecho, en la segunda parte de *Mano de obra* es evidente que la violencia para ellos, al igual que el tiempo, es un lujo que, si deciden “comprar”, los dejaría sin comer:

“Me dan ganas de decirles que se metan la cagada de trabajo por la raja” -nos había dicho Gabriel mientras salíamos del súper. Nosotros movimos la cabeza, molestos. Pero interiormente sabíamos que tenía razón. Que cada uno de nosotros queríamos expresar lo mismo: “que se lo metieran por la raja”. Pero no podíamos. No podíamos. Aunque nos habían quitado horas de trabajo, a pesar de que nos habían bajado considerablemente los sueldos, más allá de un cúmulo de atropellos que teníamos que soportar, necesitábamos el salario para sobrevivir. (91)

Tristemente, a pesar de que se trata de un espacio opresivo¹¹ (largas jornadas laborales, a veces de veinticuatro horas sin pago extra, con la obligación de realizar muchas tareas bajo la vigilancia panóptica del supermercado) el trabajador sufre una suerte de síndrome de Estocolmo con respecto a quien mantiene cautivos su mente y su cuerpo: “Pero cuando estoy fuera del súper, alejado de las miradas que me podrían enjuiciar, me apeno. La verdad es que no soy de fierro y la oscuridad realista de la calle me resulta francamente perturbadora” (31). Perturbador resulta, en realidad, el profundo grado de alienación de este trabajador, cuya identidad no existe, pues el (súper)mercado ha “colonizado” su ser enteramente. No sorprende, por eso, que incluso en los breves momentos de descanso -que no es tiempo libre, sino tiempo para reponer fuerzas que serán nuevamente exprimidas por el supermercado- se cuele el (súper)mercado: “Porque (yo) las noches las dedicaba (cuando refulgía el don de mi salud inquebrantable) a recordar la situación de las mercaderías” (40). En esa misma línea, en la segunda parte de la novela, el tiempo de descanso del personaje de Gabriel, encargado de ordenar las compras de los clientes, está también tomado por el (súper)mercado: “Gabriel, mucho más que iracundo, ensayaba, en las noches, múltiples maneras de envolver” (111). Estos ejemplos sirven también para corroborar que el (súper)mercado es el dueño absoluto del tiempo, con lo cual “a dystopic vision emerges that

10. Jáuregui enfatiza que esta realidad es no solo la de los trabajadores de los supermercados, sino en general la de todos los trabajadores bajo el dominio del (súper)mercado neoliberal: “El trabajo des-regulado y desprotegido convierte el cuerpo del trabajador en mercancía barata objeto del consumo productivo y a merced del capital” (602).

11. Núñez-Méndez sintetiza muy bien el modo en que *Mano de obra* presenta al supermercado: “un ambiente agresivo y controlador donde el hombre se siente enajenado y dominado, sin escapatoria alguna, bajo una agobiante mecánica de supervivencia” (88).

reveals a new regime of domination where the workplace is extended to the point that it encompasses the totality of life" (Fornazzari 61).

Hay un episodio especialmente atroz de mutilación que ilustra la violencia y crueldad con la que el (súper)mercado coloniza a sus empleados. Se trata del accidente que sufre Sonia, quien es trasladada de su puesto de cajera a la carnicería, donde un día se cercena el dedo índice:

La pobre Sonia condenada al fluir de su sangre (impura, humana, inadmisible) que inundaba, con un nuevo espesor, el mesón de la carnicería. Y su dedo, al final de una loca y repugnante carrera, terminaba confundido con los abominables restos de pollo. (123 – 124)

Aquí, el (súper)mercado literalmente se queda con la sangre de la trabajadora y su cuerpo se confunde con su mercancía, por lo que "el lector confronta la imagen de un fragmento de cuerpo mezclado con (y no descifrable de) la mercancía que ella prepara para la venta" (Lazzara 160). Es por esta unión cuerpo-sangre-mercancía que esta escena es la que representa con mayor crudeza la posesión corporal que ejerce el (súper)mercado con respecto al cuerpo de sus trabajadores.

Pero aún peor que el accidente de Sonia es acaso la reacción del (súper)mercado a través de los supervisores, de los otros compañeros de trabajo y de los clientes: "Sí, porque Sonia permanecía doblada ("la culiada topre") después de un descuido absurdo que había enfurecido a los carniceros y a los supervisores [...] Ay, Sonia clamaba por su dedo desde el fondo de la carnicería, asustando a los clientes" (124). La deshumanización es total: el accidente de Sonia provoca ira, porque no se le considera una persona, sino una pieza que falla. Lazzara afirma que "los cuerpos se vuelven utilitarios y sumisos; están a la merced del engranaje ideológico del capitalismo neoliberal" (156). Fornazzari, por su parte, plantea que "the service workers form a material part of the supermarket to such a degree that their whole existence is tied to the order of the supermarket products" (57). En efecto, el cuerpo de Sonia y el de todos los trabajadores son considerados por el (súper)mercado como meros productos que, cuando fallan o dejan de ser útiles, se pueden desechar, pues el capitalismo neoliberal en el que les toca vivir los ha despojado completamente de su valor humano. Por eso, desde que son candidatos a trabajar en el (súper)mercado se les clasifica a la intemperie como si fuesen mercancías: "Hileras de mujeres o de hombres (ahora, para controlar mejor el proceso los clasificaban por sexo, por peso, por porte, por salud, por edad, por oficio) parados en medio de un frío inacabable" (111).

Con todos estos ejemplos queda bastante claro que el (súper)mercado es una suerte de vampiro que diariamente succiona los cuerpos y las psiquis de sus trabajadores.¹² Sin embargo, surge una pregunta muy importante: ¿Cómo ejecuta el (súper)mercado esta sujeción, es decir, qué mecanismo utiliza para "colonizar" a sus empleados? La respuesta es bastante obvia: el tiempo.

Como expliqué en el apartado teórico, para Baudrillard el tiempo es una mercancía sujeta a las leyes del mercado. Los personajes de *Mano de obra* reciben un salario bajo que no les permite comprar tiempo y, en consecuencia, disponer de este o administrarlo (mucho menos perderlo, pues no se puede perder lo que no se tiene). Para ellos, el tiempo es un bien que se encuentra en uno de los almacenes del (súper)mercado, pero que no pueden comprar. Entonces, como este lo posee, lo administra a su antojo y a su conveniencia; se vuelve el hilo con el que controla a sus empleados. El siguiente pasaje es bastante demostrativo al respecto:

Porque si pedíamos permiso para hacer un trámite, si salíamos a respirar al jardín, si nos apoyábamos en los estantes, si

12. La metáfora no es gratuita: la asociación vampiro-capitalismo es constantemente repetida. Empezó con Marx: "El capital es trabajo muerto que sólo se reanima, a la manera de un vampiro, al chupar trabajo vivo, y que vive tanto más cuanto más trabajo vivo chupa" (I; VIII; 279 – 280). Continúa hasta la actualidad con autores como Hakim Bey.

engullíamos un dulce, si nos sentábamos a cagar en el baño, si nos daba hambre y sacábamos un yogur vencido de los refrigeradores, si nos faltaban las fuerzas, nos despedían en el acto. (88)

Esta cita conecta muy bien la sujeción del cuerpo que comentaba al inicio de esta sección con la dominación a través de la posesión del tiempo. Actividades corporales esenciales no pueden ejercerse libremente porque se necesita tiempo, y este le pertenece al (súper)mercado. Para él, que sus empleados lo tomen consistiría un robo equiparable a tomar alguna mercancía de los estantes, lo cual se castiga inmisericordemente con el despido. En consecuencia, en esta dinámica perversa, “Si quiere sobrevivir, el empleado debe aprender a gobernar sus debilidades, a dominar la multiplicidad de estímulos, a ser un asceta” (Rodríguez 293).

Olea afirma que “Eltit construye una narrativa del sujeto disuelto por la brutal penetración del poder en su cuerpo y en su vida” (1). Me parece importante que esta crítica comente que la posesión o colonización del trabajador por parte del (súper)mercado ocurra también en su vida, pues, en efecto, el no poseer tiempo hace que la subyugación suceda no solamente dentro del espacio físico del supermercado, sino también en todos los ámbitos vitales, lo cual trae una serie de consecuencias que conviene revisar. Pero antes de hacerlo, se debe también que notar que los trabajadores son conscientes de su desposesión de tiempo; ellos saben que el (súper)mercado lo controla y que la consecuencia de esta situación es que sea usado en su contra: “Pero todos nosotros ya estábamos afectados por el tiempo que nos apuntaba con su dedo inflexible y prácticamente no teníamos maneras de resistir” (134). Como el tiempo le pertenece al (súper)mercado y no es posible comprárselo, se vuelve un arma peligrosa e invencible.

Asimismo, Tompkins señala que “Aunque en *Mano de obra* no se brinde una noción de cuánto tiempo transcurre, es obvio que es suficiente como para que los personajes avejenten, se enfermen, se vuelvan adictos” (123). Esta observación es muy interesante, porque, en efecto, no existen dentro de la trama marcas temporales concretas que permitan determinar si lo narrado transcurre durante días, meses, o años. Me parece lógico que así sea, puesto que los narradores de la primera y segunda mitad son trabajadores del (súper)mercado y al narrar sin huellas temporales enfatizan su desposesión de tiempo.

Una primera consecuencia de la colonización del cuerpo y de la vida en general de los trabajadores es la imposibilidad de construir una identidad. En *La prueba*, Marcia, Mao y Lenin, gracias a su posesión de tiempo libre, pueden resistir a la identidad que les ofrece el mercado encarnada en sus coetáneos. Ellas pueden atacar al (súper)mercado porque este no las controla a través del tiempo. En *Mano de obra* la situación es diametralmente opuesta, lo que le permite al (súper)mercado endilgarles a sus trabajadores la identidad que mejor le convenga para sus fines lucrativos. Ellos, por supuesto, lo saben: “Círculo y me desplazo como una correcta pieza de servicio.¹³ ¿Quién soy?, me pregunto de manera necia. Y me respondo: ‘una correcta pieza de servicio’. No me respondo nada” (58; mi énfasis). La pregunta, en efecto, es necia porque la respuesta es evidente; se trata de un cuestionamiento que no tiene sentido formular porque no hay posibilidad de elaborar una contestación que se escape a los dictámenes del (súper)mercado. Y como reconoce el trabajador, en realidad él no se responde nada (no puede hacerlo), quien verdaderamente lo hace es el (súper)mercado.

La segunda mitad de la novela ofrece ejemplos de lo humillante que resulta que el (súper)mercado sea el que otorgue las identidades. Un caso bastante ilustrativo es el de Isabel. Al inicio, se dice que a ella le va bien porque es promotora de tres productos, por lo que recibe tres

13. El siguiente comentario de Martín-Barbero va en sintonía con esta apreciación: “Los sujetos en el supermercado no tienen la más mínima posibilidad de asumir una palabra propia sin quebrar la magia del ambiente y su funcionalidad... Los trabajadores no son más que su rol: administrador, supervisor, vigilante, cobrador o modelo, y cuanto más anónimamente lo ejecute tanto más eficaz.” (226)

En ese mismo sentido, Rodríguez comenta que “en el supermercado de *Mano de obra* el capital no está fijado en las máquinas, sino en el cuerpo de un trabajador que se ha vuelto la caja de herramientas de un trabajo” (290). Lo que comentan ambos críticos es cierto porque para el supermercado y para el (súper)mercado los trabajadores son solamente herramientas que utiliza para mejorar sus dividendos; son, como dice el trabajador, piezas de servicio.

salarios. Sin embargo, para que esto ocurra así tiene que ser, según su propia declaración, una “lameculos”:

Sabíamos que adentro uno de los supervisores les estaba lamiendo el culo. Eso nos dijo ella. ‘Me lame el culo’. Agregó que ella también era una lameculos porque dejaba que ‘ese viejo asqueroso’ (lo dijo despacio) le pasara la lengua por el tresero. (64)

Isabel debe aceptar esta identidad de “lameculos” que le ha impuesto el (súper)mercado para poder trabajar en él y, por lo tanto, poder subsistir. Por eso, cuando entra en una especie de depresión y deja de cuidar su aspecto físico, el narrador comenta que “Resultaba demasiado peligroso lo que le sucedía” (107) y enumera las acciones que debe volver a realizar urgentemente:

Y también necesitábamos con una urgencia impostergable que se levantara más temprano, que sonriera, que caminara como la gente, que se lavara el culo, que limpiara y planchara su vestido para recorrer el súper, bien presentada, como les gustaba a los supervisores más viejos e indecentes, a los guardias y a los que controlaban las cámaras de video. (108)

Todos estos actos son los que configuran la identidad de “lameculos” de Isabel. No realizarlos supone rebelarse contra la identidad que le ha sido impuesta, lo cual el (súper)mercado castiga con el despido. Por todo esto, concuerdo con Olea, quien comenta que “El empleado del supermercado, en la novela, representa la transformación del sujeto moderno en cuerpo de sometimiento, y apunta a la dislocación de las potencialidades humanas” (98). Cualquier talento que pudiera tener Isabel no tiene ninguna relevancia para el (súper)mercado, pues a este solo le importa que cumpla con las acciones que configuran la identidad que le impone.

Otro ejemplo de esto es Gabriel, el acomodador de paquetes. A él, el supermercado no le paga, simplemente vive de las propinas que le dan los clientes. Por eso, él trabaja “Como un artista popular, como un tragafuego, como un músico, como un malabarista, como un payaso, para conseguir, al final, después de toneladas de paquetes, una propina que inevitablemente le resultaba insignificante, despreciable” (85). Todo el potencial artístico que Gabriel podría desarrollar se ve subyugado por la identidad de acomodador que le impone el (súper)mercado. Él se ve obligado a encausar su talento únicamente en el “arte” de acomodar cosas a cambio de una cantidad dinero que ni siquiera constituye un salario digno.

Solorza afirma que “la casa en la que viven los empleados y empleadas del ‘súper’ es un fiel reflejo del orden jerárquico y coactivo en el que trabajan” (167). En efecto, si el dominio del (súper)mercado ocurre sobre la totalidad del individuo, es lógico que otra consecuencia de esta colonización sea la invasión (contaminación) de sus relaciones sociales. De allí que el narrador en la segunda mitad de la novela cuente que, en la casa, “Nosotros no permitíamos cesantes. Ni enfermos” (71). Esta restricción va en el mismo tenor que las prohibiciones del supermercado que, por ejemplo, no quiere trabajadoras embarazadas. En este contexto, la solidaridad es imposible, ya que, como explica Martín-Barbero, “El mercado no puede crear vínculos sociales, esto es, entre sujetos, pues éstos se constituyen en proceso de comunicación de sentido, y el mercado opera anónimamente mediante lógicas de valor” (14). En ese sentido, un cesante o un enfermo están devaluados para los miembros de la casa y, por lo tanto, no son admisibles.

En este ambiente antisolidario obviamente un sindicato es imposible; es más, resulta afrentoso. Por eso, cuando los trabajadores del (súper)mercado descubren que el personaje de Alberto quiere formar

uno, lo empiezan a considerar un individuo “con malas costumbres” (71) y un traidor execrable: “[Isabel] dijo que cómo Alberto podía ser tan mierda, tan chucha de su madre” (72). Finalmente, el personaje Gloria lo acusa con un supervisor quien lo despide. Así zanja el problema de Alberto, pues convertido en un desempleado no hay lugar para él en la casa. Se trata de una dinámica cruel, mimética a la del (súper)mercado y que nuevamente pone en evidencia el profundo grado de alienación de los personajes.

La muestra más dramática de individualismo salvaje la da el personaje de Enrique. A él se le presenta al inicio de la segunda parte de la novela como el líder dentro de la casa al cual todos respetan y admiran. Sin embargo, al final del texto, descubren que “había sido nuestro Enrique (ahora convertido, después de un ascenso inédito, en el nuevo supervisor de turno) quien nos borró de las nóminas y nos empujó hasta una extinción dolorosamente dilatada” (139). En realidad, esta actitud de Enrique no debe sorprender, pues él actúa de acuerdo a las leyes del mercado. En este, no hay espacio para el amor, la solidaridad o la amistad, solo para la competencia despiadada.

Ahora bien, es importante señalar que los trabajadores del (súper)mercado encuentran una manera de esquivar momentáneamente la alienación. El problema es que se trata de otra alienación (la tercera consecuencia de que el (súper)mercado imponga la identidad): las drogas. Es decir, así como cínicamente se puede proponer que la única manera de superar un trauma es con un trauma más grande, aquí opera la lógica de que la única manera de salir de la alienación es con otra alienación. Paradójicamente, los personajes consideran que esta alienación a través de la droga les abre un espacio para la humanidad que el (súper)mercado les niega: “Aspirábamos, sí, sí, para alegrarnos y, por una vez, lograr conversar y reírnos con el afecto, la decencia y la sinceridad que caracteriza a los seres humanos” (134). El problema es que esta humanidad que la droga supuestamente les brinda es artificial, producto de un adormecimiento del cerebro y de la alteración de la consciencia. La moraleja, entonces, es bastante terrible: no hay manera de que puedan recuperar la humanidad que el (súper)mercado les ha quitado a través de la identidad que les impone gracias a que él es dueño del tiempo y ellos no pueden comprárselo.

Conclusión

Todo el análisis desarrollado en este ensayo corrobora que la opresión que practica la sociedad de consumo -representada en ambas novelas a través del supermercado- sobre los individuos se ejerce gracias a una mercancía: el tiempo. De la posesión (o no) de este depende la posición que se pueda establecer con respecto a esta dominación. Aquellos que lo tienen pueden dilapidarlo o, por el contrario, resistir violentamente como Marcia, Mao y Lenin. Los que no pueden adquirirlo, en cambio, están condenados inexorablemente a la explotación y a la falta de identidad. Es importante destacar esto porque en la crítica que he estudiado sobre las novelas se habla mucho de la poderosa subyugación que ejerce la sociedad de consumo sobre los individuos y su consecuente alienación, pero no se discute el rol fundamental que cumple el tiempo mercantilizado dentro de esta operación.

Por otro lado, este espacio de la conclusión me permite reflexionar sobre si realmente es posible escapar de las fronteras de la sociedad de consumo. El análisis de *La prueba* parece responder que sí, a pesar de que la solución que se propone sea bastante radical: la alienación que supone el (súper)mercado solo puede evitarse si este explota. Es decir, la violencia extrema es la única arma posible. Sin embargo, el modo en que esta se plantea en la novela es inverosímil y es por eso mismo que desfamiliariza, pues resulta sorprendente su incorporación. Además, no hay que tener mucha imaginación para suponer que Marcia, Mao y Lenin terminarán en prisión, el supermercado será reconstruido y el

(súper)mercado seguirá operando. Entonces, es posible proponer que, en esta novela, Aira lejos de proponer una solución radical a la alienación consumista, plantea, a través del giro inverosímil, que es imposible escapar. Esto es, solo una operación increíble (e incluso ridícula) como la que pone en marcha “El Comando del Amor” podría salvarnos, pero como algo así no puede ocurrir verdaderamente, entonces estamos condenados.¹⁴ Después de todo, el insumo principal de la rebelión -el tiempo- es una mercancía, es decir, no se escapa de las fronteras del (súper)mercado.

En *Mano de obra* no hay que escarbar demasiado para llegar al mensaje pesimista: el (súper)mercado controla inmisericordemente las vidas de aquellos que funcionan como sus engranajes y también la de quienes lo sostienen con sus compras (los clientes), pues viven alienados por el resplandor de las mercancías. De allí que cualquier oferta que se anuncie por los megáfonos los convierta en fieras en busca de una presa cuando, en realidad, ellos son la presa. Además, el mundo en el que viven no es real, sino un simulacro compuesto por el valor de signo de los objetos; un espectáculo donde reina la mercancía.

14. Hoyos comenta que “In *La prueba*, the supermarket is a boundless image of the world, and piercing it entails a radical transformation of the whole. It remains ambiguous whether the totality that Aira is alluding to is the prevailing economic model, a certain worldview, or a specific value system” (ch. 3). Esta lectura sería posible si, en efecto, el atentado fuese viable o, por lo menos, creíble; no obstante, su carácter absurdo, inverosímil, a mi juicio, pone en entredicho que el mensaje final de *La prueba* sea una suerte de propuesta revolucionaria. Por el contrario, pareciera sugerir que una revolución radical es imposible en un contexto real. O, dicho de otra manera, la revolución solo puede realizarse en el contexto humorístico aireano, mas no en uno más serio.

BIBLIOGRAFÍA

Aira, César. *La prueba*. Era, 2005.

Ander-Egg, Ezequiel. *Formas de alienación en la sociedad burguesa*. Lumen/Humanitas, 1998.

Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Trad. Margarita Mizraji. Gedisa, 2000.

Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo. Sus mitos. Sus estructuras*. Trad. Alcira Bixio. Plaza & Janés, 2007.

---. "Simulacra and Simulations". *Literary Theory, an Antology*. Eds. Julie Rivkin & Michael Ryan. Blackwell Publishing Ltd., 2004.

Barrios, César. "Del 'macrocosmos de la hamburguesa' a 'lo real de la realidad': consumo, sujeto y acción en La prueba de César Aira". *Revista Hispánica Moderna*, no. 2, 2012, pp. 135 – 172.

Bauman, Zygmunt. *Vida de consumo*. Trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. Fondo de Cultura Económica, 2007

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Colectivo Maldejo. Gegner, 2014.

Depetris, Irene. "La violencia gratuita y el poder de lo falso en César Aira". *Revista Chilena de Literatura*, no. 87, 2014, pp. 69 – 87.

Eltit, Diamela. *Mano de obra*. Seix Barral, 2002.

Fornazzari, Alessandro. *Speculative Fictions: Chilean Culture, Economics, and the Neoliberal Transition*. University of Pittsburgh Press, 2013.

Foucault, Michel. "'Panopticism' from Discipline and Punish: The Birth of the Prison." *Race/Ethnicity: Multidisciplinary Global Contexts*, vol. 2, no. 1, autumn 2008, pp. 1 – 12.

Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Columbia UP, 2015.

Jáuregui, Carlos. *Canibalia: canibalismo, calibalismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Iberoamericana/Vervuet, 2008.

Kiyosaki, Robert T. y Sharon L. Lechter. *Padre rico, padre pobre. Qué les enseñan los ricos a sus hijos acerca del dinero, ¡que las clases media y pobre no!* Santillana, 2004.

BIBLIOGRAFÍA

Lazzara, Michael J. "Estrategias de dominación y resistencia corporales: las biopolíticas del mercado en *Mano de obra*, de Diamela Eltit". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Editado por Rubí Carreño Bolívar. Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 155 – 164.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Libros Perfil S.A., 1999.

Martín-Barbero, Jesús. *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidad de Pittsburgh, 2001.

Marx, Karl. *El Capital. Libro Primero. El proceso de producción de capital I*. Siglo Veintiuno Editores, 2008.

Moulián, Tomás. *El consumo me consume*. LOM Ediciones, 1998.

Núñez-Méndez, Eva. La Diamela Eltit de *Mano de obra*: mística de los trabajadores". *Hispanófila*, vol. 152, enero 2008: 87 – 100.

Ocasio-Rivera, Wanda I. "Cuerpos, órganos y sangre en venta: Diamela Eltit y el cuerpo mercantilizado como representación de la lógica neoliberal". *Metáforas extremas del neoliberalismo en la literatura latinoamericana*. Tesis. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2015: 74 – 128. Web

Olea, Raquel. "El deseo de los condenados: constitución y disolución del sujeto popular en dos novelas de Diamela Eltit, *Por la patria* y *Mano de obra*". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Editado por Rubí Carreño Bolívar, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 91 – 102.

---. "Mano de obra. La disolución de lo social, acerca de la novela *Mano de obra* de Diamela Eltit". *Crítica.cl*. <https://critica.cl/literatura-chilena/mano-de-obra-la-disolucion-de-lo-social>

Oliver, Felipe. "Mano de obra. El supermercado por dentro". *La Palabra*, vol. 26, 2015, pp. 75 – 84.

Pastén, Agustín. "Radiografía de un pueblo enfermo: la narrativa de Diamela Eltit". *The Generation of 72'. Latin America's Forced Global Citizens*. Edited by Sophia A. McClennen, Brantley Nicholson, University of North Carolina Press, Editorial A Contracorriente, 2003.

Rodríguez, Fermín. *Señales de vida: Literatura y neoliberalismo*. Eduvim, 2022.

Shklovsky, Viktor. "Art as Technique". *Literary Theory: An Anthology*. Eds. J. Rivkin and M. Ryan. Blackwell Publishing, 2004.

BIBLIOGRAFÍA

Solorza, Paola Susana. "Necropolíticas del Mercado: cuerpos canibalizados, género y resistencia en *Mano de obra* (2002) e *Impuesto a la carne* (2010), de Diamela Eltit". *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, no. 12, 2017, pp. 161 – 175.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Planeta/Seix Barral, 2004.

Tompkins, Cynthia. "La somatización del neoliberalismo en *Mano de obra* de Diamela Eltit". *Hispanérica*, no. 98, 2004, pp. 115 – 124.

Violencia, medio ambiente y ciencia neoliberal en *La edad del barro* de Sara Rosenberg

Oscar A. Pérez
Skidmore College

Resumen: Este trabajo examina cómo *La edad del barro* (2003), de Sara Rosenberg, interpreta la confluencia de la ciencia neoliberal y la degradación del medio ambiente en la Argentina de finales del siglo XX. Se hace énfasis en el cuestionamiento que hace de la noción de progreso a través de un diálogo con “la novela de la tierra”, la representación de los expertos científicos y las relaciones entre humanos y no-humanos, y la presencia de paradigmas epistemológicos alternativos al de la ciencia neoliberal. Se propone que Rosenberg busca trazar una continuidad entre los años de la última dictadura y los gobiernos neoliberales de la democracia de los años noventa al establecer una conexión entre violencia política y ambiental. Asimismo, están presentes algunas de las preocupaciones de producciones culturales posteriores a la publicación de esta obra en relación con la justicia ambiental, el conocimiento científico, el rol de los expertos y los dilemas éticos en la representación de estas cuestiones.

Palabras Clave: ecocrítica, literatura y ciencia, memoria, literatura argentina, siglo XXI

Los últimos años han visto la publicación de una cantidad importante de obras literarias que exploran los efectos ambientales de prácticas tecnológicas y científicas neoliberales en el campo argentino, en particular aquellas relacionadas con la agricultura industrial a gran escala. Este tema surge en el contexto de tendencias y preocupaciones diversas en la producción literaria contemporánea de este país. A este respecto, Lucía De Leone ha prestado especial atención a dos fenómenos significativos e interrelacionados. Por un lado, De Leone ha descrito el surgimiento de un número importante de expresiones artísticas que se centran en lo rural y en las problemáticas del campo argentino (“Imaginaciones” 186). Este es un fenómeno que Gisela Heffes ha llamado “el giro rural” de la narrativa argentina (“Toxic Nature” 55). Por otro lado, un porcentaje importante de estas obras examinan los efectos en la salud, medioambientales, sociales y afectivos que han tenido las prácticas agroindustriales en el campo argentino, en particular las asociadas con el cultivo de soja transgénica (“Campos” 65). Obras como *Un pequeño mundo enfermo* (2014) de Cristian Molina (alias Julián Joven), *El viento que arrasa* (2012) de Selva Almada, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, *Desmonte* (2015) de Gabriela Massuh o *Noxa* (2016) de María Inés Krimer ejemplifican esta tendencia a la que desde la crítica se le dedican cada vez más páginas. Por ello resulta notable que *La edad del barro* (2003) de Sara Rosenberg, una novela que de cierta forma anticipa preocupaciones recurrentes tanto de autores como críticos actuales, no haya recibido mayor atención. Rosenberg ubica su tercera novela en una localidad remota en el noroeste argentino. Este espacio se vuelve un microcosmos para explorar el papel de la ciencia y tecnología en el discurso neoliberal de desarrollo, la violencia y la justicia ambiental.¹ En este trabajo, se examina *La edad del barro* en el contexto en el que confluyen la llamada ciencia neoliberal y la degradación del medio ambiente en la Argentina de finales del siglo XX y principios del XXI. A través del diálogo con géneros clásicos como la novela de la tierra, la caracterización de personajes expertos y la relación de inseparabilidad entre diferentes expresiones de violencia, Rosenberg señala las contradicciones del modelo de ciencia neoliberal y traza una continuidad entre los años de la última dictadura y los gobiernos de la democracia de los años noventa. Además, *La edad del barro* prefigura algunas de las preocupaciones de producciones culturales posteriores relacionadas con la salud ambiental, el conocimiento científico, el rol de los expertos y los dilemas éticos inherentes a la representación de estas cuestiones.

Ciencia neoliberal

A partir de la década de los ochenta, surgen en el occidente regímenes neoliberales de gestión de la ciencia que marcan un cambio significativo de las políticas científicas durante la guerra fría (Lave et al. 667). Este modelo de ciencia neoliberal insiste en la comercialización y privatización del conocimiento y la reducción en la financiación gubernamental de la investigación en instituciones públicas, así como una agresiva promoción y protección de la propiedad intelectual, como en el caso de las patentes (Lave et al. 665-666). Si bien este modelo tiene su epicentro en los Estados Unidos, la expansión global del neoliberalismo llevó este régimen científico a otras latitudes. Por ejemplo, hubo presión desde el norte global para que la región latinoamericana se integrara plenamente a la internacionalización de la propiedad intelectual (Hurtado y Zubeldía 10). La adopción entusiasta del neoliberalismo en Argentina a partir de los años setenta por la junta militar, y luego por gobiernos de la democracia en las décadas de los ochenta y noventa, tuvo como consecuencia la promoción de un régimen de ciencia neoliberal, aunque con ciertas particularidades. Durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional, el modelo económico que favoreció a la élite empresarial impulsado por la dictadura trajo importantes cambios en la gestión de la ciencia en el país. Algunos de los cambios incluyeron la transferencia de recursos desde las universidades hacia otras instituciones que el régimen

1. Aunque definir el concepto de justicia ambiental es complicado (a esta tarea se le ha dedicado una enorme cantidad de páginas en los últimos años), en este trabajo se piensa en la justicia ambiental en base a un principio que aparece de manera recurrente en distintas definiciones: el derecho a vivir en un ambiente saludable.

percibía como menos proclives al activismo político como el CONICET. Estas reformas en la financiación centralizaban el poder —y por lo tanto la dirección de la investigación— en los directores de los institutos dependientes de dicho organismo, y la promoción de programas enfocados en la ciencia aplicada y la industria apoyados en parte con recursos venidos del exterior, en particular del Banco Interamericano de Desarrollo (Feld 47-57). Con el regreso de la democracia, las políticas científicas oficiales de los gobiernos de Carlos Menem y Fernando de la Rúa estuvieron enfocadas en fortalecer los vínculos entre el sector científico de la academia y el sector productivo, un impulso que estos gobiernos entendieron como la modernización tecnológica desde la iniciativa privada (Buschini y Di Bello 156). Sin embargo, esta política de vinculación ocurrió principalmente en el campo de la retórica. La desarticulación de sectores estratégicos, la apertura a un modelo económico especulativo, la falta de interés entre el sector privado por alianzas con el académico y la escasa financiación de instituciones públicas de investigación generaron un ambiente que desalentó la generación de conocimiento científico en el país (Hurtado y Zubeldía 13). En general, el objetivo del modelo de ciencia neoliberal argentino fue reemplazar un paradigma de desarrollo social como empresa colectiva por un modelo de producción de conocimiento que privilegiara iniciativas individualistas como el emprendedurismo (Hurtado y Zubeldía 12).

El modelo neoliberal también tuvo un gran impacto en políticas ambientales. La dictadura militar vio los movimientos de protección y preservación del medio ambiente como posibles fuentes de subversión ideológica, por lo que reprimió acciones desde la sociedad civil a este respecto y construyó una estructura gubernamental favorable para su programa económico y político (Gutiérrez e Isuani 300). Más tarde, a partir de los años ochenta, “la revolución neoliberal” impulsó la expansión de procesos comerciales en la esfera de la vida, inaugurando la era biotecnológica (Cooper 3). En términos de política pública, desde los Estados Unidos se promovieron conjuntamente una agenda antiambientalista y una gran inversión en biotecnologías comercializables, lo que Melinda Cooper llama “vitalismo de libre mercado” (18). En la Argentina de la década de los noventa, el interés gubernamental por el medio ambiente se vio definido por la intención del gobierno de Menem de ajustarse a la agenda de organismos internacionales (Gutiérrez e Isuani 304). Sin embargo, bajo el paradigma retórico del desarrollo sostenible, la adopción de políticas económicas neoliberales tenía prioridad sobre preocupaciones de tipo ambiental. Esto se puede ver en particular en la transformación del campo argentino, en donde se expandieron de manera espectacular las tierras dedicadas a la agricultura industrial de gran escala basada en monocultivos, como el de la soja (Leguizamón 49). Este modelo agrícola ha tenido consecuencias ambientales significativas, incluyendo la destrucción de hábitats, la degradación de suelos cultivables y la toxicidad asociada con el uso de grandes cantidades de agroquímicos. En este trabajo me interesa analizar cómo Sara Rosenberg construye en *La edad del barro* el contexto anterior.

La barbarie del progreso en *La edad del barro*

Además de *La edad del barro*, Sara Rosenberg ha escrito las novelas *Un hilo rojo* (1998), *Cuaderno de invierno* (2000) y *Contraluz* (2008). La crítica ha destacado que la suya es “una escritura ética y políticamente comprometida” (Ostrov 83). En efecto, la narrativa de Rosenberg no solo no rehúye a preguntas en la convergencia de la política, la ética y la representación, sino que las plantea directamente. En esta encrucijada, la violencia en sus diversas formas es un tema recurrente, constituyéndose en un *leitmotiv* (Rosier, “Violencia” 201). De todas sus obras, sin duda *Un hilo rojo* es la más estudiada. Claire Emilie Martin la describe como un relato biográfico que es a su vez el registro de una era —la de la última dictadura— que persiste a pesar de intentos

durante los años ochenta y noventa por suprimir la memoria (255). La misma autora reconoce su interés por esta cuestión cuando, refiriéndose a *Contraluz*, señala cómo busca explorar “la pervivencia de la violencia estatal dentro de una sociedad aparentemente democrática” (Rosier, “Entre violencia” 199). Este es un proyecto que está también presente en *La edad del barro*, en donde la violencia ejercida en contra de seres humanos y no-humanos, y contra el medioambiente mismo, se puede leer como la continuación de la violencia estatal del régimen militar durante la democracia, una violencia alimentada y sostenida por el capitalismo neoliberal.

Antes de leer la primera palabra de *La edad del barro*, la autora presenta un par de epígrafes. El primero, un par de versos de la pluma del poeta venezolano Gonzalo García Bustillos: “En el remanso están mis muertos, / íntimos vigilantes de la utopía” (Rosenberg 9). Estos versos vienen del poema “Vigilantes de la utopía”, incluido en la colección *De barro son los espejos*. Una discusión detallada de la influencia de la colección de García Bustillos en la novela de Rosenberg supera los alcances de esta reflexión, pero desde el título queda claro que la autora la tiene presente en todo momento (no es casualidad que en el final de *La edad del barro* uno de los personajes principales tenga en su mano un espejo mientras camina en el barro rumbo a su muerte). El poema de García Bustillos es una meditación sobre un pasado que se desmorona y al mismo tiempo se rehúsa a desaparecer por completo. En el contexto de la novela, el epígrafe se puede leer como una referencia a los desaparecidos cuyos restos yacen en el fondo de uno de los lagos de la zona, pero también, de manera más general, al pasado de violencia y terror sobre el que la utopía neoliberal argentina fue fundada.

El segundo epígrafe viene de la pieza teatral *Vida de Galileo*, de Bertolt Brecht, una de las obras del dramaturgo alemán que ha recibido mayor atención de la crítica. La cita particular rescata una intervención de Galileo en la que critica el actuar de algunos de sus colegas: “Si los científicos, intimidados por los poderosos egoístas, se contentan con acumular ciencia por la ciencia misma, se la mutilará y vuestras nuevas máquinas significarán sólo nuevos sufrimientos” (Rosenberg 9). Más adelante, Galileo se muestra pesimista al respecto, al expresar: “tal como están las cosas lo más que se puede esperar es una estirpe de enanos inventores dispuestos a alquilarse para todo” (9). Galileo mismo le advierte a su interlocutor, un joven científico y antiguo discípulo: “Quizá descubráis con el tiempo todo lo que haya que descubrir, pero vuestro progreso será sólo un alejamiento progresivo de la humanidad” (9). Daniel Clavijo-Tavera señala que precisamente en esta intervención se puede ver uno de los temas centrales de la obra de Brecht: el cuestionamiento del papel del intelectual en la sociedad y su relación frente al poder (60). La postura de Galileo en esta pieza teatral bien podría referirse a la crítica que hace Rosenberg de científicos alineados con la agenda de la ciencia neoliberal en Argentina en particular y Latinoamérica más generalmente. La novela en sí es un alegato contra la falta de interés en la justicia ambiental por parte de la élite científica y la agenda de desarrollo tecnocientífico de los gobiernos neoliberales durante la última parte del siglo XX y principios del siglo XXI. Estos dos paratextos resumen muy bien las preocupaciones de la autora y los grandes temas de la novela.

La edad del barro está dividida en veinticuatro capítulos, todos ellos contados desde la perspectiva de un narrador omnisciente. La novela está estructurada a partir de dos historias intercaladas que convergen. Por un lado, el narrador sigue al biólogo francés de origen argentino Francois Jofré y su proyecto para salvar de la extinción a una especie de rana. Por otro lado, se presenta la historia de Alejandro (luego Fermín Caicedo), el hijo repudiado del político y antiguo jefe militar Rafael Aróstegui.

La novela inicia con el viaje de Jofré desde Montpellier hacia una comunidad rural en Argentina. A primera vista, la misión de Jofré podría parecer la campaña de un individuo ilustrado en un ambiente dominado por las fuerzas avasalladoras de la naturaleza y del cacique local. Este escenario remite a narrativas regionalistas de la primera mitad del siglo XX, en particular aquellas que tienden a personificar la dicotomía entre civilización y barbarie, como la “novela de la tierra”. Por ejemplo, Jerry Hoeg nota que en *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, una de las obras en donde se puede ver esta cuestión, la llegada del protagonista de la novela a los llanos venezolanos es una fuerza que trae “the enlightening, domesticating, and pacifying effects of civilization from the city onto this wild landscape and its equally wild and untamed inhabitants, setting up the novel’s primary conflict, that of civilization versus barbarism” (117). Desde la crítica se ha señalado el papel central que tiene la relación entre los humanos y el medio ambiente en el conflicto entre civilización y barbarie en dichas narrativas, en las que con frecuencia se resaltan los grandes cambios ecológicos en los ambientes latinoamericanos resultado de la implementación de nuevas tecnologías en la producción agrícola y la extracción de hidrocarburos (DeVries 162).

En *La edad del barro*, Rosenberg reimagina el conflicto entre civilización y barbarie para cuestionar y poner en evidencia las contradicciones del proyecto civilizador en el contexto de la Argentina de finales del siglo XX. En sus páginas se encuentran referencias al discurso positivista de orden y progreso desplegado en la región latinoamericana más de un siglo atrás, reafirmando la noción de un pasado que permea y moldea el presente. Pero a diferencia de algunas narrativas regionalistas de la primera mitad del siglo XX, en la novela de Rosenberg la labor civilizadora se asocia de manera explícita con la violencia y la opresión. A este respecto, es clave que sea Rafael Aróstegui, el cacique local, quien haga eco del discurso de “orden y progreso” de los siglos XIX y XX²: “Éste es un pueblo de bestias negado a cualquier progreso, les gusta vivir en la edad de piedra y para gobernarlos hace falta gente enérgica” (129). Que sea Rafael Aróstegui —un militar responsable de innumerables atrocidades durante la última dictadura y hasta el presente diegético— quien articule esta visión es clave. Aróstegui no solo está detrás del asesinato y desaparición de múltiples personas, también es el principal impulsor de la construcción de una carretera que será usada para dar acceso a la construcción de un depósito de desechos nucleares. En cierto sentido, Aróstegui se construye como el heredero de la visión de aquel Santos Luzardo de *Doña Bárbara* cuando exclama: “El progreso penetrará en la llanura y la barbarie retrocederá vencida. Tal vez nosotros no alcanzaremos a verlo; pero sangre nuestra palpitará en la emoción de quien lo vea” (Gallegos 123). A través del personaje de Aróstegui, la autora no solo plantea la continuidad de la violencia política llevada a cabo durante la última dictadura, sino que inscribe dicha violencia en el afán civilizador de regímenes anteriores y posteriores, conectando las atrocidades de ese régimen con la violencia contra humanos, no-humanos y medio ambiente perpetrada en el nombre del llamado progreso. En este sentido, no resulta sorprendente que Aróstegui recurra a la animalización para reforzar el contraste entre el progreso neoliberal y la resistencia contra este modelo por parte de los habitantes. No obstante, la postura del general es desafiada a lo largo de la obra de distintas maneras. El narrador detalla información y conversaciones que ponen en evidencia las verdaderas intenciones de Aróstegui. Se trata de un ególatra movido por intereses económicos a quien nada le importa el bienestar de la comunidad o la salud de los ecosistemas circundantes. El uso del eufemismo “gente enérgica” en su intervención deja claro que dicho personaje ve en el llamado progreso una justificación para la represión. Más aun, la antítesis entre “gente enérgica” y “pueblo de bestias” superpone una serie de dicotomías: civilizado/salvaje, sujetos/objetos, opresores/oprimidos, humanos/no-humanos. Las coincidencias entre estas categorías son, desde luego,

2. “Orden y progreso” es una expresión inspirada en el pensamiento positivista de Auguste Comte que a fines del siglo XIX y principios del XX funcionó como base ideológica de múltiples regímenes en América Latina (ver Clark).

poco fortuitas; son fundamentales para el proyecto de la modernidad.³

Del progreso positivista al neoliberalismo

Rosenberg no solo asocia el discurso de progreso positivista con la violencia política y ambiental personificada en Aróstegui, sino que plantea una crítica explícita a través del personaje Jofré, el foráneo letrado que decide cruzar el Atlántico para evitar seguir “sosteniendo por inercia el perverso sentido de progreso que la industria científico técnica y el mercado requerían” (16). Aquí Jofré hace explícitas las fuerzas mercantiles detrás de la ciencia neoliberal criticada a lo largo de la novela. Si, como Jennifer French propone, la novela regionalista hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX representa las formas económicas predominantes de la época y la incorporación de la región en el sistema capitalista internacional (13), de manera análoga, la novela de Rosenberg muestra los efectos sociales y ambientales del neoliberalismo.

La crítica hacia la ciencia neoliberal es una constante a lo largo de la novela. En un momento de reflexión sobre las frustraciones del protagonista, el narrador declara: “Si las ranas pudieran patentarse tal como habían hecho con casi todas las semillas, un rebaño de falsos investigadores estaría ahora persiguiéndolas, provocándoles alguna mutación genética y apropiándose de ellas” (132). Este reproche tiene como fondo el proyecto de conservación emprendido por Francois Jofré. Evitar la extinción de la llamada rana Dorset es una labor que no le reporta ganancias económicas de ningún tipo al científico. La misión de Jofré se contrapone a un modelo de generación de conocimiento sustentado en la lógica capitalista, y de ahí la falta de interés de sus colegas por esta área de estudio. Además, la cita engloba una serie de preocupaciones y temas que son centrales en la obra de Rosenberg. En primer lugar, lanza una crítica contra investigadores que ven el beneficio propio como fin último de su trabajo y como eje de su relación con otros seres no humanos. En segundo lugar, esta cita se puede leer como una alusión al empuje en la investigación biotecnológica agrícola que fue determinante para la transformación del campo argentino desde la década de los noventa. Finalmente, en ella se resume la postura general de la obra en oposición a modelos de producción científica alineados con el neoliberalismo.

La conciencia de ser partícipe en un sistema de ciencia neoliberal lleva a Jofré al pesimismo y la apatía, buscando refugiarse en su misión para salvar a las ranas antes de responder a las necesidades de la comunidad en la que lleva a cabo su investigación. Esta posición se hace explícita cuando el periodista Gustavo Birbak quiere saber por qué Jofré dejó Europa si allá existe un movimiento ecologista importante. La respuesta del biólogo es reveladora:

No formo parte del movimiento ecologista. Creo que es preciso cambiar ciertos conceptos básicos antes, porque cualquier propuesta aislada del contexto político es un sin sentido. La industria química y farmacológica controla las decisiones de los gobiernos que se llaman democráticos y nosotros no podemos ser más que obedientes empleados. Si no fuera así, la investigación se dirigiría hacia otros campos mucho más urgentes. Digamos que como no puedo cambiar ese rumbo y como no tengo fuerza he dimitido para no colaborar. (90)

En esta intervención, Jofré señala nuevamente cómo los intereses económicos, y no el bienestar de humanos y no-humanos, es la fuerza detrás de las grandes industrias científicas. También hace explícita la conexión entre ciencia y política. La referencia directa a la influencia de este modelo de producción de conocimiento científico en gobiernos democráticos alude al régimen de ciencia neoliberal argentino del

3. Como nos recuerda Gisela Heffes, desde los estudios poscoloniales se ha señalado que el tratamiento instrumental de humanos y no-humanos categorizados como “naturaleza explotable” es clave para los proyectos europeos de colonización y dominación global (“Políticas” 62).

cambio de siglo y anticipa el enorme poder actual de las industrias química y biotecnológica en la producción agrícola argentina. No obstante, para este personaje pasa inadvertida la contradicción implícita en la última frase. El paralelismo que equipara la falta de agencia con la lasitud del científico adelanta la falacia de la cláusula final. La estructura sintáctica funciona en este mismo sentido. Al anteponer sus convicciones —que dan claves sobre el carácter de Jofré— a sus acciones, se pone en duda la capacidad del científico de “dimitir” y “no colaborar”. En otras palabras, ¿es capaz de abandonar un sistema tan poderoso un individuo sin agencia ni voluntad? En efecto, al mantenerse al margen de las luchas en favor de la justicia ambiental y depender económicamente de los fondos provistos por su universidad en Montpellier, el biólogo, lo quiera o no, consciente o inconscientemente, sigue participando en este sistema de producción de conocimiento.

Desde los primeros capítulos se percibe la intención de reconocer las contradicciones en la capacidad de resistencia del científico y descentrarlo. El biólogo se enfrenta a una crisis existencial que lo hace dejar una relación romántica y su rol de profesor en una universidad francesa después de la muerte de Louis, un amigo y colega. La búsqueda de un sentido renovado para su vida lo lleva a cruzar el Atlántico. En principio, su objetivo es continuar la labor de conservación de su amigo al introducir la especie amenazada en el bosque subtropical argentino, estudiar su desarrollo y esperar que algunos especímenes se adapten y prosperen en este ambiente. Si bien la motivación del biólogo se podría ver como una acción redentora motivada por el compromiso con su amigo suicidado y una toma de conciencia ante la crisis ambiental, el narrador disputa de manera repetida dicha misión. El cuestionamiento sobre el impacto y la importancia de la misión de Jofré aparece pronto y surge en un momento de reflexión del científico mismo: “Tal vez hubiera sido mejor abandonar las ranas de Louis en Montpellier y dedicarse sólo a regenerar lo que ya había” (54). Desde el punto de vista de la biología de conservación, la introducción de una nueva especie de rana en este hábitat antes de luchar por la conservación de especies nativas probablemente no sería la opción más popular. Así, esta cuestión muestra dos puntos de vista sobre la sustentabilidad. Por un lado, el Jofré de la primera parte de la novela encarna una visión de conservacionismo que en principio tiene poca consideración por los habitantes, humanos y no-humanos, de regiones en la periferia. En particular, en su afán por salvar de la extinción a la rana Dorset, el biólogo está introduciendo esta especie en un hábitat nuevo. Además, no solo no hace una reflexión profunda sobre los efectos negativos posibles que la presencia de esta nueva especie podría tener en ese hábitat, sino que evita involucrarse en causas de protección ambiental urgentes para esa comunidad. En repetidas ocasiones, Jofré muestra desinterés por obras que mejorarían la calidad de vida de la comunidad, como la crianza de otra especie de ranas comestibles o la construcción de una planta de purificación de agua para llevar agua potable a los vecinos. Sólo decide involucrarse en los movimientos de activismo ambiental local hasta que se da cuenta que mantenerse al margen pone en riesgo los avances y la continuación de su investigación, ya que ambos están en peligro por la expropiación de tierras necesaria para llevar a cabo los proyectos de infraestructura apoyados por el gobierno y la iniciativa privada.

Sin embargo, según advierte el narrador, la misión de Jofré no está totalmente desconectada de la realidad. Las ranas funcionan como un símbolo debajo del cual subyacen diversas preocupaciones en la intersección de la ciencia, la tecnología y el medio ambiente. Más allá de lo profundamente trágico de atestiguar la extinción una especie, las ranas actúan como un “termómetro” de la salud del ecosistema que habitan (14). Este rol se vuelve claro cuando el científico y su equipo se enfrentan a la presencia de “restos de cloro, fósforo y nitrato como

para matar a un elefante” en los lagos en donde se busca introducir las ranas (53). El origen de estos contaminantes no está claro, aunque se sabe que una parte se debe a la presencia de fábricas de papel y el uso de agroquímicos en la zona. De manera análoga, uno de los principales problemas que enfrenta esta comunidad es la escasez de agua potable. Así, la contaminación del agua pone en evidencia las interconexiones entre humanos y no-humanos. El biólogo piensa que a medida que su investigación avance, las personas a su alrededor “terminarían por entender que todo estaba relacionado y que la crianza de las ranas significaba también la recuperación del agua” (54). Esta visión hasta cierto punto ingenua del científico no es negada directamente en la diégesis, después de todo su apreciación es consistente con una visión compleja de la salud de los ecosistemas. Lo que sí se cuestiona en diversos momentos es la desconexión de esta postura con la realidad de la zona y lo poco efectiva que resulta para lograr cambios importantes.

A pesar del papel significativo del antagonismo entre Aróstegui y Jofré —y las maneras en que uno y otro entienden la relación entre ciencia, tecnología y medio ambiente en este entorno—, la novela plantea una historia que cuestiona y termina por superar dicha dicotomía para darle énfasis a la labor relacionada con la justicia ambiental de los habitantes de la comunidad. La visión maniqueísta de Aróstegui y la pasividad de Jofré son desafiadas por el activismo de algunos de los miembros de la comunidad local. En primer lugar se tiene a Diego Herrero, el colaborador local de Jofré, quien espera que su participación en el proyecto le ayude a conseguir financiamiento para solucionar la falta de acceso a agua potable en el pueblo; también está Regina Fenochio, una profesora universitaria que lidera la campaña en contra de la construcción de la carretera porque está convencida que será el primer paso para establecer un almacén de residuos radioactivos, o Gustavo Birbak, un periodista que trabaja en un documental para mostrar los efectos negativos de la tala del bosque de la región. A pesar de la tiranía del líder local, estos personajes realizan un trabajo constante de activismo y justicia ambientales.

Enfermedades mentales y saberes alternativos

De manera paralela a la historia de Jofré y las luchas por justicia ambiental de los habitantes de la comunidad a la que llega, la autora introduce la historia de Alejandro. Alejandro es hijo de Rafael Aróstegui, el general que mantiene un régimen de opresión en la comunidad. Este personaje crece en las sombras de su familia, la cual se avergüenza por el comportamiento y la salud mental del joven. El tema de la salud mental resulta significativo, pues en este campo la autora continúa con su cuestionamiento de la ciencia interesada en el beneficio económico alineada con el poder. Los médicos del pueblo son un buen ejemplo. Por un lado está a Ramiro Matei, un médico cercano a la familia Aróstegui. La proximidad de Matei al poder le garantiza ciertos beneficios económicos y profesionales. A cambio, este profesional pone al servicio de Aróstegui y su familia las herramientas de la ciencia, incluyendo el diagnóstico y tratamiento del hijo repudiado del general. Por otro lado está el doctor Hernán Martínez, director del sanatorio para enfermos mentales del pueblo. Este profesional médico es representado como un personaje desencantado que busca subir en el sistema burocrático pero cuya lejanía de los centros de poder ha estancado su carrera. Gracias a una beca del gobierno, pasó un mes y medio en los Estados Unidos, a donde tiene la esperanza de volver. En su desencanto, Martínez se alinea con la perspectiva de Aróstegui y en oposición a la Jofré. En un diálogo que los dos hombres de ciencia mantienen, cuando el biólogo expresa que “hay muchas formas de entender el progreso” (198), el médico responde: “El progreso [...] es sólo uno, profesor. Sea quien sea quien lo lleve adelante, militares, civiles, buenos, malos, todos van a robar ya lo sabemos, pero en este pantano las carreteras son indispensables” (198). La generalización de

Martínez, que intenta equiparar la ambición de grupos dispares, le sirve para justificar una posición favorable a los intereses del cacique. Sin embargo, el cuestionamiento de este punto de vista no tarda en llegar. Poco después de este encuentro, cuando Martínez se dirige a una entrevista con Aróstegui de la que espera sacar beneficios personales, el doctor es asesinado por órdenes del general.

Cuando el narrador fija su atención en Alejandro, está claro que favorece la visión del personaje por sobre la de quienes le rodean. Es revelador que la novela cuestione el diagnóstico de los médicos locales de manera repetida:

Más tarde dijeron que la insolencia era una enfermedad que ni los largos encierros podían curar. Cuando todavía hablaba [Alejandro], y casi siempre que intentaba hacerlo, enseguida alguien le respondía con un grito, o bien un golpe en la cara o en la espalda que lo dejaba sin aire por unos instantes. Entonces, se quedaba confuso, olvidaba lo que había dicho y se perdía entre las paredes de su cuarto que casi siempre cerraban con llave. (26)

Como en este fragmento, la autora se vale del narrador omnisciente para privilegiar la perspectiva del hijo del general a lo largo de la obra. Para ello, recurre a varias de las estrategias narrativas aquí presentes. Primero, en el punto de vista de este personaje dominan sus experiencias sensoriales y emociones por sobre la razón. Es decir, en los momentos en los que el narrador se adentra en el cuerpo del personaje, hay una intencionalidad clara por verbalizar las emociones y sentimientos que él experimenta (“se quedaba confuso”, “olvidaba lo que había dicho”). Esta característica les permite a los lectores establecer una conexión afectiva con el personaje y conocer un poco mejor su visión del mundo. Segundo, es a través del cuerpo que Alejandro se conecta con el mundo, su conocimiento es somático, lo que le permite establecer relaciones menos antropocéntricas con otros seres no-humanos y el ambiente que le rodea (por ejemplo, a través de descripciones y caracterizaciones que borran los límites entre Alejandro y el mundo más que humano: “el sonido de su garganta se confundió con el ruido de los animales” [224], “desaparecía en la espesura sin mover ni una rama” [229], “[v]olvía a estar en el cuerpo unicelular de un protozario” [235]). Así, Alejandro se vuelve un personaje clave en el proyecto de Rosenberg.

El pasaje citado con anterioridad también ilustra el carácter subjetivo de la enfermedad de Alejandro al identificarla como “insolencia”. Y en efecto, a menudo su familia y otros personajes con los que interactúa describen su comportamiento como insolente. Es decir, se patologiza la oposición a las estructuras de poder. Aquí se ponen en evidencia los maltratos físicos y psicológicos a los que es sometido desde la infancia. Es significativo que la violencia venga como una respuesta enérgica a intentos de levantar la voz, una cuestión reforzada con las repetidas referencias a la comunicación verbal (“dijeron”, “hablaba”, “le respondía”, “habían dicho”). La descripción del trato que recibe Alejandro conecta la violencia política que Aróstegui fomenta en la región con la violencia parental. Fernando Reati ha identificado la relación padre-hijo/a como un tema repetido en la narrativa argentina de finales del siglo XX y principios del XXI. Reati propone que en esta coincidencia se pueden ver ecos de

la muerte de las utopías y de los ‘padres de la Patria’, con el corte intergeneracional causado por la desaparición de miles de jóvenes en los 70, e incluso de la Argentina familiar en los años de neoliberalismo y achicamiento del Estado benefactor. (171)

padre/país y la metáfora del cuerpo enfermo, en donde se superponen diversas instituciones del aparato discursivo de control, incluyendo el sistema médico (174). En este sentido, el padre enfermo se vuelve una metonimia de un país en decadencia o de una Argentina autoritaria debilitada pero viva.

La relación padre-hijo en *La edad del barro* sin duda se puede leer en esta clave metonímica, mas a diferencia de las novelas centradas en la figura del padre enfermo, aquí el hijo institucionalizado bajo la opresión del padre habla de un pasado cuya influencia en el presente está lejos de ceder. A este respecto, Roxana Juárez ha señalado cómo la relación padre-hijo entre el general y Alejandro muestra las dificultades para establecer vínculos filiales cuando se tienen linajes familiares “incómodos”, haciendo eco de los diálogos en la sociedad argentina sobre las consecuencias de los regímenes dictatoriales (Juárez 116). Para Juárez “la comunicación trunca e inservible”, personificada en Alejandro y recurrente a lo largo de la obra, es también un síntoma del neoliberalismo. En esta novela, múltiples personajes buscan entablar comunicación de manera infructuosa a través de diferentes medios, incluyendo cartas, dibujos y mensajes. De acuerdo con Juárez, esta imposibilidad de comunicación representa “la omnipresencia de un capitalismo descarnado, orden dominante para el cual las vidas son números útiles solo para cerrar balances gananciales; son bienes de uso y no interlocutores válidos” (117). En efecto, los múltiples obstáculos al proceso comunicativo a los que se enfrentan los personajes de la novela reafirman este argumento. No obstante, en la novela se proponen formas alternativas de comunicación que desafían los límites impuestos por el sistema económico y el paradigma de la ciencia neoliberal, específicamente al explorar el territorio de lo sobrenatural.

Además de la ciencia, en el universo narrativo de *La edad del barro* están presentes otros paradigmas epistemológicos. Volviendo a la novela de Rómulo Gallegos, Jonathan Tittler afirma que la dicotomía entre civilización y barbarie presente en *Doña Bárbara* no está relacionada con el conflicto entre los humanos y la naturaleza, sino que alude a una lucha dentro de la naturaleza humana misma (25). En este sentido, de acuerdo con Tittler, la proclividad de la antagonista hacia la superstición y la magia es un símbolo de las emociones humanas más bajas a las que hay que combatir. Así, la maldad de Doña Bárbara no estaría determinada por su cercanía a fuerzas supuestamente satánicas sino por su lejanía de la racionalidad occidental (25). En *La edad del barro*, Rosenberg cuestiona este sesgo epistemológico al expandir la diégesis hacia territorios fuera del alcance de la racionalidad ilustrada. La relación entre Diego y su pareja, Angélica, le sirve a la autora para examinar diferentes formas de conocer y relacionarse con su entorno. De acuerdo con el narrador, “cuando Diego hablaba de ciencia médica o de cualquier otra ciencia era como si hablara de un dios todopoderoso” (65). Por medio del símil, Rosenberg lleva la confianza de Diego en la ciencia al campo de la fe, lo que limita su visión del mundo. Mientras tanto, Angélica es lectora frecuente del tarot y está en constante comunicación con su hermano y madre muertos, con quienes mantiene conversaciones animadas presentadas de manera explícita en la novela. Este fenómeno sobrenatural tiene una relación íntima con el mundo más que humano: “Hay que saber escuchar a las hojas. Era la voz de su hermano la que hablaba en el viento” (61). Cabe aclarar que *La edad del barro* no propone al espiritismo, la adivinación o a los seguidores de la llamada “Teoría del reencuentro de las partículas” como alternativas al conocimiento científico —por ejemplo, se critica a dichos seguidores por su desinterés en los problemas de la comunidad. No obstante, sí abre la posibilidad a paradigmas epistemológicos más allá de la ciencia. Esto se vuelve claro en la percepción que tiene la pareja sobre el estado de Angélica tras la muerte de su madre. Diego insiste en un tratamiento médico. Angélica por su parte tiene una percepción distinta: “Tampoco [Angélica] entendía de qué quería curarla [Diego], porque lo único que sucedía era

que desde el suicidio de su madre no tenía ganas de hacer el amor, y no había motivo para pensar que eso fuera una enfermedad” (65). La fe de Diego en la ciencia lo lleva a medicalizar el sentimiento de pérdida de su pareja y a interpretar el que ella no satisfaga sus necesidades afectivas como síntoma inequívoco de alguna patología. Por su parte, la experiencia de Angélica como trabajadora en el sanatorio para enfermos mentales añade un nivel de escepticismo, pues ahí ve cómo los médicos “[n]ombraban y clasificaban las enfermedades que no tenían más origen que la soledad y recetaban sin piedad psicofármacos para que no los molestaran, hasta que la gente se volvía zombie” (65). En este sentido, la novela plantea la contraposición de modelos de generación, cogeneración y circulación de conocimiento y su impacto en la salud de comunidades rurales.

La memoria del barro

La estructura de la novela misma busca enfatizar la pluralidad y diversidad de voces. Como en el caso de Diego y Angélica, el narrador dirige su atención hacia diferentes personajes a lo largo de la obra. Si bien Francois y Alejandro son los ejes que le dan unidad y continuidad al argumento, Rosenberg presenta las historias, motivaciones y perspectivas de muchos otros habitantes de la zona para enfatizar lo que Beatriz Sarlo ha llamado “actos de rebelión cotidiana” capturados por “el giro subjetivo” de la historia (18). En otras palabras, al poner atención en múltiples perspectivas y las estrategias que movilizan varios personajes para resistir la opresión a la que se enfrentan, la novela resiste la imposición de una versión hegemónica de la historia. Esta estrategia ha sido señalada por críticos de la obra de Rosenberg con anterioridad. De acuerdo con Denise León, “la reconfiguración nunca acabada de historias divergentes, superpuestas, de las cuales ninguna puede aspirar a tener la mayor representatividad” en *Un hilo rojo*, la ópera prima de Rosenberg, aproxima a la novela a una estética realista biográfica (119). En *La edad del barro*, esta fragmentación cumple una función distinta: genera una perspectiva multifocal fundamental para hacer la conexión entre las violencias del pasado y las violencias a las que se enfrentan los habitantes de la zona en el presente. Capítulo tras capítulo, la autora se vale de la analepsis para romper la rigidez del tiempo lineal, transportando a los lectores entre el presente y distintos momentos en el pasado con insistencia. Varios personajes hacen alusiones al periodo de terror de la última dictadura argentina. No obstante, la violencia que ocurre en el presente establece una continuidad, un régimen opresivo que no terminó con la caída de la dictadura, sino que persiste transfigurado en la democracia. Esta conexión se hace a través de Diego, quien en una conversación con Francois decide guardar silencio para no “explicarle que la gente había retrocedido tanto como para terminar votando al mismo general que pocos años antes había detenido, torturado y asesinado a miles de personas” (53). El tema de la imposibilidad de comunicación surge de nuevo, ya no como referencia directa al capitalismo descarnado, sino en conexión con la violencia. La reticencia de Diego para expresar en voz alta esta aparente contradicción está sustentada en al menos dos motivos expresados en la diégesis: la desilusión y el miedo. El miedo es una fuerza que permea la vida de la comunidad, como recuerda el narrador con respecto a la violencia que experimenta Alejandro: “El dolor físico siempre se olvida, o tal vez es tan fuerte que desaparece y lo que duele para siempre es el miedo” (117). La duplicación de la palabra “siempre” —usada con significados ligeramente distintos— no solo establece un lazo entre olvido, dolor y miedo, también apunta a un proceso de mutación del dolor y a un cambio en la temporalidad asociada con la violencia. El “siempre” asociado con el olvido del dolor físico es uno de repetición, de la inevitabilidad del ciclo de la violencia física. El “siempre” del miedo que duele es uno de permanencia, de una fuerza más allá del tiempo, de la memoria somática que irrumpe pasado, presente y futuro.

Las diferentes historias de violencia convergen hacia el final de la novela, cuando se descubre que el lago dentro de los terrenos del sanatorio para enfermos mentales de la localidad se utilizó para depositar los cuerpos de personas desaparecidas por el terrorismo de Estado. El descubrimiento llega a los lectores a través de dos fuentes. En un momento de claridad, Diego concluye que la alta presencia de químicos contaminantes en el agua tiene como origen la descomposición de cuerpos humanos:

Acabo de entenderlo, no son sólo fosfatos sino fósforo de origen humano lo que sale en todos los análisis que hemos hecho. Por eso están preocupados Aróstegui y sus socios. [...] Están en el lago, todos deben estar en el lago del manicomio. Los tiraron hace años, se sabía, pero no sabíamos adónde. [...] Es terrorífico, pero los hemos encontrado, Francois, después de tantos años los hemos encontrado. (226-227)

El que los cuerpos de los desaparecidos hayan permanecido ocultos en un lago mencionado a lo largo de la novela es uno de los procedimientos usados para la representación de lo ominoso, una cuestión que Emilia Deffis ha observado también en un grupo de novelas de la misma época. Como en el corpus analizado por Deffis, en *La edad del barro* la forma es también fundamental para hablar del horror sin mencionarlo. Aunque hay referencias explícitas a los desaparecidos, lo que predomina es un lenguaje de ausencias, de construcciones metonímicas a partir de los remanentes dejados por las víctimas de la violencia. Si Diego debe recurrir a las herramientas de la ciencia para resolver el misterio, Alejandro solo necesita detenerse a observar: “Había visto restos de cuerdas deshechas en la orilla, hilos más que cuerdas, ruidos por el tiempo y por el agua, pedazos de ropa y de cuero, botones, trozos de zapatillas de goma” (227). Estos objetos fragmentados e incompletos no solo dan cuenta de las vidas destruidas sino también de las historias mutiladas y las verdades desconocidas. La anagnórisis en este caso viene de la mano de la esperanza de justicia y la satisfacción de finalmente conocer la verdad sobre los desaparecidos. Marie Rosier ha señalado cómo la desaparición es recurrente en las obras de Rosenberg, una figura que le “permite convocar al pasado y proponer una lectura memorística de la historia argentina reciente” (“Violencia” 197). De acuerdo con Rosier, la figura del desaparecido es particularmente poderosa, pues su ausencia visibiliza la violencia del Estado terrorista y la impunidad, “precisamente porque el silencio, el olvido y el miedo giran a su alrededor” (203). El de Rosenberg es un proyecto que apela a “el reclamo por la verdad” y “el imperativo de la memoria”, identificados por Hugo Vezzetti como dos de los tres componentes de la acción por los derechos humanos en la posdictadura (21). Al mismo tiempo reconoce que “la demanda de justicia” —el tercer componente— es todavía una tarea incompleta.

La edad del barro es una novela de transición, tensiones e interconexiones. Una novela de transición entre los siglos XX y XXI que al mismo tiempo señala la continuidad de procesos como la violencia política de la última dictadura argentina. En este trabajo he propuesto que la autora se vale de diversas estrategias para poner en evidencia las contradicciones de la ciencia neoliberal, desde la caracterización de los científicos hasta el cuestionamiento de la noción de progreso y su relación con modelos epistemológicos occidentales. Llamen la atención en particular los ecos en la obra de la llamada novela de la tierra. En cierta forma, la novela de Rosenberg se embarca en un proyecto crítico que revisita el género para disputar ideas del progreso enraizadas en concepciones positivistas. Esta obra de Rosenberg ayuda también a trazar un mapa literario más completo de la literatura argentina e hispanoamericana preocupada por cuestiones ambientales del siglo XXI. Al preceder a muchas de las obras contemporáneas que denuncian crisis e injusticias ambientales —algunas de las cuales han recibido una atención significativa de la crítica — *La edad del barro* contribuye a

tener una visión más amplia de este grupo y su genealogía para así entender mejor el papel de la literatura en la lucha contra las crisis ambientales de nuestro tiempo.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 49
Julio/July 2023

CIBERLETRAS

BIBLIOGRAFÍA

Brecht, Bertolt. *Vida de Galileo. Madre coraje y sus hijos*. Traducido por Miguel Sáenz, Alianza Editorial, 2001.

Buschini, José y Mariana Eva Di Bello. "Emergencia de las políticas de vinculación entre el sector científico-académico y el sector productivo en la Argentina (1983-1990)." *Redes*, vol. 20, no. 39, 2014, pp. 139-158.

Clark, Meri L. "The Emergence and Transformation of Positivism." *A Companion to Latin American Philosophy*, editado por Susana Nuccetelli, Ofelia Schutte y Otávio Bueno. Wiley-Blackwell, 2010.

Clavijo-Tavera, Daniel. "Vida de Galileo, de Bertolt Brecht: el campo científico de una época y el papel del intelectual en tiempos de crisis." *Ánfora*, vol. 27, no. 49, 2020, pp. 43-66.

Cooper, Melinda. *Life as Surplus: Biotechnology and Capitalism in the Neoliberal Era*. University of Washington Press, 2008.

De Leone, Lucía. "Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas." *Cuadernos de literatura*, vol. 20, no. 40, 2016, pp. 181-203.

---. "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." *452oF*, no. 16, 2017, pp. 62-76.

Deffis, Emilia I. *Figuraciones de lo ominoso. Memoria histórica y novela posdictatorial*. Biblos, 2010.

DeVries, Scott M. *A History of Ecology and Environmentalism in Spanish American Literature*. Bucknell University Press, 2013.

Feld, Adriana. "Ciencia y dictadura en la SECyT y el Conicet: el modelo de política científico-tecnológica de la Revolución Argentina al Proceso de Reorganización Nacional (1966-1983)." *Ciencia en dictadura: trayectorias, agendas de investigación y políticas represivas en Argentina*, compilado por Cecilia Gárgano. INTA, 2015, pp. 35-62.

French, Jennifer L. *Nature, Neo-Colonialism, and the Spanish American Regional Writers*. Dartmouth College Press, 2005.

Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. 1929. Editorial Andrés Bello, 1983.

García Bustillos, Gonzalo. *De barro son los espejos*. Editorial José Martí, 1995.

BIBLIOGRAFÍA

Gutiérrez, Ricardo A. y Fernando J. Isuani. "La emergencia del ambientalismo estatal y social en Argentina." *Revista de Administração Pública*, vol. 48, no. 2, 2014, pp. 295-322.

Heffes, Gisela. "Toxic Nature in Contemporary Argentine Narratives Contaminated Bodies and Ecomutations." *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*, editado por Ilka Kressner, Ana María Mutis y Elizabeth M. Pettinaroli. Routledge, 2020, pp. 55-73.

---. *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación: Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Beatriz Viterbo, 2013.

Hoeg, Jerry. "The Landscapes of Venezuela: Doña Bárbara." *Reading and writing the Latin American Landscape*, editado por Beatriz Rivera-Barnes y Jerry Hoeg. Palgrave Macmillan, 2009, pp. 117-129.

Hurtado, Diego y Lautaro Zubeldía. "Políticas de ciencia, tecnología y desarrollo, ciclos neoliberales y procesos de des-aprendizaje en América Latina." *Universidades*, no. 75, 2018, pp. 7-18.

Juárez, Roxana. "Cuerpos abyectos, filiaciones aberrantes. El caso de La edad del barro, de Sara Rosenberg." *Encuidarte*, no. 6, 2021, pp. 112-119, <https://encuidarte.wordpress.com/numero-1-abril-2014/numero-6-julio-2021/>. Acceso 20 Sep 2022.

Lave, Rebecca, et al. "Introduction: STS and Neoliberal Science." *Social Studies of Science*, vol. 40, no. 5, 2010, pp. 659-675.

Leguizamón, Amalia. *Seeds of Power: Environmental Injustice and Genetically Modified Soybeans in Argentina*. Duke University Press, 2020.

León, Denise. "Las dos vidas de Julia o sobre *Un hilo rojo* de Sara Rosenberg." *Telar*, no. 2-3, 2005, pp. 115-123.

Martin, Claire E. "Theorizing Life: Argentinean History Recovered." *Life Writing: Autobiography, Biography, and Travel Writing in Contemporary Literature*, editado por Koray Melikoğlu. Ibidem-Verlag, 2012, pp. 253-262.

Ostrov, Andrea. "Violencia, representación y memoria en dos novelas de Sara Rosenberg." *Letras femeninas*, vol. 41, no. 2, 2015, pp. 82-98.

Reati, Fernando. "De padres muertos y enfermos: paternidades, genealogías y ausencias en la novela argentina de la posdictadura." *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea*, editado por Álvaro Félix Bolaños, Geraldine Cleary Nichols y Saúl Sosnowski. IILI, 2008, pp. 169-187.

BIBLIOGRAFÍA

Rosenberg, Sara. *La edad del barro*. Destino, 2003.

Rosier, Marie. "Entre violencia y resistencia en la obra de Sara Rosenberg: una entrevista." *Gamma*, vol. 24, no. 51, 2013, pp. 197-201.

---. "Violencia política y resistencia en la obra de Sara Rosenberg: de Un hilo rojo a Contraluz." *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, editado por Lucero de Vivanco Roca Rey. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, pp. 196-212.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI, 2006.

Tittler, Jonathan. "Ecological Criticism and Spanish American Fiction: An Overview." *The Natural World in Latin American Literatures: Ecocritical Essays on Twentieth Century Writings*, editado por Adrian Taylor Kane. McFarland and Company, 2010, pp. 11-36.

Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente: Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Siglo XXI, 2002.

Antagonistas de la modernidad. La figura literaria de la partera en el costumbrismo español e hispanoamericano

Miguel Ángel Pillado

Ludwig Maximilian University of Munich, Romanische Philologie

Resumen: Este artículo sigue una interpretación del costumbrismo que ve dicha corriente literaria no solo como un vehículo consignado a crear imaginarios nacionales, sino también, como un medio para hacer asimilable la implementación de una modernización ilustrada. En dicho tenor, se examinan tres cuadros de costumbres que aparecieron en las llamadas colecciones de tipos nacionales de mediados del siglo XIX y que giran en torno a la figura de la comadreja o partera: “La comadreja”, de Pedro Recio, publicado en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44); “La comadreja”, de José María Cárdenas y Rodríguez, publicado en *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852); y “La partera”, de autor anónimo, publicado en *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854). Se analizan las influencias, las semejanzas y las discrepancias estilísticas y estructurales entre dichos textos. Más que eso, se demuestra que la concepción de la figura de la partera en todas estas obras sintetiza de manera excepcional la forma en que autores costumbristas de diferentes regiones del mundo de habla hispana gestionaron un proceso de cambio social e histórico provocado por la tensión entre costumbres locales y el surgimiento del discurso científico-ilustrado como medida civilizadora.

Palabras clave: costumbrismo, cuadros de costumbres, partera, modernidad, tipos sociales

Introducción

El presente trabajo sigue una interpretación del costumbrismo como un medio para hacer asimilable la implementación de una modernización ilustrada. Concretamente, examinamos cuadros de costumbres que giran en torno a la figura de la partera—también llamada comadre—y que aparecieron en las llamadas colecciones de tipos nacionales de mediados del siglo XIX. Me refiero al cuadro “La comadre”, escrito por Pedro Recio y publicado en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44); a otro con el mismo título, “La comadre”, de José María Cárdenas y Rodríguez, publicado en la colección *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852); y a “La partera”, de autor anónimo, que apareció en *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854). El estudio de estas obras ofrece una oportunidad para explorar las influencias, las semejanzas y las discrepancias en cuanto a los estilos literarios, las estructuras y las ilustraciones que acompañan a los textos. Pero más importante que eso, nos permite demostrar que la concepción de la figura de la partera sintetiza de manera excepcional la forma en que autores masculinos costumbristas de diferentes regiones del mundo de habla hispana gestionaron el proceso de cambio social e histórico provocado por la tensión entre las costumbres locales y el surgimiento del discurso científico—componente clave dentro del discurso de modernidad ilustrada—como medida civilizadora.

Ciertamente, la partera no es un personaje exclusivo de las colecciones de tipos. Como veremos más adelante, también es protagonista en otras literaturas costumbristas. Sin embargo, el examen de este personaje en los textos elegidos resulta sensato e ineludible por tres razones importantes. Primero, los títulos y las fechas de publicación de las colecciones, como sugiere Mary L. Coffey, señalan la vigencia de un importante “diálogo cultural” transatlántico—en este caso, entre España, México y Cuba (139). Segundo, y como también se puede apreciar en los títulos, dichas colecciones de tipos contienen un deliberado impulso nacionalista; esto es, el deseo explícito de los editores y escritores por caracterizar y proyectar a sus respectivas sociedades como entidades individuales, distintas a otras. Tercero, todos los autores involucrados en los cuadros dedicados a las parteras en estas colecciones son hombres ilustrados, lo cual no solo nos permitirá exponer la manera en la que este sector masculino del mundo hispanohablante percibía la sociedad en términos de clase y etnicidad, sino también la manera en la que comprendía y pretendía administrar al sector femenino dentro de esa misma sociedad.

Dada, pues, la naturaleza comparatista de este estudio, es importante tomar en cuenta las particularidades políticas por las que atravesaban España, México y Cuba a mediados del siglo XIX. Mientras que España vivía aún perturbada por los años de ocupación napoleónica y la pérdida de la mayoría de sus colonias americanas, México trataba de consolidarse como nación independiente. Cuba, por su parte, aún pertenecía al Imperio español, y tardaría casi medio siglo más para lograr su independencia. Por otro lado, y a razón de ampliar todavía más el contexto en el que ubicamos nuestro estudio, discutiremos en breve, antes de entrar en el análisis de los cuadros mencionados, tanto los rasgos generales del género costumbrista como la historia del oficio de partera—desde su establecimiento como una tarea exclusivamente femenina hasta el momento en que los hombres comenzaron a monopolizar la atención al parto.

Nota breve sobre el costumbrismo

El costumbrismo fue una corriente artística que irrumpió a lo largo del siglo XIX en diversos modos de expresión artística—literatura, pintura, litografía, por ejemplo—con el objetivo de representar el folclor, las instituciones, los manierismos y todo aquello que comprende la forma de vida de una sociedad (Losada, 333). Como movimiento cultural, ha

sido asociado tradicionalmente con la escena hispánica. No obstante, como varios académicos han comprobado, manifestaciones individuales y colectivas del costumbrismo también las hubo en países europeos de habla no hispana.¹ Una de sus características más importantes es su cualidad intrahistórica; esto es, su atención a las costumbres locales vigentes y su compromiso con un sentido de objetividad y realismo. Más en concreto, la mayoría de los artistas costumbristas se centraron en aconteceres de un tiempo presente—orientado éste hacia un futuro—mediante la adopción de los principios educativos y pedagógicos de la Ilustración. Por consiguiente, el costumbrismo se colocó de una manera muy cercana a las ciencias naturales en la medida que compartió con éstas un enfoque más racional y sistemático del mundo natural y de la sociedad (Domínguez, 138). En esa capacidad, advierte Daylet Domínguez, el costumbrismo fungió como una suerte de “tecnología de descripción y clasificación para la construcción de tipologías raciales y sociales” (138). Y, por lo tanto, agrega Bernardo Teuber, “fue también una poderosa herramienta mental para imaginar, construir o rediseñar aquellas comunidades a las que valía la pena pertenecer en el futuro” (138).

A pesar de que el costumbrismo se manifestó en varios géneros artísticos, tuvo un principal medio de circulación: los cuadros de costumbres. Éstos eran breves artículos mediante los cuales sus autores pretendían captar y representar el paisaje, las costumbres, los hábitos y los tipos sociales más paradigmáticos de la sociedad. Estilísticamente, estas obras se caracterizaron por tener una estructura narrativa sencilla, una intención moralizante bien definida, un tono que oscilaba entre lo humorístico y lo burlesco, así como por venir acompañados—aunque no siempre—de una ilustración o litografía del tema tratado. En pocas palabras, los cuadros de costumbres se caracterizaron por poseer rasgos estilísticos de fácil digestión intelectual, lo cual los popularizó entre la comunidad lectora. Su popularidad se vio alimentada también por el extraordinario desarrollo que la prensa escrita había venido experimentando en el mundo occidental desde principios de siglo XIX.² Y es que los cuadros de costumbres proliferaron en los periódicos, folletos y revistas literarias de la época, ocupando muchas veces un espacio estelar debido al éxito de su recepción (Lasarte Valcárcel, 175).

En lo que refiere al costumbrismo español, éste se hallaba enraizado en el sentimiento nacionalista y en la conmoción mental que produjo entre los españoles tanto la ocupación francesa de su territorio entre 1808 y 1814, como la pérdida de la mayoría de sus colonias americanas en años contiguos a dicho suceso (Losada, 334). En Hispanoamérica, por otro lado, la práctica costumbrista nació vinculada al deseo de articular y afirmar la soberanía de las diversas naciones, irónicamente después de haber derrotado a España en conflicto armado. Puntualmente, el costumbrismo en Hispanoamérica surgiría como un corpus artístico-discursivo con el cual las élites criollas procuraban catalogar los cuerpos, la lengua y la geografía de los diferentes países para nacionalizar dichos territorios tras las recientes declaraciones de independencia.³

El costumbrismo, sin embargo, no sólo fue un vehículo para crear imaginarios nacionales. Fue, además, tanto en España como en Hispanoamérica, una práctica estética innovadora que constituyó “uno de los arsenales de representación” con los que los escritores y artistas visuales de dichas regiones se enfrentaron al desafío de la modernidad (Martínez-Pinzón y Salkjelsvik, 9-10). Entiéndase, lo que el costumbrismo también expresa es un complejo proceso de intervención por parte de los artistas adeptos en los hábitos sociales para sintonizarlos con un nuevo panorama europeo marcado por la adopción de formas republicanas de modernización. Una modernización ilustrada que, en el caso de Hispanoamérica, “recayó sobre una población mayoritariamente pobre, analfabeta, étnicamente diversa, escasa y dispersa en un territorio marcado por grandes contrastes geográficos”

1. Véase Losada, 333-346; Schwab, 218-221; y Pérez Salas, 167-190.

2. Véase Schwab, 204-232; Mainardi, 34-48; Requate, 30-42; y Boening, 285-301.

3. Emmanuel Velayos explica así el origen del costumbrismo en Hispanoamérica: “Tras la acefalía política que produjo la crisis monárquica de 1808 en la península, con el subsecuente retorno imaginario de la fuente de la soberanía política a las diferentes colectividades y ‘pueblos’ que componían la monarquía hispánica, surgió, como una de las vetas principales de varios discursos letrados, la necesidad de remitirse a la conformación, los usos y las costumbres arraigados en dichas colectividades para entender, e intervenir en la realidad política de la región” (96).

(Martínez-Pinzón y Salkjelsvik, 9). De ahí que, por lo general, los cuadros de costumbres exponen el choque entre la perspectiva racional, culta y masculina de los autores-narradores con el accionar de sus personajes, representantes éstos de una sociedad anticuada y desorganizada.

Un papel tradicionalmente reservado para mujeres

Hasta la fecha, sigue sin una respuesta concluyente la pregunta de por qué en distintas y distantes sociedades humanas el oficio de partera permaneció por mucho tiempo reservado para el género femenino. La teoría más divulgada, y acaso la más aceptada, es aquella que concluye que dicha especialidad está relacionada con la división de labores en una época primitiva: mientras el hombre cazaba, la mujer contaba entre sus tareas con la responsabilidad de los cuidados de supervivencia de la tribu (Conde Fernández, 8). Ante la imposibilidad de dar con una respuesta definitiva, quienes se han dedicado a documentar la historia de las parteras se han enfocado en proveer datos y argumentos que intentan exponer el porqué del dominio femenino en dicha práctica en diferentes épocas y civilizaciones.

En la Grecia clásica, por ejemplo, las parteras, además de asistir al parto, controlaban el embarazo haciendo indicaciones sobre alimentación, hábitos nocivos, ejercicio, y relaciones sexuales (Conde Fernández, 14). Una práctica que, en este caso, estaba basada en lo sobrenatural y lo empírico (Conde Fernández, 14). Por esto, con la llegada y asentamiento de la medicina hipocrática (300 a. de C.), basada en la observación racional, “la actitud respetuosa hacia las parteras fue cambiando para dar paso a los hombres de ciencias quienes fueron los encargados de asistir los partos y proscribiendo de alguna manera los cuidados de las mujeres” (Conde Fernández, 14). La cultura romana, por otro lado, insistió de nuevo en delegar al género femenino la responsabilidad de asistir partos. A pesar de haber heredado conocimientos médicos griegos, desarrollaron leyes que asociaban el arte de asistir partos al mundo exclusivo de mujeres. Las escuelas médicas estuvieron abiertas a las mujeres, pero “el parto y los aspectos reproductivos en general, se describían a la esfera de lo natural, de lo femenino, de lo doméstico, de lo privado, fuera del dominio de lo público, espacio tradicionalmente masculino” (Conde Fernández, 17).

Durante la edad media, la percepción del oficio de la partera en Europa vivió atrapada en una paradoja. Por un lado, la asistencia en el parto era considerada una práctica necesaria y de exclusividad femenina. Por otro, sus practicantes eran aborrecidas por el cristianismo imperante debido a su relación con la sexualidad, la reproducción y los cultos paganos que algunas de estas practicaban en frontal oposición a los dogmas cristianos (Conde Fernández, 22). Con el advenimiento del Renacimiento en el siglo XVI, las bases de la obstetricia, como en la Grecia clásica, volvieron a ser establecidas de la mano de la ciencia. Aun así, las parteras siguieron desempeñando un importante rol social. Y es que, como sugiere el historiador William F. Bynum, el nacimiento de un niño era considerado más un evento social que un asunto médico, por lo que ningún hombre, fuese el marido, el médico o el sacerdote, presenciaba los partos (cit. por Agostoni, 75). Más aun, las parteras aplicaban masajes, presión, palpaban el vientre, realizaban maniobras externas para acomodar el feto, administraban remedios y extraían al bebé durante el parto. Es decir, se trataba de un oficio manual, por lo que los médicos, con una formación teórica, veían con desdén este oficio (Agostoni, 77).

Los avances científicos y el despliegue del pensamiento ilustrado a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX propiciaron en Europa un cambio en la forma de pensar y entender la vida. A decir de Fernando Conde Fernández, “la obstetricia empieza a tomar cartas de naturaleza como disciplina de fundamentación científica” (36). Dicho nuevo

contexto propició que los hombres comenzaran a interesarse por participar en dicha disciplina, lo cual, a su vez, propiciaría un desplazamiento progresivo de las mujeres de dicho oficio. Según cuenta Claudia Agostini, entre las circunstancias que propiciaron que los hombres empezaran a atender partos fue el diseño, la fabricación y el uso de herramientas quirúrgicas que apuntaban hacia una pericia técnica: “El ingreso del médico al mundo de los partos fue acompañado por un instrumento que supliría o pretendería suplir las manos de las parteras—los fórceps obstétricos” (79). Jean Donison, por su parte, señala como otra de las razones que propiciaron el desplazamiento de las mujeres del oficio de parteras, el hecho de que estas no conformaban, como otros colectivos masculinos, agrupaciones corporativas que pudieran defender sus derechos frente una creciente y muy masculina clase médica (cit. por Ruiz-Berdún). Además, como señala Dolores Ruiz-Berdún, con antecedentes en Claudia Pancino, el control masculino del que tradicionalmente había sido un ámbito femenino, formaba parte de un plan más amplio, en el cual se intentaba establecer un control sobre la población que garantizase el orden social de los estados (163). Y es que, para mediados del siglo XIX, la profesión médica se había consolidado como una ocupación eminentemente masculina y científica, y “la ciencia adquirió el estatus de condición sine qua” para el progreso de los estados (Agostini, 80). La partera tradicional, de formas empíricas, se convirtió pues no sólo en un símbolo de atraso y ente obstructor en detrimento del progreso científico, sino, además, en un desafío a los privilegios masculinos en un orden patriarcal. De ahí, que, en países como España, se estableciera de forma oficial que únicamente aquellas mujeres con una instrucción reconocida podrían ejercer el oficio de partera, pero de manera subordinada al poder y trabajo de los varones profesionales de la medicina.

El remplazo de las comadres como tarea ilustrada

Ya desde finales del siglo XVIII se comienza a emplear en España el término “matrona” para denominar a las parteras instruidas y/o legalmente reconocidas frente a las no cualificadas (Conde Fernández, 40). Empero, la profesionalización de las parteras se realizaría lentamente, en gran parte debido a que tal reconocimiento les era dado por médicos o cirujanos que, amén de examinarlas y supervisarlas, rivalizaban por el que hasta entonces fuera espacio profesional femenino (Conde Fernández, 40). Al iniciar el siglo XIX los médicos y cirujanos habían transformado la asistencia a la mujer de parto en un “arte” quirúrgico, lo cual significó el fin de la exclusividad de las mujeres en la asistencia de partos. Más aún, la participación de los hombres en la atención obstétrica comenzó a popularizarse entre las mujeres de la corte y de la alta sociedad en las grandes ciudades, por lo que matronas y parteras quedaron relegadas a la asistencia del resto de la población urbana y rural pero siempre de escasos recursos económicos (Conde Fernández, 40).

Publicado entre 1843 y 1844 en el segundo tomo de la colección costumbrista *Los españoles pintados por sí mismos*, el cuadro de costumbres titulado “La comadre” registra de buena manera tanto ese momento de progresiva imposición del discurso científico como medida civilizadora en la sociedad española como las ansias por parte del sector letrado, ilustrado y masculino, por erradicar el oficio de las parteras. Cabe mencionar que su autor, Pedro Recio, es el único en toda la colección cuyo nombre aparece precedido por la abreviatura de su profesión—Dr. Pedro Recio— lo cual ya no solo lo ubica como autor costumbrista, sino también como una suerte de representante de una comunidad masculina científica.

El cuadro abre ofreciéndonos un nexo de inmediatez histórica, con un narrador consciente de que vive una época de cambio provocada por la tensión entre lo moderno y las costumbres tradicionales; un cambio

que experimenta con angustia, pues, a pesar de que “cada día progresa más la moda”, esta no logra “ahuyentar varias antiguallas [...] a pesar de toda nuestra ilustración” (Recio, 169). A partir de ese instante, el relato adquiere un tono sarcástico —característico de los cuadros de costumbres— con el que el narrador comienza a hablar sobre las comadres, sobre esas mujeres que “han estudiado la historia de su profesión y se hallan a la altura de la filosofía de su ciencia” (Recio, 169 sic). Dicho giro tonal le sirve a Recio para comenzar a ridiculizar el conocimiento empírico de las comadres, así como para ubicar el oficio de éstas entre las “antiguallas” que el progreso no ha logrado erradicar. El narrador se refiere entonces a una ley promulgada en 1750 por el rey Fernando VI por la que las comadres quedaron sujetas al Protomedicato,⁴ y a otra más promulgada por el rey Carlos IV que las obligaba a estudiar tres años en el colegio antes de poder ejercer su oficio (171). Empero, lamenta el narrador, “puesta la ley está puesta la trampa, de ahí es que por lo común la ley está demás” (171). A lo que agrega: “A la manera pues que hay todavía curanderos ambulantes, y ensalmadores y no pocos cirujanos, sin título ni estudio alguno, así también siguen aún no pocas parteras, sin más título que la experiencia y la rutina, mezcladas con las más ridículas preocupaciones” (171).

Luego de lo anterior, el narrador presenta lo que sería su visión modernizadora de la obstetricia en España. Primero lo hace clasificando y comparando dos variantes de la partera: la típica comadre y la típica matrona. A la primera la describe físicamente como “una viejezuela acartonada”, en lo que es un retrato escrito en plena sintonía con una de las litografías que acompañan el artículo y que nos muestra a una vieja harapienta, de cuerpo desproporcionado, encorvado exageradamente, y una enorme nariz aguileña—tal si fuera una representación medieval de una bruja (172). El narrador nos dice, además, que la comadre “ejerce su profesión sin título ni práctica [...] en clase de aficionada o más bien inficionada” (171 sic). A la matrona, en cambio, la describe positivamente, como “una mujer grave y fornida,” y la califica como “una verdadera profesora que reúne por lo común el conocimiento de la teoría [con] la experiencia en su misma persona” (171-172 sic). Es decir, mientras que a la comadre la sitúa ante el lector como la personificación de costumbres obsoletas, la matrona viene a ser para él un modelo de progreso. Un progreso que se puede dar en el campo de la obstetricia mediante la educación en métodos científicos, pues gracias a éstos —agrega el narrador— algunas matronas han logrado ejecutar “afortunadamente la operación cesárea y otras no menos difíciles” (172).

Más adelante en el texto, el narrador precisa que el problema que representan las comadres está “en los pueblos pequeños y aún en las ciudades subalternas”, pues “en las ciudades populosas nunca falta un cirujano acreditado especialmente para los partos o cuando menos algún barbero teórico-práctico” (172). Hablamos aquí de la aparición de una nueva dicotomía que, en este caso, ya no sólo es temporal —pasado y futuro— sino además especial —provincia y ciudad. Ciertamente, como señala Pere Sunyer Martín, el costumbrismo español se caracterizó en términos generales por ofrecer un comentario crítico, “mordaz [e] irónico” de las ciudades españolas (141). El artículo de Recio, como vemos, presenta una visión más bien positiva de la ciudad, donde esta aparece estrechamente ligada a la idea dicotómica de civilización y progreso, en tanto que la idea de retraso es asociada a las sociedades que no se configuran como grandes urbes. Por otro lado, la cita anterior también se desdobra como una declaración que celebra el hecho de que sean cirujanos y barberos educados quienes atiendan los partos difíciles, lo que transmite la idea de que el apremio del narrador por educar a las comadres responde a una situación urgente. Queda claro que en el escenario ideal imaginado por Recio la partería debe estar en manos masculinas. Tal situación, a su vez, evidencia una época en que las mujeres, como sugiere Yolopattli Hernández-Torres, son definidas por la perspectiva letrada masculina como entes sensibles y

4. El Protomedicato fue creado en siglo XVI durante el régimen de los reyes católicos y se mantuvo vigente hasta principios del siglo XIX. Se trataba de “un tribunal formado por uno o varios médicos denominados a su vez protomédicos suficientemente preparados y hábiles para evaluar y supervisar el ejercicio profesional de los médicos, cirujanos, boticarios y parteras; tenían jurisdicción en todos los problemas de Salubridad Pública, cuidaban de la buena preparación y despacho de los medicamentos y disponían las providencias necesarias en casos de epidemia y otras calamidades” (Fernández del Castillo y Torres, cit. por Martínez Larrarte y Reyes Pineda, 83)

menos racionales, “propias del sexo débil”, en tanto que los hombres se representan a sí mismos como seres de mayor saber, razón y control emocional (73).

En la introducción a la segunda edición de *Los españoles pintados por sí mismos* (1851), el editor, Ignacio Boix, expresa que “[n]ingún otro pueblo ciertamente merecía tanto el ser pintado como el español, porque ningún otro pueblo es tan numeroso y variado en sus tipos ni tan original” (1). Y se pregunta a continuación “¿[d]ónde hallarías un torero? ¿dónde un gitano como el español?” (1). A lo que él mismo responde, “[e]n ninguna parte; y si hubiésemos tardado algo más en pintarnos, ni en España misma, porque la sociedad entera se está rejuveneciendo y la moda francesa nos ha ido desnudando pieza por pieza para vestirnos al inestable capricho de ese pueblo” (1). Tal comentario nos dice que la intención de la colección era, ante todo, la de preservar la imagen de la sociedad española tal y como existía en el pasado; una imagen que se entendía estaba siendo alterada rápida e irreversiblemente por lo que Walter Benjamin después llamara “la tempestad” del progreso.⁵ El cuadro de Recio —también incluido en la segunda edición de *Los españoles*— tiene que ver, más que con el acopio y preservación de las costumbres sociales españolas, con la erradicación de algunas de éstas y con el moldeamiento de otras nuevas que, el autor entiende, contribuyen al diseño de una mejor sociedad. Esto queda confirmado en los últimos párrafos del texto, en los que el narrador describe con alto grado de burla e ironía el rol de una típica comadre en los ritos *post partum*, que van desde la envoltura del niño hasta lo concerniente al bautismo, que algunas veces ella misma ejecuta:

En partos peligrosos, o bien si la criatura ofrece pocas esperanzas de vida, la partera se apresura a conferir el sacramento del bautismo, echando el agua de socorro, y profiriendo las palabras sacramentales acompañadas con una prolija invocación de todos los santos de la corte celestial, que en aquel momento se le viene a las mientes (173-174 sic).

Esto es importante, pues si bien la comadre vuelve a ser presentada como una figura integrada al sistema social vigente, la burla que el narrador hace de su conducta y hábitos la confirman como un personaje anclado en el pasado; anclado en costumbres que, desde la perspectiva del narrador, deben desaparecer para dar paso a la llegada y expansión de métodos científicos que, entre otras cosas, reducirían el riesgo de muerte durante o después de un parto.

La vida en sus manos negras⁶

Para mediados del siglo XIX, como se ha visto, Cuba seguía siendo una colonia española. Aun así, la condición de las parteras en Cuba era diferente a la de sus contrapartes de la península europea. Si bien de manera oficial las parteras cubanas también estaban sujetas al Protomedicato, las especificidades demográficas y sociales distanciaron su caso del de las españolas. Entrada la década de los cuarenta, no sólo la mayoría de la población cubana era de ascendencia africana, sino que además el régimen de castas y esclavista seguía vigente, y no sería oficialmente abolido sino hasta finales de siglo. Según datos recogidos por Pedro Deschamps Chapeaux, la mayoría de las parteras registradas en La Habana entre 1820 y 1845, pertenecía a la raza negra. Para estas mujeres, ser partera significaba un ascenso en la escala de valores que normaba las relaciones de la sociedad esclavista, pues les permitía vivir como personas libres y les facilitaba “la obtención de modestos ahorros que permitían la compra de una casa de embarrado y tejas, o la adquisición de algún esclavo [propio] cuyo alquiler mejoraba los ingresos de la poseedora” (Deschamps Chapeaux, 177). Para los intelectuales criollos liberales de la isla, por otro lado, tanto la existencia misma del oficio de partera como el perfil racial de la mayoría de éstas significaba un mayor impedimento para la modernización del campo sanitario

5. Véase la tesis IX de su ensayo *Sobre el concepto de la historia*.

6. Tomo prestado aquí parte del título de un artículo de Aymée María Borroto Rubio titulado “Vida en sus manos negras: la partera”. Véase la bibliografía.

cubano. Y es que, como ha señalado Jorge Vilches, si bien los intelectuales criollos cubanos de mediados del siglo XIX abrazaban ideas de la ilustración, seguían estando sometidos a la moral esclavista de la época y no contemplaban a los negros en sus proyectos sociopolíticos (112). Es así, por ejemplo, que, en su *Obra examen y cartilla de parteras teórica-práctica* (1924), el Dr. Domingo Rosain exponía en su prólogo la necesidad de incorporar a las mujeres de la raza blanca a los estudios en el arte de partear; y se preguntaba:

¿por qué razón las mujeres blancas de esta ciudad no se dedican a ejercer este arte? ¿Acaso creerán que esta profesión las degrade? ¡Ah! Si considerasen que no hay ramo de la facultad en que tan inmediatamente se interese la salud y la vida de las de su propio sexo, se apresurarían a socorrer a la humanidad afligida con sus conocimientos (cit. por Deschamps Chapeaux, 169).

En un tono manifiestamente más prejuicioso, un artículo titulado “Bien Público”, aparecido en la edición del 6 de febrero de 1828 del *Diario de La Habana*, conocido por su perfil liberal e ilustrado, expresaba lo siguiente sobre el estado actual de la obstetricia en Cuba:

Era a la verdad muy doloroso el saber que en todas partes del globo civilizado el arte de partear estaba considerado entre las profesiones honrosas, que solamente en la isla de Cuba por una inveterada costumbre, originada tal vez de la escasez de personas blancas en las poblaciones nacientes, estuviese degradada y abandonada del todo a las mujeres de color más miserables y desvalidas de la ciudad. (cit. por Deschamps Chapeaux, 169).

Acto seguido, el mismo artículo anunciaba la creación de la Academia de Parteras del Hospital de Mujeres de San Francisco de Paula y exhortaba a las mujeres locales a ingresar en esta. Aclaraba, sin embargo, que “toda la que pretenda ser alumna de la referida escuela debe probar que es mayor de 30 años, y de buenas costumbres, trayendo al efecto una certificación de su cura párroco o juez pedáneo” y que “la lección para las blancas serán los miércoles y para las [mujeres] de color los sábados de todas las semanas” (cit. por Deschamps Chapeaux, 169).

El cuadro de costumbres “La comadre”, de José María Cárdenas y Rodríguez, publicado en 1852 en la colección *Los cubanos pintados por sí mismos*, también registra una actitud reformista-ilustrada y a la vez impregnada por los prejuicios raciales de la época. A diferencia del artículo del español Recio, el artículo de Cárdenas y Rodríguez no aparece acompañado de una imagen ilustrativa del personaje en cuestión y tampoco está escrito en prosa, sino en versos octosílabos, a la manera de un romance con rima asonante en los versos pares y rima libre en los versos impares. Respecto a este último aspecto del artículo de Cárdenas y Rodríguez, se puede decir que la predilección estilística del autor no sólo abona un cierto deseo de diferenciación artística respecto a “La comadre” de Recio, sino también un procedimiento con el que se procura mostrar simbólicamente a Cuba como una sociedad aparte y distinta a la española. Esto es constatado por los primeros versos del cuadro de costumbres en los que el autor, usando al personaje de la comadre como medio, refiere a la heterogeneidad étnica que caracteriza e individualiza el perfil social de la isla:

—A mí la comadre? ¿A mí
me exigen que describa un tipo
que por ser en nuestra tierra
de colores tan distintos
y de naciones tan varias,
nadie pintarlo ha querido? (Cárdenas y Rodríguez, 139)

Ahora bien, a pesar del estilo escritural diferenciado, la trama sucumbe pronto al impulso estructurador del saber naturalista, que, como dijimos, desbordó la economía de los cuadros de costumbres. Es así que, poco después del pasaje citado, el narrador procede a clasificar a las parteras cubanas en tres tipos: la madame, de origen francés, la doña de origen español, y la ña, “la comadre de color”, en quien se enfoca el narrador en el resto del texto pues es la que más abunda y, aparentemente, también la más demandada por los lectores ante el hablante: “La ña quieren? Concedido...” (Cárdenas y Rodríguez, 141)

La descripción que hace el narrador de la ña es en todo momento negativa. Si bien sólo hace referencia a su tono de piel en una ocasión—limitándose a llamarla “mujer de color”—, nos dice que para este tipo de comadres “debe ser requisito de importancia la gordura”, aunque no se requiere tener, / (yo al menos no lo concibo) / más carnes o menos carnes” para “...cometer torpezas / para decir desatinos / y murmurar oraciones / en lugar de prestar auxilios” (Cárdenas y Rodríguez, 141 sic). Es decir, efectúa la estigmatización del personaje en virtud de la corpulencia generalizada que él mismo le adjudica. Y es que muchos ilustrados del XIX no solo veían al individuo obeso como un ser demasiado rústico para inscribirse al mundo de la eficiencia, sino que también lo veían y proyectaban como la antítesis de la belleza, como una suerte de “monstruosidad”.⁷

Esa valoración negativa asume formas aún más hostiles en el resto del cuadro, donde la ña es sometida por el narrador a un proceso de deshumanización mediante la atribución a ésta de características propias de animales, o bien, mediante analogías de su persona con el mundo animal. Nos cuenta que, cuando sus servicios son requeridos, ella se presenta en casa de la parturienta y “va derecho, / guiada sólo de su instinto / a la alcoba, donde pronto / harán falta sus servicios” (Cárdenas y Rodríguez, 143 énfasis mío). Un poco después, y a manera de adjudicar a su “funesta ignorancia” la muerte de infantes al nacer, la coteja analógicamente con “... el insecto maligno / [que] mata la flor al abrirse” (Cárdenas y Rodríguez, 144, énfasis mío). Cabe la pena acotar aquí que la animalización como recurso retórico fue mayormente característico del naturalismo literario que se desarrolló en Europa a finales del XIX. Pero ya en los cuadros de costumbre, como podemos ver, se trazaban correspondencias entre animales y ciertos tipos sociales. Si bien los naturalistas procuraban demostrar, ante todo, que aquello que animaliza a los seres humanos era determinado por las condiciones sociales y económicas en las que estos se desenvolvían, para los costumbristas el recurso de la animalización era empleado meramente para criticar satíricamente la psicología y comportamiento de sus personajes; es decir, para desvalorizarlos, y no para explicar sus circunstancias. En el caso de Cárdenas y Rodríguez, claro está, se trata de negarle cualidades humanas positivas a la comadre —civismo, racionalidad, sensibilidad moral, refinamiento—, y de exhibirla, así, como el envés de lo que la sociedad debería ser.

El cuadro termina con una breve pero aguda crítica del narrador al Bando de buen gobierno, “donde hallarán por cuan poco / se le presta ayuda a un chico / para que salga a este mundo” (Cárdenas y Rodríguez, 147). Hablamos de una crítica al organismo que fue instalado a finales del siglo XVIII por la monarquía española para atender las necesidades urbanísticas surgidas con el desarrollo de las ciudades americanas y del cual se esperaba fuera el reflejo de un Estado disciplinario y controlador de las conductas sociales, pero cuyo objetivo, señala Dorleta Apaolaza Llorente, “no llegó a materializarse por completo, puesto que existía una clara desproporción entre los fines omnicomprendidos y los medios de los que disponía el gobierno para lograrlos” (57). Es decir, la poética de Cárdenas y Rodríguez no sólo ofrece una descripción satírica orientada a ubicar a la partera de color como un lastre que debe ser erradicado en vías a la formación de ciudadanos futuros, sino que también apunta críticamente a las fallas en las estructuras administrativas y judiciales

7. Ver Georges Vigarello, *Les métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité*.

que, a su entender, también frenan la configuración de una nueva y moderna sociedad.

Una necesidad indeseable

En México, la situación y percepción de las parteras también estuvo vinculada a las circunstancias sociopolíticas particulares del país. Como lo revelan las investigaciones de Marcela Dávalos en su artículo “El ocaso de las parteras”, las diversas publicaciones dirigidas a las comadronas, impresas en España y reimprimadas en la Nueva España, nos hablan de la valoración positiva que gozaban aquellas mujeres durante la época colonial. Tal fue el caso de la reedición hecha por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros en el año de 1775, de los *Avisos saludables a las parteras para el cumplimiento de su obligación* (197). En este libro, se anunciaba que “el oficio de las parteras es utilísimo para la salud de las almas, y de los cuerpos, y aun para la conservación del género humano. Por tanto, requiere una gran caridad, y prudencia: y por eso son llamadas mujeres sabias, y comadres, como si fueran segundas madres de los infantes” (cit. por Dávalos, 197). Aun cuando la finalidad primordial de textos como este era instruir a las parteras sobre la importancia de cumplir con el rito del bautismo, lo que salta a la vista, comenta Dávalos “es el hecho de que a dichas mujeres se las reconocía como las primeras y casi únicas responsables de los nacimientos” (Dávalos, 197).

Dicha visión religiosa de la función de las parteras se fue mezclando en años posteriores con un nuevo discurso que pretendía presentarse como laico, en el cual el bautismo y el rescate del alma infantil pasaban a un segundo plano para dar prioridad a la idea de que los niños debían lograrse para que cuando crecieran fueran útiles al Estado. En dicho nuevo contexto, las parteras debían más que nunca someterse a las reglas del tribunal del Protomedicato, cuya sede en la Nueva España estaba ubicada en la capital del país. Para el Protomedicato era de gran interés que las parteras fueran examinadas. Un ejemplar de esta visión se halla en la *Cartilla nueva útil y necesaria para instruirse las matronas que vulgarmente se llaman comadres, en el oficio de partear*, impresa en la Nueva España en 1806. Este manual fue mandado a hacer por el Protomedicato para que las parteras se rigiesen en adelante bajo los criterios y normas de esta instancia: “que todas las Mujeres que viven de este oficio, y las que en adelante le hubiesen de ejercer, sean examinadas, así en Teoría como en Práctica por el Proto-Medicato” (cit. por Dávalos, 201 sic). Examinar a las parteras significaba para éstas, en todo caso, su ingreso al mundo de las instituciones y de la nascente medicina académica.

La percepción de las parteras cambiaría drásticamente luego de que la Nueva España (pronta a llamarse México) declarara su independencia en 1810. Y es que el deseo por parte de médicos y políticos letrados por modernizar la nueva nación desembocó en una actitud crítica y despectiva contra las parteras, a quienes se les asociaba con el mundo religioso colonial. Según Dávalos, su oficio fue enmarcado tanto por constitucionalistas como liberales a manera de un lastre social, por lo que “atacarlas fue parte de una postura política” (205). A la misma conclusión ha llegado Anne Staples, quien comenta que “[a]ún sin los conocimientos de asepsia, el mejorar las técnicas y evitar prácticas supersticiosas, fue la meta de médicos y gobiernos que patrocinaban cursos de perfeccionamiento” (27). Hernández-Torres, por su parte, sugiere, a partir de un estudio de diarios ilustrados mexicanos⁸ que destacan el tema de las parteras como asunto de relevancia social, que la actitud despectiva y demandas que médicos, gobiernos y demás miembros del sector ilustrado depositaban en las parteras formaban parte de una suerte de plan maestro. Un plan con el que se pretendía preceptuar a las parteras desde lo masculino; o, lo que es lo mismo, hacer que el oficio de partera dependiera de entidades reglamentadas por instancias dominadas por hombres (68).

8. Son dos los diarios en los que Hernández-Torres basa su estudio: la *Gazeta de México* (1784-1809) y el *Diario de México* (1805-1812).

Desde el campo de la literatura, las parteras encontraron a un acérrimo crítico en José Joaquín Fernández de Lizardi, escritor ilustrado, independentista, y sin duda el más importante de México durante el primer tercio del siglo XIX. En un capítulo de su obra cumbre, *El Periquillo Sarniento* (1816), el pensador mexicano narra que el protagonista, al llegar a su casa, se encontró con que:

[L]a ignorantísima partera le había arrancado el feto con las uñas y con otro instrumento infernal, rasgándole de camino las entrañas y causándole un flujo de sangre tan copioso que, no bastando la pericia de un buen cirujano, le quitó la vida... hay parteras tan ignorantes que creen con las uñas facilitan los partos, y hay otras que sustituyen a las naturales unas uñas de plata u otro mental para el mismo efecto (cit. por Dávalos, 205).

Al igual que el cuadro de costumbres que Cárdenas y Rodríguez publicaría años después en Cuba, el texto de Lizardi emite una clara intención por degradar a la partera, confiriéndole un comportamiento propio de fiera salvaje. En otras palabras, la violencia e ignorancia que adjudica al personaje aparecen manifiestamente como factores que ejemplifican la irracionalidad y el estancamiento en la marcha evolutiva de la sociedad que tanto procuraba el pensamiento ilustrado.

En 1855, casi cuatro décadas después de la publicación de *El Periquillo Sarniento*, apareció en *Los mexicanos pintados por sí mismos* el cuadro de costumbre dedicado a la versión mexicana de comadre. Titulado "La partera", de autor anónimo y escrito en prosa como la versión española, este cuadro presenta una versión diferenciada de la partera, donde, si bien esta vuelve a aparecer vinculada a la superstición, la ignorancia y demás factores que frenan un anhelado proceso de evolución social, también aparece como una realidad ineludible.

El cuadro abre el discurso de un narrador que, siendo testigo de un mundo que cambia vertiginosamente, se toma con humor la idea del progreso sustentado en el avance tecnológico:

Andando los tiempos, con el favor de Dios, llegarán aquellos en que el estornudar, el reír, el llorar y tantas otras operaciones naturales, algunas de ellas secretas, y que por serlo no me permito enumerarlas, serán artes mecánicas, para cuyo ejercicio se necesitarán quizá conjuntas personas, brazos industriales, amanuenses, sino es que, aplicado el vapor, maquinarias de nueva invención, precedidas de su privilegio exclusivo, nos libren de ocupar a la humanidad en auxiliar las operaciones de la humanidad. (267)

Un poco más adelante en el relato, sin embargo, el narrador sugerirá que toda idea de modernización y progreso adquiere una dimensión problemática al tratar el caso mexicano, donde resulta imposible acabar con un personaje como la partera, pues esta es en la sociedad "lo que en el cuerpo humano un lobanillo, como se dice vulgarmente, o una berruga" (268 sic). Y como esa "berruga es parte integrante de aquel cuerpo sin alma, toma la parte que le corresponde en el ejercicio que le corresponde" (268 sic). Sin duda, la analogía constituye una sátira de la partera con fines despreciativos. Una sátira que, sin embargo, expone contiguamente la idea de la aún existencia de las parteras en México como el corolario de la realidad social, cultural y económica del país. Tal idea es corroborada e ilustrada en los pasajes subsiguientes, donde el narrador se queja del hecho de que, en México, el ejercicio de la obstetricia sigue consignada de manera anticuada a

viejas de cuarenta años para arriba [...] por más que nos digan los miembros de la junta de sanidad que hoy la ciencia no consiste en las causas, y que una muchacha de talento, si

quiere, puede, sujetándose al estudio y al exámen, recibirse de obstetriz, y con su título en mano lanzarse en el mundo de la reproducción humana. (268-69 sic)

Es decir, la modernización en el campo de la obstetricia aparece como un espejismo en tanto que el Estado ha sido incapaz de remplazar a las parteras tradicionales por mujeres letradas, entrenadas por médicos en las aulas universitarias. Un poco más adelante, el narrador rememora el nacimiento de su primer hijo. Detalla que, estando su esposa con contracciones preparo, él le propone a ella traer a un médico para que la atienda, mas ella le exige, a gritos, una partera (269). La breve escena se desdobra en este caso como una alegoría donde el narrador encarna al ser masculino, ilustrado, progresista y en sintonía con pretensiones del Estado por modernizarse. Su esposa, por otra parte, personifica, la irracionalidad y la tradición; esto es, la realidad de los gobernados, quienes, por costumbre, falta de recursos, falta de educación, o por mera “naturaleza inferior” hacen caso omiso a las indicaciones impuestas por los gobernantes.

El artículo culmina con un narrador que observa y documenta el comportamiento de la partera en los momentos contiguos al parto de su esposa, dando lugar a un vaivén entre una tímida admiración por la labor de dicho personaje y su inclinación ideológica por asociarla — mediante una ironía mordaz— con la ignorancia y la superstición. “Instalada en la recámara”, cuenta el narrador, la partera

pidió tijeras, aceites, lavadera y la ropa correspondiente; preparaba un vendaje y consolaba á la paciente contándole los partos felices que diariamente acontecian; y de paso, y como por via de precaucion, volteó un cuadro de San Vicente Ferrer, poniéndolo patas arriba, á fin de que patrocinase mejor el alumbramiento. (270 sic)

Al igual que el cuadro de costumbres dedicado a la partera en *Los españoles pintados por sí mismos*, la versión mexicana viene acompañada de una litografía— firmada por su autor Andrés Campillo. En el trasfondo de dicha imagen aparece una mesa sobre la cual reposan una veladora encendida, una botella de aceite, una copa medio llena y la imagen de un santo volteada de cabeza. Es decir, objetos que asocian a la partera con la superstición y prácticas esotéricas. En la parte de enfrente de la ilustración, sin embargo, vemos a la partera sentada sobre un limpio suelo de madera mientras sujeta entre sus piernas a un recién nacido a quien le venda el ombligo después de haberle cortado el cordón umbilical. Su apariencia física es la de una mujer mestiza y robusta, de cara seria y bien peinada, de tal forma que transmite la idea de estar ejecutando su labor con sobriedad y esmero. Es decir, a diferencia de la versión española que presenta una imagen degradante de la partera, la litografía Mexicana presenta una imagen más bien atrapada en la contradicción de vincular a este personaje con costumbres que frenan la realización de un anhelado proyecto de modernización y el deseo por dignificar su labor.

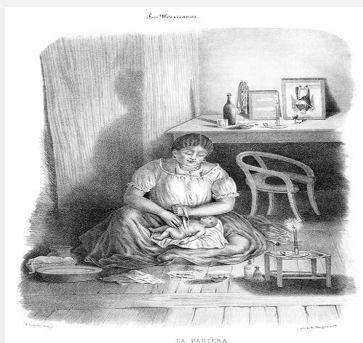


Fig. 1 Andrés Campillo, “La partera”.
Los mexicanos pintados por sí mismos.

El resto de los tipos que aparecen en *Los mexicanos pintados por sí mismos* también pasan por un proceso de refinamiento visual similar al de la partera en relación a los tipos que aparecen en *Los españoles pintados por sí mismos*, colección en la que se inspiraron los autores mexicanos como antes lo habían hecho los cubanos. Según Mey-Yen Moriuchi, quien se ha ocupado de estudiar en detalle las diferencias entre ambas colecciones, la mejora de los tipos en la colección mexicana expresa una clara intención de los autores de revertir las representaciones denigrantes que los artistas viajeros extranjeros habían hecho durante años de los mexicanos, en particular de los mestizos y de clase baja que, como muestra su estudio, eran representados casi siempre como descuidados e incivilizados (71). Y es que dichos autores, si bien eran hombres ilustrados dados a la idea del progreso, también eran patriotas⁹ que, dada la historia reciente que se daba en el país, buscaban, ante todo, generar por medio de sus capacidades un sentido de cohesión social y de orgullo por lo local.¹⁰ De ahí que fueron más cautelosos que sus homólogos españoles y cubanos al momento de elaborar sus propios tipos sociales, a pesar de que algunos de estos eran percibidos por igual como responsables de la involución del país.

Conclusión

Como lo ha dicho Javier Lasarte Valcárcel, no pocas veces el costumbrismo "ha servido como el término más eficaz para descalificar tendencias vinculables al mundo del nacionalismo literario" (175). Incluso quienes se han dedicado al estudio de este movimiento artístico se refieren en ocasiones al costumbrismo como "una modalidad que no se caracteriza por sus sobresalientes méritos estilísticos, por su cabal calidad literaria" (Bueno cit. por Lasarte Valcárcel, 175); o bien se desestiman irónicamente los logros y la trascendencia del costumbrismo: "el papel del costumbrismo fue, por así decirlo, mucho más municipal que nacional" (Cornejo Polar, cit. por Lasarte Valcárcel, 175). Sin embargo, como también ha señalado Lasarte Valcárcel,

aunque sobre el costumbrismo planea razonablemente el fantasma de su minoridad, de su inmediatez e intrascendencia [frente a otras tendencias artísticas], difícilmente podrá cuestionarse el protagonismo que el género adquirió en la constitución del campo cultural durante la formación de las naciones latinoamericanas o el relieve que tiene para la comprensión de esa época. (175)

En España, no fue muy diferente el rol del costumbrismo donde, por igual, el género prosperó como gran protagonista en la reconfiguración simbólica del país luego de su debacle como imperio y, a la fecha, sigue siendo indispensable para la interpretación de la España de esa época.

El costumbrismo, sin embargo, no solo fue la manifestación cultural de pactos nacionalistas a fin de expresar un sentido de colectividad, orgullo por las costumbres locales o la individualidad de una nación en relación a otras. Si bien su poética general aparece articulada en torno a todo ello, la agenda costumbrista también implicaba promover y facilitar la transición entre lo tradicional y lo moderno. Es decir, su carácter tiene que ver, más que con el acopio y celebración de las costumbres locales, con la erradicación o moldeamiento de estas (Lasarte Valcárcel, 176). Expresamente, la tipificación de la sociedad, que caracteriza a los cuadros de costumbres, funcionaría como un dispositivo de representación para imponer un orden al supuesto caos provocado por el choque entre las tradiciones locales y la modernidad venida de fuera. En tal calidad, los cuadros de costumbres facilitaron el surgimiento de una zona pública de reflexión sobre las poblaciones que, según los autores, constituían un problema para el paradigma de la nación moderna. Simultáneamente, la perspectiva masculina de dichos autores

9. Según María Esther Pérez Salas, varios autores de *Los mexicanos* incluso tomaron las armas en defensa de la República. Véase Pérez Salas, 281-288.

10. Durante sus tres primeras décadas como país independiente, México tuvo más de cuarenta presidencias diferentes, cada una de las cuales duró en promedio menos de un año. Además, entre 1846 y 1848 tuvo lugar la llamada guerra mexicano-estadounidense, tras la cual el gobierno mexicano se vio obligado a conceder a Estados Unidos más de la mitad del territorio del país.

emergía como un dispositivo de arbitraje y organización que utilizaba el pensamiento racional ilustrado como marco de autoridad. La idea de fondo no era solo la de facilitar la agremiación del lector al colectivo nacional, sino también la de familiarizarlo con las coordenadas de conducta "adecuadas" para navegar hacia la anhelada nación moderna del futuro.

Los cuadros de costumbres que hemos analizado en este estudio reflejan claramente esa ansiedad de los costumbristas del mundo de habla hispana por sincronizar sus respectivas naciones con la idea de una civilización moderna, pero, sobre todo, por documentar las dificultades que tal tarea conllevaba. Las comadres o parteras que aparecen en *Los españoles pintados por sí mismos*, *Los cubanos pintados por sí mismos* y *Los mexicanos pintados por sí mismos* no son, pues, meros tipos pintorescos representativos de la composición social de sus respectivas naciones. Son, ante todo, entes que documentan en su concepción un campo social complejo y en disputa. Un campo en el que las prácticas médicas tradicionales chocaban abruptamente con las nuevas prácticas que estaban surgiendo y transformando decididamente el panorama sociocultural de dichos países. Un campo en el que lo femenino seguía siendo preceptuado por lo masculino. Un campo donde la voz de la mujer aún estaba ausente.

BIBLIOGRAFÍA

Agostoni, Claudia. "Médicos y parteras en la ciudad de México durante el porfiriato". *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*. Coord. Gabriela Cano y Georgette José Valenzuela. UNAM, 2001, 71-95.

Apaolaza Llorente, Dorleta. *Los Bandos de Buen Gobierno en Cuba: la norma y la práctica: 1730-1840*. Universidad del País Vasco. Tesis doctoral. Core, 2015. <https://core.ac.uk/download/pdf/84679128.pdf>

Anónimo. "La partera". *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Manuel Porrúa, 1855, 266-271.

Benjamin, Walter, "Sobre el concepto de historia" (1942). *La dialéctica en suspenso*. Trad. Pablo Oyarzún Robles, ARCIS/LOM, 1996.

Boening, John. "The Unending Conversation: The Role of Periodicals in England and on the continent during the Romantic Age." *Nonfictional Romantic Prose. Expanding borders*. Ed. Stephen P. Sondrup and Virgil Nemoianu. John Benjamins Publishing Company, 2004, 285-301.

Boix, Ignacio. "Introducción". *Los españoles pintados por sí mismos I* (2da edición). Gaspar y Riog Editores, 1851, 0-1.

Borroto Rubio, Aymée M. "Vida en sus manos negras: las parteras". *Cubarte*, 24 jul. 2020. <http://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/vida-en-sus-manos-negras-las-parteras/>

Cárdenas y Rodríguez, José María. "La comadre". *Los cubanos pintados por sí mismos*. Ed. José Agustín Millán. Ilustr. por Víctor Patricio de Landaluze. Imprenta y Papelería de Barcina, 1852, 139-147.

Coffey, Mary L. "El imperio pintado por sí mismo: el costumbrismo transatlántico." *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el sur*. Coord. Leonardo Funes. Miño y Dávila Editores, 2016, 139-150.

Conde Fernández, Fernando. "Parteras, comadres, matronas. Evolución de la profesión desde el saber popular hasta el conocimiento científico". *Discurso leído en su acto de recepción como Académico Numerario. Italfármaco y Pfizer*. Hotel Lancelot, Lanzarote, España, 2011.

Dávalos, Marcela. "El ocaso de las parteras". *Cuicuilco* 2/6 (1996), 194-211.

Deschamps Chapeaux, Pedro. *El negro en la economía habanera del siglo XIX*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1971.

Domínguez, Daylet. "Cuadros de costumbres en Cuba y Puerto Rico". *Revista Hispánica Moderna* 69/2 (2016), 133-149.

BIBLIOGRAFÍA

Hernández-Torres Yolopattli. "Melindrosas, bárbaras y maternas: El oficio de las parteras en la discusión periodística de la 'Gazeta de México' y el 'Diario de México'". *Letras femeninas* 40/2 (2014): 63-77.

Lasarte Valcárcel, Javier. "Ciudadanías del costumbrismo en Venezuela". *Revista Iberoamericana* 63/178 (1997), 175-184.

Losada, José Manuel. "Costumbrismo in Spanish Literature and its European Analogues". *Nonfictional Romantic Prose: Expanding Borders*. Ed. Steven Sondrup, Vergil Nemoianu, and Gerlad Gillespie. John Benjamins Publishing Company, 2004, 333-346.

Mainardi, Patricia. "The Invention of the Illustrated Press in France". *French Politics, Culture & Society* 35 (2017), 34-48.

Martínez Larrarte, José Pedro y Yusemí Reyes Pineda. "El Protomedicado. Los inicios de la docencia médica superior en Cuba". *Revista de Educación Médica Superior* 14/1 (2000), 83-85.

Martínez-Pinzón, Felipe y Kari Soriano Salkjelsvik. "Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica". *Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Ed. Felipe Martínez-Pinzón y Kari Soriano Salkjelsvik. Peter Lang, 2016, 7-29.

Moriuchi, Mey-Yen. *Mexican Costumbrismo: Race, Society, and Identity in Nineteenth Century Art*. The Pennsylvania State University Press, 2018.

Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*. Editorial UNAM, 2005.

Recio, Pedro. "La comadre". *Los españoles pintados por sí mismos* II. I Boix Editor, 1843-1844, 165-175.

Requate, Jörg. "Kennzeichen der deutschen Mediengesellschaft des 19. Jahrhunderts". *Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft*. Ed. Jörg Requate. Oldenbourg, 2009.

Ruiz-Berdún, Dolores. "Carmen Barrenechea, la conciencia feminista de una matrona del siglo XIX en 'La ciudad de la muerte'". *Storia delle Donne* 10 (2014): 163-181. <https://oaj.fupress.net/index.php/sdd/article/view/2519>

Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita). *Libro de Buen Amor* (1330). Ed. María Brey Mariño. Castalia Ediciones, Colección Odres Nuevos. 2012.

Staples, Anne. "Las parteras en el México decimonónico". *GenÉros* 7/21, 2000, 27-31.

BIBLIOGRAFÍA

Sunyer Martín, Pere. "La idea de ciudad en la literatura española del siglo XIX. Las ciudades españolas en la obra de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891)". *Ciencia e ideología de la ciudad II*. Ed. Horacio Capel Sáez, José María López Piñero y José Pardo Tomás. Coloquio Interdepartamental, 1991, 139-150.

Teuber, Bernardo. "De México al Paraíso. Cuadros de costumbres y milagros del cielo en los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz". *Mythos Paradies Translation. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Ed. Daniel Graziadei, Federico Italiano, Christopher F. Lafert and Andrea Sommer-Mathis. Transcript Verlag, 2018, 137-154.

Velayos, Emmanuel. "Habitus republicano: la política y la estética de las costumbres en el siglo XIX hispanoamericano". *Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Ed. Felipe Martínez-Pinzón and Kari Soriano Salkjelsvik. Peter Lang, 2016, 95-118.

Vigarello, Georges. *Les métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité du Moyen Âge au XXe siècle.*, Points, 2013.

Vilches, Jorge. "La esclavitud en Cuba. Un problema político y económico del siglo XIX". *Revista Hispano Cubana* 10 (2001), 117-132.

Transilvania en la sierra: *Lituma en los Andes* y la fantasía vampírica del Perú neoliberal

Santiago M. Quintero Ayarza
Furman University

Resumen: El siguiente ensayo hace una lectura de *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa y su conexión con la estética gótica, particularmente con la figura del vampiro. Partiendo de un análisis crítico de la figura del pishtaco y, en general, del ambiente terrorífico de la novela, busco demostrar que el malestar vargallosiano frente a la diferencia “bárbara” de la sierra no constituye una simple lamentación frente a la imposibilidad del progreso —como ha señalado la mayoría de la crítica— sino, por el contrario, la condición misma para su gestación. Mi tesis es que las coordenadas estético-ideológicas que propone *Lituma en los Andes* —las de un territorio habitado por vampiros y demás horrores, los cuales impiden su gobernabilidad— servirán no como relato cautelar del “atraso” sino como justificación cultural del proyecto moderno-neoliberal peruano de finales de los años 90s y principios de los 2000s. Para lograr esto, conecto el uso del vampirismo en la novela con una larga historia cultural que, desde *Drácula*, vincula al monstruo chupasangre con la explotación capitalista.

Palabras clave: Vargas Llosa, Pishtacos, Vampiros, Biopolítica, Neoliberalismo

There are vampires and vampires, and the ones that suck blood aren't the worst ...

Fritz Lieber

En *Drácula* de Bram Stoker, la experiencia monstruosa que vive Jonathan Harker no se limita a su interacción con el vampiro. Parte de su relato-trauma tiene que ver con su visita a Transilvania; con el enfrentamiento a ese lugar del Otro absoluto donde habitan espectros góticos y vampiros y donde la civilización sajona, a la que pertenece, parece erosionarse. Esto es claro desde su llegada: "Transylvania is not England" (31) le explica el conde a su huésped, a propósito de las raras costumbres de su reino, anticipando el horror y el ostracismo extremo que vivirá el inglés en el castillo rumano. Igualmente, los pocos habitantes que ve —los gitanos con los que procura escapar— le parecen abismalmente diferentes, hasta barbáricos:

There are thousands of them in Hungary and Transylvania, who are almost outside all law. They attach themselves as a rule to some great noble or boyar, and call themselves by his name. They are fearless and without religion, save superstition, and they talk only their own varieties of the Romany tongue. (61)

El reino draculiano, entonces, se presenta impenetrable. Un lugar ausente de toda ley y —muy a pesar de la presencia de un órgano aristocrático— ingobernable.

Este espacio vacío (o mejor, vaciado) de toda ley, esta otrificación extrema de Transilvania, no es inconsecuente. Como señala Carmen María Andras, las imágenes del villorrio rumano como un reino sin ley y preñado de terror codificaban, sobre todo a finales del siglo XIX en Inglaterra, una serie de miedos y ansiedades culturales sobre la legitimidad del imperio británico. Para la crítica, Transilvania representaba "an indistinct danger which might menace Western civilization, the worry about signs announcing the disintegration of the British colonial empire and, implicitly, an eroding of the myth of English superiority and its right to subjugate inferior, barbarian peoples." (2). Puesto de otra forma, en la novela de Stoker, Transilvania no era aterradora únicamente por su diferencia exagerada o sus habitantes monstruosos. Más bien, el miedo visceral que evocaba estaba atravesado por un sentimiento de autorreconocimiento cultural: la impenetrabilidad del otro señalaba la fragilidad propia del imperio. No es que Transilvania no se pueda dominar, es que el imperio británico era incapaz de hacerlo.

A finales del siglo XX, esta idea de un *locus horribilis* y su amenaza anti-civilizatoria se repite en el contexto peruano. Como Transilvania para los ingleses en el siglo XIX, la sierra Andina se erguía dentro del imaginario peruano como el espacio abyecto de lo nacional. Particularmente a finales del siglo XX —en medio de la crisis política que vivía Perú— las siempre difíciles condiciones topográficas, los estigmas raciales y el surgimiento de grupos guerrilleros como Sendero Luminoso, cimentaron la idea de una sierra atrasada, ingobernable y ominosa. Igual que el feudo tiránico de *Drácula* en Transilvania, los Andes se concebían como un espacio relativamente desentendido del estado, en el que predominaba el gamonalismo y una arraigada desigualdad en la distribución de tierras. Particularmente desde la costa, desde Lima, la región andina representaba simultáneamente un espacio central, necesario para los esquemas de poder territorial y económico (minero) de un país en vía de desarrollo, y un espacio amenazante, siempre "al margen" o al "borde" de toda modernidad y habitado por seres ingobernables (Mitchell 2009).¹

No debe sorprendernos, entonces, que lo monstruoso, lo gótico y el género de terror se vieran claramente incorporados en las representaciones culturales, tanto locales como globales, de la sierra

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 49
Julio/July 2023

1. Esta idea de los Andes como un territorio en desgobierno no surge de la nada. Como señala la politóloga Jo-Marie Burt, la noción de un estado peruano "débil" y "restringido" se remonta hasta el siglo XIX y está relacionada con una serie de estratificaciones históricas que apuntan a la división de clases entre una élite criolla y latifundista en la sierra y a los comerciantes ricos y capitalistas de la costa o el extranjero. Dice la académica: "El Estado [peruano] era principalmente un instrumento para que estas élites promovieran sus intereses económicos, expandiendo el capitalismo en la costa y regiones específicas donde se desarrollaba la minería, y manteniendo relaciones de tipo feudal en las áreas rurales. El Estado se mantuvo débil y sujeto a los gamonales regionales, quienes protegían cuidadosamente sus feudos de la intrusión de aquel." (62)

CIBERLETRAS

peruana durante los últimos treinta años. Historias de fantasmas, vampiros, y de tierras bárbaras no sólo poblaron rápidamente los imaginarios populares y letrados sobre los Andes peruanos, sino que se fueron constituyendo como código privilegiado para representar los problemas de la región.² La pobreza, el abandono estatal y la creciente crisis militar, encarnada por los enfrentamientos entre el grupo guerrillero de Sendero Luminoso y las fuerzas estatales (y luego paraestatales en el contexto de la guerra por el control del tráfico de drogas) operan como un “caldo de cultivo” propicio para la emergencia de visiones monstruosas y horrorizadas desde el arte y la literatura. Como señala el escritor Gustavo Faverón Patriau frente al lugar del lenguaje literario de cara a uno de estos problemas: “el conflicto militar entre las guerrillas y el Estado generó tantas historias de crueldad y violencia que, para muchos artistas, sólo el lenguaje gótico estaba adecuado para narrarlas” (Youkee 2021).

A finales de los 90s y principios de los 2000s se publicaron una serie de novelas como *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto o *Abril rojo* (2006) de Santiago Rocagliolo que lidiaban con el trauma de la guerra interna a través del uso del género del horror, el gótico y la novela negra. Así mismo, desde el medio cinematográfico —particularmente desde Ayacucho, como notan Bustamante y Luna Victoria (2014)— hay una serie de producciones fílmicas que hacen uso de elementos del género de horror y del género fantástico (monstruos, misterios y tabúes) para retratar a la sierra.³ Finalmente, se puede decir que el predominio de este registro retórico para describir la realidad peruana de la sierra se hace tan prominente que, incluso, se utiliza de forma causal para hablar periodísticamente de la zona. Es el caso del artículo de la norteamericana Kate Wheeler quien, en una crónica para la revista *Outside* de Estados Unidos sobre su viaje a las selvas montañosas de San Martín, provincia de Ayacucho, escribe en su artículo “Peruvian Gothic”: “Unless you count survival, revenge, and desire as laws, no law has penetrated this región [the Andes] since Inca totalitarianism fell apart more than four centuries ago.”⁴

El presente artículo analiza uno de los textos inaugurales en este proceso de reterritorialización de Transilvania y sus horrores en la sierra peruana, la novela *Lituma en los Andes*, de Mario Vargas Llosa. Escrita en 1993, en pleno auge del conflicto armado contra las tropas senderistas, *Lituma* reproduce muchas de las ansiedades políticas, culturales y raciales que giraban en torno al área andina a través de un lenguaje propiamente gótico y terrorífico.⁵ Como señala Fernando Lafuente en el prólogo a la re-edición de 2001, *Lituma* recrea:

con escalofriante precisión [...una] historia de fantasmas y asesinos, de terroristas y gentes de la sierra, de gentes sin historia e historia mítica [...] recrea cómo el instinto, arraigado en lo más profundo y en lo más oscuro del ser, se resiste a la razón o cómo la razón y el progreso se enfrentan a la pérdida de la pasión, del goce, de la emoción ancestral. (iii)

2. Victor Vich, por ejemplo, señala la importancia que tuvo el periodo de violencia en la constitución y reconstitución de las “ficciones sociales” y la narrativa Nacional peruana. Según Vich, durante este periodo se produce una “pérdida de sentido” sobre “el conjunto de imágenes” que el estado Nacional peruano había estado construyendo sobre sí mismo y resalta la importancia de analizar el lugar de enunciación de los relatos simbólicos— como es el caso particular de *Lituma en los Andes*—para entender de que manera se ha instrumentalizado (y se instrumentalizarán) la memoria y la historia social de Perú (9-12).

3. Ante el uso de criaturas propias del folclore andino de Perú como los pishtacos, jarjachas, o kharisiris, así como de monstruos de la cultura popular como jorobados, caníbales y “condenados”, Bustamante y Luna Victoria notan, siguiendo al antropólogo Tito Castro, que “las películas de terror regionales representan sociedades donde existe anomia [...]. Los filmes expresarían la percepción de corrosión moral y falta de legitimidad de las autoridades en esos lugares, así como la necesidad de justicia.” (197).

4. El texto de Kate Wheeler, publicado en 1996 para la revista *Outside*, narra la historia de Benigno Aazco, un pseudo-pastor adventista que, tras asesinar a un hombre y bajo la sospecha de incesto con su hija menor, decide adentrarse en las selvas montañosas del departamento de San Martín, en el norte de Perú. Recogiendo muchos de los imaginarios negativos sobre el territorio andino, Wheeler oscila entre una versión modernizada de la crónica colonial — feliz de conectar cada cuadro de la sierra inhóspita con el imaginario romantizado del imperio Inca— y los fotoreportajes típicos de publicaciones como *National Geographic*, en los que prolifera una “mirada blanca” que o bien borra la diferencia o la exotiza (Neuhau 2). Así, en Wheeler, la sierra peruana no sólo se transforma en un topos fantástico en el que viven “fantasmas, enanos, y espíritus”, sino también un espacio atávico cuya ingobernabilidad se remonta a su pasado precolombino.

5. Vale la pena mencionar también el estudio de Sandro Bossio, “El abismo que nos mira: el terror y lo gótico en las novelas de Mario Vargas Llosa” (2018), en el que señala cómo el tema y el tono gótico es característico de la narrativa de Vargas Llosa y recurre no sólo en *Lituma* sino en otras novelas como *La casa verde* (1967), *La guerra del fin del mundo* (1981), y *El héroe discreto* (2013) por nombrar algunas.

En efecto, la inclusión de rituales satánicos, canibalismo, desapariciones, y criaturas como el pishtaco —monstruo del folclor andino que se reconoce por extraer la grasa de sus víctimas— ha llevado a la crítica a leer la novela como una especie de “queja resignada” en clave gótica por parte de Vargas Llosa, en la que se “lamenta” el atraso económico y político de los Andes. Como ha señalado Wolfenzon, *Lituma en los Andes* puede verse como una novela que condensa la posición neoliberal de Vargas Llosa sobre las “imposibilidades de un acercamiento transcultural, un proceso aculturador o una asimilación” de la sierra “barbárica” por parte de la costa modernizada (26).

En este ensayo pretendo demostrar que, más que una tristeza, *Lituma en los Andes* está imbuida por un profundo horror. Un horror que — como en el caso de Johnathan Harker en *Drácula*— se produce desde el lugar de la “racionalidad” y el “sentido común” (la identidad criolla) ante la supuesta amenaza de un espacio anacrónico, caótico y violento, donde dominan las tendencias mágico-religiosas y prima el canibalismo (Moraña 31). Este terror, sin embargo, no será improductivo. Diferente a lo establecido por la crítica, propongo que el malestar frente a la diferencia “bárbara” de la sierra no constituye una simple lamentación frente a la imposibilidad del progreso, sino, por el contrario, la condición misma para su gestación. Mi tesis es que las coordenadas estético-ideológicas que propone *Lituma en los Andes*—las de un territorio habitado por vampiros y demás horrores, los cuales impiden su gobernabilidad— servirán no como relato cauteloso del “atraso” sino como justificación cultural del proyecto moderno-neoliberal peruano de finales de los años 90s y principios de los 2000s. Centrándome en el análisis del pishtaco y en su conexión con la figura “occidental” del vampiro moderno, propongo leer al monstruo como vórtice de la fantasía capitalista por administrar y explotar la sierra peruana.

Lituma en los Andes sitúa al lector en la población ficcional de Naccos, un pueblo minero ubicado en el epicentro del conflicto armado entre el gobierno peruano y Sendero Luminoso. Dividida en tres “vasos comunicantes”,⁶ la historia cuenta sobre todo las andanzas del cabo Lituma y su acompañante Tomasito Carreño, dos guardias civiles, criollos, que son enviados al caserío andino con el fin de investigar la misteriosa desaparición de tres trabajadores, posiblemente a manos del grupo guerrillero. Las otras dos líneas narrativas, que se entrelazan con la búsqueda del cabo, cuentan: 1) la historia de amor entre Tomás y una prostituta, Mercedes, narrada como si fuera una “historia de camarote” entre ambos compañeros; y 2) los recuentos en tercera persona de algunos atentados de Sendero Luminoso basados en hechos reales. Estos incluyen el asesinato de unos ciudadanos franceses, la ejecución a sangre fría de una antropóloga, la señora D’Harcourt, y un atentado a una mina.

Estéticamente, a pesar de que intenta parecer una novela detectivesca, *Lituma en los Andes* se asemeja más a una novela de terror. La constante amenaza de un ataque de Sendero Luminoso, intensificada por las historias que escucha el cabo y que la novela reproduce,⁷ así como así como las condiciones precarias del puesto en Naccos, mantienen a Lituma y al lector en un estado de constante extrañamiento. Este tono se marca desde el principio cuando, literalmente en las primeras líneas, se describe el (des)encuentro con una indígena hablando quechua:

—¿Qué dice, Tomasito?
—No le entendí bien, mi cabo. (11)

Este extrañamiento se intensifica cuando Lituma se da cuenta que el pueblo, dentro de su “ingobernabilidad” (Williams 272), está más o menos administrado por los dueños del único bar, Dionisio y la bruja/adivina Adriana. Ambos personajes, a quien Lituma tiene por principales sospechosos de las desapariciones, encarnan para el cabo el

6. Estrategia literaria de Vargas Llosa definida en su texto *Cartas a un joven novelista*. Los “vasos comunicantes” se componen de: “[d]os o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado.” (89)

7. Tómese por ejemplo la siguiente descripción de un ataque senderista en la novela: “Cuando estallaron los tiros, pensó que eran truenos, otra tormenta que se avecinaba. Pero vio el terror desprovisto en los ojos de las que tenía más cerca y vio cómo se desquiciaban, atropellaban, girando sobre sí mismas, cayendo, estorbándose, cegadas y embrutecidas por el pánico, dudando entre huir a campo abierto o regresar a las cuevas, y vio a las primeras que, quejándose, caían desangradas, los lomos abiertos, los huesos rajados y hocicos, ojos, orejas, arrancados por los proyectiles. Algunas caían y se levantaban y volvían a caer y otras estaban petrificadas, alargando los pescuezos como queriendo elevarse y huir por el aire. Algunas hembras, inclinadas, lamían a las crías malheridas. Él estaba paralizado también, mirando, tratando de entender, su cabeza de un lado a otro, sus ojos muy abiertos, su boca descolgada, sus orejas martirizadas por los disparos y esos quejidos peores que los de las hembras cuando parían.” (58)

solecismo y el saber bárbaro de la otredad andina. En principio, Lituma sospecha de ellos porque se trata de personajes supersticiosos. En las primeras interrogaciones, tanto Dionisio como Adriana explican que las desapariciones tienen que ver menos con la violencia terrorista y más con ritos y tradiciones indígenas de la sierra, particularmente con la figura del pishtaco:

-A Casimiro Huarcaya tal vez lo desaparecieron por dárselas de pishtaco —dijo el cantinero Dionisio—. Era una bola que corría él mismo. Ahí donde está usted, yo lo oí mil veces gritando como un verraco: “Soy pishtaco y qué. Terminaré rebanándoles el sebo y chupándoles la sangre a todos...” Estaría mareadito, pero ya se sabe que los borrachos dicen la verdad. Lo oyó toda la cantina. (65)

Según los dueños de la cantina, a los pishtacos los “sacrificaban” para calmar a los Apus (dioses de la montaña), que estaban “intranquilos” por la violencia generalizada que azolaba la zona: “—Le dije lo que vi. Que lo iban a sacrificar para aplacar a los malignos que tantos daños causan en la zona.” (41)

A medida que avanza la narración, los personajes de Adriana y Dionisio se tornan más siniestros. En el clímax de la novela, Lituma y el lector se enteran que las desapariciones no eran causadas por los terroristas de Sendero Luminoso sino —literalmente— por el “salvajismo tribal” de los pobladores de Naccos. Estos, influenciados por las creencias supersticiosas de Adriana y Dionisio, emborrachaban, sacrificaban y posteriormente se comían a los “elegidos” en un ritual bárbaro:

¿Qué hacían para que la muerte no le ganara a la vida? Sujétense el estómago, no vaya a ser que les venga la vomitadera. Éstas no son verdades para pantalones débiles sino para polleras fuertes. Las mujeres asumían la responsabilidad. Ellas, óiganlo bien. Y cumplían. En cambio, el varón que el pueblo elegía en cabildo como cargo para las fiestas del próximo año, temblaba. Sabía que sería principal y autoridad sólo hasta entonces; después, al sacrificio. [...] Sólo las mujeres salían a cazarlo, la última noche de la fiesta. Borrachas también, desmandadas también, como las locas de la comparsa de Dionisio, ni más ni menos. Pero a ésas de entonces ni sus maridos ni sus padres trataban de atajarlas. Les afilaban cuchillos y machetes, animándolas: “Búscalos, encuéntralos, cázalos, muérdelos, sángralos, para que tengamos un año de paz y buenas cosechas”. Lo cazaban igualito que en el chako que hacían los indios de la comunidad para cazar al puma y al venado, cuando aún había pumas y venados en esta sierra. Igualito era la cacería del cargo. Formaban círculo y lo encerraban dentro, cantando, siempre cantando, bailando, siempre bailando, azuzándose unas a otras con alaridos cuando lo sentían cerca, sabiendo que el cargo de la fiesta ya estaba cercado, que ya no podría escapar. El círculo se iba cerrando, cerrando, hasta que lo cogían. Su reinado acababa en sangre. Y, a la semana siguiente, en cabildo grande, se elegía al cargo del próximo año. La felicidad y la prosperidad que había en Naccos, así la compraban. Lo sabían y nadie mariconeaba. Sólo la decadencia, como la de este tiempo, se da gratis. Ustedes no tienen que pagar nada a nadie por vivir inseguros y miedosos y ser las ruinas que son. Eso se da de balde. Se parará la carretera y se quedarán sin trabajo, llegarán los terrucos y harán una carnicería, caerá el huayco y nos borrarán a todos del mapa. Los malignos saldrán de las montañas a celebrarlo bailando un cacharpari de despedida a la vida y habrá tantos cóndores revoloteando que quedará el cielo tapado. A menos que... (273-274)

Como la mayoría de la crítica ha notado (Kokotovic 2000; Williams 2001; Franco 2006; Wolfenzon 2011; Moraña 2013), estos dos personajes funcionan en la novela como una rearticulación del mito griego de Dionisio y Ariadna; es decir, como una alegorización de las fuerzas irracionales (dionisiacas) de la sierra y de la justificación del sacrificio. La diferencia, sin embargo, es que mientras en el mito de Ariadna y Teseo el sacrificio al minotauro significaba el resguardo de la civilización (la preservación de la paz entre Atenas y Minos), en la novela de Vargas Llosa el sacrificio y la presencia del monstruo pishtaco parecen funcionar como expresión del atraso sistemático y el “barbarismo” que supuestamente habita en los Andes.

Esta conexión entre los pishtacos y la idea de una violencia inherente a la sierra no ocurre en el vacío. Durante los 80s y 90s, las leyendas sobre pishtacos proliferaron en Perú y en casi todos los casos estaban vinculadas episodios de extrema violencia. El resurgimiento de estas leyendas empezó en 1987 en Ayacucho, en la provincia de Huamanga; aunque también se reportaron casos en otros pueblos andinos como Quinua (Ansión 1989; Mitchell 2006). Las leyendas describen sobretodo asesinatos y linchamientos a supuestos pishtacos que venían a aterrorizar a los habitantes del pueblo (Ansión 107). En general, éstas hablan sobre personas desaparecidas que luego encontraban en los caminos y senderos, degollados o sin alguna extremidad. Igualmente, en 1988, en los llamados “barrios jóvenes” de Lima (barrios-invasión a los que migraron mayoritariamente las comunidades indígenas desplazadas de los Andes por la violencia), surgieron leyendas sobre “monstruos sacaojos”; mafias que secuestraban niños para robarles los ojos y luego venderlos en el extranjero. Estos, a pesar de no llamarse pishtacos, materializaban la misma preocupación: el miedo a un extranjero, normalmente representado por gringos o por miembros de programas sociales (usualmente no gubernamentales) y de salud (13-14).

Es importante señalar que, si bien estas leyendas condensaban miedos y ansiedades para las diferentes comunidades peruanas, también operaron, como

máscara[s] para resignificar fenómenos diferentes en distintas épocas, tales como crisis económicas, políticas, sociales y sanitarias, identificando cada vez, en distintos contextos, como pishtaco a los terroristas, paramilitares, hombres del gobierno, traficantes de órganos, médicos, antropólogos o extranjeros en general. (Bertoluzzi 97).

Quizás por esto, en los relatos sobre pishtacos y “sacajojos” las razones de dichas muertes por lo general variaban. Por ejemplo, se hablaba de que la grasa que extraía el pishtaco era usada por los extranjeros para crear pastillas y medicinas que luego consumían (Ansión 74). En otras versiones, como sugiere Carlos Iván Degregori, no era grasa sino sangre lo que extraían y ésta era vendida por el gobierno de turno para pagar la deuda externa (112). Finalmente, algunos relatos locales vinculaban los desaparecimientos y los cuerpos desmembrados a los Sinchis, fuerzas militares especiales encargadas de combatir al Sendero Luminoso, o a las mismas guerrillas de izquierda, quienes acusaban a muchos campesinos y jóvenes de colaborar con los bandos contrarios (Mitchell 12).

Ciertamente, Vargas Llosa conocía las múltiples leyendas que rodeaban a la figura del pishtaco. Varias veces pone en boca de los personajes de la novela las mismas historias que proliferaron en los Andes acerca de los gringos chupagrasa/sangre: pishtacos que usaban la grasa para engrasar tractores (67), campanas (184), hacer menjurjes (186) e incluso, para engrasar y “propulsionar” cohetes en Estados Unidos (187). No obstante, lejos de reconocer en ellas —como veremos— las múltiples cicatrices producto de años de sometimiento

colonial, *Lituma en los Andes* las considera meras supersticiones: “Los serruchos creían esas cosas, puta madre”, dice Lituma cuando oye hablar de pishtacos (67). También las presenta como la prueba misma del estado de asincronía (atrasado, violento) en el que vive la sierra respecto a la Modernidad. Como indica Kokotovic:

Vargas Llosa offers the atavistic savagery of indigenous Andeans as the cause of the bloodshed. By doing so, he erases over 500 years of post-Conquest history and largely absolves official, criollo Peru of responsibility for the conditions which have given rise to dozens of indigenous rebellions over the past five centuries, including Sendero Luminosos war in the 1980. (161)

Cuando la novela habla de los “sacaojos”, es decir la versión capitalina del mito del pishtaco, los personajes criollos (Tomasito y Lituma) lo toman como un signo amenazante; como una alerta del carácter “contaminante” de ese barbarismo:

El periódico decía que en Chiclayo también hubo otra locura así, el mes pasado, y otra en Ferreñafe —prosiguió Lituma—. Que una mujer vio a cuatro gringos con batas blancas llevándose un niño; que apareció el cadáver de otro, sin ojitos, en una acequia y que los robaojos le habían puesto cincuenta dólares en el bolsillo. Formaron rondas, igual que en Ayacucho, cuando los rumores de invasión de pishtacos. Lima, Chiclayo y Ferreñafe contagiándose las supersticiones de los serruchos. Ni más ni menos que Naccos. *Hay como una epidemia, ¿no crees?* [...] Es como si ese par de salvajes [Dionisio y Adriana] estuvieran teniendo razón y los civilizados no. Saber leer y escribir, usar saco y corbata, haber ido al colegio y vivido en la ciudad, ya no sirve. Sólo los brujos entienden lo que pasa. (187-189 el énfasis es mío)

Esta versión “epidémica” de la supuesta “desmodernidad” serrana que lleva a la creación de supersticiones, está conectada con un suceso que intersecta tanto con las coordenadas ideológicas de Vargas Llosa como con la memoria histórica de Perú: la masacre de Uchuraccay (Moraña 240). Como se sabe, Vargas Llosa ejerció en calidad de jefe de la Comisión Investigadora de Sucesos de Uchuraccay, encargada por el presidente Fernando Balaúnde Terry para clarificar los hechos en los que fueron asesinados ocho periodistas el 26 de enero de 1983. En su informe, criticado ampliamente por su evidente racismo, Vargas Llosa concluyó que las causas finales del ataque —lejos de estar relacionadas con el ambiente de violencia terrorista y estatal que se vivía en la sierra— estaban vinculadas a un “atraso cultural”:

El que haya un país real completamente separado del país oficial es, por supuesto, el gran problema peruano. Que al mismo tiempo vivan en el país hombres que participen del siglo XX y hombres como los comuneros de Uchuraccay y de todas las comunidades iquichanas que viven en el siglo XIX, para no decir en el siglo XVII. Esa enorme distancia que hay entre los dos Perú está detrás de la tragedia que acabamos de investigar. (151)⁸

En muchos sentidos, esta conclusión de Vargas Llosa sobre lo acontecido en Uchuraccay no sorprende. Considerado uno de los intelectuales “estrella” de la derecha peruana, prosélito e ideólogo del neoliberalismo económico, Vargas Llosa era (y continúa siendo) un fuerte opositor de un proyecto “multicultural” para Perú. Candidato a la presidencia por el partido del Frente Democrático en 1990, años antes de la publicación de la novela, cualquier cosa que tuviera conexión con los saberes indígenas representaba para él una verdadera abominación. La integración indígena —la cual era concebida por él en términos de civilización versus

8. Quisiera agradecer a Ben Heller de la Universidad de Notre Dame quien me ha señalado esta valiosísima referencia.

barbarie (Moraña 29)— no constituía una opción viable, más bien, se trataba de un “obstáculo” para el desarrollo y el progreso hacia una “mayor equidad y justicia social” para pueblo peruano (Kokotovic 156). En un artículo publicado en la revista *Harper's* en 1990, el intelectual declaraba: “If forced to choose between the preservation of Indian cultures and their complete assimilation, with great sadness I would choose modernization of the Indian population, because there are priorities; and the first priority is, of course, to fight hunger and misery” (52-53). A esto, finalmente, tendríamos que agregarle el sesgo claramente racista de Vargas Llosa, el cual, como señala Rosanna Hunt, explica, hasta cierto punto, los fundamentos sobre los que se articulan los imaginarios modernos y neocoloniales/ (bio)políticos sobre la Sierra (1372).

Por supuesto, años más tarde, el informe final sobre la masacre confirmó que los campesinos del pueblo de Uchuraccay habían asesinado a los ocho periodistas no por sus imaginarios “atrasados” sino porque pensaban que estos eran miembros de o que apoyaban al grupo guerrillero PCP-SL (169).⁹ Sin embargo, como revela el mismo informe, el daño ya estaba hecho. No sólo fue esa la versión que se manejó por largo tiempo, sino que, a partir de ella surgieron numerosos estudios antropológicos que continuaron buscando el origen y la solución de la violencia andina desde un trasfondo “mágico-religioso” y no a partir de factores económicos o sociales (151-54).

Es evidente que la misma lógica que señala el informe de Vargas Llosa —ese “deseo imperial” como lo llamará Victor Vich (59)— opera en *Lituma en los Andes* y, sin lugar a dudas, sirve en muchos casos de guía. Por ejemplo, tanto en el informe como en la novela, el asesinato de los periodistas se produce —en cierto grado— porque éstos representaban una suerte de pishtacos. Las víctimas eran consideradas agentes exógenos que, en el contexto de violencia que vivían, podían hacerles daño a los habitantes de la sierra.¹⁰ Del mismo modo, la visión moral/histórica de la novela —ejercida siempre desde el punto de vista de Lituma gracias al estilo indirecto libre que emplea Vargas Llosa para narrar los acontecimientos del crimen— está también guiada por una visión antropológica que conecta la violencia con un pasado “aborigen”. Esta visión está representada sobre todo en el personaje de Paul Stirmsson, un antropólogo danés que Lituma encuentra en los alrededores de Naccos y cuya fascinación por Perú radica, precisamente, en su mistificación: “Es un país que no hay quien entienda [...] Y no hay nada más atractivo que lo indescifrable, para gente de países claros y transparentes como el mío” (180).

Curiosamente, esta representación antropologizada de la violencia andina en la novela, entendida como un problema atávico, indescifrable, mágico, etc., se desentiende de lo que desde la disciplina de la antropología se han considerado las causas de la emergencia de estos relatos en la sociedad peruana de finales del siglo XX. Como explica el antropólogo Juan Ansión, es a través de las leyendas del pishtaco y los “sacajos” que pueden leerse las ansiedades culturales e históricas sobre la condición de desamparo y subordinación colonial que, históricamente, han sufrido los serranos a lo largo de la historia peruana.

Los pishtacos sacaban la grasa, símbolo de la energía vital en una sociedad agraria donde las posibilidades de sobrevivencia radicaban esencialmente en la capacidad de trabajo. Los sacajos aparecidos en Lima extraen ahora el símbolo del conocimiento, de la apropiación de lo occidental y de la modernidad [...] Como síntoma, la creencia en los sacajos [y pishtacos] nos permite detectar la tremenda urgencia de resolver el antiguo problema de la brecha cultural entre grupos étnicos diversos, en particular entre el eje andino y el de origen hispánico (14)

9. En el año 2003, el Centro de Verdad y Reconciliación de Perú publicó un informe final sobre los veinte años de violencia política en el país entre el Estado, grupos guerrilleros como Sendero Luminoso y fuerzas paramilitares. En el reporte, hay un subcapítulo (2.4. Caso Uchuraccay) dedicado exclusivamente a los acontecimientos ocurridos en Uchuraccay en 1983. Este apartado del informe, cita y comenta, entre otros, la investigación presidida por Mario Vargas Llosa, publicada en 1983. Todas las citas del informe de Vargas Llosa en este trabajo son sacadas de la recopilación final por el Centro de Verdad y Reconciliación (2003).

10. En uno de los testimonios hechos durante la investigación queda constatado, por ejemplo, que muchos de los pueblerinos —después de la masacre— fueron interrogados bajo sospecha por sus pares por haber apoyado “a los forasteros” (134).

La lectura de Ansión de los pishtacos y sacaojos como síntomas de las ansiedades sociales por la “eterna” condición de subordinación y marginalidad de la población indígena y campesina de los Andes, incluso en tiempos de modernización y “avance” capitalista, resulta fundamental en tanto pone en manifiesto la centralidad de los relatos y el discurso (tanto populares como letrados) en la construcción de los imaginarios políticos peruanos de finales de siglo XX. Siguiendo a Clifford Geertz —quien entendió la cultura como una serie de patrones y sistemas que se transmiten históricamente y los cuales se manifiestan en símbolos que se comunican y perpetúan socialmente— los imaginarios góticos, los monstruos y vampiros de la cultura peruana, entonces, constituirían un elemento privilegiado para entender las fantasías ideológicas en contención dentro del proyecto de modernidad peruano de fin de siglo.¹¹ Así como los mitos de pishtacos y sacaojos que emergieron entre las comunidades populares peruanas revelan una serie de miedos en clave gótica y folklórica para hablar de los problemas sociales que sufrían dichas poblaciones, *Lituma* de Vargas Llosa también puede y debe leerse dentro de esta economía simbólica.

Resulta productivo, en este punto, comparar el trabajo cultural de la novela de Vargas Llosa con el resto de América Latina. Los imaginarios góticos y las representaciones de vampiros no se limitan al caso peruano. Desde los años ochentas, los imaginarios extractivistas del vampirismo empiezan a poblar las producciones culturales de todo el continente latinoamericano; en parte, como comentario desde la esfera cultural hacia la creciente crisis económica y la llegada de las políticas neoliberales a países como Chile, Colombia, México y Perú. Es importante recordar que la tropología del vampiro, desde sus primeras acepciones en el siglo XIX, ha estado conectado con el advenimiento del ethos capitalista. Como señala Franco Moretti —siguiendo a Marx en el uso de metáforas góticas para explicar la explotación de la clase trabajadora— el vampiro es el capital personificado:

All Dracula's actions really have as their final goal the creation of this 'new order of beings' [vampires] which finds its most fertile soil, logically enough, in England. And finally, just as the capitalist is 'capital personified' and must subordinate his private existence to the abstract and incessant movement of accumulation, so Dracula is not impelled by the desire for power but by the curse of power, by an obligation he cannot escape [...] His curse compels him to make ever more victims, just as the capitalist is compelled to accumulate. (73)

Como decía, la relación entre el vampiro y el capitalismo salvaje de los 80s y 90s en América Latina no sólo fue relevante en Perú y para los escritores y artistas peruanos. En 1983, por ejemplo, el cineasta colombiano Lucas Ospina estrena su película *Pura sangre*, en la que un magnate azucarero en decadencia requiere de constantes transfusiones de sangre (sangre joven) para mantenerse con vida y seguir su negocio de explotación colonial. En Cuba, *Vampiros en la Habana* (1985) puede leerse como una reflexión sobre el ejercicio del crimen y el monopolio capitalista en un contexto de contención ideológica con la Revolución.

Contemporánea a la publicación de *Lituma en los Andes*, *Cronos* (1993), del director mexicano Guillermo del Toro nos presenta la historia de un capitalista post-industrial y moribundo que busca obtener la inmortalidad a través de un artefacto mágico, “Cronos”. John Kraniauskas sugiere que *Cronos* —junto con otras producciones culturales— narra una fantasía “sobre el cuerpo contemporáneo, la tecnología y el tiempo en la era acelerada del capitalismo transnacional tardío” (119). Para el crítico, en la intersección entre la figura del capitalista moribundo, el artefacto colonial vampírico y el telón de fondo de una América Latina neoliberal, se puede reconstruir la historia de la “memoria cultural” latinoamericana y de la “sujeción violenta de

11. En su libro *The Interpretation of Cultures* (1973), Geertz llega a esta definición a través del estudio de la religión como sistema cultural. Para Geertz, la cultura: “denotes an historically transmitted pattern of meanings embodied in symbols, a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate, and develop their knowledge about and attitudes toward life.” (89). En otras palabras, se trata de un Sistema que constantemente se expande, se ensancha, y se transforma para incluir diferentes aspectos (discursos, ideas, lógicas, etc.) dentro del estudio de lo cultural.

cuerpos y vidas a las leyes del mercado [...] y a la llamada acumulación originaria” (121). Curiosamente, Kraniauskas también asocia el vampiro de *Cronos* con las historias sobre pishtacos, concluyendo que en ambas la metáfora extractivista, bien del conquistador o bien del extranjero capitalista, articula una serie de “signos poscoloniales y transculturales.” Estos signos, en relación a las múltiples historias de vampiros, pishtacos, traficantes de órganos,¹² etc., que emergen durante los últimos años del siglo XX en la llamada era del “capitalismo salvaje” en América Latina (120), perpetúan una historia de continuo despojo (125).

Con esto en mente, *Lituma en los Andes* tendría que leerse como una celebración perversa de las condiciones mismas que permiten y permitieron estos procesos de extracción y consumo capitalista de cuerpos y recursos. No deja de ser significativo que Vargas Llosa haya utilizado, junto con los vampiros, un lenguaje médico para hablar de la situación cultural y económica de los andes peruanos (“la epidemia”). Como señaló ya Naomi Klein (2007), las metáforas clínicas —las de un cuerpo moribundo que necesita terapia para recuperarse— fueron claves dentro del discurso económico neoliberal norteamericano y global. Ejemplo claro es la famosa “terapia de choque” utilizada por Milton Friedman (1998) para justificar las reformas económicas neoliberales en el “cuerpo enfermo” de las economías globales, pero en particular la chilena:

[...] for Chile, where inflation is raging at 10 to 20 per cent a month, I believe gradualism is not feasible. *It would involve so painful an operation over so long a period that I fear the patient would not survive.*

There is no way to end inflation that will not involve a temporary transitional period of severe difficulty, including unemployment. [...] I believe that the experience of Germany and Japan after World War II, of Brazil more recently, of the post-war readjustment in the U.S. when spending was slashed drastically and rapidly, *all argue for shock treatment.* All suggest that the period of severe transitional difficulties would be brief—measured in months and that the subsequent recovery would be rapid. (El énfasis es mío, 592)

El reverso perverso de estas metáforas clínicas y terapéuticas sobre el estado de los países latinoamericanos es que, en últimas, hacen de del atraso, el desastre, “la enfermedad” y la ingobernabilidad condiciones necesarias para la implementación de reformas.¹³ En otras palabras, los imaginarios sobre monstruos, vampiros y pishtacos operarán como telón de fondo para justificar, en el caso de América Latina, pero en particular para este caso los Andes peruanos, las fantasías neoliberales de intervención.

Esto es evidente al final de la novela. Una vez Lituma se entera de que los trabajadores han sacrificado a los tres desaparecidos, ante la confesión de asesinato y canibalismo/ vampirismo, el cabo, agente estatal peruano, no hace nada. Apenas asqueado ante lo incomprensible del acto, da la espalda y parte: “Me arrepiento de haberme enterado en saber lo que les pasó a esos. Mejor me quedaba sospechando. Ahora, me voy y te dejo dormir.” (312). Esta estupefacción ante la otredad extrema es, según Mabel Moraña, la característica estética e ideológica que define toda la escritura de Vargas Llosa. Según la crítica, en el “(melo)drama” de representar la desmodernidad del otro, el escritor peruano explora los

pliegues y repliegues de lo social [...] no como calas de profundidad con miras al desarrollo de un proyecto utópico ni como inquisición acerca de las alternativas del espíritu (del individuo, de la nación) enfrentado a sus límites, sino como el

12. Las leyendas sobre “sacaajos” no fueron exclusivas en Perú. Como revela Nancy Scheper-Hughes, las leyendas (miedos y ansiedades) sobre el robo de órganos se desplegaron por toda América Latina y el Sur Global. La antropóloga señala que muchos de estos rumores en realidad dejaban entrever a las asimetrías, abusos y desfalcos éticos en las estructuras y flujos transaccionales de órganos a nivel mundial (192).

13. Como señala Klein en *Shock Doctrine*, la metáfora de la terapia de choque para referirse a la intervención económica de las economías globales proviene, en parte, del desarrollo de la terapia de choque como método de tortura durante la guerra por parte del Dr. Ewen Cameron. Según Klein, la lógica subyacente de estas metáforas es la necesidad del desastre como panorama para la justificación de las reformas capitalistas: “Not only did Cameron play a central role in developing contemporary U.S. torture techniques, but his experiments also offer a unique insight into the underlying logic of disaster capitalism. Like the free-market economists who are convinced that only a large-scale disaster —a great unmaking— can prepare the ground for their “reforms,” Cameron believed that by inflicting an array of shocks to the human brain, he could unmake and erase faulty minds, then rebuild new personalities on that ever-elusive clean slate. (29)

recorrido por las texturas y accidentes del terreno cultural, como exploración de las ruinas que marcan el paisaje y que documentan lo que pudo haber sido y, definitivamente, no será. (258)

El problema con esta interpretación es que a pesar de que la novela termina con ese momento de llanto resignado ante la impenetrabilidad de la barbarie, lo cierto es que para 1993, año en que se publica, ya hay toda una serie de políticas económicas, sociales y (para)militares que están penetrando y modificando *de facto* la sierra. Muy a pesar del gesto trágico de Vargas Llosa, estas políticas iban muy a la par con su postura neoliberal de administración biopolítica del estado. “Las ruinas” barbáras retratadas en Lituma, más que un “accidente” sin posibilidades de desarrollo, funcionaron como una de las bisagras del plan de expansión neoliberal del gobierno Fujimori a principios de los noventas.

Un ejemplo claro de esto es la representación de la minería. En la novela las minas son objeto de abandono y violencia. La mina Santa Rita, por un lado, es el espacio donde se sacrifica y se practica canibalismo (273). Por el otro, la mina la Esperanza es saqueada constantemente por Sendero Luminoso, lo que produce su abandono paulatino (147). Esta visión, sin embargo, es completamente opuesta a la realidad económica peruana. Como indica Jeffrey Bury, entre los años 1990 y 2000 la explotación minera tuvo un incremento extremo del 45.7% (224). Además, dicha expansión minera representó un alza de \$10.7 billones de dólares en inversión extranjera (225). De forma similar, en materia de orden público, para 1992 el gobierno de Alberto Fujimori —bajo consejo del militar Vladimiro Montesinos— aumentó la financiación de grupos contrainsurgentes con el fin de acabar con Sendero Luminoso. Esta financiación que —entre otras cosas “revivió” al grupo Colina, acusado de atroces violaciones de derechos humanos— contó con el apoyo de la Confederación Institucional de Empresarios Privados (CONFIEP). Este grupo, como indica Guillermo Ruiz Torres, se alió con otras firmas e instituciones bancarias internacionales “not only because they were interested in expanding the scope of the counter-insurgency, but also because they-intended to profit from the further implementation of Fujimori’s neoliberal model” (204).

Si seguimos el patrón, *Lituma en los Andes* no constituiría un reclamo literario por las “imposibilidades de un acercamiento transcultural” (Wolfenzon 26) o un proceso de asimilación neoliberal entre la costa modernizada y una sierra ingobernable. Que Lituma le dé la espalda a Naccos al final de la novela no debe ser leído, entonces, como un acto de impotencia sino como un acto *in potentia* (en potencia). Un gesto cuya infinita indiferencia —dejar que la sierra se ahogue en violencia y “barbarismo” a pesar de ser un agente del Estado— se traduce luego en el acto biopolítico que va a definir los gobiernos neoliberales latinoamericanos de ahí en adelante: *Laissez Faire*. Joshua Lund, en su análisis sobre las poéticas del paramilitarismo explica a la perfección esta relación:

If Foucault is correct in associating modernity with a shift in sovereignty wherein active killing becomes a process of letting die, and modern governmentality with a theory of letting do (the iconic *laissez-faire*), then it seems to make sense that the modern state may buttress itself by precisely suspending its authority and letting its violence to the actions of others. That is, letting die can also be a question of letting kill (63)

En efecto, y como señalaba arriba, la “ingobernabilidad” de la sierra funcionó como bisagra discursiva de la ideología fujimorista durante los años 90s. La instrumentalización del miedo como dispositivo de biopoder fue central para el fortalecimiento electoral del gobierno, así como justificación de la intervención selectiva de políticas de estado.

Como señalará nuevamente Jo Marie Burt, además del llamado Fujishock, que señalaba la serie de medidas neoliberales como medida antiinflacionaria, el gobierno de Alberto Fujimori se valió tanto de la recesión como de la violencia para otorgarse poderes excepcionales. La llamada “guerra contra el terror”, es decir contra Sendero Luminoso, adoptó paradójicamente una gramática de terror:

Fujimori y sus aliados procuraron utilizar las victorias políticas contra la subversión para justificar un proyecto neoliberal y autoritario concebido para largo plazo, garantizar la impunidad a los miembros de las Fuerzas Armadas, y forjar redes masivas de corrupción y compadrazgo. En lugar de capitalizar sus éxitos en la guerra contrainsurgente y traer la paz definitiva, el régimen politizó la guerra contra el terror en su esfuerzo para consolidar el proyecto político y autoritario que posibilitara conservarse en el poder. (“Jugando” 51)

A pesar de haber sido contrincante político de Fujimori en los noventas, Vargas Llosa celebrará decididamente las consecuencias biopolíticas del proyecto neoliberal fujimorista. Como apunta Jean Franco, el Nobel Peruano ve en la gestación del “libre-mercado” y su “dejar-hacer” la posibilidad de una “muy bienvenida” erosión etno-racial, la cual justifica la inclusión multicultural —de “ex-indios, cholos, negros, mulatos y asiáticos”— únicamente en tanto produce sujetos que participan del mercado capitalista (16).¹⁴ Al “dejar hacer” económico y al “dejar morir” biopolítico tendríamos que agregarle, entonces, un “dejar morde”, que se traduce en la justificación y en el estímulo cultural —a través de la satanización del otro andino como en la novela de Vargas Llosa— para que los otros vampiros, no ya los serranos, sino los neoliberales puedan entrar y literalmente chupar no sólo los recursos sino la sangre de los pueblos andinos.

14. Como bien señala Franco, Vargas Llosa esboza esta visión neoliberal peruana como respuesta al proyecto utópico de Arguedas en su libro *La utopía arcaica* (1996). Esto quiere decir que su “celebración” de un Perú más diverso obedece menos a un deseo de preservación de la riqueza cultural y más a las posibilidades mercadotécnicas que supone la pluralidad de identidades. Cito a Vargas Llosa en el texto de Franco: “Thanks to these ex Indians, cholos, blacks, mulattos and Asians [...] for the first time there has developed a popular capitalism and a free market in Peru [...] the Peru that is in process of formation will be nothing like the resuscitated Tahuantinsuyu, nor a collectivist society of an ethnic nature, nor a country at war with the bourgeois values of commerce and the production of wealth nor closed off from the world of exchange in defense of its immutable identity.” (citado en Franco, 16).

BIBLIOGRAFÍA

Andras, Carmen Maria. "The Image of Transylvania in English Literature" *Journal of Dracula Studies* vol. 1, no. 1, 1999, pp. 38-47.

Ansión, Juan. *Pishtacos: de verdugos a sacaojos*. Tarea, 1989

Bortoluzzi, Manfredi. "El mito del pishtaco en Lituma en los Andes de Mario Vargas Llosa." *Mitologías Hoy*. Vol. 8, 2013, pp. 93-114.

Bossio, Sandro. "El abismo que nos mira: el terror y lo gótico en las novelas de Mario Vargas Llosa". *En Líneas Generales*, No.1, 2018, pp. 154-6.

Burt, Jo Marie. *Violencia y autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*. Trad. Aroma de la Cadena & Eloy Neira Riquelme. Instituto de Estudios Peruanos, 2011

--. "Jugando a la política con el terror: el caso del Perú de Fujimori" Trad. Carlos Chang Cheng. *Debates en sociología*, no. 31, 2006, pp. 27-54

Bury, Jeffrey. "Mining Mountains: Neoliberalism, Land Tenure, Livelihoods, and the New Peruvian Mining Industry in Cajamarca." *Environment and Planning A: Economy and Space*, Vol. 37, No. 2, 2005, pp. 221-39.

Bustamante, Emilio & Jaime Luna Victoria. "El cine regional en el Perú". *Contratexto* no. 22, 2011, pp. 189-212.

Comisión de la Verdad y Reconciliación. Caso Uchuraccay. En *Informe Final*, tomo V. Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>

Degregori, Carlos Iván. "Entre los fuegos de Sendero y el ejército: regreso de los 'Pishtacos'." *Pishtacos: de verdugos a sacaojos*. Ed. Juan Ansión. Tarea, 1989, pp. 109-14.

Franco, Jane. "Alien to Modernity: The Rationalization of Discrimination" *A Contracorriente*. Vol.3, 2006, pp. 1-16

Friedman, Milton, and Rose D. Friedman. *Two Lucky People: Memoirs*. University of Chicago Press, 1998.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, 1973.

Klein, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Metropolitan, 2008.

Kokotovic, Misha. "Vargas Llosa in the Andes: The Racial Discourse of Neoliberalism" *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y literatura*. No. 15, 2000, pp. 156-67.

BIBLIOGRAFÍA

Kraniauskas, John. "Cronos y la economía política del vampirismo". *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Ed. by Dabove, P & Jáuregui, C. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 115-34.

Lund, Joshua. "The Poetics of Paramilitarism." *Revista Hispánica Moderna* Vol. 64. No. 1, 2011, pp. 61-7.

Mitchell, William P. *Peasants on the Edge: Crop, Cult, and Crisis in the Andes*. U of Texas, 2009.

Moraña, Mabel. *Arguedas/Vargas Llosa: dilemas y ensamblajes*. Iberoamericana, 2013.

Moretti, Franco. "The Dialectic of Fear." *New Left Review*, no. 136, 1982, 67-85.

Ruiz Torres, Guillermo. "Neoliberalism under Crossfire in Peru: Implementing the Washington Consensus" *Internalizing Globalization. International Political Economy Series*. Ed. by Soederberg, S., Menz, G., & Cerny, P.G. Palgrave Macmillan, 2005, pp. 200-18-

Scheper-Hughes, Nancy. "The Global Traffic in Human Organs." *Current Anthropology*, vol. 41, No.2, 2000, pp. 191-224.

Stoker, Bram. *Dracula*. Penguin, 2003.

Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Debolsillo, 2015.

---. *Lituma en los Andes*. Planeta, 1993.

---. "Questions of Conquest" *Harper's*. December, 1990, pp. 52-54.

Vich, Víctor. *El caníbal es el otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Instituto de Estudios Peruanos, 2002.

Williams, Gareth. "Death in the Andes: Ungovernability and the Birth of Tragedy in Peru." *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Ed. Ileana Rodriguez. Duke UP, 2001, pp. 260-287.

Wheeler, Kate. *Peruvian Gothic - Outside Online*. 2 May 2004, <https://www.outsideonline.com/outdoor-adventure/peruvian-gothic/>.

Wolfenzon, Carolyn. "El pishtaco y el conflicto entre la costa y la sierra en Lituma en los Andes y Madeinusa." *Latin American Literary Review* vol. 38, no.75, 2010, pp. 24-45.

BIBLIOGRAFÍA

Youkee, MA. "Gothic Becomes Latin America's Go-to Genre as Writers Turn to the Dark Side." *The Guardian*, 31 Oct. 2021, <https://www.theguardian.com/books/2021/oct/31/latin-american-literature-gothic-genre-books>.

***Hola, estás sola?* y *La boda de Rosa* de Icíar Bollaín o el éxito del imaginario neoliberal**

Irene Domingo

University of Saint Thomas

Resumen: Este artículo analiza dos películas de la directora Icíar Bollaín: su ópera prima *Hola, estás sola?* (1995) y su penúltima obra *La boda de Rosa* (2020). El examen de ambas ilumina transformaciones socioculturales de relevancia ideológica en el contexto español peninsular más reciente. Gracias al estudio audiovisual e ideológico de los dos largometrajes se observa que, aunque en un principio ambas parecen elaborar una crítica contra el sistema patriarcal neoliberal, tras un examen detenido solo la primera realiza este ataque con efectividad. En el texto explicaré cómo, a través de la representación de la “comunidad de elección” (*community of choice* de Marilyn Friedman) construida por sus dos protagonistas, *Hola, estás sola?* elabora un fuerte alegato feminista y anticapitalista. Analizaré también de qué manera *La boda de Rosa*, aunque expone con Rosa el impacto que la crisis de los cuidados actual tiene en las mujeres especialmente, propone una solución que termina sancionando el sistema y la ideología neoliberal patriarcal. Su idealizado y acrítico retrato de la protagonista como *homo œconomicus* productivo y creativo nos habla, sobre todo al contrastarlo con la amistad de las protagonistas de la ópera prima, del éxito del imaginario neoliberal.

Key Words: amistad, trabajo, familia, “comunidad de elección,” “realismo capitalista.”

Introducción

Iciar Bollaín (1967) probablemente no necesite una presentación hoy en día. Es una de las directoras de cine más aclamadas y premiadas en España y, gracias a sus coproducciones internacionales, también más allá del ámbito nacional. Bollaín comenzó su carrera en el cine como actriz en 1983 con *El Sur* de Víctor Erice y como directora de su primer largometraje, en 1995 con *Hola, estás sola?*.¹ Esta película la situó, junto con Chus Guitérrez, Gracia Querejeta y Helena Taberna, dentro del grupo creciente de mujeres que en los noventa contribuyeron con sus debuts a renovar el cine español (Camí-Vela 13-15). Desde entonces Bollaín ha rodado diez largometrajes: *Flores de otro mundo* (1999), *Te doy mis ojos* (2003), *Mataharis* (2007), *También la lluvia* (2010), *Katmandú, un espejo en el cielo* (2011), *En tierra extraña* (2014), *El olivo* (2016), *Yuli* (2018), *La boda de Rosa* (2020) y *Maixabel* (2021). En este artículo me centraré en el estudio de dos de ellos: *Hola, estás sola?* y *La boda de Rosa* porque estos guardan sorprendentes puntos en común y, a la vez, diferencias iluminadoras.² A modo de introducción y antes de pasar al análisis de cada uno de los filmes, en las páginas siguientes expondré sus semejanzas y disparidades para señalar la pertinencia del posterior estudio de ambos.

Hola, estás sola? narra la historia de Niña (Silke), una joven veinteañera que abandona el hogar paterno y se refugia brevemente en el de su amiga Trini (Candela Peña) hasta que ambas deciden alejarse de Valladolid en busca de riqueza, pero sin un plan concreto: “a prosperar [...] a hacernos ricas” (00:08:40-00:08:42), le explica Trini al novio de aquella (Daniel Guzmán). Aunque en términos del guión este sea el objetivo principal y la fuerza que mueve a las protagonistas a salir de la ciudad de provincias donde viven, simbólicamente su viaje se configura como un camino de indagación en las relaciones interpersonales, ante todo la de la amistad. Por su parte, *La boda de Rosa* se organiza también en torno al alejamiento del centro urbano conocido de su única protagonista, Rosa (también interpretada por Candela Peña), una madre soltera de aproximadamente cuarenta años. Un día, abrumada por la gran cantidad de trabajo mal remunerado y no remunerado que realiza, Rosa decide mudarse de Valencia a Benicàssim, donde se casa consigo misma en una boda íntima pero pública con la que desea señalar el inicio de una nueva etapa en su vida. Esta etapa implicará la apertura de su propio negocio y la priorización de sus necesidades.

Algunas de las similitudes entre ambas son obvias. Además del motivo del alejamiento de una ciudad, el retrato de protagonistas mujeres y la atención a su crecimiento personal, la elección de Candela Peña como protagonista (el personaje de Rosa podría entenderse, de hecho, como una especie de Trini veinte años mayor) conecta la ópera prima de Bollaín con su penúltima película más que con cualquier otra. Otras afinidades, quizá menos evidentes en los resúmenes, refuerzan este vínculo. Las dos películas son comedias realistas y vitalistas con toques dramáticos que fueron muy bien recibidas por la audiencia y la crítica cuando se estrenaron (Sánchez Noriega 201, 367).³ Comparten, además, el juego de despiste que la directora realiza con los títulos elegidos. En la primera, Bollaín escogió la ordinaria pregunta de ligar: “¡Hola! ¿Estás sola?,” a pesar de que nadie les hace esta pregunta, ni a Trini, ni a Niña —al revés, es Niña quien se la hace a Pepe (Alex Angulo), futuro novio de Trini— y de que las relaciones románticas no son el centro temático de la cinta.⁴ Con el título de la segunda, la directora incita a la audiencia a pensar en una boda tradicional, pero Rosa ni desea, ni acaba teniendo una boda al uso, ya que se casa consigo misma. Por tanto, tampoco en este caso el centro temático de la película es de naturaleza romántica.⁵ En *Hola, estás sola?* la amistad entre las dos mujeres es el eje temático del argumento, mientras que en *La boda de Rosa* las relaciones, especialmente la de amistad, quedan relegadas a un segundo plano para subrayar la independencia de su protagonista. A pesar de esto, y a pesar de que en esta segunda la

1. Al citar la ópera prima mantengo la ortografía original.

2. Mientras que se han publicado gran cantidad de trabajos acerca de la primera, la crítica con respecto a la segunda es bastante más escasa. No existe ningún estudio que establezca un contraste detallado entre ambas.

3. El libro de José Luis Sánchez Noriega recoge de manera resumida algunas de estas reseñas (201, 367-68). Una de ellas es la de Óskar Belategui, quien nota cómo la penúltima película de Bollaín “recupera la frescura y el humor de su ópera prima.”

4. Jo Evans analiza la subversión de género en este y otros de los títulos de las primeras películas de Bollaín (253).

5. Ceremonias como la que prepara Rosa, nos explica Mentxu Segura Díez, tienen un nombre: “auto matrimonios” o “solo weddings,” están extendidas en Japón y, desde 2011, también han tenido lugar en España en ocasiones (126).

familia supone en un principio una carga para Rosa, al final esta familia gana una posición central e indispensable en el universo emotivo de la protagonista, también fuertemente organizado en torno al trabajo, razón y fin último de su cambio de vida.

Asimismo, las películas se diferencian en dos aspectos más, vinculados entre sí y de relevancia para mi análisis. El primero de ellos se refiere a su contenido ideológico. La ópera prima demuestra una “absoluta despreocupación política” (Martínez-Carazo 83), o al menos así lo parece inicialmente. *La boda de Rosa*, por su parte, hace una radiografía más explícita de la precarización de la situación de la mujer, especialmente en el ámbito de los cuidados. Por ello, esta segunda se alinearía más claramente con el resto de la producción de la directora, asociado mayoritariamente al cine social-realista, a la creación de conciencia y al cambio social (Santaolalla 14, 5).⁶ A pesar de ello, tras un análisis más detenido, es la primera la que exhibe un mensaje más progresista en su retrato de la juventud de los noventa, mientras que la segunda se torna menos crítica de lo que en un principio parecía. El rechazo al sistema patriarcal capitalista que *La boda de Rosa* establece con su presentación de la crisis de los cuidados a través del personaje de Rosa termina desactivado en la segunda parte de la película cuando su boda consigo misma se revela como un matrimonio con el trabajo y ella se aparece así como acrítica iteración del sujeto neoliberal en su vertiente creativa. Por el contrario, el mensaje que *Hola, estás sola?* articula con su personal representación de la amistad entre las protagonistas sí supone un rechazo a dicho sistema.

En este sentido, finalmente, no se puede obviar la indiscutible diferencia que existe entre los contextos históricos en que cada película inserta a sus protagonistas, en que cada una de ellas fue realizada y con el que cada una dialoga. Entre ambas han pasado no en vano veinticinco años, lo cual se trasluce en los planos cultural, socio-económico e ideológico. Las protagonistas de *Hola, estás sola?* navegan su juventud y la precariedad en plena década “post-familia nuclear” de los 90, el periodo que Eduardo Maura aptamente resume como “del asentamiento y configuración madura de la modernidad democrática española,” periodo contradictorio de éxitos y violencias, euforias, esperanzas y miedos (11, 12). Uno de los casos que Maura analiza en su libro es el de la “ruta del bakalao” que mostraba el deseo de algunos jóvenes de vivir alejados física y mentalmente del hogar y del trabajo, en comunidad y en una libertad oficialmente proclamada que estos jóvenes no sentían. Otro es el de las niñas de Alcàsser, el cual revela una cara más oscura de esa modernidad tan anunciada: la inseguridad, el machismo y el conservadurismo de la España oficial y optimista (69-79). Por su parte, *La boda de Rosa* se estrenó en plena crisis de la pandemia de COVID-19 y, aunque en el mundo de Rosa esta no se ha hecho notar aún, lo que la protagonista y la cinta misma sí acusan es el éxito del proyecto neoliberal: “la empresarización de cada esfera de la vida” que radiografía Alberto Santamaría (28) y, con ella, el “realismo capitalista” que teorizó Mark Fisher.⁷

Desde el inicio de *Capital Realism*, Fisher aclara qué quiere condensar con la expresión que sirve como título a su ensayo. Recordando a Frederic Jameson dice: “it is easier to imagine the end of the world than it is to imagine the end of capitalism [...] it is now impossible to even imagine a coherent alternative to it” (2). El “realismo capitalista” sería, por tanto, la fuerza totalizadora espiritual, material e ideológica que se ha asentado de tal manera que impide conceptualizar otro orden de cosas más allá de los límites mismos establecidos por su racionalidad. En el resto de este artículo, siguiendo las líneas trazadas en esta introducción, estudiaré este asentamiento a través del análisis del paso de la amistad trabajada en *Hola, estás sola?* a la dualidad familia-trabajo, absolutamente inseparables en la solución a la crisis de los cuidados que *La boda de Rosa* presenta. El examen cinematográfico

6. Sánchez Noriega nos recuerda que la propia directora rebate la adscripción de su obra al cine social. Él parece estar de acuerdo con ella, aunque puntualiza que su cine sí se orienta a la crítica y concienciación social (152-55, 404-05).

7. Para Fisher, los neoliberales son “the capitalist realist par excellence” (2).

e ideológico de la primera y de la penúltima película de Bollaín, así como el contraste final entre las dos obras de una de las cineastas nacionales más aclamadas y comúnmente asociadas al cine social harán indiscutible la normalización del imaginario neoliberal en el contexto de la España más reciente.

Hola, estás sola?

No es común encontrar en las películas españolas, ya sean de los 90 o más recientes, relaciones como las de Trini y Niña: una amistad entre dos mujeres en la que el vínculo que las une se mantiene a lo largo del metraje como eje primordial.⁸ Bollaín ha explicado en varias entrevistas que, aunque *Hola, estás sola?* no se planteó originariamente como una película sobre la amistad, sí acabó siéndolo debido a cómo la relación entre los personajes de Silke y Candela Peña creció durante el rodaje.⁹ Su objetivo, ha dicho, fue antes que nada el “hablar de una edad que es esa de los veinte años” y “ver en la pantalla algo que nunca había visto: dos chavalas que, desde su punto de vista, haciendo las cosas, no son la novia, ni la hermana, ni la hija de nadie” (“Coloquio”; Camí-Vela 43). Es sobre todo este segundo aspecto el que hace a la película inusual. En *Hola, estás sola?* la amistad descentraliza las relaciones románticas y las familiares como vínculos fundamentales.

Por un lado, los padres de Niña y de Trini no cumplen con las expectativas de afecto que tienen sus hijas. Trini vivió en un internado hasta los dieciséis años, nunca conoció a su padre y apenas vio a su madre, lo que le hace sentirse desafortunada. Niña, por su parte, tiene una mala relación tanto con su progenitor (Pedro Miguel Martínez), modelo de padre castrador, como con Mariló (Elena Irureta), ejemplo de madre ausente. Aunque esta juega un papel más importante en la trama, su función es principalmente la de una especie de McGuffin que precipita la acción (Evans 256).¹⁰ Por otro, a pesar de que en la película se presentan ejemplos de relaciones amorosas más o menos satisfactorias, estas no son el centro temático ni argumental de la cinta. Las dos amigas se embarcan espontáneamente en un viaje juntas y sin el novio de Niña. Cuando esta conoce a un inmigrante ruso al que llaman Olaf (Arcadi Levin), ambas acuerdan acostarse con él, ya que, como Trini explica a través de una pregunta retórica, “¿no lo compartimos todo?” (00:33:05). Finalmente, aunque Niña termina enamorándose y estableciendo una relación más seria con él, es con Trini con quien viaja al sur y pasa el resto del tiempo de la película. Olaf desaparece literalmente de la pantalla y, dejando a la audiencia con la duda acerca de las razones de su desaparición, *Hola, estás sola?* centra su atención en la relación entre las dos amigas.¹¹

Con el foco liberado de lo familiar y lo romántico, la ópera prima de Bollaín elabora audiovisualmente –con las imágenes y con el diálogo– el potencial feminista existente en las relaciones de amistad entre mujeres.¹² Marilyn Friedman explica cómo la crítica feminista, frente a concepciones que consideran a los individuos como átomos independientes viviendo en conflicto y competición, tiende a conceptualizar al individuo como un ser social y pondera la importancia de la comunidad para la identidad y la vida de cada persona (187-88). Desde esta perspectiva Friedman distingue dos tipos de comunidades: las “comunidades de lugar” (*communities of place*) y las “comunidades de elección” (*communities of choice*). Las primeras se basan en relaciones dadas: la familia, la iglesia, la tribu; relaciones que no se eligen, sino que se descubren (196). Las segundas son aquellas comunidades tal que las amistades o las relaciones urbanas que, como su propio nombre indica, se eligen y, por ello, pueden complementar, ayudar a cuestionar, o incluso desplazar las relaciones impuestas y, con ellas, sus muchas veces opresivas normas, tradiciones, jerarquías y prácticas patriarcales (Friedman 200, 203).

8. Además, como notan Teresa Piñeiro-Otero y Carmen Costa Sánchez, la película no cae en estereotipos como los de la competitividad entre mujeres, ni en la común idealización de la amistad (453).

9. En el “Coloquio sobre *Hola, estás sola?*” con Cayetana Guillén-Cuervo explicaba que en el desenlace inicial las amigas encontraban a Olaf en un hospital en Madrid y que este fue sustituido por otro menos claustrofóbico y más acorde con el tema de la película.

10. A pesar de ello, parte de la crítica, aun cuando reconoce la importancia de la temática amistosa—“*Hola estás sola?* is, first and foremost, a film about friendship,” dice Isabel Santaolalla (93)—dedica gran atención al análisis de la relación entre Niña y su madre, así como al examen de la figura de Mariló (ver Martínez Carazo y Santaolalla).

11. A pesar de lo mencionado en la nota 9, dicho desenlace no es parte de la última versión de la película y, por ello, la audiencia puede hacerse preguntas como: “¿Tiene su desaparición algo que ver con el estatus de migrante de Olaf?”, “¿Tuvo este un accidente laboral?”, “¿Dejó de querer a Niña?”

12. Cristina Martínez-Carazo argumenta que la película es más postfeminista que feminista en un sentido tradicional de la palabra. Lo hace partiendo de las declaraciones de su directora y situando tanto estas como la película en el marco de una España que, como ella también explica, se ha resistido a dicha caracterización por razones histórico-políticas (87).

Como para Friedman, para María C. Lugones la voluntariedad en las relaciones es fundamental. Es la que, de hecho, cuestionando la incondicionalidad usualmente adscrita a las de amistad, permite remarcar lo realmente feminista de este tipo de vínculos entre mujeres: su compromiso a pesar de (y frente a) las diferencias (137, 141). En este sentido, *Hola, estás sola?* construye la amistad entre Trini y Niña como una “comunidad de elección” feminista principalmente a través de los desacuerdos y las discusiones en las que ambas se enzarzan en repetidas ocasiones. Estos altercados hablan de la individualidad de cada una, revelan las prioridades que las separan y subrayan la potencial finitud de su vínculo. Al otorgar tiempo de metraje a estas disputas y conferirles tanta importancia narrativa, la amistad entre Trini y Niña se aparece ante el espectador como una relación libre, condicional, carente de imposiciones, elaborada en la constante decisión que ambas toman de continuar eligiéndose pese a sus discrepancias.

La más importante de todas las discusiones tiene lugar cuando, de camino hacia una playa del sur donde van a juntarse con Mariló para ayudarla a montar un chiringuito, Niña se baja del tren porque desea volver a Madrid a buscar a Olaf. Trini la sigue para ver qué ha ocurrido e intentar convencerla de continuar el viaje con ella y Pepe. Cuando pierde el tren, decepcionada y enfadada, Trini se planta al otro lado de la carretera en la que Niña ya estaba esperando a algún vehículo que la pudiera llevar de vuelta a la capital. La posición de sus cuerpos simboliza su antagonismo en ese momento: Trini, quien está tratando de seguir hacia el sur, está de pie frente a Niña, que se halla sentada (Fig. 1). El diálogo en sí, a gritos por la distancia y el enfado, excita la tensión y hostilidad entre ambas. Trini, por ejemplo, insulta e informa a Niña que su relación se ha terminado: “no pienso hacer ni esto más por ti. ¿Sabes? Me largo. Por mí como si te mueres allí, jimbécil!” (01:09:21-25). El plano-contraplano rápido que se emplea mientras dialogan, y que es, además, obstaculizado visualmente por los coches y camiones que pasan rápidamente entre ellas, refuerza la oposición y la distancia emocional que las separa en este momento.



Fig. 1¹³
Trini y Niña, visualmente enfrentadas

Tras unos minutos de discusión, no obstante, sus voces y cuerpos intentan una reconciliación. En un determinado momento Niña parece arrepentirse de su furia, se pone de pie y empieza una nueva conversación en un tono apaciguador. Aunque su intento no funciona de inmediato y ambas siguen discutiendo, los coches dejan de interponerse y se anticipa un acercamiento. En un tono que oscila entre el regaño y la confesión, Trini le pregunta retóricamente a Niña: “¿pero tú te crees que yo me hubiese ido con Mariló y con Pepe dejándote sola en Madrid, sin dinero?” y le explica: “Porque vamos a ver si te piensas que a mí me importa una mierda la tontería esa de irnos a hacer ricas, si no vamos juntas” (01:10:01-01:10:12). El desenfado en las palabras que pronuncia Candela Peña, su vulnerabilidad y franqueza tienen un efecto en la cara de Silke, a quien vemos sonreír. La transformación gestual de Niña viene acompañada

13. Las imágenes de *Hola, estás sola?* han sido reproducidas gracias a la generosidad de La Iguana Cine.

del sonido de motor de un vehículo que tampoco ahora se interpone entre las amigas. La cámara se desvía hacia el vehículo para mostrarnos el camión en el que pocos segundos después se montan las dos: primero Niña y luego, con ayuda de esta, Trini (Fig. 2). El lenguaje corporal sella la reconciliación.



Fig. 2
Niña ayudando a su amiga Trini

En la escenificación visual y verbal de la negociación de la amistad a través de la discusión, esta escena incide en la autonomía de cada una de las protagonistas, en la condicionalidad de su afecto y en la conceptualización de su relación como proceso electivo que se elabora constantemente. Como en otras disputas (en Málaga, en Madrid o en la playa), las protagonistas eligen repetidamente pasar tiempo la una con la otra. Es decir, eligen seguir construyendo su comunidad de amistad, que prevalece sobre las “comunidades de lugar,” sobre el amor y sobre la familia, pero también sobre la prosperidad que supuestamente las guiaba en el viaje.

El tiempo es clave en todo ello. Este proceso de elección y construcción constante de la amistad se materializa en *Hola, estás sola?* en la duración de las escenas que la cinta dedica a mostrar el tiempo, valga la redundancia, que las protagonistas se otorgan la una a la otra y a su relación en continuo hacerse, en continua negociación. Adicionalmente, este proceso encuentra un paralelismo en el estilo de la cinta. Esta también parece estar haciéndose sobre la marcha, de manera relajada, desenfadada, como la amistad entre Trini y Niña. Engañoso, como señalaba Jo Evans, el estilo cinematográfico de Bollaín en su ópera prima no es en absoluto azaroso (253, 255). La sensación espontaneidad, improvisación y libertad que se asocia con la juventud está meticulosamente trabajada y conseguida gracias a la cámara pequeña de mano que se empleó durante el rodaje, al rodaje en 16 mm que logra esa “imagen guarra, ... sucia” que la directora confesó buscar (Evans 255; Camí-Vela 45) y a la adaptación al contexto español del subgénero de las “películas de carretera” hollywoodienses (*road movies*), marcado con elementos de las “películas de amigas” (*buddy female films*).¹⁴

En su resumen del sub-género de las “películas de carretera” Burkhard Pohl nos recordaba que este surgió como adaptación y actualización de “una estructura narrativa clásica: el cronotopo del camino” (54). Al desarrollarlo, Mijaíl Bajtín explicaba: “el tiempo parece [en este cronotopo] verterse en el espacio y correr por él (formando caminos); de ahí viene la rica metamorfosis del camino: ‘el camino de la vida,’ [...] pero el núcleo principal es el transcurso del tiempo” (394). El viaje de Trini y Niña también se desarrolla principalmente, más que como camino físico (aunque lo sea también), como un camino temporal y emocional.¹⁵ El viaje que aleja a Trini y a Niña del hogar, la familia, la sociedad y las relaciones conocidas las lleva al descubrimiento de otros espacios, otras personas y otras experiencias que son fundamentales en tanto en cuanto

14. Burkhard Pohl explica que las versiones no-estadounidenses del subgénero se diferencian de las hollywoodienses en que, aunque en ellas se da una búsqueda, esta es más interior, filosófica y reflexiva y está más vinculada a cuestiones de identidad colectiva nacional (54-55). Para leer más acerca de las “películas de amigas” y cómo adaptan algunas de las características de las “películas de carretera” ver Tasker (145).

15. Este viaje emocional, observa Santaolalla, acerca la película a las “so-called ‘independent woman’s film’ and the ‘maturational female friendship film’” (98).

ponen a prueba su amistad. Su viaje no se organiza en torno a un espacio por explorar o a un objetivo que alcanzar, sino fundamentalmente en torno a la experiencia del desarrollo de la relación intersubjetiva de amistad.

Es por esto por lo que al final de la película las dos protagonistas se hallan básica y simbólicamente de vuelta en el origen de su camino¹⁶: frente a un futuro desconocido lleno de posibilidades por explorar, en un sentido personal, emocional y simbólico. Tanto la escena final en la que el espectador ve el tren en que viajan Niña y Trini alejarse como la previa que nos muestra a ambas caminando juntas sobre la playa hacia un horizonte casi infinito (ver Figs. 3 y 4) le recuerdan al espectador el primer alejamiento de las dos amigas de Valladolid. La escena del tren y la de la playa retoman visualmente los temas de la oportunidad y la libertad que abrían la película. Entonces y al final de la cinta las dos amigas se alejan de la familia, origen de imposiciones y traiciones, para dirigirse hacia un lugar y un tiempo abiertos e ilimitados.¹⁷ De este modo, gracias a su personal adaptación de las “películas de carretera,” *Hola, estás sola?* construye simbólicamente la amistad entre mujeres como un camino o, más bien, como un caminar en el que el transcurso del tiempo —los noventa y dos minutos de película— habla de esa constante construcción de la “comunidad de elección” que conforman Trini y Niña de manera libre, voluntaria, abierta; esto es, feminista y, como vamos a ver, anticapitalista también.



Fig. 3 y 4
las protagonistas frente a un futuro abierto, lleno de posibilidades

El mismo Pohl recordaba que las historias de huida o búsqueda típicas de las “películas de carretera” suelen incorporar toques de rebeldía o escapismo frente a la sociedad capitalista conservadora (54, 59). En el caso de *Hola, estás sola?* el mensaje anticapitalista no está tan concentrado en el alejamiento de las dos protagonistas de la familia tradicional cuanto en ese tratamiento del tiempo que examinaba en los párrafos anteriores y en el que voy a profundizar ahora. A pesar de su deseo originario de “prosperar,” de “hacer[se] ricos,” al que Trini hace referencia, ni ella ni Niña organizan su tiempo en torno al dinero y al trabajo que se lo proporcionaría, sino que se dedican a ese “pasar el rato” (*hanging out*) que estudia Rob Stone en “Spanish Slackers” (51). En la línea del holgazanear representado y “performado” por las películas que Stone analiza, el pasar el tiempo juntas de las dos protagonistas de *Hola, estás sola?* supone no tanto un vagar cuanto un no consumir, un no moverse por la avaricia y, por tanto, un apartarse del imaginario capitalista neoliberal que valora a los seres humanos en tanto en cuanto productores y consumidores (50, 58-59).¹⁸

El trabajo no ocupa en ningún momento una posición prioritaria, ni guía la vida de Niña y Trini. Ambas se dirigen a Málaga porque allí, explica Trini, “la gente no curra” (00:09:41). Como el trabajo que consiguen en un hotel no llena a Niña, se van a Madrid, donde tienen planes de buscar “un currito y a vivir” (00:24:59). En la capital acaban encontrando un trabajo precario repartiendo publicidad y Trini, luego, en la peluquería de Mariló hasta que ambas aceptan la oferta de abrir un

16. Yvonne Tasker indica que en el subgénero de las películas de carretera “[i]mages of movement (and of change) are thus juxtaposed with the characteristic structures of repetition involved in melodrama, a structure which continually returns to the same” (145).

17. En su estudio de los espacios, Gema Vela también nota “las múltiples posibilidades del camino” que hacen las protagonistas (101).

18. Stone, de hecho, menciona *Hola, estás sola?* como parcialmente perteneciente al subgénero que luego se llamó *mumblecore*, plagado de “holgazanes” (*slackers* [52]). Aunque posterior cronológicamente a este, la película de Bollaín podría vincularse al subgénero por su uso de una cámara de 16 mm, por la actuación naturalista de Silke y Candela Peña, por el bajo presupuesto con que trabajó Bollaín y, especialmente, por la atención que presta, más que al argumento, a la relación personal de las jóvenes en una situación económicamente precaria. Para más información sobre el *mumblecore*, ver Murphy.

garito en la playa con esta. Finalmente, cuando Mariló trata de quedarse con los beneficios del negocio, las dos amigas se plantean “ir[se] de viaje hasta fundir[se] las pelotas” que les tocaban (01:24:56). Este impulso anti-productivo de Trini y Niña, para quienes el trabajo es una fuente necesaria de recursos para vivir con lo mínimo necesario y día a día, pero nunca un eje central o brújula de su camino, es el que organiza la cinta como “película de carretera.” Tal y como es articulado por Bollain, este subgénero habla del deambular de un lugar a otro de las protagonistas en el que lo relevante, como veíamos, es su pasar el tiempo juntas compartiendo experiencias y confianzas, negociando los pasos a seguir, creando afecto y respeto mutuo en el presente y construyendo su “comunidad de elección.” De igual manera, esa sensación de estar haciéndose sobre la marcha que transmite *Hola, estás sola?* dirige la atención al tiempo por el que Trini y Niña se decantan una y otra vez, el tiempo que habla de la amistad como ejercicio constante feminista y, ya no hay duda, anticapitalista también.

La boda de Rosa

En contraste con este alegato feminista y anticapitalista de la amistad que afloraba en la cinta de 1995, en la película de 2020 encontramos un mensaje solo aparentemente anticapitalista y feminista acerca del autocuidado. Como adelantaba en la introducción, en *La boda de Rosa* la amistad se relega a un segundo lugar y es Rosa, su familia y su trabajo quienes ocupan el primero. A pesar de ello, el personaje de Rosa tiene una amiga, Laura (María José Hipólito), quien le provee de su único apoyo emocional a la hora de cambiar de vida. Laura es, además, una de las pocas personas que la escucha, que presta atención a lo que Rosa dice y, por ello, una de las primeras y, de nuevo, pocas que la entiende. Sin embargo, su tiempo en pantalla y su alcance como personaje son, para una figura supuestamente tan relevante en la vida del personaje principal, mínimos. Al contrario de lo que ocurría en *Hola, estás sola?*, en esta más reciente película, frente a la amistad, son las instituciones de la familia y el trabajo las que organizan la vida de la protagonista; primero a regañadientes y más tarde con su beneplácito.

Desde el principio *La boda de Rosa* expone con claridad la explotación a la que está sometida la protagonista en el ámbito del trabajo remunerado y del no-remunerado. Esta es presentada de manera rotunda en la segunda secuencia de la película. Durante nueve minutos, diálogo e imágenes establecen en ella la situación vital de Rosa (00:03:27-00:12:21). La audiencia la sigue y ve cómo vive dedicada a su trabajo y a satisfacer las excesivas demandas de su jefa (María Maroto) y las necesidades emocionales y materiales de su hija Lidia (Paula Usero), quien vive en Manchester con dos gemelos y sin trabajo; de su hermano Armando (Sergi López), que requiere de su ayuda con sus hijos mientras él trabaja; de su novio Rafa (Xavo Jiménez), a quién Rosa asiste en la supervisión de las obras de un piso; de su mejor amiga Laura y su vecina, quienes dejan a su cuidado su gato y sus plantas, respectivamente; y de su padre (Ramón Barea), que aparece en su casa sin previo aviso cuando decide que ya no quiere vivir solo. El ritmo de sucesión de breves escenas dinámicas, la superposición sobre estas de diálogos por teléfono, videoconferencia o mensajes de móvil con familiares, pareja, vecina y amiga y la urgencia de las conversaciones contribuyen a transmitir la sensación de rápida acumulación ingobernable de trabajo y la asfixia y el ahogo con que la protagonista vive su ajetreada cotidianeidad. A través de la exposición de esta dinámica de explotación en la que Rosa parece atrapada, la película presenta el problema de la contemporánea crisis de los cuidados.

Cuando Sandra Ezquerro define esta crisis dice que se trata de “la puesta en evidencia y agudización de las dificultades de amplios sectores de la población para cuidarse, cuidar o ser cuidados” y matiza que con ello no quiere decir que se trate de una crisis que se pueda limitar al ámbito del trabajo reproductivo, ya que

la crisis de los cuidados es síntoma y resultado de la profundización de las tensiones-divisiones que el capitalismo patriarcal ocasiona y sobre las que se erige, entre privado y público, entre reproductivo y productivo y, en última instancia, entre la satisfacción de las necesidades humanas y la generación de beneficio económico. (176)

Tanto Ezquerria como Emma Dowling subrayan la necesidad de atender a los cambios materiales en las condiciones de provisión de cuidados; en particular, al vacío cada vez más grande que separa la necesidad social de cuidados orientados a los más vulnerables y los recursos públicos disponibles para cubrir esta necesidad. Como ambas explican, los recortes neoliberales en el sector de salud reducen los recursos públicos y labores retribuidas y, en este contexto, las carencias son compensadas o incluso sustituidas por trabajos de cuidados privatizados, invisibilizados y todavía mayoritariamente realizados por mujeres (Ezquerria 183). Como ilustra el caso de Rosa, son estas, pero sobre todo aquellas que ocupan una posición más baja en la escala social, quienes acusan especialmente esta crisis.

La boda de Rosa presenta con naturalidad muchos de los aspectos que ayudan a entender la crisis de los cuidados. Primero, como la secuencia analizada demuestra, la cinta enfatiza “la naturaleza inherentemente injusta y parasitaria” del trabajo productivo de Armando o de Rafa, entre otros, con respecto al reproductivo que realiza Rosa (Ezquerria 176). Además, visualmente, y sobre todo al comparar la situación de la protagonista con la de sus hermanos Armando y Violeta (Nathalie Poza), el film marca el componente de género y clase asociado a quien realiza los cuidados: Rosa. En términos laborales (es costurera para una productora cinematográfica), de hogar (vive en un apartamento que “está que se cae a pedazos” [*La boda de Rosa* 00:11:09]) y de ropa, no queda duda que es ella la hermana que ocupa la clase social más baja. La repetición de indignidades e injusticias que la vemos sufrir, en contraste con la vida de sus hermanos, aparece como una dinámica inseparable de su condición de mujer de clase trabajadora, la cual, además, tiene efectos en su calidad de vida: sobre todo en la cantidad de espacio y tiempo con que cuenta para todo lo que no es trabajo, para cuidarse. Por último, gracias a la figura del padre, *La boda de Rosa* habla de dos de los factores más importantes de la crisis: el envejecimiento poblacional y “la disminución de la disponibilidad de las mujeres [debido a su incorporación al mercado laboral] para cuidar en el hogar” a estas personas con mayor esperanza de vida (Ezquerria 178). Esto lleva a ciertas mujeres como Rosa a realizar un trabajo doble que no solo no es valorado y es invisibilizado, sino que, además, se interpreta muchas veces como una labor realizada de manera altruista.

La conversación que Rosa y su padre mantienen en la secuencia antes descrita explora las consecuencias de esta creencia. Ejemplo de la excelente elaboración en el guion de Bollaín y Alicia Luna de la falta de comunicación entre todos los personajes, el diálogo redundante en el menosprecio que muestran quienes rodean a Rosa con respecto a sus deseos. En esta escena el padre de Rosa le presenta la idea de quedarse a vivir con ella como una decisión zanjada. Rosa reacciona con clara sorpresa y verbaliza su preferencia: “A ver, no te puedes quedar a vivir aquí, papi,” pero su padre no le presta atención, la interrumpe mientras está hablando y sabotea sus intentos de explicarle sus preferencias (00:11:16-00:11:44). Como su padre, otros familiares y personas cercanas tienen asumido que Rosa será quien se encargue, sin quejarse, de realizar el trabajo de los cuidados que contribuye a su satisfactoria vida o carrera. Esta asunción se alinea con la priorización de sus necesidades y hace contraproducente un diálogo real que pueda llevar a comprender la injusta carga que este trabajo supone para Rosa.

Habiendo expuesto el problema central analizado por la cinta, la siguiente secuencia anuncia un cambio. Tras una noche en blanco,

Rosa, con la mirada perdida, agotada e insatisfecha, coincide con la actriz que interpreta a la novia en la pieza para la que está trabajando. Esta se halla practicando frente a un espejo el discurso que se juran mutuamente quienes contraen matrimonio en las bodas convencionales: “Prometo cuidarte. Prometo respetarte. Prometo quererte a ti. Prometo estar siempre contigo en lo bueno y en lo malo. Y prometo serte fiel todos los días de mi vida” (00:13:16-00:13:33). El encuadre nos muestra a Rosa situada muy cerca detrás de la actriz, escuchando reflexiva y admirada el texto que la otra recita. El empleo del espejo permite que la promesa se pueda interpretar como un juramento dirigido por la actriz a un personaje ausente, a sí misma o a su espectadora Rosa. La cara de Candela Peña indica con su mezcla de sorpresa y discernimiento que no solo se ha sentido interpelada, sino que también ha sufrido una revelación. Aunque la película no lo explicita aún, esta especie de anagnórisis de Rosa anticipa el motivo de la ruptura –el deseo de priorizarse y cuidarse– y la transformación que el resto de la cinta elaborará en torno a una boda en la que el discurso irá dirigido hacia la única persona que lo pronunciará.

El cambio se inicia con el alejamiento por parte de la protagonista del centro urbano en el que ha vivido, de su familia y de la opresión que sus circunstancias le hacían sentir. Como en el caso de Trini y Niña, Rosa desea empezar una nueva vida. Las dos siguientes secuencias, construidas en visible oposición a las previas, explican por qué y cómo. En la primera, los tonos oscuros y los espacios cerrados son paulatinamente reemplazados por un paisaje soleado mientras vemos cómo la protagonista conduce de camino a Benicàssim, delegando y rechazando previos compromisos familiares (00:13:56-00:17:30). En contraste con la última imagen de la secuencia con que se abría la película, al final de su recorrido Rosa también se deja caer exhausta, también de cara, pero no sobre la arena, sino sobre el mar. La maratón sin descanso al sol que completaba en sueños en la primera secuencia se afirma con este paralelismo como obvia metáfora de su vida: del frenético ritmo de su día a día, de la ausencia de reposo, de las presiones familiares para que se mantenga siempre constante en su trabajo (jefa, padre, hermanos, novio e hija aparecen animándola con vitores como “corre, corre” o “vamos, sigue, sigue” (00:01:19; 00:02:22)) y de su anhelo subliminal de escapar de todo ello y descansar. Frente a la dura y ardiente arena del sueño, las olas se presentan ahora como cariñoso y refrescante abrazo que adelanta cómo, lejos de Valencia y de su familia, Rosa va a encontrar para sí misma lo que otros le han demandado: los cuidados.

La segunda secuencia se halla situada en el destino de su viaje: Amapola, el antiguo taller de su madre, que era modista (00:17:31-00:25:02). Este espacio, introducido en la escena en el coche con *flashbacks* de la infancia de la protagonista, anuncia calma, silencio y soledad. Los colores ocre empleados para retratar su interior, la canción “Amapola” de Jimmy Dorsey (1941) y la voz de la madre de fondo marcan el tono nostálgico del recuerdo que permea el lugar. En él la protagonista va re-descubriendo emocionada antiguos objetos y rincones mientras obvia todas las llamadas de teléfono que recibe. Esto desencadena consecuencias para todos aquellos que tomaban por descontado y vivían a expensas del trabajo extra y no (bien) remunerado de Rosa: su hermano se encuentra de repente sin nadie que cuide de sus hijos; su jefa, sin nadie que haga a horas intempestivas el trabajo menos gratificante y mal pagado; y su padre, sin nadie que se encargue de acompañarlo al médico. Así, la secuencia expone concisa y claramente las ramificaciones de la crisis de los cuidados. Al representar de manera positiva el alto en la carrera metafórica arriba descrita y la ruptura con la dinámica de explotación en que Rosa vivía inmersa, la película sanciona la necesidad de enfrentarse a y rebelarse contra el sistema capitalista patriarcal en el que dicha explotación se enmarca.

Lo que ocurre, no obstante, es que la particular rebellion de Rosa no

implica realmente una subversión de la lógica neoliberal patriarcal detrás de la dinámica que había instigado su viaje. Su alejamiento, si en un principio parece entrañar una liberación de su explotación o, al menos, un viaje en busca de un reducto donde encontrarla, se organiza en última instancia en torno al trabajo. El plan de Rosa es abrir en Amapola un taller como el que su progenitora tenía. Presentado desde la perspectiva de la protagonista, este proyecto se plantea como una iniciativa ideal. Por un lado, implica seguir los pasos de su querida madre y evitar que el negocio familiar desaparezca; por otro, supone ser independiente en términos laborales, ser su propia jefa y dejar potencialmente atrás la clase trabajadora. A través de la conexión nostálgica con el pasado del proyecto, la película romantiza la adscripción al trabajo de Rosa que, además, la vincula con los valores meritocráticos del esfuerzo individual. La afectuosa fidelidad a su madre y su aguerrida iniciativa tratan de retratar a Rosa como una mujer feminista modélica, pero lo que *La boda de Rosa* propone en realidad como ejemplar es una versión del *homo œconomicus*, sujeto paradigmático del proyecto neoliberal.

Educado desde los orígenes de la modernización en el individualismo y, en todas sus experiencias cotidianas, en la competitividad, en la eficacia constante y en la responsabilidad personal ante una precariedad, un riesgo y una incertidumbre cada vez más grandes y frecuentes, el sujeto neoliberal es un individuo autosuficiente y flexible que se entiende a sí mismo como “capital humano,” como “empresa-de-sí” y que, por tanto, se quiere “héroe-empresedor-exitoso,” trabajador absolutamente comprometido a la actividad productiva profesional (Laval y Dardot 21, 332, 331; Alberto Santamaría 79).¹⁹ Este *homo œconomicus* ha sido educado desde los orígenes de la modernización en el individualismo y, en todas sus experiencias cotidianas, en la competitividad, en la eficacia constante y en la responsabilidad personal ante una precariedad, un riesgo y una incertidumbre cada vez más grandes y frecuentes. El trabajo para él es el sentido de su existencia y la raíz de su Felicidad.²⁰ Así lo vemos operar en la penúltima película de Bollaín con Rosa. Su plan es convertirse en modista autónoma en una ciudad que ya cuenta con un taller similar y vender por internet. En un mundo globalizado y en marcha veinticuatro horas al día, este proyecto supondrá un gran riesgo e implicará centralizar el trabajo competitivo, hacerlo gobernador de todos los minutos de su vida. Rosa, sin embargo, no ve este plan como una forma de auto-explotación, sino como una oportunidad, pues imagina su trabajo de modista como vía de expresión individual y de libertad.

Es la creatividad asociada a este proyecto la que permite que lo que en realidad es un requerimiento de supervivencia se comprenda como contribución voluntaria, activa y, lo que es más, positiva. La creatividad, como analiza Santamaría, es la herramienta que le ayuda al sistema neoliberal a ocultar y simultáneamente exacerbar la auto-explotación que la constante inversión en uno mismo a través del trabajo exige (120-36). La creatividad, en otras palabras, ha facilitado lo que Fisher considera como uno de los mayores logros del neoliberalismo: la transformación de un sistema sostenido en estructuras disciplinarias en un sistema de autocontrol o, en las más aptas palabras de Santamaría, en un sistema basado en una “dinámica cariñosa” que localiza el origen de la explotación en el propio sujeto (22; 43).²¹ Al no denunciar esta dinámica sino, al contrario, presentarla desde la perspectiva a-problemática e idealizada de su protagonista, *La boda de Rosa* ocluye en su segunda parte la auto-explotación que el taller implicará. Es más, presentando a su protagonista como sujeto emprendedor-creativo ideal, el proyecto de Amapola ayuda a difuminar los contornos de la lógica neoliberal que subyace al plan, mientras facilita la adhesión de la audiencia a la misma.

Este proceso de adhesión ideológica culmina en la película en una de sus secuencias centrales: la construida en torno a la boda que sellará el

19. Tanto el texto de Christian Laval y Pierre Dardot como el de Santamaría son muy útiles para ahondar en las características de este sujeto y los mecanismos que históricamente han colaborado en su construcción.

20. El que el trabajo asalariado, no el reproductivo, sea una construcción histórica y socialmente vinculada a la masculinidad (Weeks 63) explica el empleo del masculino para definir a este sujeto.

21. Las teorías de Fisher y Santamaría son mutuamente iluminadoras. Las sociedades de control de Fisher a las que yo adscribo la “dinámica cariñosa” de Santamaría carecen de centro neurálgico donde localizar el origen de la opresión porque el controlado es poseído por el deseo de control (22).

futuro de su protagonista. Desde el primer momento en que es mencionada, esta boda se anticipa como una ceremonia iconoclasta. Al contrario de las bodas tradicionales, Rosa se va a casar consigo misma y de rojo. Ella es consciente de la sorpresa y del posible rechazo que estas modificaciones pueden causar. Sospecha, como sospecha la audiencia, que su ceremonia no solo romperá con la forma tradicional del rito sino también con el pensamiento monógamo asociado a este. Es decir, romperá con ese imaginario que Brigitte Vasallo asocia al capitalismo emocional. La monogamia en occidente, explica Vasallo, es un tipo de relación cuyo pensamiento implica “romantización del vínculo,” “compromiso sexual,” “futuro reproductivo,” y “exclusividad” en el sentido de supremacía del vínculo amoroso-sexual con la pareja oficial frente al resto (familia, amantes, amigos, vecinos...), todo lo cual trae aparejado necesariamente la jerarquía entre relaciones y la competición con alteridades varias para conseguir la pareja más valorada (26, 31, 49). Rosa sospecha, además, que romperá con las expectativas que tienen sus familiares de que ella se haga cargo de sus hijos y padre, pues la boda implica, tal y como ella lo explica, un cambio de vida: un alejamiento permanente de Valencia y la consecuente necesidad de que sus hermanos se hagan cargo del padre –“Que os las tendréis que arreglar sin mí y ocuparos de papá,” les dice (00:58:15-00:58:18)– y de que su hija Lidia tenga que salir adelante, después de volver de Inglaterra con dos hijos, sin su ayuda.

Sin embargo, aunque Rosa sí se planta ante las expectativas de sus familiares, la boda no funciona como el evento subversivo anticipado. Por un lado, como toda boda, esta también se planea como un acto con beneficios económicos, ya que va a permitirle a Rosa recibir la parte del taller correspondiente a su padre, quien también ayudó financieramente a sus hermanos cuando se casaron. Por otro, la anticipada subversión contra los valores capitalistas asociados a la monogamia se desvanece en el momento en que el compromiso que jura la protagonista se revela como una promesa de fidelidad al trabajo productivo que consolida la construcción de la figura de Rosa de acuerdo con el modelo del *homo oeconomicus* neoliberal comenzada en las escenas vinculadas al taller antes examinadas.

El discurso que Rosa pronuncia el día de su boda es iluminador a este respecto. Dice:

Hoy voy a casarme. Porque he decidido comprometerme conmigo misma; porque para que te traten con respeto y amor, te tienes que respetar y amar tú la primera. Y eso es lo que quiero prometer aquí hoy delante de todos vosotros. Prometo respetarme, cuidarme; prometo escucharme; prometo perdonarme; prometo hacer lo que me haga bien a mí; prometo preguntarme a mí misma primero, antes que preguntar lo que quieren los demás; prometo llevar a cabo mis sueños y mis deseos; prometo quererme con todo mi corazón todos los días de mi vida. También quiero renunciar a poner mi felicidad en manos de los demás. Y, por último, renuncio a ser obediente. (01:25:06-01:26:31)

Carente de contexto, el compromiso que la protagonista elabora en este juramento podría creerse tan revolucionario como se promete con su “renuncio a ser obediente.” Sin embargo, en el marco de las escenas ya vistas y de las ideas presentadas, las alusiones que hace a respetarse, a amarse y a priorizar “[sus] sueños y [sus] deseos” se actualizan no como un desafío, sino como una referencia a dedicarse a la empresa que desea montar. La autonomía y exclusividad que se jura a sí misma se revelan así como señal de su fidelidad al trabajo y, por tanto, la rebeldía queda subsumida bajo la ética capitalista de la productividad. Si la boda marca el nuevo estatus de Rosa, este no es otro que el de creativa empresaria de sí misma, iteración de la contemporánea expresión del *homo oeconomicus* y la lógica neoliberal. Tras ponerse el anillo, Rosa ya

es *de facto* ese sujeto neoliberal autónomo y felizmente “compromet[ido] plenamente, entrega[do] por completo en su actividad profesional” que al llegar a Benicàssim soñaba ser (Laval y Dardot 331).

En esta escena de la ceremonia, como en aquellas organizadas en torno a Amapola, la película emplea varios recursos audiovisuales para, mientras la idealiza, ocultar la auto-explotación que la nueva etapa entrañará. Además del discurso analizado, la escena tiene lugar durante un día soleado en una bella cala donde vemos a Rosa, primero, de pie y sola, de espaldas al mar y, después, en un primer plano íntimo, dando su discurso emocionada entre lágrimas de felicidad frente a más personas de las que en un principio quería invitar. La escenificación del juramento contribuye a esa “romantización” del vínculo de la que hablaba Vasallo al estudiar la monogamia tradicional, con la diferencia de que en este caso lo que se “romantiza” es el compromiso de la protagonista con su trabajo, esto es, la monogamia neoliberal. La escena no solo ratifica así que la suya se trata de una rebeldía desactivada, sino que además muestra cómo *La boda de Rosa* refuerza, de hecho, la lógica capitalista patriarcal que en un principio, al hacer una certera radiografía de la crisis de los cuidados, atacaba.

Para profundizar en ello es útil retornar al juramento y al uso que este hace de la palabra “cuidado.” Rosa habla de su afán de “cuidar[s]e,” como si el giro en su vida estuviera motivado por el autocuidado, tan fundamental, como señala Dowling, en el caso de quienes se encargan de cuidar de otros. Sin embargo, el término adquiere aquí un significado opuesto al autocuidado feminista. Primero, porque se refiere, como he explicado, a dedicarse al trabajo, a auto-explotarse, a tratarse a sí misma como ese “capital humano” que debe aumentar indefinidamente” (Laval y Dardot 21). Segundo, porque se plantea, además, como un ejercicio en absoluta disonancia con el cuidado de otros. El “lo que me haga bien a mí” que guía su autocuidado implica la transferencia de las labores reproductivas que ella antes proporcionaba a otros. Tras la boda, Lidia, en el paro y con dos hijos pequeños, Armando, con un matrimonio inestable debido a las largas horas de trabajo que dedica para sacar adelante su escuela y Violeta, recientemente despedida de su puesto por sus problemas con el alcohol, serán ahora quienes deberán repartirse las tareas y organizar su vida para encargarse de un padre que no quiere vivir en soledad. Sin presentar una solución alternativa en el ámbito de lo público, a través de la boda, la película propone esta transferencia de las responsabilidades de las labores reproductivas invisibles de los cuidados a otros miembros de la familia como remedio perfecto para un problema estructural.

Lo que se hace patente en esta escena es el alejamiento de Bollaín de la línea feminista y anticapitalista que su ópera prima manifestaba. Su penúltima película, volviendo a las ideas de Friedman, refuerza con la figura de Rosa una concepción del individuo modélico como átomo independiente y competitivo y, a la vez, sustenta este ideal en la “comunidad de lugar” de la familia nuclear, central, como ha estudiado Kathi Weeks, para el éxito del sistema capitalista patriarcal (64, 121). Weeks señala que es imprescindible prestar atención a este elemento, la familia, porque gracias a todos los discursos que la idealizan, la naturalizan, la despolitizan y la desvinculan de la esfera del trabajo asalariado, su papel en ella sigue normalizado y escondido (121, 158).²² En la primera secuencia que analicé, *La boda de Rosa* desenmascaraba parte de este papel cuando ilustraba cómo el trabajo no remunerado que Rosa realizaba para su familia funcionaba como sostén del trabajo productivo de otros. En esta última de la boda, en cambio, discurso e imágenes se orientan a encubrir una dinámica de explotación similar según la cual, para la consecución del trabajo creativo-productivo de Rosa, esa misma familia y sus cuidados no pueden faltar.

22. Weeks explica, por ejemplo, cómo la “privatized machine of social reproduction” que es la familia “serves to keep wages lower and hours longer” (121).

Es más, ayudándose de los afectos, la escena moraliza las acciones de Rosa y contribuye así a facilitar una vez más la adhesión de la audiencia al proyecto neoliberal patriarcal. La cinta se cierra con las lágrimas de felicidad de los allegados, el rechazo de la parte conservadora de la familia y una fiesta de celebración— al modo de las mejores comedias— que marcan el final feliz y sancionan la decisión de su protagonista. Las lágrimas y el baile hablan de la gestión de las emociones de la familia que ha visto su vida re-estructurada en torno a un trabajo tan o más invisibilizado que antes. Este final le sugiere a la audiencia que debe considerar como tranquilizadora esta solución individual a un problema sistémico. La solución, aunque subraya el apoyo mutuo indispensable para la supervivencia, como mantiene los cuidados en el terreno de lo privado y de lo familiar, no solo no altera, sino que incluso robustece e invisibiliza el *modus operandi* del sistema capitalista patriarcal que la película parecía en un principio querer criticar.

Conclusión

Llegados a este punto, si volvemos a la ópera prima de Bollaín y la contrastamos con *La boda de Rosa*, podemos ahondar con claridad en el tiempo que ha transcurrido entre una y otra, así como en las diferencias ideológicas fundamentales que las separan. Mientras que Trini y Niña “[are] doing a great deal not recognized in the dogmatic formularies of the ruling class” (Robert Louis Stevenson citado en Stone 59), rechazan el trabajo y se dedican a vivir en el presente, construyendo el vínculo amistoso sin un objetivo o futuro utilitario en mente, Rosa elige un futuro organizado en torno a la productividad neoliberal. Aunque en ambos casos los largometrajes presentan protagonistas que se alejan de la familia nuclear tradicional en busca de cierta libertad, al contrario de lo que ocurre en *Hola, estás sola?*, el viaje de la protagonista de *La boda de Rosa* no implica una ruptura real con dicha estructura y el sistema capitalista patriarcal que esta ayuda a sostener. La “comunidad de lugar” de la familia, de hecho, se revela finalmente como indispensable para su proyecto, pues ella va a ser la que se encargará de realizar las labores reproductivas necesarias para el éxito del trabajo productivo-creativo al que la protagonista se quiere dedicar.

Niña y Trini, en cambio, alcanzan su personal versión de la libertad en la feminista “comunidad de elección” que construyen mientras pasan el tiempo la una con la otra. Como los jóvenes de la “ruta del bakalao” que Maura incluía en su libro, ambas proclaman con sus acciones su rechazo a la familia y al trabajo que simbolizaba la cultura todavía rancia y patriarcal que la España capitalista de los 90 anunciaba como moderna. En contraste, Rosa está absolutamente a gusto en la España neoliberal de hoy: su disconformidad no es nunca política y estructural, sino económica e individual. Una vez ve posible alcanzar su sueño de abrir una empresa y convertirse en empresaria de sí misma, la rebeldía se esfuma. En consecuencia, *La boda de Rosa* se tiñe al final del “realismo capitalista” que Fisher diagnosticaba en nuestra sociedad y cultura contemporáneas: la única solución que ofrece a la crisis de los cuidados que en un principio parecía presentarse como causa de la explotación sufrida por su protagonista es la de “aprender a gestionar nuestra reacción a ese contexto de manera individual” (Santamaría 60) y, para conseguir el éxito dentro de este, ayudarnos, siempre que sea posible, de la familia y sus labores reproductivas, todavía devaluadas, feminizadas e invisibilizadas.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Traducido por Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, 1989.

Belategui, Óskar. "Novia a la fuga." *El diario vasco*, 20 aug. 2020, <https://www.diariovasco.com/pantallas/cine/novia-fuga-20200819142141-ntrc.html>. Acceso 5 mayo, 2023.

Bollaín, Icíar, dir. *Hola, estás sola?*. Alta Films, 1995.

---. *La boda de Rosa*, Valladolid Divisa, 2020.

Camí-Vela, María. *Mujeres detrás de la cámara*. Ocho y Medio, 2005.

"Coloquio sobre Hola, estás sola? (1999)." *Versión Española*, 2 feb. 1999. RTVE, <https://www.youtube.com/watch?v=KFuMv4RepMw>.

Dowling, Emma. *The Care Crisis*. E-book ed., Verso, 2021.

Evans, Jo. "Icíar Bollaín's 'Cartes de Tendre': Mapping Female Subjectivity for the Turn of the Millennium." *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers. Theory, Practice and Difference*. Ed. by Parvati Nair and Julian Daniel Gutierrez-Albilla, Manchester UP, 2013, pp. 252-63.

Ezquerro, Sandra. "Crisis de los cuidados y crisis sistémica: La reproducción como pilar de la economía llamada real." *Investigaciones Feministas*, vol. 2, 2011, pp. 175-94. *Revistas Científicas Complutenses*, http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2011.v2.38610

Fisher, Mark. *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Zero Books, 2009.

Friedman, Marilyn. "Feminism and Modern Friendship: Dislocating the Community." *Feminism and Community*. Ed. by Penny A. Weiss and Marilyn Friedman, Temple UP, 2018, pp. 231-46.

Laval, Christian, y Pierre Dardot. *La nueva razón del mundo: Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Traducido por Alfonso Díez, Gedisa, 2015.

Lugones, María C. "Sisterhood and Friendship as Feminist Models." *Feminism and Community*. Ed. by Penny A. Weiss and Marilyn Friedman, Temple UP, 2018, pp. 135-45.

Martínez-Carazo, Cristina. "Hola ¿Estás sola? De Icíar Bollaín: otro discurso, otra estética." *Letras Femeninas*, vol. 28, no. 2, otoño 2002, pp. 77-94. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/23021294>

BIBLIOGRAFÍA

Maura, Eduardo. *Los 90: Euforia y miedo en la modernidad democrática española*. Akal, 2018.

Murphy, J.J. "Looking through a Rearview Mirror. Mumblecore as Past Tense." *A Companion to American Indie Film*. Ed. by Geoff King. Wiley-Blackwell, 2016, pp. 279-99.

Piñeiro-Otero, Teresa, y Carmen Costa Sánchez. "Estereotipos femeninos en el cine de mujeres. La filmografía de Icíar Bollaín". *Cine español: arte, industria y patrimonio cultural*. Ed. por Teresa Sauret Guerrero, Universidad de Málaga, 2011, pp. 445-466.

Pohl, Burkhard. "Rutas transnacionales: la *road movie* en el cine español." *Hispanic Research Journal*, vol. 8, no. 1, feb. 2007, pp. 53-68. Taylor and Francis Online, <https://doi.org/10.1179/174582007X164339>

Sánchez Noriega, José Luis. *Icíar Bollaín*. Cátedra, 2021.

Santaolalla, Isabel. *The Cinema of Icíar Bollaín*. Manchester UP, 2012.

Santamaría, Alberto. *En los límites de lo posible: política, cultura y capitalismo afectivo*. Akal, 2018.

Segura Díez, Mentxu. "Contracampo: La boda de Rosa. Icíar Bollaín. 2020." *Libre Pensamiento*, no. 104, otoño 2020, pp. 126-27.

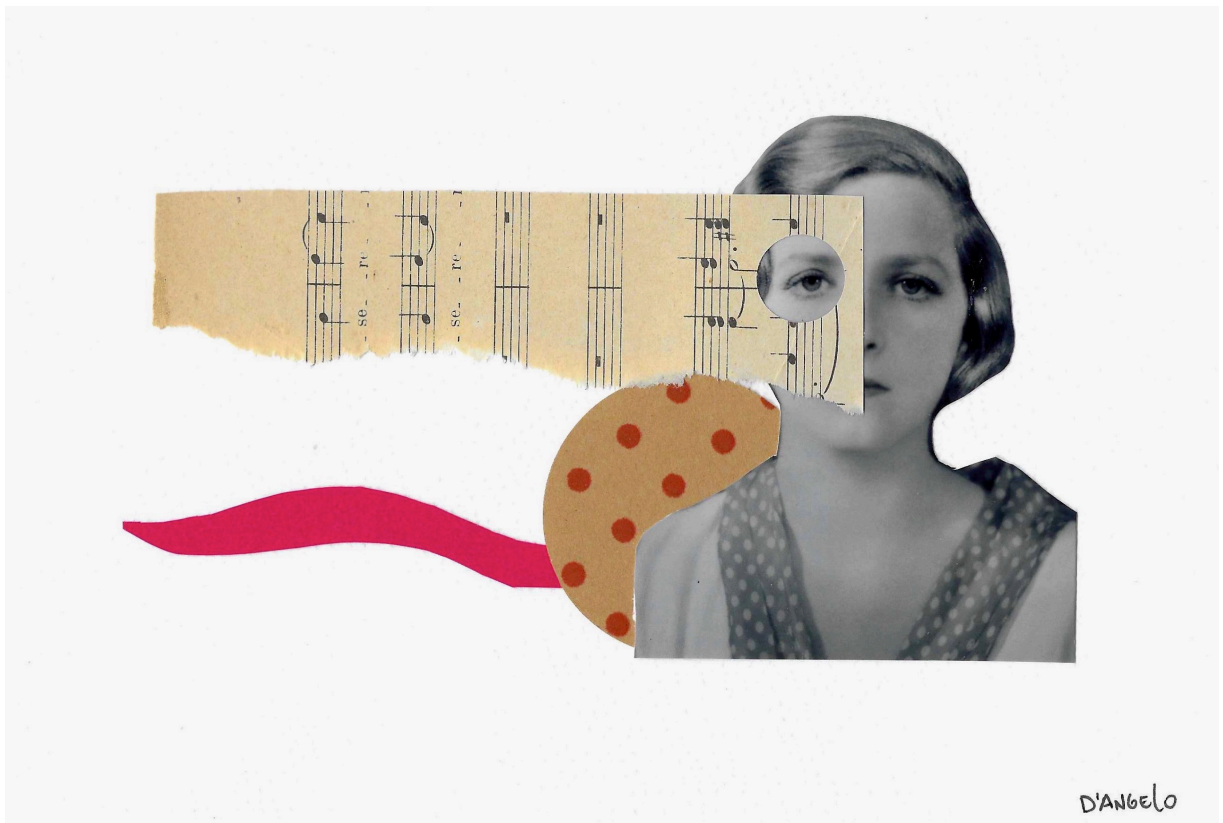
Stone, Rob. "Al mal tiempo, buena cara: Spanish Slackers, Time-images, New Media and the New Cinema Law." *Spain on Screen. Developments in Spanish Cinema*. Ed. by Ann Davies, Palgrave MacMillan, 2011, pp. 41-59.

Tasker, Yvonne. *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. Routledge, 2002.

Vasallo, Brigitte. *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*. La Oveja Roja, 2018.

Vela, Gema. "Desestabilizadores de la domesticidad tradicional: nuevos paradigmas de género y espacio en *Hola, ¿estás sola?* (1995) de Icíar Bollaín." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 23, 2019, pp. 93-110. Project Muse, 10.1353/hcs.2019.0017

Weeks, Kathi. *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries*. Duke UP, 2011.



Untitled 3 / Sin título 3

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 47
Julio/July 2022

CIBERLETRAS

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

INTERVIEWS / ENTREVISTAS

CAVANDO LOS SILENCIOS: ENTREVISTA CON MAGELA BAUDOIN

Alexander Torres
University of South Florida



Hoy es nueve de diciembre de 2022. Tenemos el gran privilegio de conversar virtualmente con Magela Baudoin, una de las escritoras más importantes de la literatura boliviana actual. Baudoin nace en Caracas, Venezuela en 1973, pero vive en Bolivia la mayor parte de su vida, hasta antes de emigrar nuevamente, esta vez a Oregon, Estados Unidos, donde concluye un doctorado en lenguas romances. Magela Baudoin se estrena como escritora con *El sonido de la H*, ganadora del Premio Nacional de Novela (Bolivia) en 2014 y *La composición de la sal*, volumen ganador del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez (Colombia) en 2015. Este último libro se ha publicado en 10 países y se ha traducido al inglés, al portugués y al árabe. En 2021, Baudoin también publica otra colección de cuentos, *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* con la editorial Plural, radicada en La Paz, Bolivia. Por último, en 2022 se vuelve a editar en España *El sonido de la H* con la editorial zaragozana MilMadres. Además de su labor escritural, Baudoin, junto con las escritoras Giovanna Rivero y Mariana Ríos, dirige la editorial Mantis, cuyo objetivo es dar visibilidad a escritoras hispanoamericanas y bolivianas y propagar las voces de mujeres escritoras tanto en Bolivia como en el continente americano. Comencemos nuestra conversación.

Alexander Torres: Magela, muchísimas gracias por ofrecernos tu tiempo para esta entrevista. Eres la tercera en ser entrevistada para *Ciberletras* después de Cristina Rivera Garza y Gabriela Alemán. Nos encanta que te hayas podido sumar a esta nómina. Si te parece bien, voy al grano con las preguntas que he preparado para ti en esta ocasión. Para empezar, quisiera saber lo siguiente: Antes de entrar en el mundo literario, trabajaste como periodista durante varios años. El periodismo está presente, por ejemplo, en el cuento “La cinta roja” de *La composición de la sal* (2014). ¿Qué importancia tiene el periodismo en tu formación como escritora? ¿Viene el interés en la literatura antes o durante tu desempeño como periodista?

Magela Baudoin: Hola, Alex. Muchas gracias a *Ciberletras* por esta invitación. Es un gran gusto charlar con vos y un honor compartir este espacio con Cristina y con Gabriela, que son dos escritoras que sigo y admiro. Pues sí, comencemos. Te estaba escuchando y pensaba que la escritura siempre nos delata. El periodismo está ahí, por supuesto, como un bulbo bajo la tierra de mi imaginación. Lo primero que tengo que decir es que comencé a estudiar periodismo por una razón práctica, porque quería escribir. En aquel momento, era la única puerta de entrada que yo veía hacia la escritura. Después me pasó que las herramientas de ese oficio me fueron insuficientes y por eso me entregué a la ficción. El cuento que mencionas, “La cinta roja”, es precisamente una reflexión sobre los límites entre literatura y periodismo y una muy íntima declaración de fe: allí donde lo inenarrable no puede ser documentado, la imaginación puede llegar a ser la única justicia que queda. El cuento se origina en una historia verídica que fue el asesinato que una chica indígena, en los extramuros de la ciudad de Santa Cruz, mi ciudad. Una amiga, la poeta y periodista Paura Rodríguez, tenía que escribirla para el periódico en que trabajaba, pero estaba atrapada por las calles ciegas de las fuentes, aunque ella intuía que la verdad estaba en otra parte. Ante su impotencia, esa noche en que nos contaba a mí y a otros amigos sobre sus dudas, yo escribí esta otra historia. Digamos el lado B. En mi cuento, traté de jalar los hilos de la historia invisible que el periodismo, por sus limitaciones formales, no podía enunciar.

AT: ¿Es común en tu escritura que un cuento surja de una noticia triste y misteriosa como la que acabas de escribir?

MB: Varios de mis cuentos comienzan así, en las preguntas que una noticia no ha podido contestar y que la ficción, en cambio, sí puede animarse a imaginar. Los periódicos están llenos de historias. Tengo libretas de anotaciones y siempre escribo allí ideas de cuentos. Algunas

de ellas provienen de los periódicos: una elefanta vieja de ojos azules que ha sido esclavizada, una niña a la que le cortan la lengua, una mujer que termina viviendo en la cárcel porque se enamora de un preso, en fin. Por otra parte, hay hábitos de los cuales es difícil desprenderse cuando uno ha pasado por una redacción: la obsesión por las notas, la mirada en sesgo, el olfato siempre en modo *on*, el músculo de la escritura bajo presión. En mi caso, la deformación e interrelación de ambos oficios siempre ha sido muy productiva.

AT: Me encanta eso de la deformación de distintas prácticas escriturales. Ahora, me llama la atención que hayas sacado dos libros al mismo tiempo o casi al mismo tiempo y que ambos hayan sido premiados. *La composición de la sal*, que ganó el Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez en 2015, y *El sonido de la H*, que ganó el Premio Nacional de Novela de Bolivia en 2014. Qué manera de irrumpir en el mundo de la literatura. ¿Cómo nacieron y durante cuánto tiempo los venías trabajando?

MB: Nunca sé qué decir sobre ese momento. En mi vida no me gusta hiperbolizar el fracaso y, menos aún, el éxito. Ambos son estados relativos, especialmente el segundo. En el caso de los premios literarios, siempre he pensado que además del valor intrínseco de la obra y del trabajo que hay implicado en ella —que uno trata sea lo más honesto posible—, siempre hay una dosis de suerte. Una dosis inesperada y bienvenida, claro. En todo caso, yo venía trabajando en estos dos libros en simultáneo por aproximadamente cuatro años. Sabía que estaba escribiendo una novela, pero no un libro de cuentos. Posteriormente me di cuenta que había una unidad conceptual y una búsqueda estética en ellos y armé el libro con el nombre de un cuento. Creo que cuando apareció el nombre, *La composición de la sal*, supe que tenía el libro de cuentos. Publicar ambos libros fue obligarme a salir del clóset y un modo de no retroceder en la escritura.

AT: Qué afortunadas y afortunados hemos sido de que te hayas presentado y declarado al mundo como escritora. Y qué maravilloso título *La composición de la sal*, además de los otros títulos de tus libros. Quiero ahora hablar un poco de tu forma particular de representar hechos narrativos y de susurrarnos los enigmas que se encuentran en el corazón de lo que escribes. Me parece muy interesante cómo el silencio juega un rol importante en tu narrativa: lo que no se expresa o lo que se expresa a medias, lo que se oculta, lo que se vislumbra. Parece, sobre todo en tus cuentos, que estamos ante la vida misma, prosaica y profana, pero siempre hay algo triste, trágico, patético o siniestro merodeando. ¿Expresa esto una posición filosófico-estética de tu parte?

MB: Pienso que sí, desde el momento en que hay obsesiones que se repiten. Voy a tratar de hablar de ellas sin sobre-teorizarme ni alejarme del proceso creativo. Es verdad que adjetivos como oscuro, trágico, triste, siniestro están en mi escritura, como dices. Pero también creo que hay cierta épica que ilumina los personajes, cuando terminan de remontar el día, ¿no? Eso intento, porque me parece que de eso se trata la vida. No hay oscuridad solamente. Mis personajes no son almas nuevas; aunque parezcan jóvenes, tienen cicatrices de guerra o se las están haciendo, saben lo que es perder y reírse de sí mismos. Hay melancolía, pero al mismo tiempo cierta audacia en ellos, cierta astucia vital. Nunca son solo descalabro. Todo esto lo digo ahora haciendo un repaso de memoria, muy general. Sin embargo, no es que me siento a escribir diciendo “hoy voy a escribir un cuento violento o triste”. Si te soy franca, he hecho el ejercicio contrario, antisistémico de algún modo, en este mundo en el que la esperanza es tan escasa. Lo acabo de hacer, por ejemplo, con un clown que sube y ensaya en un monociclo todos los días, que es como abrazar el fracaso, para encaramarse en las caídas y brincarle a la vida o al tiempo, que es lo mismo.

AT: Claro, también brilla la esperanza en *El sonido de la H*.

MB: Por otra parte, tratar de comprender es callar, escuchar, observar. El silencio —tan banalizado, por cierto— es una cualidad fundamental de la poesía y del arte en general. En el centro de la poesía está la metáfora que, como dice Carolina Sanín, es una explicación del mundo, no solo una figura retórica. Pues bien, esa explicación no ocurre sin el silencio. Y el lector lo recorre y lo resignifica, con las pistas del autor. Eso es leer, un proceso de producción de sentido. Por eso es que es mucho más interesante para mí lo que podría ocurrir más que lo que ocurre, la promesa y sus posibilidades, más que un hecho consumado. La literatura es un espacio de contacto, que tiene sentido en la medida en que hay otro que completa el acto creativo. Por eso, me parecen tan grandes Magritte o Borges o María Negroni, porque en ellos más importante que el paisaje es la idea que se juega y que se comparte.

AT: Gracias, Magela, por esa explicación. La sexualidad también es un tema que atraviesa los dos libros que mencioné al inicio y tu libro de cuentos más reciente *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. ¿Por qué este énfasis no solo en el cuerpo, sino en la sexualidad del cuerpo? Me parece que se expresa de dos modos: la sexualidad como determinante de la identidad —pienso en los personajes Mar y Rafaela de *El sonido de la H*— y como pulsión puramente animal —pienso aquí en el cuento “Los chicos Manara”—.

MB: En el centro de toda historia siempre está el cuerpo y la manera de relacionarnos con él y con el afuera de ese cuerpo. La identidad es un descubrimiento que no ocurre sin el cuerpo y sin la exploración de la sexualidad, ya sea para confirmar los parámetros socioculturales o para romperlos. Y tampoco es un proceso que se viva en la pura intimidad, sino que es social. De modo que estamos hablando de un territorio político, conflictivo, confuso, que me interesa explorar en mis personajes, en tanto seres deseantes y deseables, como diría Butler. En este contexto, he escrito bastante sobre la experiencia de la violencia en el cuerpo y la sexualidad, tal vez es mi manera de reflexionar en que las vidas más vulnerables y que están en peligro son siempre las mismas: mujeres, niños, cuerpos racializados, pobres... También me interesan, las distintas formas en que el deseo puede llegar a expresarse tanto a través de los objetos sexuales como de los objetos culturales. En “Los chicos Manara”, los tres adolescentes experimentan pulsiones de ambos tipos. El deseo es pues carnal y también intelectual y estético, a través de los magníficos dibujos de Milo Manara. Siempre me pregunto tras qué va el personaje. Si luego de escribir un cuento no puedo responder a esta pregunta desde el deseo, algo no funciona. No se echa a andar la maquinaria narrativa sin un cuerpo y sin el combustible del deseo.

AT: Además de Butler, Freud y Merleau-Ponty estarían totalmente de acuerdo. Ahora, quiero pasar del sujeto corpóreo que desea al sujeto o al cuerpo en el espacio, el espacio en cuanto mundo. Si bien Bolivia —tanto Occidente como Oriente, tanto los Andes como las tierras bajas— está muy presente en tu narrativa, esta no se ubica exclusivamente allí. Tus personajes se ubican en o proceden de diferentes partes del mundo. ¿De qué manera el haber vivido la primera parte de tu vida en Venezuela para luego radicarte en Bolivia —y ahora en Estados Unidos— ha formateado la creación de mundos en tu narrativa? ¿Qué dicen estos mundos de los personajes?

MB: Alguien que se desplaza es consciente de al menos dos culturas, dos entornos, dos casas y posee lo que Edward Said llamaba una “conciencia de dimensiones simultáneas”. Yo experimento esa conciencia y muchos de mis personajes también. No se viaja impunemente, cualquiera que ha dejado su pueblo lo sabe. El espacio es una fuente fundamental de tensión y de conflicto, ya sea geográfico o afectivo. Son innumerables los ejemplos en la literatura: Luvina en

Rulfo, el desierto en McCarthy, el sur estadounidense en Flanery O'Connor, los Andes ecuatorianos en Natalia García Freire, el Chaco boliviano en Augusto Céspedes, o las cuatro paredes de una habitación en Fernanda Trías. No es lo mismo un vampiro en Transilvania que en la Amazonía, sudando y muriéndose de calor, o si no pregúntele a Giovanna Rivero. No importa cual sea el lugar, lo grande o pequeño que este sea, si es real o imaginario, la fricción existencial con el espacio es uno de los basamentos de la estructura literaria y de la psique de los personajes. Como mencionas, en mi trabajo hay lugares diversos. Mi último libro de cuentos ocurre en Bolivia, Tailandia, Colombia, Argentina, Estados Unidos, etc. Más allá del anclaje afectivo de los personajes y de sus respectivos quiebres de raíz, hay una unidad geopoética en ellos. Los cuentos habitan la geografía de la muerte, que en realidad es la de la vida.

AT: Otro tema o referente que aparece en tu narrativa y que me produce mucha curiosidad son las artes plásticas y gráficas: vuelvo a "Los chicos Manara" relato en el que unos hermanos y su primo comercian con historietas pornográficas inspiradas en las de Milo Manara, y a *El sonido de la H* donde se hace referencia al cuadro "La muerte de Marat". ¿Cómo llegaron a ser las descripciones ecfrásticas una especie de motivo en tu narrativa?

MB: Hay algo de la síntesis contundente de la imagen que quisiera atrapar de las artes plásticas y también de la poesía y entregar en la escritura. Una suerte de emoción intelectual, que proviene de lo que se "ve" y se piensa casi simultáneamente y que no necesita explicarse. Sería algo parecido a lo que ocurre con el choque o la yuxtaposición simbólica de los dos elementos dispares que forman una metáfora y que producen el extrañamiento poético. La metáfora es una figura retórica poderosa porque explica sin explicar la realidad y nos permite "ver" con los cinco sentidos y con el pensamiento. A través de ella no solo se puede apreciar la belleza del lenguaje sino de las ideas. Y no hay nada más emocionante que la belleza del pensamiento. Escribir es metabolizar la experiencia vivida y leída. Y cuando digo leer me refiero, por supuesto, a todas las artes. Poder encarnar en el cuerpo del lector las emociones del pensamiento siempre me ha parecido fascinante.

AT: Cambiando de oficio, no solo eres escritora, sino también editora. Junto con la narradora Giovanna Rivero y la poeta Mariana Ríos diriges la editorial Mantis cuyo catálogo está compuesto exclusivamente escritoras de Hispanoamérica. ¿Cuál es la filosofía de Mantis y cuál ha sido el impacto que ha tenido en los ámbitos culturales e intelectuales?

MB: Hemos decidido tomar una posición política y estética, que deriva de la reflexión y desnudamiento de nuestras propias experiencias. Si nos hubieras hecho esta pregunta hace veinte años, seguramente habríamos elaborado un discurso antiséptico, señalando que la literatura solo debe responder a criterios de calidad y defenderse por sí misma en el mercado. Lo cierto es que un día será así. Hoy todavía no lo es, así como no es cierto que en el capitalismo las fuerzas de los actores económicos se "autorregulan" como hemos visto en la gestión global de la pandemia. Si bien las proporciones han cambiado en los últimos años en el llamado primer mundo, todavía se publican muchos más hombres que mujeres, el canon de cualquier país tiene muchos más hombres que mujeres, el mundo académico contrata a más hombres, hay muchos más niños que niñas que van a la escuela en los países más pobres, etc. Eso es especialmente cierto en países como Bolivia, donde ser niña, campesina y pobre sigue siendo el augurio del peor destino posible. En la única lista en la que en Latinoamérica las mujeres ganamos por incontrastable mayoría es en la de feminicidios. ¿No es extraño? Entonces sí, nos interesa leer lo que las mujeres están escribiendo en español y publicarlas. Ayudar a difundir sus voces.

AT: Me parece importantísimo lo que están haciendo y me parece

grande la huella que van a dejar en el campo cultural que también ayudará a modificar de manera positiva unas relaciones y jerarquías sociales que tienen que cambiar de forma radical. Ahora bien, recientemente la activista boliviana María Galindo, cuyo libro *Feminismo bastardo* han publicado juntamente con la editorial Canal Press de Cristina Rivera Garza, estuvo en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Galindo publicó en las redes sociales un video donde paseaba por la feria y señalaba los stands que tenían varios países de la región latinoamericana menos Bolivia. ¿Es la falta de apoyo a la cultura por parte del Estado una de las razones por las que existe Mantis? En tu opinión, ¿qué se está haciendo o qué se debe hacer para subsanar esta ausencia? ¿Cómo ves el campo cultural boliviano en la actualidad? ¿Qué hace falta publicar?

MB: El apoyo estatal a la cultura es prácticamente inexistente. El sistema cultural boliviano trabaja básicamente a pulmón, a partir de iniciativas independientes. En este contexto, el aporte de Editorial Mantis consiste en publicar dentro y fuera de nuestro territorio a autoras bolivianas, sobre todo emergentes; y promover el trabajo de las escritoras latinoamericanas que nos parecen ineludibles, trayendo a Bolivia títulos que de otra manera sería muy difícil que lleguen al mercado, dada la desconexión de la industria editorial global con el país.

AT: Gracias por esa aclaración. Volviendo a tu escritura, tu impactante novela *El sonido de la H* recientemente ha cruzado el Atlántico. Ha sido editada en España por la editorial MilMadres. Hasta el momento, ¿cómo han reaccionado lectoras y lectores españoles a esta novela de formación que tiene como personajes principales a la (inicialmente) desconsolada y confundida Mar y al fuerte y trágico personaje trans Rafaela?

MB: Estoy muy contenta de que *El sonido de la H* se haya publicado en España y de las reacciones iniciales a ella. Si bien esta novela parece haber sido escrita para este momento en que la discusión sobre los derechos de la población trans está sobre la mesa, fue escrita en el 2014. Cuando la publiqué, se la leyó como una novela de los hijos contra la izquierda latinoamericana. Hoy se la comienza a leer desde el costado trans. Es una novela que también reflexiona sobre el racismo, sobre la clase, sobre la amistad, el juego y la lectura. En fin, me alegra que se den distintas lecturas porque quiere decir que hay distintas capas en ella.

AT: A mí también me alegra mucho. Y el hecho de que se pueda abordar la novela desde distintos ángulos o dimensiones habla de su riqueza temática y a nivel de trabajo literario. Ahora tengo una última pregunta. ¿Estás trabajando en un nuevo libro? ¿Nos podrías dar una idea de qué se trata y para cuándo podríamos verlo publicado?

MB: Estoy trabajando en una colección de sueños, que son bichitos híbridos, entre microcuentos y poemas. Y en un libro de no-ficción que por cábala brujeil no te voy a comentar en más detalle.

AT: Comprendo. Esperamos ansiosamente ver esos libros en circulación. Muchas gracias nuevamente, Magela, por regalarnos tu tiempo y por dilucidar cuestiones relacionadas con tu arte y con el mundo cultural e intelectual en que estás intensamente involucrada. Ha sido un gusto y un honor conversar contigo.

MB: Muchas gracias a vos, Alex, por esta charla tan interesante.



ed

Untitled 4 / Sin título 4

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 49
Julio/July 2023

CIBERLETRAS

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

REVIEWS / RESEÑAS

CIBERLETRAS

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

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 49
Julio/July 2023

RESEÑA

***Borges and Kafka, Bolaño and Bloom:
Latin American Authors and the
Western Canon* de Juan E. de Castro
(Vanderlbit UP, 2022)**

Pedro Ángel Palou
Tufts University

Acaso tenía razón Ricardo Piglia cuando pensaba que el escritor latinoamericano -siguiendo la idea de Borges en "El escritor argentino y la tradición"- es esencialmente estrábico, tiene un ojo en lo ajeno y otro en lo propio. Esa "enfermedad" es, curiosamente, productiva. Para Borges, claro, esto no es privativo de América Latina; Joyce como irlandés tenía esa misma condición excéntrica, capaz de hablar fuera del centro y modificar la tradición anglosajona, o británica. En el caso de la crítica, si bien Harold Bloom goza de mala salud en la academia norteamericana -no así con el público general-, se ha visto esa misma capacidad productiva al aplicar sus nociones de canon a la periferia. Lo ha hecho Ignacio Sánchez Prado con singular éxito y ahora Juan E. de Castro con igualmente pertinentes resultados.

La idea de De Castro es que la relación de escritores de nuestro subcontinente con los "maestros", modifica y trastoca el canon (o de plano, como se verá en su último capítulo, los subvierte y modifica del todo). Es el caso de la escritura femenina (Sor Juana y Góngora, por supuesto, pero también Gabriela Mistral al recopilar y canonizar cierta escritura femenina), o Borges y la propia idea del canon de la que ya hablábamos arriba y que tiene que ver con un momento de su obra en el que deja el criollismo y se plantea -quizá después de leer *Las mil y una noches* en la traducción de su maestro Casinos Assens- que el Corán, el libro árabe por excelencia no tiene camellos y por tanto el libro más argentino no tendría por qué tener gauchos. También García Márquez y su relación fundamental con Kafka, por ejemplo, son explorados por el autor buscando imaginar las libertades literarias que el checo le da al colombiano y cómo el mal llamado realismo mágico es en realidad una rama del canon occidental.

De particular interés para la academia norteamericana será, seguramente el capítulo dedicado a Roberto Bolaño y su propia relación con el canon. Se trata de un ejercicio fundamental para ver la invención del yo autoral en Bolaño, desde la posición del autoconstruido escritor maldito y el ataque a Isabel Allende o a Octavio Paz. Aquí, de hecho, De Castro abona en la tesis central del libro -que ya enunció con Borges- y que tiene que ver con la validez de un canon occidental, idea que la obra de Bolaño echaría por tierra, según el autor. A mi juicio aquí está el punto ciego del autor, la literatura latinoamericana es una rama del canon occidental, pero no implica su absoluta autonomía de las tensiones tanto temáticas como retóricas de dicho canon. La novela de la tierra, por ejemplo, y sus subversiones (*La casa verde*, de Vargas Llosa, como ejemplo señero) siguen siendo respuesta a la exotización de lo latinoamericano que Mary Louise Pratt, una autora cercana a De Castro, estudió con el término autoetnografía.

Por la misma razón, a mi juicio, el capítulo final es uno de los más interesantes, puesto que puede apuntar a la futura obra del crítico. Mucho nos queda por explorar y sobre todo teorizar acerca de la escritura de origen indígena (más aún, la escrita en nuestros días en lenguas originarias, como ha demostrado entre otros Yasnaya Aguilar). El texto ya canónico de Rigoberta Menchú tiene problemas de origen -la escritura autobiográfica mediada por la etnografía-, pero no invalida su fuerza testimonial, solo la suspende. El género del testimonio verá sus mejores días en la década de los ochenta, con Miguel Barnet a la cabeza, pero hoy se trata de una práctica escrituraria indígena muy distinta que rompe con la matriz colonial del saber y del ser que discutía Mignolo. La tensión productiva de estos textos y las prácticas culturales que de ella emanan es más interesante si se la aparta de la noción de canon, a la que duda que presten interés alguno. Para muestra, un botón: la escritura de mujeres mayas en los municipios autónomos del zapatismo en Chiapas. Un último detalle que me parece problemático es que De Castro asume como verdadera la idea de que vivimos en un único país en el capitalismo, que cita de Bong Joon-Ho. La idea le permite decir que si bien Latino América era originalmente occidental ahora es universal. Mucho podría decirse

para matizar el aserto final del libro. De hecho, el libro mismo parece contradecir esta idea. Lo verdaderamente productivo está en la diferencia, en la idea de subversión, en lo local como forma de resistencia. Y es, de hecho, esa resistencia la que ha dado coherencia a ese corpus que llamamos -desde la academia- Literatura Latinoamericana.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 49
Julio/July 2023

CIBERLETRAS

RESEÑA

***Queer Exposures. Sexuality & Photography in Roberto Bolaño's Fiction & Poetry.* de Ryan Long
(University of Pittsburgh Press, 2021)**

Cristina Pardo Porto
Syracuse University

La funda removible que cubre el libro de Ryan Long (University of Maryland, College Park), es el famoso daguerrotipo del fotógrafo Antoine-Francois-Jean Claudet de, más o menos, 1846. La imagen refleja, en su placa de metal o plata, múltiples exposiciones de la luna. Los daguerrotipos fueron los primeros dispositivos que permitieron fijar las imágenes de la cámara oscura e inquietaron al público por sus superficies que brillaban como espejos. Estos están resguardados por elaborados empaques, muchas veces fabricados en forma de cajas ornamentadas en oro y terciopelo. Una caja que, cuando se abre, deja ver la superficie brillantísima de la imagen fotográfica.

Una importante historia de la fotografía es la de Geoffrey Batchen, titulada *Burning with Desire. The Conception of Photography* (1997). Este título de Batchen está basado en una carta de 1828 que Louis Daguerre escribe a Nicéphore Niépce -los padres del daguerrotipo- diciendo "I am burning with desire to see your experiments from nature". Mientras Batchen usa la imagen del deseo para calificar la concepción o ideación de la fotografía en el siglo XIX, otros críticos han señalado que "burning with desire" ilustra el ansia de una época por transponer la naturaleza, la realidad, a un instante visual y visible, permanente. Esta no es una digresión en la presente reseña, pues el "empaque" del libro de Ryan Long es una provocación que no debe pasar desapercibida. *Queer Exposures* también habla sobre el deseo por lo fotográfico. Un deseo que es, además, *queer*. Cuando abrimos la tapa del daguerrotipo/libro, la imagen que usa el autor es también la de la constelación múltiple, como la de las múltiples lunas de Claudet: "Roberto Bolaño's texts form multiple constelations. Like stars, they stand alone but also invite connections that outline images" (3).

El libro de Ryan Long presenta el concepto de "*queer exposure*" como una metodología de lectura y análisis literario que es también un método fotográfico. El autor propone enfatizar en la apertura, la inestabilidad y la permanencia de la obra del autor Roberto Bolaño (1953-2003), asuntos que han preocupado a la fotografía desde su invención en 1839. Tal como una imagen espera a ser expuesta para aparecer en la placa de metal, plata, vidrio o papel, los textos literarios esperan a ser leídos, expuestos a relecturas y reinterpretaciones, pero también esperan a ser expuestos a otros textos, como una múltiple exposición fotográfica. *Queer Exposures* estudia la obra de Bolaño como un complejo entramado de exposiciones, superposiciones, temporalidades y espacialidades. La introducción es la cámara oscura de este libro, pues sienta las bases teóricas y conceptuales, además de preparar al lector para lo que viene en los capítulos consiguientes. La propuesta de Long es original, pues este es el primer monográfico que se concentra en la obra poética y narrativa de Bolaño desde la perspectiva teórica *queer* y fotográfica como un método y no como la descripción de una serie de motivos literarios. Su método es útil para leer otros autores de una manera "impredecible", posibilitando nuevas formas de crítica literaria como una práctica *queer* y visual, en relación con la obra, la autoría, la cronología, la biografía o la nación.

La exposición de los textos de Bolaño unos a otros los convierte en una constelación que se presenta de una manera *queer* y fotográfica, lo que permite resistir a la totalidad, la teleología y la coherencia narrativa (5). En este sentido, la "exposición *queer*" es una forma de transgredir las fronteras y las formas de lectura normativas, abriéndonos hacia una temporalidad y la espacialidad *queer*. Lo *queer* y lo fotográfico han sido estudiados en Bolaño por otros autores y académicos. Sin embargo, la perspectiva de Ryan Long es única, pues no solo presenta ambos aspectos en un solo libro, sino que su aproximación no se concentra únicamente en el análisis simple de la tematización de estos aspectos. Si bien sí se analizan los personajes *queer* (incluyendo relaciones homo-sociales y eróticas entre estos) y la aparición de fotografías en los textos (la écfrasis, personajes fotógrafos, etc.), Long va más allá. Por un lado, lo *queer* aparece como el ya mencionado método: leer textos en su relación con otros y prestar atención a la red intertextual de la obra. Por otro lado, la fotografía aparece como estilo y como campo semántico en el análisis

formal de los textos. Tanto lo *queer* como la fotografía indican que la escritura de Bolaño es abierta, ambigua, está en constante reformulación, resiste la unidad textual, es incompleta y cuestiona procesos visuales de representación.

Queer Exposures cuenta con seis capítulos y una breve conclusión. El capítulo uno, "A Queer Poetics of Intemperie. "Labyrinth" as Darkroom", se concentra en el cuento póstumo "Laberinto", publicado en el libro *El secreto del mal* (2007). Long analiza este cuento a partir de la idea de "intemperie" como estado radical de exposición temporal y espacial. El énfasis está puesto en el narrador, quien hace un ejercicio de éfrasis sobre una fotografía grupal real de la revista francesa *Tel Quel* y una especulación sobre un encuentro homoerótico entre dos personajes de la foto, un hombre gay llamado J.J-Goux y un escritor centroamericano anónimo. A partir de esta fotografía, el narrador del cuento lleva a cabo una múltiple exposición (como si estuviera en un cuarto oscuro revelando una imagen tras otra) en forma de historias inventadas sobre los personajes de la fotografía. El concepto de "queer poetics of exposure" aparece en este momento para enfatizar cómo Bolaño desestabiliza nociones dominantes y normativas sobre el tiempo, el espacio y la narrativa (28). La lectura de "Laberinto" busca revelar esta historia ante otras, como punto de partida para el análisis de temáticas y aspectos formales que se repiten y entretajan en la constelación que a Long le interesa desentrañar, algo que se repetirá a lo largo de la monografía. Algunos de estos aspectos son la combinación de referentes ficticios y reales, el homoerotismo, las diferentes formas de exposición no solo fotográfica sino espacial y temporal.

Los capítulos dos y tres tratan la poesía de Bolaño. El capítulo dos, "Desiring and Resisting Mastery in Bolaño's Poetry", presta atención a aspectos formales, como los pronombres, los cambios de voz poética y tiempos verbales y, sobre todo, a la intertextualidad y referencialidad en diferentes poemas y poemarios. De estos dos últimos aspectos, el autor señala que la exposición mutua de una referencia a otra, de un texto a otro, es un encuentro erótico, *queer*, y fotográfico, una idea presentada en la introducción y que se fortalece en los capítulos siguientes. Long defiende que los poemas de Bolaño presentan una tensión entre la maestría (la superioridad, dominio, coherencia o totalidad) y la incompletud (la apertura), lo que es también una tensión *queer* entre elementos textuales. Esta tensión aporta profundidad analítica a aspectos como, por un lado, la androginia, la homosocialidad y la dominación masculina y, por otro, las fotos o la visualidad. El capítulo tres, que continúa la línea de análisis del capítulo previo, "Reading Queerly. Homoerotic Poetry, Temporality, and Revolution", se concentra detalladamente en encuentros homoeróticos y homosociales específicos en cinco poemas, además de en otros temas que se repiten, como la exposición fotográfica, la escritura y el sueño revolucionario. En "Reading Queerly" se resaltan aspectos biográficos de Bolaño, como la aparición de sus amigos reales, Mario Santiago y Darío Galicia, cuyas contrapartes, Ulises Lima y Ernesto San Epifanio reaparecen -o se exponen- como personajes en *Los detectives salvajes*. En estos dos capítulos se analizan poemas de *La universidad desconocida* (2007), *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego: 11 jóvenes poetas latinoamericanos* (1979), *Los perros románticos* (1995) y *Tres* (2000). Ambos se concentran en asuntos pertinentes a la autobiografía y autorreferencialidad en la obra de Bolaño, representación y contestación de la sexualidad normativa, homoerotismo, y críticas a la coherencia subjetiva. En mi opinión, estos capítulos resultan de gran interés pues la obra poética de Bolaño no ha sido tan atendida por la crítica como lo ha sido su obra en prosa.

El capítulo cuatro, "The Detectives of Intemperie", es un preámbulo al capítulo cinco, dedicado a *Los detectives salvajes*. Esta sección tiene como objetivo "[to] place Bolaño's prose and poetry in erotic encounter with each other" (152). Aquí Long analiza la figura del detective en algunos poemas y en el cuento "Los detectives", como una transición de la poesía a la prosa (o, más bien, el "afterlife" de la poesía en la prosa). El detective

ha sido uno de los tópicos y lugares comunes más analizados en Bolaño. Sin embargo, la apuesta original de Long consiste en centrarse en los problemas y posibilidades de esta figura como personaje que se relaciona de forma *queer* con una temporalidad no lineal en la poesía y en la prosa de Bolaño, pues está en constante devenir, movimiento y búsqueda, también expuesto al encuentro erótico con otros personajes y, sobre todo, otros textos.

El capítulo cinco, “Queer Itineraries”, se enfoca en el itinerario de estos detectives como forma de exposición visual-narrativa. *Los detectives salvajes* es, posiblemente, la novela más estudiada de Bolaño (y, quizás, una de las más estudiadas en la literatura latinoamericana), pero Long pone esta novela en contacto con los textos poéticos que ya ha analizado y construye un itinerario *queer* de lectura. Este itinerario, al mismo tiempo, es *queer* en tanto critica las temporalidades normativas de su estructura interna como apertura espaciotemporal incompleta. La propuesta de lectura es, usando lenguaje de la disciplina fotográfica, aproximarse a la novela de Bolaño como si fuera una hoja de contactos. Resulta importante el gesto de Long, pues, tal como he mencionado, la poesía de Bolaño siempre ha sido colocada en un segundo lugar y el autor propone ahora darle la vuelta a esta aproximación (normativa) al leer *Los detectives salvajes* a partir de y en contacto con textos poéticos. El análisis se concentra mayormente en cómo la experiencia de la exposición y la vulnerabilidad *queer* establece el concepto “intemperie” como forma de lectura, especialmente en la segunda parte de la novela. A modo de cuestionamiento de formas narrativas heteronormativas y patriarcales, por ejemplo, Long propone una lectura afectiva de personajes como García Madero, en contraposición con formas de masculinidad dominante.

El sexto y último capítulo, “Queer Exposures and Textual Constellations”, coloca en encuentro erótico los cuentos “Fotos” y “El ojo Silva” (Long los lee como extensiones de escenas de *Los detectives salvajes*), las novelas *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*, referencias de *Amuleto*, textos póstumos, alusiones al ya analizado “Laberinto”, junto a una disertación sobre el personaje Amalfitano, que aparece en *2666* (en concreto “La parte de Fate”) y en *Los sinsabores del verdadero policía*. Este capítulo es, en mi opinión, ejemplar. “Queer exposures” no solo retoma los conceptos y modos de lectura elaborados a lo largo del libro, sino que la propia redacción del capítulo y la metodología constituyen una verdadera constelación, donde la crítica se convierte también en una exposición especular analítica, *queer*, de la obra de Bolaño. Es, sin duda, una nueva forma de hacer crítica literaria de un autor archiconocido y estudiado y que puede ser extrapolada a otros casos de estudio dentro de la historia de la literatura latinoamericana. Considero que esta es la intervención del libro de Ryan Long. La conclusión, “Certain Stars. Science Fiction and Emperor of Ice Cream”, es inusual y no pasa desapercibida. En apenas dos páginas, Long nos expone como lectores, a nuevos territorios a través de un “sudden and puzzling shift” que, como el final de *2666*, nos deja en estado de intemperie (236).

Queer Exposures es un libro denso y complejo, de lenguaje filosófico y crítico. El análisis de las novelas y poemas es formal y minucioso. A pesar de que los lectores hayan leído y estudiado la obra de Bolaño, en este monográfico no encontrarán las mismas ideas repetidas. Hoy en día, los libros académicos sobre un solo autor no abundan y la apuesta de Ryan Long es, en mi opinión, arriesgada. Sin embargo, su lectura entretiene una densa red de referencias teóricas, críticas y literarias que nutren el estudio de Bolaño de una forma única, y viceversa: gracias al monográfico de Long, la obra de Bolaño ahora nos da claves sobre temas pertinentes de la teoría *queer* y visual contemporánea. *Queer Exposures. Sexuality & Photography in Roberto Bolaño's Fiction & Poetry* no es solo sobre la fotografía y la sexualidad en la obra de Roberto Bolaño, sino que nos expone a una metodología para el futuro de los estudios literarios.

BIBLIOGRAFIA

Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire: The Conception of Photography*.
The MIT Press, 1997.

RESEÑA

La presencia dominicana en el periódico Las Novedades, 1876-1918: De breve mención a propietarios en la ciudad de Nueva York de Sarah Aponte. (Biblioteca Pedro Henríquez Ureña - CUNY Dominican Studies Institute, 2022)

Araceli Tinajero
CUNY Graduate College – City College

El libro escrito por la profesora Sarah Aponte, *La presencia dominicana en el periódico Las Novedades, 1876-1918: De breve mención a propietarios en la ciudad de Nueva York* publicado por la Biblioteca Nacional Pedro Henríquez Ureña y el CUNY Dominican Studies Institute, es una de las grandes contribuciones que se han hecho al estudio de los dominicanos en Estados Unidos en las últimas décadas. La densa edición de 482 páginas ofrece una recopilación de artículos, reseñas, editoriales, anuncios, avisos, poemas y pasajes de textos literarios en prosa escritos por autores dominicanos o cuya temática gira en torno a la República Dominicana.

El libro comienza por ofrecer el origen de este periódico publicado por primera vez en 1876 y más tarde se ocupa de su evolución y su desarrollo. La autora enfatiza que el periódico *Las Novedades: España y los Pueblos Hispano-Americanos* (aunque algunos lo llegaron a llamar revista también) se convirtió en una de las publicaciones más importantes en español en Nueva York hasta cuando cesó de existir en 1918. Lejos de hacer un estudio generalizante, Aponte se enfoca en la presencia dominicana en el periódico con el fin de apreciar en una forma más profunda el aporte de esa comunidad en los 42 años de vida del semanario. De ese modo, la autora rescata textos que habían sido descuidados por la crítica y que ahora abren nuevas líneas de investigación para estudiosos en los campos de las Humanidades y las Ciencias Sociales.

El texto presenta un ensayo introductorio que alude a las bases de datos, las micropelículas, los catálogos, los ejemplares impresos, los criterios de selección, así como el índice y las áreas que no cubre o que sí se desarrollan a lo largo del libro. Esta minuciosa explicación es de suma importancia para los investigadores porque en el futuro podrán rastrear ejemplares específicos de *Las Novedades* y las bibliotecas y archivos donde éstos son asequibles.

El siguiente apartado ofrece una breve reseña histórica y nos da noticia del origen y el desarrollo del periódico, su trayectoria y su circulación, las direcciones en donde estaban localizadas las oficinas, los propietarios, así como los colaboradores importantes tales como los famosos escritores españoles Leopoldo Alas "Clarín", Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Emilio Castelar; y no de menos importancia los latinoamericanos de la talla de Rubén Darío, J. E. Rodó y José Ingenieros. Aquí también se enumera el desarrollo de los temas dominicanos en el semanario desde 1876 hasta 1909. La razón por la cual la autora hizo esta división es porque el periódico fue fundado y dirigido esos años por los periodistas españoles José G. García y Enrique Muñiz. Al estudiar los temas dominicanos publicados durante esa época Aponte nos ofrece un importante panorama de la vida política, social y cultural no solo de los dominicanos en Estados Unidos sino también de los temas candentes en el país caribeño y en el resto de América Latina. Por ejemplo, nos da noticia de los diarios que llegaban a Nueva York de la República Dominicana, la situación de los ingenios en ese país, los convenios de reciprocidad entre EEUU y América Latina, el cuarto centenario del descubrimiento de América, el tema dominico-haitiano, y, en fin, un mundo de temas que nos ayudan a reconstruir las sociedades transnacionales en aquella época finisecular.

De 1909 a 1918 el periódico *Las Novedades* cambió de propietarios. Cronológicamente, los dominicanos Luis, Rafael O. y Manuel de J. Galván, Francisco J. Peynado, J. B. Vicini Burgos, Antonio A. Alfau, el Dr. Antonio A. Alfau, Antonio Abad Alfau y Pedro Henríquez Ureña fueron los propietarios y/o administradores, redactores y editores del semanario, lo cual indica una presencia más amplia de dominicanos residentes (y lectores) en el área de Nueva York. Esto también demuestra que los profesionales y escritores dominicanos ya formaban parte de los grandes círculos intelectuales. Por si fuera poco, *Las Novedades* también tenía una librería que dio luz a textos de los escritores Manuel F. Cestero, Pedro Henríquez Ureña y Jesusa Alfau. Sin embargo, ¿qué se publicó en el periódico cuando los dueños y los miembros del equipo editorial eran dominicanos? *Las Novedades* siguió publicando noticias internacionales y

nacionales así como oportunas “Noticias de la Guerra Europea” (la Primera Guerra Mundial) y una sección editorial titulada “Revista General” que daba noticia de lo que ocurría a nivel político en América Latina y por supuesto, la República Dominicana.

La contribución más grande de este libro –aparte de su valiosa bibliografía que, entre otros elementos, contiene notas, un apéndice con un listado de periódicos del mundo anglosajón e hispanico mencionados en *Las Novedades* y un generoso índice onomástico y temático– es la selección y transcripción de artículos que abarcan los 42 años de vida del semanario. A través de una exhaustiva búsqueda que abarca desde 1876 hasta 1918, la autora nos ofrece una selección de editoriales, reseñas, comentarios, anuncios y relatos que giran en torno a temas dominicanos. Para ese fin, Aponte dividió su selección en tres categorías: a) temas políticos, sociales y económicos de la República Dominicana, b) temas en torno a los dominicanos en los Estados Unidos, y c) temas literarios y diversos. Con esta acuciosa investigación la autora les abre camino a los investigadores que no solo encontrarán en este libro textos en orden temático sino cronológico.

Como mi campo es la literatura, en los siguientes párrafos aludiré precisamente al capítulo del libro “Temas Literarios y Diversos” para que los lectores tengan una idea de los textos transcritos en este apartado. En esta sección se incluyen cuentos, poemas, pasajes de novelas, artículos de crítica literaria, reseñas de libros sobre temas dominicanos o escritos por autores dominicanos. Es interesante ver cómo en 1909 dialogan reseñas de libros como *Escritos de Espaillat* publicado por la Sociedad Santiagués “Amantes de la Luz” y el cual contiene los escritos de Ulises Espaillat con una breve reseña sobre una nueva edición ilustrada de *Enriquillo*. Adjunta a la reseña se reprodujo una carta que hacía años José Martí le había escrito a Manuel de J. Galván sobre su bien logrado libro. La literatura por entregas también circulaba en el semanario, como es el caso de la novela *Los débiles* escrita por Jesusa Alfau y publicada periódicamente entre 1910 y 1912. Llama la atención que *Las Novedades* incluyera la crítica de esa novela inmediatamente después de la entrega del último capítulo. Eso demuestra que tanto la literatura como la crítica estaban al día.

Las Novedades no solo se ocupaba de la literatura producida en Nueva York. En 1913 publicó una reseña con motivo del libro *Páginas efímeras* por F. García Godoy. Si bien esta no es una novela, el/la reseñista elogiaba el libro por sus capítulos sobre las Letras, una Conferencia en el Ateneo de la Juventud o aquel sobre Cuestiones Estéticas. En el mismo año se publicó el emotivo poema dirigido “Al sabio jurisconsulto y eminente poeta [dominicano] Federico Enríquez y Carvajal” que había sido leído en el Ateneo Puertorriqueño por su autor, Ferdinand R. Cestero. Llama la atención la primera estrofa ya que muestra la inestabilidad política en la República Dominicana:

Llegas en los instantes dolorosos
de luchas y tormentos angustiosos
para esta tierra, de la suya hermana;
mas para recibirte y ofrendarte
nuestro Santuario lírico del Arte
canta una Misa augusta y soberana. (360)

Sobra decir que la cultura es un campo de batalla. En este caso, los literatos puertorriqueños le dan la bienvenida a Enríquez y Carvajal quien visita de la República Dominicana donde había un alzamiento en protesta por la disputa del control del Ferrocarril Central Dominicano. Nótese cómo el hablante poético le pide a su interlocutor que se refugie en su Isla y sobre todo en la poesía. En publicaciones como esta podemos ver que *Las Novedades* les ofrecía a sus lectores un amplio panorama donde se podía comprender el contexto político y social a través de la literatura.

Los cuentos “¡Sorpresa!” y “Los dos gemelos” escritos por Manuel F. Cestero se publicaron en 1914. Llama la atención el segundo cuento que

se sitúa en Santo Domingo y se trata de lo difícil que es el proceso de creación cuando hay que atender a la familia también, en particular un hijo pequeño. El cuento se desencadena con el triunfo del escritor al poder terminar y publicar su novela pero al final hay un revés que no hago explícito con la esperanza de que los lectores de esta reseña acudan al libro en cuestión.

¿Qué más se publicaba en la sección de literatura? Entre 1915 y 1918 aparecieron los poemas “La queja del establo” de Rubén Darío, “De sobremesa” de Fabio F. Fiallo, “Remembranza” de J. I. Vargas Vila, “¡Perdónalos, Señor!” de Fed. Henríquez y Carbajal y “Despertar” de Pedro Henríquez Ureña, entre otros. Las novelas *El canto del cisne* de Manuel F. Cestero y *La lámpara de Aladino* de Rufino Blanco Fombona se publicaron por entregas; reseñas de libros en inglés sobre literatura e historia hispanoamericana así como las últimas novedades de libros que originaban en la República Dominicana, América Latina y España.

La presencia dominicana en el periódico Las Novedades, 1876-1918: De breve mención a propietarios en la ciudad de Nueva York es un libro esencial para comprender la presencia y la labor cultural de los dominicanos en aquella época finisecular. Aparte de ofrecernos las fuentes bibliográficas y las transcripciones a las que he aludido arriba, Sarah Aponte nos invita a emprender nuevas líneas de investigación. Los estudiosos no solo se beneficiarán de las fuentes y las lecturas que esta fina edición provee sino que podrán acudir al periódico *Las Novedades* para llevar a cabo investigaciones que nos ayuden a comprender más a fondo el campo cultural de los caribeños y los latinoamericanos en Estados Unidos y su relación con el mundo.



Untitled 5 / Sin título 5