

CIBERLETRAS

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

ISSUE 16

***Género y sexualidad en la narrativa
hispanoamericana (1880-1920)***
January, 2007

La primera sección de este número ha estado a cargo de Oscar Montero

TABLE OF CONTENTS

Género y sexualidad en la narrativa hispanoamericana (1880-1920)

- Nancy LaGreca
Erotic Fetishism in the Short Prose of *Almas y cerebros* (1898) by Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)
- Alejandro Mejías-López
Reframing Sodom: Sexuality, Nation, and Difference in Hernández Catá's *El ángel de Sodoma*
- Francisco Morán
El amante de las torturas o un perfume que no tiene que decir su «nombre». Hacia la recuperación de la escritura gay modernista

Ensayos/Essays

- Gonzalo Aguilar
"Dame un beso, mi amor": configuración cultural del guerrillero en el pasaje de las políticas (El beso de la mujer araña de Manuel Puig y *Stella Manhattan* de Silviano Santiago)
- Aránzazu Borrachero Mendíbil
Estereotipos raciales y sexuales en la narrativa del "realismo mágico": la revisión crítica del "boom"
- Catherine M. Bryan
Antropofagia and Beyond: Patrícia Galvão's *Industrial Park* in the Age of Savage Capitalism
- Sara Cooper
Burning Down the Canon: Queer Family and Queer Text in *Flaming Iguanas*
- Reinaldo Laddaga
Una poesía fotográfica. Sobre Arturo Carrera
- Gail Gonzalez

Finding a Voice, Discovering a Body: Towards the Construction of a Gendered Identity in Graciela Montes's *El umbral*

- Hugo Hortiguera
La mirada argentina: ¿Desvíos o desvaríos de la prensa gráfica? El caso *Página/12*
- Guadalupe Pérez-Anzaldo
La representación del espacio urbano en relación con el personaje femenino en *Santa de Federico Gamboa*
- Juan Pablo Rivera
Lenguas madrinas: Nuestra Señora de la noche y el bilingüismo de *Sirena Selena*

Notas/Notes

- Claudia García
Silencio, resistencia y despertar femenino en *Canto rodado*, de María Barbal
- Alfredo Villanueva Collado
Ficciones sexuales latinoamericanas y la constitución del sujeto masculino

Reseñas/Reviews

- Elena Martínez
De memorias y de olvido: *Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*
- Araceli Tinajero
La nueva edición de *En el país del sol* de José Juan Tablada

**Erotic Fetishism in the Short Prose of *Almas y cerebros* (1898)
by Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)**

Nancy LaGreca

University of Oklahoma

Una instintiva voluptuosidad hacíame de antemano grato el manejo de los atavíos femeninos. Lo que luego he sentido con un goce casi enfermizo en mis visitas frecuentes á [sic] los paraísos mujeriles, lo experimenté desde el primer día en aquella tienda americana.

(An instinctive voluptuousness predisposed me to the handling of feminine accessories. What I later felt as an almost sickly pleasure in my frequent visits to those womanly paradises [women's boutiques], I experienced from the first day in that American shop.)

Enrique Gómez Carrillo, *Treinta años de mi vida*.
Vol. I (83)

Enrique Gómez Carrillo (Guatemala 1873-1927) uses fetishism in his short fiction to criticize restrictive bourgeois sexual mores and legitimize alternative notions of gender and desire. The Guatemalan *modernista*, one of the most popular *cronistas* of his day and the author of an essay titled "El fetichismo," employs fetish in some of his short stories, for example "La cabellera de Cleopatra," (Cleopatra's Mane) to question the social salubriousness of marriage and family life and suggest conjugal life as a source of social decline. In his short story "Amor ideal" (Ideal Love) fetish serves to highlight the outdated nature of older generations *vis à vis* the diverse erotic tastes of modern women. In both stories the desire for the fetish object reroutes traditional, heterosexual, reproductive urges and thus breaks down traditional notions of the masculine and feminine by displacing and complicating desire. These literary gestures call into question the injunction, endorsed by Judeo-Christian dogma and the mores of the ruling classes of

Latin America and beyond, that sexuality and intercourse exist solely for procreation, a phenomenon the historian George Mosse investigates in his classic 1985 study *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. The study at hand considers aspects of Gómez Carrillo's autobiography that influenced fetishism in his later work, offers a brief overview of contemporary views on fetishism, and provides analyses of several of his short stories. Fetish is privileged rather than pathologized in Gómez Carrillo's fiction as a way of rewriting the sexual status quo. The public conservatism of bourgeois sexual mores in late nineteenth-century Latin American society has been well documented (Barceló Miller, Salessi, Suárez Findlay). For men from families of means, sexual intercourse could begin with the onset of puberty with a prostitute or woman of a lower social class, so that the individual might avoid the scandal of deflowering a "decent" woman out of wedlock. Honorable women were to be virgins (or at least have the public reputation thereof) until they married. Homosexuality or other sexual "aberrations" were not viable options for respectable members of the bourgeoisie. The medical and ruling communities viewed homosexuality, transvestitism, and female (but not male) promiscuity as threats to the health and integrity of society. Prescribed gender traits also fell into neat dichotomies. Members of the middle and upper classes expected their women to be domestic, maternal, and passive while men could be professionally aggressive, public, intellectual, and idealistic.⁽¹⁾ Gómez Carrillo was part of the group of *modernista* writers identified with European decadence who disturbed the sexual status quo and gender norms by including erotically charged material in his short prose.

I. Fetish in Gómez Carrillo's Autobiography

Gómez Carrillo is among the most prolific Latin American writers of his time, yet his name is rarely mentioned as a major contributor to the *modernista* movement in Latin America, as the literary critic José Ismael Gutiérrez notes (423).⁽²⁾ Gómez Carrillo is considered *decadente* owing to his bold use of erotic, sadomasochistic, exotic, and orientalist themes. The journalist, novelist, essayist and diplomat spent most of his life in Paris and published more than eighty books and approximately three thousand *crónicas* that kept Latin American readers up to date regarding the latest Parisian trends in the arts and culture. According to the Guatemalan literary scholar Juan Carlos Escobedo Mendoza, Gómez Carrillo's *crónicas* from Paris and his travel narratives from Europe and Asia made him the most read journalist in Guatemala. His prose fiction was also widely read in Spain and Latin America. Gómez Carrillo's journalism and fiction influenced his readers' notions of culture and cosmopolitanism in an age defined by its push toward progress and internationalism in the city centers. The epigraph to this study is from Gómez Carrillo's autobiography *Treinta años de mi vida* in which he speaks of his fetish experience in the women's department as a shopkeeper in Guatemala at the age of fifteen, a career choice that vexed his impoverished but "aristocratic" parents, to use Gómez Carrillo's term. His arousal while handling articles of women's clothing is one of several types of sexual fetish experiences in *Treinta años*. Before venturing further into this text it is important to note that the veracity of the work must be viewed with some degree of skepticism. In this entertainingly narrated life history, a Gómez Carrillo in his late forties recounts many specific dialogues and recalls in detail scenes that took place more than thirty years prior to the time of writing. Whether he tells of true events or whether these tales are somewhat embellished is not as important as the role that Gómez Carrillo assigns to erotic fetishism in his memoir. A critical counterpoint between fetishistic desire, highlighted in Gómez Carrillo's autobiographical

writing, and the representation of such desire in his fiction, signals the centrality and impact of the topic in question, not just for Gómez Carrillo but also in the broader context of *modernismo*'s ambiguous, highly stylized transgressions of the mores and taboos of the period.

Gómez Carrillo as autobiographer tells the story of his sexual initiation at the hand of a cultivated married woman of status in her mid thirties, Edda Christensen, the French wife of a Spanish foreign minister living in Guatemala. The future novelist and journalist meets Edda when she enters his place of work. Gómez Carrillo's physical descriptions of her focus in a fetishistic manner on the artificiality and mask-like aspect of her person. Decked out in the latest fashion, the woman is ghostly pale, heavily made up with powder and lips as red as blood, with dark circles under huge shining green eyes (95-6). The shop owner comments on her ugliness, an attitude Gómez Carrillo attributes to the proprietor's simplistic taste for "la hermosura morena y sana" (healthy, brunette beauty). This comment reveals the future writer's own unapologetic awareness of his attraction to the unnatural, "morbid," haunting beauty of artifice. When Edda returns to the shop under the pretext of buying a multitude of frivolous items, she has the handsome young man box and, most importantly, deliver the items personally to her home. The beginnings of their relationship, then, is marked by the acquisition of objects and, subsequently, Edda's gifts of rare jewelry to Gómez Carrillo's mother and sister as a way of (unsuccessfully) attempting to earn their affection and acceptance. Gómez Carrillo's entrancing lust for Edda in the early stages of their courtship is inextricably linked to the exchange of fetishistic gifts and the ambiance of luxurious adornment in the lady's well-appointed home.(3)

The diverse emotional and physical sensations of pleasure and pain the adolescent Gómez Carrillo experiences with Edda resurface later in his fiction. Moreover, the seeds of the

writer's interests in French literature, sadomasochism, and fetish may be found in his narration of this early sexual relationship, whose fire was so heightened by his introduction to French novels and poetry, and the silks, ribbons, rouge, and gems in Christensen's midst. The golden statue of Buddha in her boudoir is mentioned most frequently and becomes a symbol of the young man's spiritual and almost religious reverence for the sexual act, which reminds us of *fetish's* original use to denote amulets and other objects revered in certain cultures as sacred, magical, or spiritual talismans. Significantly, gender roles are inverted in Gómez Carrillo's affair with Edda. Throughout the narrative the Frenchwoman simply refers to Gómez Carrillo as "*petit*" (little one). Says the autobiographer of his lover: "Disponiendo de mí á su antojo, tratábame cual yo me figuraba entonces que los amantes verdaderos debían tratar á sus queridas. Todas las iniciativas voluptuosas partían de ella. Ella solía llamarme: « mi novia... mi mujercita... »" (Using me at her will, she treated me as I thought, back then, true [male] lovers must treat their sweethearts. All of the voluptuous initiatives came from her. She would call me: "my bride...my little woman"; *Treinta años* 143). After his liaison with Edda comes to an end, Gómez Carrillo looks back and feels indignant about her treatment of him, which burns his "orgullo de machito ingenuo" (ingenuous young macho's pride). However in the moment he passively accepts his low status and recognizes the huge gap in social class and experience between him and Edda ("A su lado... mi sumisión era absoluta"; At her side...I was completely submissive; 144). There can be little doubt that part of Gómez Carrillo's retelling of this story as an adult is influenced by the *modernista* fascination with the femme fatale, the seductive woman who preys on the weakness of male flesh. The personal nature of this story, nonetheless, carries it beyond types. The powerful break with traditional notions of feminine passivity and male aggression common in 1880s Guatemalan society (as evidenced, for example, by the traditional behaviors Gómez Carrillo describes in his mother, father, and

acquaintances) is not a myth or symbol for the writer, but rather a reality that marks his fictional conceptions of gender and sexuality.

Ten years later when Gómez Carrillo is twenty-five years old, he has made a name for himself as a journalist and literary critic, and Guatemalan President Manuel Estrada Cabrera grants him a diplomatic post in Paris. The writer is free to explore multiple modes of sexuality in the relatively permissive ambiance of the City of Lights. The first year of his tenure in Paris yields the 1898 book-length collection of short stories and vignettes, *Almas y cerebros: historias sentimentales, intimidades parisienses, etc.* (Souls and Brains: Sentimental Stories, Parisian Intimacies, etc.), in which the author considers, in his fictional narratives and essays, various aspects and functions of sexual fetishism.

II. Definitions of fetishism at the turn of the nineteenth century

Gómez Carrillo was savvy in regard to contemporary psycho-medical definitions and discussions of fetishism. In his essay “El fetichismo,” he mentions the work of two theorists of sexual “infirmities,” the Austro-German psychiatrist and medical doctor Richard Freiherr von Kraft-Ebbing (1840-1902) and the German psychiatrist Albert Moll (1862-1939). Notably, the writer prefers the more inclusive (less essentialist) view of Moll and cites a case study by Moll of boot fetish. By the early 1880s doctors had observed and described patients’ fetishistic perversions without assigning them a name. The French psychiatrist Alfred Binet (1857-1911) is considered the first to use the term *fetishism* to describe an erotic attachment to objects or body parts in his study “Fetishism in Love,” which appeared in the widely circulated *Revue philosophique* in 1887 (Nye 20-21). Historian Robert Nye notes that around this time fetishism emerges as a pathological behavior, particularly in France. That is to say, that by treating fetishism sympathetically in his fiction, Gómez Carrillo’s view of sexuality is more progressive

than the French medical opinions during that period.⁽⁴⁾ We may note here that the Francophilia of which Gómez Carrillo has been so often accused is not present in his use of fetish, although a superficial evaluation of the topic may suggest the contrary. In fact, his treatment of fetish is based more in his own life experiences than in any specific theory.

Two of the most important scholars of the erotic fetish at the turn of the century are Krafft-Ebing, author of *Psychopathia Sexualis* (1886), and the British psychologist Havelock Ellis (1859-1839), whose *Studies in the Psychology of Sex* came out in sections between 1897 and 1910. An important difference between Krafft-Ebing's work and that of Ellis is their categorization of fetishism, "inversion" (homosexuality) and other "abnormal" sexual behaviors as pathological (Krafft-Ebing) or as suppressed desires that are part of normal human sexuality (Ellis). Krafft-Ebing groups these behaviors as *paraesthesia* or "perversion of the sexual instinct" due to misplaced desire onto objects, body parts other than the primary sexual organs, or members of the same sex (Krafft-Ebing xii). From the case studies he enumerates and from Binet's findings, Krafft-Ebing proposes that fetishism often results from heredity of a nervous constitution, early masturbation associated with the fetish, shame associated with sexual experiences involving the fetish, and engaging in relationships of a sexual nature before or during puberty in which the fetish is present (although sometimes the fetishization is simply "spontaneous"). For the Austro-German, these behaviors are pathological when coitus cannot take place or is difficult without evoking an image of the fetish item or body part. Fetish is particularly pathological in the case of theft of fetish items (most often handkerchiefs, but also ladies' underwear, "live" hair clippings, aprons, and other miscellaneous items); such pathology is of "forensic importance" (220). In sum, Krafft-Ebing views erotic fetishism as a potential social problem because it: 1) hinders marriage and procreation (core elements

of bourgeois Judeo-Christian social modalities) or 2) inspires theft, robbery, and, more rarely, assault or murder.(5)

Ellis's work is well known for its sympathy toward individuals who take their delight in members of the same sex, a certain body part, or an inanimate fetish object. He was a pioneering advocate for "non-inverted" women's sexual freedom and the right of "inverts" of both sexes to erotic pleasure and social acceptance. An exemplary case study of Ellis's tells the story of an educated married woman of high social status who uses her fetish for applying a certain type of whip to her buttocks to discover, well into adult life, that she can finally achieve heightened pleasure, albeit anal rather than the prescribed reproductive vaginal variety.(6) In this case, Ellis "normalizes" the fetish by pointing out that an otherwise frigid woman's exploration of desire allowed her to get closer to the goal of deriving pleasure from coitus. While Ellis couches his observations in a discourse that appears to recognize happiness within marriage as its aim, he does not view non-heterogenital sexual acts as pathological. In fact, he offers numerous examples of each type of sexual conduct in order to show how prevalent these desires are in European society.

Gómez Carrillo's sympathy toward fetishistic desire (which predates most of Ellis's writings) is apparent in the definition he offers in "El fetichismo": "en el fondo el fetichismo no es sino: la exaltación morbosa de las preferencias" (in the core fetishism is nothing but the morbid exaltation of preferences; *Almas y cerebros* 373). This definition generalizes fetish to an extreme form of preference without assigning pathological qualities to it. While his use of the adjective "morbosa" shows the influence of contemporary psycho-scientific definitions, a closer look at Gómez Carrillo's fiction reveals that fetish functions as a device to highlight desire and sexuality in the human psyche that is stifled by bourgeois codes of behavior and values. Characters' fetishes

reveal a constructionist (rather than essentialist) view of gender, one in which typically masculine and feminine characteristics are combined or inverted in the fetish object. This representation of the fetish suggests psychological sexual desires beyond or between the hetero- and homosexual.

III. Erotic Fetishism in *Almas y cerebros*

Gómez Carrillo's choice of subject matter often made his more conservative contemporaries uncomfortable. The perception was, perhaps, that he included risqué themes for their shock value or to titillate readers. Further research and analysis about the context of his works show that his use of fetish is sophisticated, critical, and timely. The well-known Spanish journalist, novelist, and literary critic Leopoldo Alas (penname Clarín; 1852-1901) composed a harsh prologue to *Almas y cerebros*. The tone of his comments reflects the emphasis on a cultural return to Spanish roots typical of the era of the Spanish American war and the Generation of '98. Alas praises Gómez Carrillo's artistic potential, yet derogatorily categorizes the collection as "*cosmopolita*" and accuses the author of exhibiting "entusiasmo de *snob*." Alas vacillates between admonishing Carrillo for his love affair with the new French fashions in literature and vigorously encouraging him not to distance himself from his Spanish origins (although Gómez Carrillo was, of course, born in Guatemala), a critique which reminds the reader of Gómez Carrillo's falling away from the center, as suggested in the Latin root of decadence: *decadere*. Specifically, Alas urges the young *modernista* not to drag his readers into a moral decline hastened by "exotic" European trends. Alas's fears regarding the content of Gómez Carrillo's prose is apparent, as he refers to the "peligro de su cosmopolitismo literario para la juventud á [sic] quien principalmente se dirige" (the danger his literary cosmopolitanism represents for the youth to whom it is primarily directed; xiv). Some of the themes in *Almas y cerebros* that likely disturbed Alas are psychopathy, lesbianism, female pursuit of sexual satisfaction, crimes of passion, and, of course,

fetishism. Further, the Guatemalan writer's repetition of the historical, biblical, and eminently decadent *fin-de-siècle* figure Salome functions to present a pleasantly erotic version of the castration fantasy/fear and serves as the basis for questioning gender norms. "La cabellera de Cleopatra" (Cleopatra's Mane) may appear to be a story about how a fetishistic obsession ruins a meek poet named Teodoro Sylarus. Rather, it is the story of the detrimental effects of prescribed matrimony on a man with complex desires. We learn in the first few lines of his scopophilia: one of the poet's favorite distractions is to walk through the business district and gaze, mesmerized, at the many objects for sale. He stares longingly at the tiny curvaceous Greek figurines of the female form, Tanagras, which might serve as muses. His eyes hungrily take in everything from the antique books, to diamonds, to his preferred object: a wig in the barber's window.

The first part of the narrative reveals the impromptu nature of Teodoro's less-than-ideal marriage: "Se había casado, sin saber cómo, entre dos cantos de su poema, con una modista algo marchita cuyo perfil le pareció griego una tarde de primavera" (He had gotten married, not knowing how, between two cantos of his poem, with a slightly withered dressmaker whose profile seemed Greek to him one spring afternoon" 21). The reader may infer that Teodoro, interested primarily in an afternoon fling, acquiesced to marriage as the socially expected outcome of coitus with an unmarried woman. The financial burdens of the fruits of his union, two children, lead him to take an undesirable job teaching grammar.

All of the passion missing from Teodoro's life after marriage is channeled into his creative mind and work. His musings produce his masterpiece, the dithyramb *Cleopatra Victrix* (Cleopatra the Victorious), which is the ultimate manifestation of these suppressed yearnings:

El poeta no había querido hablar únicamente de la querida de Antonio y de César, sino de toda la belleza femenina.---Para realizar su ideal alegórico, atribuía a su Cleopatra vencedora las gracias crueles de Salomé y la divina majestad de la Venus griega. Fundidas en un solo cuerpo de carne rubia, esas tres diosas de la voluptuosidad formaban un monstruo de belleza turbadora, lleno de hipocresía felina, de majestad perezosa y de atractivo sanguinario.

---La Trinidad del Amor—decía el poeta.

(The poet had not wanted to speak only of the lover of Marc Anthony and Caesar, but rather of all feminine beauty.---In order to realize his allegorical ideal, he gave his victorious Cleopatra all of the cruel graces of Salome and the divine majesty of the Greek Venus. Fused in a single body of golden flesh, those three goddesses of voluptuousness formed a disturbing monster of beauty, full of feline hypocrisy, of slothful majesty and of sanguine attraction.

---The Trinity of Love—as the poet used to say.) 18

Teodoro's lack of satisfaction within marriage combined with years of suppressing his urges finds an outlet in his dreams of this trio of mythical and historical women (Cleopatra, Venus, and Salome); three is the number of the charm, the magical number that marks his release.

One day Teodoro's fortunes turn and he is faced with the decision about how to spend the earnings. A former acquaintance offers to publish his short prose work of secondary importance, entitled *La evolución psicológica del beso* (The Psychological Evolution of the Kiss). Teodoro marvels at the fact that his masterpiece *Cleopatra Victrix* languishes unpublished, while this mediocre analysis of the kiss earns him two hundred francs. The editor's acceptance of Teodoro's second-rate manuscript makes a critical statement about the market demand for a study that categorizes and renders ascetic a spontaneous human act, detaching it from its instinctual impulses. Gómez Carrillo's ironic treatment of bourgeois literary tastes brings to mind Alas's juxtaposition of Gómez Carrillo's dangerous *modernista* cosmopolitanism to "another genre" of young intellectuals in America, who look toward "novedades más serias, más profundas y más compatibles con la conservación del carácter nacional" (more serious and profound new trends that

are more compatible with the conservation of the national character; xv). These nationally salubrious “new trends” are, for Alas, those in science and philosophy (viii, xv). One also finds an analogous connection between Teodoro’s study of the kiss and Binet’s and Krafft-Ebing’s “scientific” pathologization and/or categorization of human sexual urges. The fictional Teodoro, then, momentarily participates in the trend of “scientific” realism, just as he passively slips into marriage to meet social expectations. Despite his earlier conformism, Teodoro’s deeper instinctual impulses, awakened by composing the Dionysian dithyramb, eventually prevail.

Ultimately Teodoro hands over the sum of his earnings to be the sole owner of the long coveted fetish, which he believes to be, in his concupiscent state of delusion, a wig made from the original hair of Cleopatra herself:

Era una cabellera de mujer, rubia, muy rubia, rubia oscura, rubia veneciana, con tonos de cobre pulido, sedosa, enorme, espléndida. Durante media hora sus ojos no se cansaron de admirar esa cabellera sin cabeza, que tenía, para él, algo de enigmático y que le hacía pensar vagamente en Cleopatra, en Salomé y en la decapitación de San Juan Bautista. (...) La gran cabellera inmóvil le atraía, le subyugaba, le obsesionaba.

It was a woman’s head of hair, blonde, very blonde, dark blonde, Venetian blonde, with tones of polished copper, silky, enormous, splendid. For half an hour his eyes did not grow tired of admiring this hair without a head, that held, for him, something enigmatic and that vaguely made him think about Cleopatra, Salome and in the decapitation of John the Baptist. (...) The great immobile head of hair attracted him, subjugated him, he was obsessed by it. 22

The wig represents the return of Teodoro’s long lost virility, but, ironically, it is also his welcomed castration. This is clear in the narrative through Teodoro’s great interest in putting himself in the place of Marc Anthony, Caesar, and even the doomed John the Baptist. While Teodoro’s withered virility in his everyday life is apparent in the passive role he assumes with colleagues, the dreamlike state that the wig produces in him allows

him to escape to a fantasy in which he is the potent lover of the most powerful women in the world.

His subjugation to the wig and the merciless, seductive cruelty of the women he associates with it (Cleopatra, Salome) imply a degree of masochism in this erotic encounter. The daughter of Herodias's request that her stepfather/uncle Herod grant her John the Baptist's head on a platter is an often-noted example of fetish, one that Oscar Wilde, a friend of Gómez Carrillo's, exploits fruitfully in his 1894 play *Salome*. (7) While Charles Bernheimer finds that European decadent writers' "seminal fantas[ies]" of Salome are "fearful fantasies of feminine difference" that embody the horror of castration, Gómez Carrillo's notion of symbolic castration implies a profound degree of pleasure for the poet, who embraces this castration and appears relieved of the burden of the phallus and all of the responsibilities it entails in late nineteenth-century society (Bernheimer 62).

The fact that Teodoro cannot reproduce with the wig is essential to the intensity of his delight; lusting after a wig defies expected social outcomes of the sexual act—bearing children whose material needs chain the poet to a life of drudgework. Freud's definition in *Three Contributions to the Theory of Sex* (1905) emphasizes this aspect of fetish: "the normal sexual object is substituted for another, which, though related to it, is totally unfit for the sexual aim. (...) the sexual object is generally a part of the body but little adapted for sexual purposes, such as the foot or hair..." (534). Apter's interpretation of the fetish provides useful perspective here; although she speaks specifically of feminist essentialism, her thoughts apply to the case of masculine essentialism as well:

Feminist essentialism is resisted through fetishism's implicit challenge to a stable phallic referent (...) The imaginary phallus, venerated elsewhere, ultimately comes to occupy no fixed place at all. And the idea stipulated by classical psychoanalysis that virtually any object—fur, velvet, chair legs... can become a candidate for fetishization once it is placed on the

great metonymic chain of phallic substitutions ultimately undermines the presupposition of a phallic *ur*-form, or *object-type*. If the phallus no longer resembles a phallus..., then perhaps an epoch obsessed with castration anxiety has reached its twilight days. (Apter, 4-5)

I am not suggesting that Gómez Carrillo advocates a constructionist view of gender to free women and men from essentialist assumptions about their sex and to further women's rights; his views of women in many selections outside this study contradict such a notion. However his own pleasurable yet unfamiliar feelings of emasculation in his relationship with Edda Christensen and the androgynous nature of his fictional characters' eroticized objects offer a reading of desire that is beyond heterogenital.

"Amor ideal" is a story of a woman's fetishization of her suitor's hands. Gómez Carrillo's choice of women as subjects of fetishistic desire is relevant, as Krafft-Ebing does not attribute this "illness" to the delicate sex and offers no case studies of women who show sexual interest in body parts or objects. In the selections below women are agents of their sexual desires without falling prey to death, disease, or vilification, as often happens in the case of desirous women in fiction of the period (Gustave Flaubert's *Madame Bovary* and Leo Tolstoy's *Anna Karenina* are two well-known examples).

The story is written in the style of a personal diary so we do not know the young lady's name. The description of her suitor Gabriel isolates her arousal to looking at or touching his hands; "no es guapo ni mucho menos" (he is not handsome, nor even much less):

Lo único que en él me parece bello, verdadera, completa, delicada y exquisitamente bello, son sus manos---esas manos aristocráticas y nerviosas, blancas como las de una princesa de Wislers [sic], y tan largas, tan afiladas, tan armoniosas, que habrían podido servir de modelo al escultor Rodín para completar la belleza incorpórea de su Bautista de bronce!

(The only thing in him that seems beautiful to me, truly, completely, delicately, and exquisitely beautiful, are his hands--- aristocratic and

nervous, white as those of one of Whistler's princesses, and so long, so tapered, so harmonious, that they would have been able to serve as models to the sculptor Rodin to complete the incorporeal beauty of his bronze Baptist!) 84-5.

In the passage above the allusion to Salome is evident in the reference to Rodin's bronze of St. John the Baptist. The woman compares her intended's lovely hands with those of Rodin's Saint, putting herself metaphorically in the position of the decapitator/castrator. However, the narrator shifts the phallic emphasis back and forth between her and her intended; at times she is the one who feels "domada" (dominated) and at others she sees him in a role that is "suplicante" (supplicating). The story subtly juxtaposes two sides of the narrator: the outwardly proper young lady of the privileged class and the woman who is a product of sophisticated influences and times.

Several of the scenes in "Amor ideal" make reference to the older generations of women of the narrator's family. It is in these references that the reader is given some perspective on new explorations in sexuality for the modern era. The narrator painstakingly devises elaborate strategies to prolong activities that allow her to touch her suitor's hands. One such strategy is conceived when she finds that "un anillo muy feo" (a very ugly ring), a gift from her grandmother, is stuck on her finger. She begs Gabriel to help her "separar[se] de tan odiosa joya." (free herself of such a hateful piece of jewelry; 89). Her distaste for her grandmother's preference in jewels suggests the new generation's rejection of passé mores, while her irreverence toward tradition is apparent in the way that she uses the gift as a pretext to achieve a sexual thrill.

As the narrator's obsession with Gabriel's hands intensifies, she finally decides to confide in her mother and seek an explanation. Her mother responds: "La razón es muy sencilla: las manos de Gabriel te gustan, porque la mano es el símbolo del amor puro. Dar la mano es dar de alma." (The reason is simple: Gabriel's hands please you because the hand is

the symbol of pure love. To offer one's hand is to offer the soul; 91). The story ends abruptly with the narrator's compassionate yet disdainful exclamation that reveals the full extent of the sexual component of the fetish: "¡Inocente mamá!..." . Just as a man might imagine his mistress in many states of dress, the narrator imagines her young man's hands in all permutations from waxen saintly hands, to large feline claws grasping at prey; she imagines them sweet, cruel, and despotic (90). The stark contrast between the young woman's involved intimate fantasies about Gabriel's hands and her mother's simplistic and romantic explanation leaves little doubt that the 1890s woman is in tune with her desires in a new way, although restricted in the pursuit of their satisfaction.

The protagonist/narrator of "Amor ideal" reminds the reader of fictional women in tune with their desires featured in Gómez Carrillo's "La suprema voluptuosidad" and "La guillotina". In the first story a young wife is sorely disillusioned with her conjugal routine and longs for the supreme sensual pleasure about which she has read. She discovers that viewing erotic paintings is the key to igniting these passions. "La guillotina" is the story of a young woman's arousal upon watching a public beheading. It appears the gruesome intensity of the act and perhaps the power-fantasy of castration inspire her to rush home with her husband. Both of these stories explore the subversive erotic desires of otherwise "normal" women of the bourgeoisie. Unlike other *modernista* novels and short stories in which the sexually subversive woman is punished for her "unnatural" desires--José Asunción Silva's protagonist José Fernández comes to mind as a misogynistic character who seeks out but then physically abuses the sexually adventurous women Nini Roussett and "La Orloff" (137; 107)--Gómez Carrillo's women in these short selections are not demonized or punished. It is significant, however, that Gómez Carrillo's lusty women live out their newfound libido with their respective husbands (which may explain why they are presented relatively favorably), while Silva's characters seek partners outside of marriage. Like other types of early attempts to question and subvert conservative social

mores, then, Gómez Carrillo's is framed to resemble sexual propriety familiar to the typical middle-class reader, yet the content within this frame is provocatively unfamiliar. Gómez Carrillo's foray into the struggle against prescribed sexual and gender norms, on a symbolic level through fiction, anticipates Ellis's thoughts on the natural diversity of human sexual desire, Freud's recognition of the primacy of "uncivilized" sexual urges in human beings (*Civilization and its Discontents*) and, in the late twentieth century, Michel Foucault's inquiries into the history of sexual repression in Western culture, as well as Judith Butler's ideas on the mutability and performativity of gender. Gómez Carrillo's use of fetish in short prose to highlight the restrictions on sexuality and suggest a new, more sexually ambiguous era likely gave pause to contemporary readers taught to view non-traditional desires as aberrations. His choice of title, *Almas y cerebros* (Souls and Brains), draws attention to the importance of the deep-seated psychological, emotional, and even spiritual dimensions of erotic desire that were bypassed in the unwavering focus on the procreative functions of the heterosexual union in mainstream discourses. Gómez Carrillo's popularity during his lifetime might rest in part to his appeal to these very readers, many of them women, who saw alternative representations of gender and desire in these bits of fiction that contradicted highly categorized and pathologized notions of alternative sexualities in the "scientific" literature of the late nineteenth and early twentieth centuries.

Notes

(1). Note that Doris Sommer makes a case for the acceptability of the somewhat effeminate romantic hero in the nineteenth-century novel, whose vulnerability and sensitivity would make him a desirable companion in the eyes of women readers. However this flexibility of gender traits and more pliable definitions of romantic virility did not translate easily to print media. Generally, mainstream journal articles maintained conservative gender norms by publishing articles about men's public feats and women's chastity, religiosity and domestic virtues. *Modernista* journalists, many of them quite popular in their day, evidently had other agendas and wrote material that subverted strict gender categories and traditional notions of the normative family unit.

(2). Nellie Bauzá Echeverría's 1999 monograph is the most recent critical book-length study of Gómez Carrillo's novels. Most of the few dozen scholarly journal articles on Gómez Carrillo's writing focus on his travel narratives, on his orientalist representations of Japan, on his Francophilia, or on his relationship to other well-known writers of his day.

(3). A reading of Gómez Carrillo's writing based in Marx's idea of commodity fetishism is tempting here. However this idea was elaborated in 1867 and Marx's use of fetishism refers to the anthropological definition in primitive religions, rather than to the psycho-medical notion of the fetish later in the century. While a Marxist reading is outside of the scope of the current study, Gómez Carrillo's short prose, replete with references to consumerism, productively lends itself to such an exploration.

(4). The interconnectivity between psycho-medical science and literature at the end of the nineteenth century was strong owing to the union of these two areas in the French novelist Emile Zola's naturalism, a literary movement that took scientific method as its core principal. Indeed both Krafft-Ebing and Ellis cite popular contemporary novels frequently as evidence to support a claim or a particular behavior in a case study.

(5). See Robert Nye's article "The Medical Origins of Sexual Fetishism" for a complete discussion of the pathologizing of non-reproductive sexual practices to inhibit depopulation in *fin-de-siècle* France. An example of fetish that could result in murder or assault is found in Krafft-Ebing's chilling case study of a man obsessed with the idea of cutting and eating white female flesh (238-240).

(6). The title of this case study is "The History of Florrie and the Mechanism of Sexual Deviation." It is from part two of volume two of Ellis's *Studies*, "Eonism and Other Supplementary Studies."

(7). The story and topic of Salome appears frequently in Gómez Carrillo's work. In *Treinta años de mi vida* he dedicates a chapter to his conversations with Oscar Wilde about the creation of the Irish writer's Salome character. Later the Guatemalan wrote a short story about a young woman, a professional dancer, who composes her own music to a dance performance piece, *El triunfo de Salomé* (which is also the name of the short story). "El triunfo de Salomé" focuses on a perverse fetishization of dance, rather than on erotically charged act of decapitation. Please see José Ismael Gutiérrez's article for a detailed comparative analysis of Wilde's and Gómez Carrillo's works about Salome.

Works Cited

Alas, Leopoldo (Clarín). "Prólogo." *Almas y cerebros* by Enrique Gómez Carrillo. Paris: Garnier Hermanos Editores, 1898. Vii-xxi.

Apter, Emily. "Introduction." Apter and Pietz 1-12.

Apter, Emily and William Pietz, Eds. *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1993.

Barceló Miller, María F. de. "De la polilla a la virtud: visión sobre la mujer de la iglesia jerárquica de Puerto Rico." *La mujer en Puerto Rico: ensayos de investigación*. Ed. Yamila Azize Vargas. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 50-88.

Bauzá Echevarría, Nellie. *Las novelas decadentes de Enrique Gómez Carrillo*. Madrid: Editorial Pliegos, 1999.

Bernheimer, Charles. "Fetishism and Decadence: Salome's Severed Heads." Apter and Pietz 62-83.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Rev. ed. New York: Routledge, 1999.

Ellis, Havelock. *Studies in the Psychology of Sex*. 1897-1910. 2 vols. New York: Random House, 1942.

Escobedo Mendoza, Juan Carlos. "Página de la literatura guatemalteca: Enrique Gómez Carrillo." <http://www.literaturaguatemalteca.org/carrillo.html>. October 16, 2006.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. 3 vols. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage, 1995.

Freud, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. 1930. Trans. and Ed. James Strachey. New York: W.W. Norton, 1989.

---. *Three Contributions to the Theory of Sex*. 1905. In *The Basic Writings of Sigmund Freud*. Trans. and Ed. by A.A. Brill. New York: The Modern Library, 1995. 521-597.

Gómez Carrillo, Enrique. "La cabellera de Cleopatra." *Almas y cerebros*. Paris: Garnier Hermanos Editores, 1898. 15-29.

---. "Amor ideal." *Almas y cerebros*. Paris: Garnier Hermanos Editores, 1898. 83-91.

---. "El fetichismo." *Almas y cerebros*. Paris: Garnier Hermanos Editores, 1898. 373-391.

---. *Treinta años de mi vida*. Vol. 1. Buenos Aires: Casa Vaccaro, 1919.

---. "El triunfo de Salomé." *Del amor, del dolor y del vicio*. Paris: Librería Americana, 1901.

Gutiérrez, José Ismael. "Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo: La Salomé de Oscar Wilde y la de Enrique Gómez Carrillo." *Hispanic Review* 63.3 (1995): 411-431.

Krafft-Ebing, Richard Freiherr von. *Psychopathia Sexualis*. 1886. Ed. F. J. Rebman. Trans. Unknown. Brooklyn, New York: Physicians and Surgeons Book Company, 1928.

Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy*. 3 vols. Trans. Ben Fowkes. New York: Vintage, 1981.

Mosse, George. *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. New York: H. Fertig, 1985.

Nye, Robert A. "The Medical Origins of Sexual Fetishism." Apter and Pietz. 13-30.

Salessi, Jorge. *Médicos maleantes y maricas : higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires 1871-1914)*. Rosario, Argentina: B. Viterbo Editora, 1995.

Silva, José Asunción. *De sobremesa*. 1925. Buenos Aires: Losada, 1992.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley, CA: U of CA P, 1991.

Suárez Findlay, Eileen J. *Imposing Decency: The Politics of Sexuality and Race in Puerto Rico, 1870-1920*. Durham, NC: Duke UP, 1999.

**Reframing Sodom: Sexuality, Nation, and Difference in
Hernández Catá's *El ángel de Sodoma***

[Alejandro Mejías-López](#)
Indiana University-Bloomington

Sodomy –that utterly confused category”: Michel Foucault’s memorable phrase sums up the fortunes of sodomy as a juridical category, the paramount role it has played in the West. But it also suggests the *productive* role that sodomy has played and can play as a site of pleasures that are also refusals of normative categories. It suggests thereby an impetus for reclaiming Sodom rather than assuming that the weight of tradition is entirely and monolithically a site of oppression.

Jonathan Goldberg, *Reclaiming Sodom*, 1

Generally referred to as one of the first Hispanic novels to explicitly deal with homosexuality,(1) it is not surprising that, given the topic, Alfonso Hernández Catá’s *El ángel de Sodoma* was virtually ignored by traditional criticism.(2) More puzzling, however, is the fact that it remains so within the growing and fruitful field of queer studies. Indeed, although often mentioned in passing, *El ángel de Sodoma* is conspicuously absent from almost every collective volume published on gender and sexuality in Hispanic literature in the last decade,(3) and has been the object of only two recent articles by Juan Carlos Galdo and Emilio Bejel.(4) A possible explanation for this near silence may reside in the critical perception that it is, in fact, a homophobic novel. In turn, such an assessment may be due to the circumstances surrounding (literally) the second edition of the novel rather than to the novel itself.

First published in 1928, *El ángel de Sodoma* saw a second edition only a year later, this time featuring two important additions, a prologue and an epilogue, written by two prominent figures at the time, Gregorio Marañón, a doctor, and Luis Jiménez de Asúa, a lawyer. The mere fact that a second edition was published so soon speaks of the relative success of Catá's novel. This is reinforced by the addition of the framing texts, as if a successful novel on homosexuality had to be properly controlled in its meaning, its readers properly guided in their interpretation, making sure that, as Galdo observes, "el lector entienda correctamente el mensaje que se formula" (29). This was, indeed, the explicit intention of Marañón's prologue, which, as Bejel notices, is insistent on the need to contain "conceptual dissemination" ("Positivist" 66). For the Spanish physician, "todo libro de investigación o de divulgación, lanzado al público, corre el peligro de convertirse, en muchas manos impreparadas, en un libro de pornografía" (34). If this is the case of scientific texts, "¿cuál no será la magnitud del *peligro* en los libros literarios, en los que el tema se despoja de la disciplina investigadora y en los que el ámbito de los lectores no tiene *ninguna limitación*?" (35; my italics).

The issue of authority is at the core of Marañón's essay and it could be argued, as Bejel does, that Marañón wants to challenge the authority of artistic discourse in favor of that of science: "he weaves a strategy whose objective is to assimilate or hinder the artistic or literary discourse, which also establishes itself at that time as a device of considerable authority" (67). Jiménez de Asúa, for his part, is less explicit about the dangers of literary texts and readily acknowledges his lack of authority in the literary sphere. Nonetheless, he claims to have "afanes de lector vigilante" (239). Vigilant indeed, he proceeds to explain how the novel must be understood, despite having said that his is not "una crónica de crítica literaria" (239). Both Marañón and Jiménez de Asúa extol the merits of the book and its author, but behind the open praise there is a barely veiled anxiety about the very nature of the literary text, its authority and its openness to interpretation; therefore,

both must be curtailed by the joint effort of doctor and lawyer. Considering the way the novel has been read ever since, their effort paid off. Despite understanding the framing texts as repressive, literary critics have interpreted the novel precisely as Marañón and Asúa intended, reading it as a mere vehicle for the scientific and nationalistic homophobic views put forth in their essays. This reading presents us with a paradox: if the novel was so in tune with Marañón and Asúa's views, why did it need such a repressive frame in the first place? Rushing through the text, critics have read the tragic end of the protagonist as final proof of the text's repressive stance. Instead, I propose reading it under a different, less punitive light. *El ángel de Sodoma* does follow a tragic mode but, as Gregory Woods argues, "it is possible to conceive of a strongly committed literature which makes use of tragedy to argue for, not some bland New Age Arcadia of argument- and dysfunction-free love, but for the maturely rigorous freedom to fuck up one's own life without the interference of envious homophobes" (285).⁽⁵⁾ Choosing to open, rather than close the text to alternative readings may yet prove to be a more productive enterprise and, certainly, a less repressive one.

In this essay, then, I propose to read *El ángel de Sodoma* not in order "to know how the novel tries to adapt itself to Marañón and Jiménez de Asúa's ideas" ("Positivist" 72),⁽⁶⁾ but rather in order to uncover what it is they found so dangerous in Hernández-Catá's novel that they saw it necessary to constrain it both figuratively, controlling its meaning, and physically, surrounding the materiality of its text with their own.⁽⁷⁾ Rather than a homophobic and staunchly nationalist text obsessed with punishment and exclusion, as it has been presented thus far, the novel is, I will argue, a highly polysemic narrative in line with other *modernista* novels, a text that rather than casting the homosexual as a danger for the health of the (Hispanic) nation,⁽⁸⁾ compels us to question concepts of gender and sexuality, and to reject notions of community and nation based on homogeneity, seclusion, and stagnant myths of the past. Weaving and probing religion, science, and the

law, the three pillars of sexual and national exclusions, *El ángel de Sodoma* deals from the start with the concept of justice and requires its readers to take an ethical stance regarding sexuality, nation, and difference.

Coming Out of the Town's Closet

The narrative structure of *El ángel de Sodoma* follows quite closely that of other *modernista* novels. Loosely related to Huysmans' *À rebours* and Poe's *The Fall of the House of Usher* (which is explicitly cited in this text), the novel begins by presenting the decomposition of a family, the Vélez-Gomara. As in other *modernista* novels, but unlike Huysmans', the protagonist, José María, is the only member of his family who has managed to avoid this moral decay and whose life becomes the object of the narrative. A seemingly simple story, the narrative reveals itself to be far more complex. (9)

When the laborious and caring mother suddenly dies, the frivolous, abusive, and alcoholic father, don Santiago, proves himself to be completely unable to provide for the family and, after squandering almost every asset except the house, crashes into a tree with his car and dies, leaving his children a life insurance policy. Being the oldest, though only eighteen, José María has to take care of the house and his siblings: two sisters, Amparo and Isabel-Luisa, and a younger brother, Jaime. José María becomes the head of the family, and the town, to its chagrin, is soon impressed with how well he is managing. Nonetheless, the town is ever vigilant and its panoptical presence proves to be ubiquitous and unrelenting:

Aun cuando el tutor fuera el capitán Bermúdez Gil, puede decirse sin hipérbole que *el consejo de familia lo constituyó la ciudad entera*. Bastaba que cualquiera hallase en la calle a los huerfanitos para que, *olvidando sus faltas individuales*, ensombreciese el semblante y dijese agitando el índice a modo de *bastón presto a agrandarse para el castigo*:

- Es preciso ser serios y andar más *derechos que velas* ¿eh? El nombre de vuestro padre y lo que ha hecho por vosotros, lo exige. ¡Y si no!... Sin esta *amenaza difusa* y sin la admiración que el fin del padre y su *incomprensible lección heroica* añadía a los blasones *deslustrados*, habrían sido por completo felices. (59-60; my italics)

What becomes clear early on is the moral double standard that governs the town, ready to scold and punish the children, while ignoring its own moral shortcomings. The narrator seamlessly weaves the symbolic and the literal in order to expose the terrible irony of the situation. After his death, the squandering father is transformed by the town into an almost totemic mythical figure of authority, a phallic source of a law that is channeled through the town's pointing "finger," like a "stick ready to swell." The weight of the mythical God-like figure is such that the children are eventually unable to recall their father as anything other than the image constructed by the town: (10)

Esa frecuente recordación de la heroicidad, de la excepcionalidad paterna, *deformando el recuerdo real*, creaba del muerto y de sus deberes para con él una imagen solemne, exigente, adusta casi, que constituía la única sombra proyectada contra sus vidas. Apenas si podían reconstruir ya la imagen física del suicida y el alma, en cambio, tomaba la figura de un *misterioso acreedor vengativo* a quien habían de *pagar en dolorosa moneda*. (66-67; my italics)

Because of the town/father's "diffuse" panoptic presence, the Vélez-Gomara children live in a constant state of threat from "las tentativas de *tiranía* por parte de varios conocidos y de la asistenta; de *abuso* por parte de los comerciantes; de *intromisión* por parte de todos" (64; my italics). Tyranny, abuse, meddling are the immoral means by which the town purports to care for the children "in the name of the Father," hiding what ultimately is a self-serving operation: "Los forasteros pudieron advertir que el noble gigante constituía uno de los orgullos de la ciudad, y de haber sido tan baratos de mantener el noble y sus vástagos como la leyenda del barrio fenicio o del estandarte secular del Ayuntamiento, el pueblo no habría consentido aquel desenlace" (55). Like city monuments and legends, the family name helps preserve the town's own identity through

its connection to a glorious past that it refuses to relinquish at any cost, afraid of change, of having to reconsider its own self image. In contrast, the Christ-like figure of the mother, who “a diario renovaba el milagro de los panes y los peces” (50) to keep the family and the house afloat, is never mourned by the town, nor her name remembered, since it is only the father’s name that fixes the meaning of the community’s identity and guarantees the survival of the *patria*. It is significant that as José María tries to keep them from interfering too much in his family’s affairs, he will begin to be known in town as “la madrecita,” which although seemingly a compliment is, nonetheless, a reminder of the threat that, as I will argue, José María poses for the town’s patriarchal law and self-perpetuation.(11)

Upon returning from one of his practice trips for the Nautical School where he studies, Jaime, much changed and grown up physically and sexually, takes José María to a circus that has come to town on his ship. He wants his brother to see a woman who works there and with whom he is involved. It is at the circus that José María faces his own sexual desire for the first time.(12) To his surprise, first, and horror soon after, he discovers that his desire is not directed at the woman his brother brought him to admire, but to her male partner on stage: “sólo una figura perduraba en su retina y en sus nervios: la del hombre... ¡La del hombre joven y fornido nada más!” (91). Unable to sleep, José María goes into a long journey of self-loathing. (13) In a fashion typical of other *modernista* characters, he spends hours analyzing himself, tracing his own desire, trying to understand the genealogy of what has just been revealed to him, his sexual self: “se puso a mirar dentro del precipicio abierto aquella noche en su ser. Una claridad sulfúrea iluminaba los resortes más recónditos de su vida, hasta el confín de la niñez. Todo se encadenaba y explicaba. [...] Los menos conscientes movimientos de su alma y de su carne, coordinábanse y adquirirían sentido” (96). The first explanation he finds is genetic, as he sees himself as having two sexes at once, an androgynous by birth: “¿De

cuál antepasado le venía la degeneración? ¿O habría brotado en él por mal milagro, invistiéndole del funesto deshonor propio del cabeza de una estirpe de sexo espurio, marcada por la Naturaleza con la ambigüedad del hermafrodita?” (97).⁽¹⁴⁾ Convinced that his is a congenital “disease,” he decides to “cure” it, to “correct” it, “lo mismo que al jorobado se le pone un aparato ortopédico” (102), by eradicating his feminine half: “quitarse de su nombre aquel María invasor, y sería José, José nada más, para siempre” (103). Although highly esteemed and admired by everyone, José María feels the panoptic weight of the town and of his father’s memory (one and the same thing, as we have seen). He oscillates between moments of utter self-hatred, calling himself a liar who conceals a dirty secret, to instances of desperation when he feels accused of something for which he is not responsible:

¿Qué culpa tengo yo? Si fuera un vicioso, un vil caído por lujuria en la renegación del sexo, merecería que se me escupiera! ¡Pero, si dentro de mí, me siento blando, femenino! ¡Si desde niño gusté de cuanto las mujeres gustan! Si la Naturaleza, o Dios o Satán iban a hacerme mujer y, cuando ya estaban puestos los cimientos de mi ser, se arrepintieron y echaron de mala gana arcilla de hombre, ¿qué he de hacer yo? (117)

Pressured by his father’s myth, he soon reverses his previous thought and blames his mother, whom he imagines wishing for a girl and, as a result, changing his fetal destiny at the last minute.⁽¹⁵⁾ José María pledges to honor his father’s name and fight his desire, although the narrator, once again, registers the irony: “Y, *parásito hasta después de muerto*, el padre llenó la casa con su presencia espiritual, *exigiendo intereses de sacrificio* al acto de haberse matado después de concertar un seguro y al haber recogido de sus ascendientes un apellido heráldico” (118, my italics). The narrator does not let us forget that neither father nor town are worth José María’s sacrifice, and it is this certainty that lingers, as we will see, after the tragic end of the novel.

José María begins by fighting his own body, and the novel recounts in painful detail his attempts to erase any trace of femininity and enhance the qualities he –and society— assumes to be signs of the masculine. For a few pages, the text almost becomes a study on gender construction: he works out every morning until his muscles begin to grow and show; he learns how to smoke and walk with a cane; he sunbathes often and foregoes shaving everyday in order to have a “rougher” look; he wears less fine clothes; and, finally, he even removes the crucifix (“hombre desnudo al fin” [158]) from his bedroom. And yet, after all that work, José María starts questioning those very same social assumptions regarding gender: “más respondían al concepto masculino infinidad de mujeres que tantos hombres débiles, fofos” (142).⁽¹⁶⁾ José María then decides to look for the “cure” for sex in sex itself. He goes to a brothel and, when that fails to work, he convinces himself that a conventional marital path (having a girlfriend, getting married, and having children) will “save” him. After dating Cecilia for some time, he realizes his mistake and plans to end their relationship. Just then, and after three years of silence, Jaime sends him a letter that will change everything.

Jaime explains that he has become a smuggler in the Caribbean and has changed his name to Nicolás Smith. His brother’s letter opens a window of hope for José María who, tied to the family name, now sees the possibility of a new life, free from the panoptical vision of the town and the prison of his father’s name:

Cambiar de nombre: ¡qué cosa tan turbadora y, por lo visto, tan fácil!...Cambiar de nombre, bautizarse a sí mismo, cortar el cordón umbilical del alma y reconocerse solo, único eslabón irresponsable desligado de toda cadena... [...] La idea, para José María nueva, de que se pudiera cambiar el nombre, le produjo primero estupor y luego una perspectiva lejana y confusa de esperanza. El nombre aquel por el que llevaba tantos años sacrificándose; el nombre que era orgullo de la ciudad, apenas salvadas unas leguas, ‘por el ancho mundo’, no era nada, nada. (175)

The idea of a rebirth, of changing his name and freeing himself from the chains of the past held by patriarchal law, of finally becoming who he wants to be, gives José María new hope as he realizes that his attempt to transform his body and his desire is a misguided one. As he breaks up with Cecilia and both of his sisters finally get married, José María begins to see the possibility of a new kind of life. There is a significant change in tone in the narrative at this point. After years of despair and self-loathing, José María comes to accept himself and slowly begins to take control of his life. What he had only glimpsed before, now becomes clear after his brother's letter: "él podría huir, quitarse el escudo, la responsabilidad de ser hijo del padre suicidado heroicamente; [...] todas las horas penosas dávalas ya como pago de la que un día, lejos, habría de permitirle encararse con la vida y decirle: "¡Así soy! ¡Fuera falsa virtud, fuera vergüenza de mostrarme según me hicieron!" (177-8). This moment of self-affirmation as he readies himself to face a society only concerned with "falsas virtudes," is a clear instance of empowerment and unabashed assumption of a particular identity: "¡Así soy!" There are no apologies here. At peace with himself at last, José María is "envuelto en una atmósfera de serenidad" (198).

While waiting for the couples to return from their honeymoons, he starts planning his trip. Determined to leave his town behind for good, he is inspired by a sense of "carpe diem," and the duty to live one's own life. Upon visiting his boss at the bank, an alert patriarch only a few years ago and now a deteriorated old man, he is further convinced of the necessity of leaving and living: "al verlo ahora babeante, apagadas las pupilas sin cuya luz la proa de la nariz era como vestigio de naufragio, la idea de llegar a ese estado sin haber sido siquiera una vez 'él mismo', robustecíale la decisión de irse" (204). In a drastic reversal of his previous feelings of condemnation, José María now sees himself "condenado no a muerte sino a vida" (204) by being "él mismo." If always respected and admired, he is now revered like a Christ figure (a representation that foreshadows his final act of martyrdom for the "sins" of the town that will kill him): "Todos cuantos lo frisaban

advertían el influjo de aquella bondad anhelosa de emplear en su ciudad natal el último filón de su tesoro. Los mendigos ciegos le conocían los pasos y lo bendecían al acercase. En todas partes se celebraba su llegada” (205). Nonetheless, the pull of the “name of the father” is still strong, and self-loathing creeps back when he decides to pay his last visit to the spot where his father crashed. But it does not last long, and when his sisters return and he is getting ready to depart, the irony of his past sacrifices is, once again, revealed to him: “Tanto sacrificio por un nombre, ¿a qué conduce? Todo tiene su punto de vista... Para la Compañía de Seguros tu padre no fue un noble, sino un villano listo, ya ves” (211). When the train finally takes him away, his sense of freedom is carefully described, as is his revelation regarding the vastness of the world versus the smallness of his town. A sense of cosmopolitanism, another dominant element of *modernista* texts, pervades these pages: “¡Qué grande era el mundo! [...] El concepto de las magnitudes y la diversidad de la vida adquirirían de estación en estación realidad sensible en su conciencia” (213). José María is slowly coming to terms with the possibilities ahead and the enjoyment of being “él mismo” rather than think and analyze, he abandons himself to feelings: “Aquel goce de sentirse él solo, él sin testigos fiscales, él sin cadenas, bien valía la pena no pensar. ¡Ah, qué placer el de atreverse a mirar cara a cara a un mancebo en una estación [...]. Nunca se había atrevido a tanto... Su audacia avanzaba aún más que el tren” (214).

There is only one chapter dedicated to his days in Paris, the cosmopolitan city *par excellence*, but they are strategically narrated so closely to the character as he experiences his freedom, that the reader is pushed to rejoice with José María. As he opens the luggage given to him by Amparo, he notices a smell of death in his old clothes, inappropriate for what is, like his sister’s, his own “viaje nupcial” (218).⁽¹⁷⁾ He rushes out to buy new clothes and when the salesman offers to have them monogrammed (“ofrecieron marcárselo” [129]), José María reacts strongly against the reimposition of

the patriarchal name: “estuvo a punto de gritarle: ‘¡Pero si lo que yo quiero es no llevar ninguna marca! ¡Si he venido a suprimirme los apellidos, idiota!’” (219). The change undergone by José María before leaving his town, the acceptance of his desire and affirmation of his identity, becomes apparent in his hotel room when he can finally look at himself in the mirror without shame: “se vio íntegro, terso y túrgido el cuerpo de que tantas veces se había avergonzado, la cara iluminada por la sonrisa...” (222).⁽¹⁸⁾ The narrative dwells with José María on savoring the pleasures of his new life. As he walks the city, he makes it his own, wandering through streets and boulevards, sitting at cafés to people watch, going to theaters and cabarets: “Cada día comía en un sitio, visitaba un barrio, cambiaba de universo, y esperaba confiado sin premuras” (223). In this way, the narrative spatializes the freedom that José María finds by embracing his sexual identity. Surrounded by possibilities (“le habría bastado un gesto en cualquier espectáculo, en cualquier bulevar, para acelerar su destino” [223]), he, nonetheless, decides to delay the inevitable encounter until the right man comes along. And along he comes in the form of a young muscular man (who, notably, reminds José María of the man in the circus) walking next to his father.⁽¹⁸⁾ At a crowded bookstore, the man manages to pass him a note asking to meet him the next day at the entrance of a metro station.⁽¹⁹⁾

Back at the hotel, however, the seeds of his first mistake are already growing. Upon arriving in Paris, José María had originally decided to change hotels and go by an assumed name, throwing off the vestiges of the past, but, overconfident that the town could not reach him there, he did not do it. The town, in the form of a letter, does find him. As if to recreate what will be a macabre “coitus interruptus,” the narrative delays the suspense, dwelling, instead, on José María’s preparations for his rendezvous, his nuptial encounter. Oblivious to the letter in his jacket pocket where he put it absentmindedly upon leaving the hotel, he takes the metro, but as he nears the meeting point, José María

makes his second and fatal mistake: he finds the letter and reads it. It is from Claudio, his boss and brother-in-law, and it tells him of Jaime's death in Florida as his ship was intercepted by a US gunboat. It is not simply Claudio, but the overpowering panoptical eye of the town who writes to remind him of his name: "Y fue cual si la ciudad entera le hubiese escrito para sacarlo del olvido... Cada piedra, desde la de su escudo a la más humilde de la última calle; cada persona [...] le escribían en aquella carta" (231). As the narrator makes clear: "Toda la carta respiraba suficiencia, vanidad" (231). The obsolete and selfish provincial morals are back with a vengeance, like acid-reflux: "Un reflujo moral instantáneo destruyó toda su voluptuosidad, todas sus trabajosas manumisiones" (232). Indeed, the town comes back like a cruel master to take away his hard won freedom ("manumisiones") and return him to the slavery of life under his family name. For him, though, there is no returning to slavery, no going back "a la ciudad fundada por los suyos ni emprender otra vez la vida oscura de secretas ignonimias y de constante enfrenar las fieras cada día más exigentes de su cuerpo" (232). Rather than that, José María chooses death and, even in his death, the town's panoptic gaze is already at work. Fearing to stain the family name with a shot to his head that may raise questions, he takes his final ironic cue from the myth of the father ("su padre habíale dado ejemplo" [233]) and makes it look like an accident, pretending to fall on the rails as the next metro train approaches. This is José María's last sacrifice: his own body, his own self immolation on the altar of a fake God that the town has meticulously built to the family name in order to protect and perpetuate itself. The last irony of the novel is hinted at in the apparent oxymoron of its final sentence: "Un largo estrépito de hierros y de gritos pasó sobre su carne virgen e impura" (235). The virgin body of José María is deemed nonetheless impure in a foreshadow of the town's final accusative act as the news of his death arrives. José María will have died utterly in vain and this may be his saddest mistake: not to remember the fate of both his brother and his father. In the last letter that Jaime wrote, he had said: "Moriría de un tiro o de un trago de agua salada Nicolás Smith, y nadie sabría nada del

Jaime Vélez-Gomara que dejó un día a la espalda su casa con blasones y su pueblo mezquino para ir mar adelante hacia el ancho mundo donde el nombre de mayor alcurnia es brizna del viento..." (176). José María should have known better: the "pueblo mezquino" did find out that Jaime, not Nicolás Smith, was killed as a smuggler bringing "shame" on the family, just as the "pueblo mezquino" had "known" that their father had killed himself. However cautious father and brother might have been, the town found out, or simply invented, the "truth." The novel, then, ends with yet another futile sacrifice for a town that is morally corrupt and, as such, reminds us of another notoriously corrupt town, the Sodom of the novel's title.

Of Queer Angels and A Straight Sodom

Much has been said about the scientific and legal discourses that framed *El ángel de Sodoma* in its second edition, but little about what has traditionally been the third pillar of homophobic discourse, religion. That Hernández Catá's novel finds its symbolic structure in the Judeo-Christian religious tradition is obvious from its very title, but much like the novel itself, the title is far from straight (pun intended). Indeed, its apparent oxymoron is packed with meaning asking to be unraveled.

A first reading may lead to the basic understanding that the two contradictory terms of the title are simply alluding to the fight within José María, as Jiménez de Asúa asserts in his 1929 epilogue: "Hernández Catá encierra en las dos frases contradictorias del título de su novela *El ángel de Sodoma* el drama íntimo de un homosexual heroico que se entregó a la muerte sin claudicar" (255), that is, the angel kills himself rather than giving in to Sodom, i.e. homosexual desire. This reading may be warranted in the text only *at first*, when it shows José María's internal "drama" between what he perceives to be good and evil. This conflict ends, as does Asúa's interpretation, when the protagonist comes to

understand that good and evil may not be the simple “natural” concepts he has been led to believe: “Todo tiene su punto de vista...” (211). This Nietzschean realization of the main character opens up his will to live, his certainty that “lo que dejamos de hacer por miedo a los otros, ya no lo podremos hacer nunca” (178) and finally, rather than reject himself and his desire, José María embraces both. He has certainly done much good to others for love, but also much harm to himself for “fear” of others.

In the end, as in the beginning, the main conflict is between José María and the insidious panoptic gaze of the town, between his goodness and the town’s selfishness and pettiness. His enemy is not born within, but creeps in from the outside: “Debemos proceder siempre como si nos estuviera mirando algún enemigo” (123).⁽²¹⁾ The novel opens with an epigraph from Genesis 18, in which Abraham talks to God before the destruction of Sodom and Gomorrah, and which prompts the reader to closely consider the actual biblical text as they begin the novel.

Christian tradition has associated the crimes of Sodom predominantly with male homosexuality, and although it is obvious that this association is at work here in the use of biblical intertextuality, it is also true that it does not exhaust the biblical symbolic structure of the text. Even within the Christian homophobic tradition, the crimes of Sodom are not limited to same sex acts. Sodom is also punished by God for its greed, its disregard for the poor, and its unwelcoming attitude to outsiders. The people of the town refuse to listen to Lot for being “extranjero,” (Genesis 19:9) and elsewhere in the Bible Sodom’s crimes are further explained: “Mira cuál fue la iniquidad de Sodoma, tu hermana: [...] No dio la mano al pobre, al desvalido; se ensoberbecieron e hicieron lo que a mis ojos es abominable, [...]. Y el pueblo de la tierra oprime, roba, hace violencia al desvalido y al menestoroso, y al extranjero le veja contra derecho” (Ezequiel 16: 49-50; 22: 29).⁽²²⁾ It is not by accident that one of the central themes of the novel is that of

the asphyxiating atmosphere of the provincial town, its isolation from the outside world, its obsession with preserving and perpetuating itself at the expense of the welfare of others. This lack of *caritas* or concern for others' well-being is a defining characteristic of the town, without whose influence the Vélez-Gomara children "habrían sido por completo felices" (60). The town never once helps them; on the contrary, it hinders their welfare when the situation arises: "una Compañía pretendió comprarles la casa en precio ventajosísimo; pero el profesor, al notificárselo, no ocultó que la ciudad vería con malos ojos aquella venta" (66). Moreover, this unnamed city is a port, but one without apparent commerce and exchange with the outside world. It is, instead, an obsessively endogenous, almost incestuous, place.⁽²³⁾ One of the better known passages of the Gospel explicitly connects Sodom to enclosed, unwelcoming and persecutory cities: "Si no os reciben o no escuchan vuestras palabras, saliendo de aquella casa o de aquella ciudad, sacudid el polvo de vuestros pies. En verdad os digo que más tolerable suerte tendrá la tierra de Sodoma y Gomorra en el día del juicio que aquella ciudad. [...] Cuando os persigan en una ciudad, huid a otra; y si en ésta os persiguen, huid a una tercera" (Mateo 10:14-15, 23). Escape, indeed, is what José María does, escape from the cursed city, much as Lot did.

However, before saving him, God gave Lot a tall order: to not dwell on nostalgia, to not look back, to forget the past. Lot managed, but his wife did not and, in looking back, sealed her fate and was killed, turned into a pillar of salt. Reflecting the protagonist's own self-perception as man and woman in one body, at once José and María, he symbolizes, in the text, *both* Lot and his wife. He flees the town and could have saved himself, like Lot, had he changed his name as he first intended. He did not, and the letter reached him bearing the insistent weight of the past. At the eleventh hour, José María looks back to Sodom, and as he opens the letter, time turns back: "Rasgó el sobre, y un efluvio de su ciudad, de su vida anterior, escapóse de él y entróle *imperativo* en el alma" (230; my italics). The description of this final moment accentuates the dichotomy between moving

forward and looking back, between his future and his past, since it was as if “la ciudad entera le hubiese escrito para sacarlo del olvido” (Hernández Catá 231). Overcome by the commanding power (“imperativo”) of the town, José María suddenly wonders “¿A dónde iba?” (232). By looking back, he loses his future and finds death. José María stops moving forward and upwards, that is, out of the subway station where his date is waiting to save him. In this sense, this man, much more so than José María himself, should be read as the title’s angel of Sodom, an angel leading him out of harm’s way, away from his town’s obsession with itself and its own glory. That is, after all, what the biblical angels of Sodom did: they punished the city and saved the “justos.” Indeed, before running into this man, José María “estaba seguro de que al aproximarse el instante decisivo, sentiría la emoción de las *anunciaciones*” (225; my italics), explicitly alluding to the arrival of an angel (as in the case of “María,” adding yet another twist to the idea of “nuptial” encounter). Furthermore, this young man reminds José María of the man in the circus, the other outsider, who brought him self-awareness and planted the seed of his escape from the town. Their physical resemblance and their liberating effect emphasize the possibility of their symbolic identity as the two biblical angels of Sodom.⁽²⁴⁾ There is no God raining fire and brimstone upon Sodom in *El ángel de Sodoma*. Instead, the city brings destruction upon itself with its last act of selfishness. By killing the last member of the “glorious” family, the town is also killing itself, since so much of its identity resides in the survival of the Vélez-Gomara family name. Its self-obsession brings about its own demise. As Juan Carlos Galdo rightfully notes, the family crest works as a “talisman que a la par de defender a sus honrados habitantes de las amenazas foráneas, encierre las esencias que se buscan preservar de cualquier amenaza de alteridad” (30). In other words, without the Vélez-Gomara family, the town becomes vulnerable to alterity, foreignness, and change. The town needs the family to keep its delusions of grandeur, to keep the future from rushing (raining) in like fire and brimstone. Here we return to consider the opening epigraph of the novel, where Abraham, facing God,

questions him about justice and his plan to destroy Sodom and Gomorrah: “Y acercóse Abraham y dijo: ¿Destruirás por igual al inocente y al impío? El juez de toda la tierra, ¿será injusto?” (45). Thus, the epigraph frames the text with a fundamental question of justice. At least twice in the novel José María invokes the name of God, asking him for help and guidance, but God never answers. In the absence of God, whose words to Abraham are equally omitted from the epigraph, the question is addressed to the readers: Are they to be unjust?(25) Early on in the novel, in fact, the narrator directly appeals to the readers by saying his story is painful enough “para sacar de su *egolatría o de su indiferencia*, durante un par de horas, a algunos lectores sensibles” (48; my italics). Self-absorbed and indifferent gods, the readers are asked to hear a case and pronounce a *just* sentence. Like Abraham, the novel prompts us to save the innocent, José María, before condemning the city.

Reframing *El ángel de Sodoma*

José Martí, about whom Hernández Catá published a book the same year as *El ángel*, wrote “Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea, y con tal que él quede de alcalde, o le mortifique al rival que le quitó la novia, o le crezcan en la alcancía los ahorros, ya da por bueno el orden universal [...]. Lo que quede de aldea en América debe despertar” (11). As has been noted by virtually every critic of his work, Hernández Catá was a cosmopolitan writer, as were most of his fellow *modernistas*. *El ángel de Sodoma* is a novel that echoes Martí’s famous admonishment about the pettiness and close-mindedness of the “aldeano vanidoso.” It is difficult not to read the novel as a denunciation of the town’s moral hypocrisy vis-à-vis José María’s honesty, as a criticism of small town mentality, of its obsession with sameness and a mythologized past that is eternally recreated in legends, banners, crests, and family names. A novel that so explicitly dialogues with Genesis, itself a nation-building myth, *El ángel de Sodoma* is a

sophisticated critique of “foundational fictions,” of paralyzing nationalist discourses and their ultimate totalitarian, panoptic stance against difference and change; a critique, in sum, of the stagnation and self-righteousness of societies obsessed with themselves, their *pureza de sangre*, as it were. In this regard, the novel’s protagonist, his “carne virgen e impura” (235, my italics), stands in the company of Martí’s Juan Jerez – suffocated by his cousin in *Lucía Jerez*—, Díaz Rodríguez’s Alberto Soria –crying his “*finis patriae*” at the end of *Ídolos rotos*—, and Larreta’s Ramiro fleeing the decadence of an intolerant empire in *La gloria de don Ramiro*. Hernández Catá takes that tradition one step forward in its rewriting of the biblical tale of Sodom. In the novel, it is in Sodom, from which José María attempts to escape, where *heterosexual* norm is paradoxically invested in the reproduction of the same. *Homosexual* desire, in turn, defies that normative sameness and affirms difference, openness, and change. *El ángel de Sodoma* is certainly a novel about homosexuality, but it is also a novel about the dangers of nationalism. At the time of its publication, the extremes of nationalist discourses, like those of homophobia, had very concrete manifestations.

Hernández Catá had lived through Cuba’s independence from Spain and resided in Spain at a time when the long-coming end of its empire was finally, if slowly, hitting home. Spain (where the novel seems to take place and where the concept of “purity of blood” had been, and perhaps for some still was, a national obsession) was after 1898 still holding on pathetically but violently to its “glorious” past, especially in Morocco. Spanish readers of the novel must have noticed that the father’s name is that of Spain’s patron saint Santiago *matamoros*, and the last name, Vélez (de) Gomara, to which the town so desperately clutches, is near identical to the Peñón de Vélez de la Gomera, one of Spain’s military enclaves in Morocco. Furthermore, *El ángel de Sodoma*, came out in the final year of Primo de Rivera’s dictatorship, with its ties to the colonial wars and its emphasis on restoring an old social order based on a glorious past. (26)

El ángel de Sodoma is a novel that affirms difference and warns against the repressive force of homogenization, be it sexual, national, or otherwise. The plot may seem straightforward, but the novel is certainly not, in more ways than one. Despite its apparent simplicity, the text crafts a complex web of meaning and a symbolic structure in which science, law, and religion, the three pillars of homophobic and other exclusionary politics, are combined in order to question and ultimately undo those very politics. Under the apparently overwhelming weight of the framing essays by Marañón and Jiménez de Asúa, critics seem to have been unable to recover the literary text itself and have reduced it to a repetition of the same, an unproductive reproduction of the normative phallic discourse of its surrounding repressive texts.⁽²⁷⁾ On the contrary, under the real admiration of Marañón and Asúa for Hernández Cata's work, there was much anxiety over, and fear of, a novel that threatened to exceed their own ideas and the limits of their specifically legal concern, a text that concealed in its pages too radical a proposition regarding gender, sexuality, and identity, that could, in sum, be read as a critique of heterosexual norms and patriarchal laws. Given the positions of Marañón and Asúa, such a text had to be contained. In so doing, they established an interpretive path that has greatly limited the reception of novel. It is due time that we answer the epigraph's question of justice, though this time regarding the novel itself, and reclaim the polysemic quality of *El ángel de Sodoma* and its power to talk back to those and other homogenizing forces.

Notes

(1). It could be argued that *El ángel de Sodoma* is, in fact, the first novel to deal with homosexuality, if not with same sex desire. Unlike Augusto D'Halmar's *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924), it is the first novel to think of the homosexual in the modern sense, as "a personage, a past, a case history, and a childhood, in addition to being a type of life, a life form, and a morphology, with an indiscreet anatomy and possibly a mysterious physiology. [...] less as a habitual sin than as a singular nature" (Foucault 43). This medicalized vision is absent from D'Halmar's text. It should be noted, however, that although the avatars of literary history have singled out these two novels, they were not isolated, as at the time there was a proliferation of "popular" novels dealing

either implicit or explicitly with same sex desire. Usually relegated to the genre of “erotic literature,” this body of work has largely been ignored by scholarship. See Fernández Cifuentes, Cruz Casado and Mira for more on these “other” texts.

(2). Hernández Catá was already a well established writer by the time he published El ángel de Sodoma and some of his novels and short story collections had seen several editions. Despite his success (or may be because of it), his extensive body of work remains largely understudied. He began his literary career in 1907, at the height of *modernismo*, the literary movement within which his *oeuvre* has been rightly placed. In fact, the *modernista* novel, as I will argue, is a necessary point of reference when dealing with El ángel de Sodoma.

(3) Mentioned in David W. Foster’s seminal work Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing (1991), El ángel de Sodoma has since been completely absent from important contributions to the general field of queer studies in Hispanic cultures such as Emilie L. Bergmann and Paul Julian Smith’s ¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings (1995), Daniel Balderston and Donna J. Guy’s Sex and Sexuality in Latin America (1997), Sylvia Molloy and Robert McKee Irwin’s Hispanisms and Homosexualities (1998), Susana Chavez-Silverman and Librada Hernandez’s Reading and Writing the Ambiente (2000), and Dieter Ingenschay’s Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica (2006).

(4). Antonio Cruz Casado’s article “El ángel de Sodoma: el contexto literario homoerótico en la época,” rather than a study of the novel, offers a brief but interesting overview of its literary and cultural context in Spain at the time of publication. Gastón Fernández de la Torriente’s book on Hernández Catá’s novels deals with El ángel de Sodoma only as a case study in homosexual “pathology.” Finally, José A. Balseiro’s article from 1929 is what would be considered today a book review of the recently published novel.

(5). According to Gregory Woods, the “tragic mode” was common throughout the West “in novels published between the Wilde trials in 1895 and the growth of the liberalising social movements of the late 1960’s and early 1970’s” (218). As Ang Lee’s Brokeback Mountain (2005) shows the tragic mode as a form of vindication of same sex desire has by no means disappeared from cultural representations.

(6). Galdo performs an identical operation: “El interés convergerá ahora en apreciar cómo aparecen desarrollados estos elementos en la novela y en qué medida se cumplen los presupuestos teóricos en el interior del discurso ficcional” (24).

(7). It is worth noting, however, that Hernández Catá included an epigraph before the prologue, framing the frame, as it were. In this epigraph (not to be confused with a second epigraph at the beginning of the actual novel), the writer is forced to defend his topic to an unnamed interlocutor. Given the issue of “authority” in Marañón’s text, the writer’s answer, “como la química científica, la artística puede obtener de los detritus esencias puras. Más trabajo y menos lucido, dirá usted. ¡No importa!” (7), can be read as a defense of literary authority on the matter. This defense is further enhanced by the presence in

the book's inside flaps of raving reviews of Hernández Cata's works by some of the most prominent writers and critics of the time (Galdós, Pardo Bazán, Rodó, Díez-Canedo, Alfonso Reyes, Fernández Flores, among others). Literary authority, thus, manages to have the last word in the successive frames of the second edition.

(8). Bejel refers specifically to Cuba, while Galdo poses the issue of nation in broader pan-Hispanic terms.

(9). Classic examples of the same structure are Silva's *De sobremesa* (1896), Díaz Rodríguez's *Sangre patricia*, and Larreta's *La gloria de don Ramiro* (1908). José Fernández, Tulio Arcos, and Ramiro are exceptions, albeit in different ways, to their families' decadence. This is important beyond the mere literary reference. Placing José María in such company can help us better understand the novel. As I argue elsewhere, unlike their French counterparts, *modernista* characters, at odds with their surroundings, are travelers, exposing society's moral shortcomings and questioning established assumptions.

(10) The narrator tells us that the town chooses to believe that the father killed himself so that his children could cash out his life insurance, while forgetting that he was responsible for their precarious situation in the first place. Although he never clarifies it, the narrator casts some doubts on the veracity of the town's version.

(11). This connection between José María's and his mother's authority within their house is established in the text immediately after the father's funeral when José María takes control and, together with his sisters, cleans the house from top to bottom: "Dijérase que sólo don Santiago había muerto, y que, *libre de su corpulencia ensuciadora y holgazana*, ella, con las arañas de sus manitas tejedoras de orden, *dirigía, por primera vez del todo, el hogar*" (58; my italics). It also emphasizes the Christ-like qualities of José María himself, which will become clearer as the novel progresses.

(12). Like the passing foreigners that noticed how invested the town is in the preservation of the family name, the circus people are also outsiders. As such, they manage to open a breach in the enclosed space of the town, both for José María and his brother. As Galdo points out, the circus and the docks are "espacios excéntricos [...] de liberación [...] puntos virtuales de fuga que escapan al dominio de la norma patriarcal" (27). Moreover, by definition a nomadic, traveling enterprise, the circus further accentuates the stasis of the town and functions in the novel as a bearer of change.

(13). Narrated in both direct and free indirect speech, we witness José María's own thoughts. The violently homophobic vocabulary employed to describe his desire is, then, his own and not that of the narrative voice. José María shows, as it will be clear later, his internalization of normative discourses, the Foucaultian panopticon at work.

(14). José María reproduces here the view that, according to Foucault, characterizes the modern conception of homosexuality: "Homosexuality appeared as one of the forms of sexuality when it was transposed from the practice of sodomy onto a kind of interior androgyny, a hermaphroditism of the soul. The sodomite had been a temporary aberration;

the homosexual was now a species” (43). José María finds that hermaphroditism inscribed in his very name.

(15). To the biogenetic explanation, José María now adds what we could call a “superstitious” or “magical” one in his mother’s imagined wish. Later on, José María will add yet another that could loosely be called Freudian and that he develops as he imagines raising a son away from “las faldas de su madre, como lo criaron a él; un hijo que en vez de jugar a las muñecas y andar con niñas estaría de continuo al sol, entre los pilluelos” (168-9). José María says he read about it in a science book at the municipal library (169) in a veiled reference to Marañón, who, according to Paul Julian Smith, “quiso reconciliar las irreconciliables disciplinas de la endocrinología, la morfología y la psicología freudiana” (28). Ultimately, the novel questions all explanations, favoring the “así soy” rather than the reason why.

(16). The genetic constitution of the two sisters is another element in the novel that plays critically with the intersection of the biological and the social. Humorously, we are told that Amparo and Isabel-Luisa were born with exchanged mouths, that is, that Amparo’s red, thick, and voluptuous lips should have been Isabel-Luisa’s who is olive-skinned and a brunette. Inversely, Amparo, who is blond, fair, and delicate, should have had Isabel-Luisa’s thin and light lips. The lips, not the rest of their bodies, determine their sexual behavior: while Isabel-Luisa is cold and calculating (characteristics socially attributed at the time to blonds), Amparo is passionate and romantic (despite being blond). This playful and apparently unimportant detail of the novel is obviously charged with meanings. For one, the alleged “anomalies” (62) of the women seem to carry no social stigma and, in fact, no one even notices them. José María, on the other hand, fears social rejection because of his own “anomaly.” Both the mouth and the penis are just body parts, biologically speaking, but their social significance marks, in the text, the difference between life and death. This is not only a critique of social conventions, but also a parody of Marañón’s theory of bodily constitutions. Another example are the man José María meets in Paris and, arguably, the circus man, whose desire does not preclude them—as José María himself first thought—from having a “Herculean” (read “masculine”) body. For more on Marañón’s morphology, see Smith and Galdo.

(17). This “hálito embalsamado” (218) that emanates from his old clothes foreshadows the deadly effluvia that will emerge from the town’s letter a few days later.

(18). This scene provides an explicit counterpoint to two previous ones: the first, after the circus, when José María looks at his body on his bedroom mirror with shame (101); the second when as he walks through town, he sees “un afeminado grotesco” and feels as if “ante un espejo cuya luna, en lugar de devolverle su imagen real, le diera la del ser risible y vil en que podía llegar a trocarse si dejaba libre sus instintos” (166).

(19). This is not without importance: even in a cosmopolis like Paris, there are “father” figures preventing gay men from loving freely and the man has to find a way to contact José María behind his father’s back.

(20). The bookstore can also be read self-referentially. Books (like El ángel de Sodoma itself) create a space of communication, of resistance to the panoptic gaze of the father.

(21). Jiménez de Asúa's interpretation, nonetheless, carries an interesting possibility that betrays his own anxieties regarding homosexuality. According to him, the angel (read heterosexuality) had to kill himself in order to stop his own attraction for Sodom; that is, homosexuality may be an issue because it is so attractive, so seductive, that threatens to destroy heterosexuality.

(22). I quote the Bible in Spanish in order to keep its language as close as possible to that of the novel. For more on different interpretations of the episode of Sodom, religious and otherwise, see Alexander and Goldberg.

(23). The letter that his brother-in-law, Claudio Osuna, sends José María at the end of the novel expresses a wish to join their names in the family banking business: "Ojalá que la razón social pueda algún día ser: 'Osuna-Vélez-Gomara y Compañía'" (230). The limited presence of outsiders further highlights the claustrophobic and incestuous environment of the town. See note 12.

(24). The first annunciation, in fact, takes place in Genesis, when the same angel who will soon save Lot, tells Abraham's wife Sarah, who is barren, that she will bear a child. The child, Isaac, is the result of God's *covenant* with Abraham. Interestingly enough, as José María and the young man see each other in the street, "hubo un choque de miradas, instantáneo, especioso, como *un largo convenio*" (225). The language of the novel is thickly intertwined with biblical references that simultaneously reproduce and subvert their religious meaning. Genesis is a story of national foundation and reproduction, the constitution of a patriarchal system through matriarchal lineage, to which the episode of Sodom and Gomorrah is directly linked (Alter 30-31). The novel alters the biblical story, in that the matriarchal lineage embodied in José María, the "barren *madrecita*," works to undo the immoral and "parasitic" (118) patriarchy of the town. José María, visited by two angels, will "bear" the seed of change and, like Christ (the son of José and María, after all), will bring about a new *pacto* or *convenio* (Mateo 26:28) through the "sacrifice" of his body. As we can see, the novel spins a complex semantic web under its apparent simplicity.

(25). Although omitted, any reader familiar enough with the Bible can recall the rest of this biblical chapter and the meaningful dialogue in which Abraham persistently bargains with God. By bringing our attention to it, the novel requires us to consider the very nature of justice in the same fashion that Abraham does, forcing God and the readers to accept that it is *not* just to kill *any* innocent together with the guilty.

(26). As it is well known, the highly unpopular "Moroccan War" had a major impact in Spanish politics and daily life. The war also became object of literary production. José Díaz Fernández's El bloqueo. Novela de la guerra marroquí was published on 1928, the same year as Catá's novel, but already in 1923 Ernesto Giménez Caballero had already published his Notas marruecas de un soldado, for which he might have been imprisoned

(Fernández Cifuentes, 352-354). Although the novel takes place in Spain and there are clear references to the Spanish context, its reflection on the question of nationalism and exclusionary national policies goes beyond the specifics of the Spanish case. Hernández Catá, who had grown up in Santiago de Cuba and the Oriente province (where the so-called “race war” had taken place in 1912), must have been well aware of the fights over Cuban identity. As Bejel explains “the instability of modernization and migration may have been what caused some leaders of the country’s nationalism to worry a good deal about controlling the parameters of the national construct” (*Gay* 6). This process encompassed internal racial struggles as well as anxieties over external influences: “In Cuba, one of the consequences of this instability was to blame immigrants (especially those from Spain, Africa, and China) for the introduction of sexual ‘vices’” (*Gay* 6). Beyond the particular cases of Spain and Cuba, Hernández Catá, an extensive traveler, was certainly aware not only of other Latin American dictators, like Leguía in Perú and Gómez in Venezuela, but also of the dramatic rise of nationalism and fascism (and dictatorial regimes) all over Europe, from Greece to Portugal, from Italy to Germany, where the concept of “purity of blood” was to take on a new horrific meaning in the following two decades.

(27). In fairness to Marañón and Jiménez de Asúa, when judging their work, critics have thrown the baby out with the bathwater, unfairly ignoring their ultimate legal goal while rightly denouncing their homophobic path. It is certainly true that their medicalizing discourse was substituting one form of oppression (medical) for another (legal/religious). Nonetheless, and although their end does not justify their means, the importance of the end itself ought not to be overlooked. That is, both Marañón and Asúa quite clearly state that homosexuality should be decriminalized, not only in Spain, but worldwide, a very important and progressive cause at the time.

Works Cited

- Alexander, T. Desmond. “Lot’s Hospitality. A Clue to His Righteousness.” *Journal of Biblical Literature* 104 2 (June 1985): 289-291.
- Alter, Robert. “Sodom as Nexus: The Web of Design in Biblical Narrative.” Jonathan Goldberg, ed. *Reclaiming Sodom*. New York: Routledge, 1994. 28-42.
- Balderston, Daniel and Donna J. Guy, eds. *Sex and Sexuality in Latin America. An Interdisciplinary Reader*. New York: New York UP, 1997.
- Balseiro, José A. “Un libro de Hernández Catá.” *Bulletin of Spanish Studies* 6 22 (April 1929): 60-3.
- Bejel, Emilio. “Positivist Contradictions in Hernández Catá’s *El ángel de Sodoma*.” *Anales de Literatura Española Contemporánea* 25 1 (2000): 63-76.
- . *Gay Cuban Nation*. Chicago: U of Chicago P, 2001.

Bergman, Emily and Paul J. Smith, eds. ¿Entiendes? Queer Readings. Hispanic Writings. Durham, NC: Duke UP, 1995.

Chávez-Silverman, Susana and Librada Hernández, eds. Reading and Writing the Ambiente. Queer Sexualities in Latino, Latin American, and Spanish Cultures. Madison, WI: U of Wisconsin P, 2000.

Cruz Casado, Antonio. “El ángel de Sodoma: el contexto literario homoerótico en la época de Lorca.” Soria Olmedo, Andrés; Sánchez Montes, María José; Varo Zafra, Juan. Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998). Granada: Diputación de Granada, 2000. 503-13.

Fernández Cifuentes, Luis. Teoría y mercado de la novela en España del 98 a la República. Madrid: Gredos, 1982.

Fernández de la Torriente, Gastón. La novela de Hernández Catá. Madrid: Playor, 1976.

Foster, David W. Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing. Austin, TX: U of Texas P, 1991.

Foucault, Michel. The History of Sexuality. An Introduction. Trans. Robert Hurley New York: Vintage, 1990.

Galdo, Juan Carlos. “Usos y lecciones del discurso ejemplar: a propósito de El ángel de Sodoma de Alfonso Hernández Catá.” Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana 29 1 (May 2000): 19-32.

Goldberg, Jonathan, ed. Reclaiming Sodom. New York: Routledge, 1994.

Hernández Catá, Alfonso. El ángel de Sodoma. Madrid: Mundo Latino, 1929. 2nd ed.

Ingenschay, Dieter, ed. Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006.

Martí, José. “Nuestra América.” Nuestra América. Buenos Aires: Losada, 1939. 11-23.

Mejías-López, Alejandro. “‘El perpetuo deseo’: esquizofrenia y nomadismo narrativo en De sobremesa de José Asunción Silva.” Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Forthcoming.

Mira, Alberto. “After Wilde: Camp Discourse in Hoyos and Retana, or The Dawn of Spanish Gay Culture.” Journal of Spanish Cultural Studies 5 1 (February 2004): 29-47.

Molloy, Sylvia and Robert McKee Irving, eds. Hispanisms and Homosexualities. Durham, NC: Duke UP, 1998.

Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales. Eloino Nacar Fuster and Alberto Colunga Cueto, O.P., eds. Madrid: Editorial Católica, 1974. 24th ed.

Smith, Paul Julian. “Yerma y los médicos: García Lorca, Marañón y el grito de la sangre.” Soria Olmedo, Andrés; Sánchez Montes, María José; Varo Zafra, Juan. Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998). Granada: Diputación de Granada, 2000. 21-33.

Woods, Gregory. A History of Gay Literature. The Male Tradition. New Haven, CT: Yale UP, 1998.

El amante de las torturas o un perfume que no tiene que decir su «nombre»: hacia la recuperación de la escritura gay modernista

[Francisco Morán](#)

Southern Methodist University

Son diversos los obstáculos que uno enfrenta a la hora de leer el deseo o la identidad gay en textos y autores del modernismo hispanoamericano. Uno de dichos obstáculos, en el caso específico de la biografía, es la falta de «evidencias», mientras que en lo concerniente a la obra se invoca con frecuencia la ambigüedad de la escritura, es decir, el hecho de que los modernistas, o se proyectaron ambivalentemente respecto a las transgresiones sexuales de sus colegas europeos, o se abstuvieron de expresar el deseo homosexual de manera explícita. (1) Sin embargo, como afirma Richard M. Berrong, otros críticos han expresado la necesidad y la posibilidad de ganar para el canon *queer* textos que si bien no tratan del deseo por el mismo sexo de manera explícita, pueden ser leídos, no obstante como gays. Es decir, estos textos proveen un espacio – yo diría que a menudo bastante inequívocamente – para la emergencia de una subjetividad gay y, por lo mismo, para una lectura cómplice.

Siguiendo la propuesta de Marilyn R. Farwell en su ensayo “The Lesbian Narrative: The Pursuit of the Incredible by the Unspeakable”, Berrong insiste en que podemos leer como gays aquellos textos que “(1) les permiten a los gays (ya se trate de los personajes en el texto o de los lectores) constituirse como agentes activos, deseantes, y (2) redefinan las tradicionales dicotomías de género” (80) (2). Quiero insistir, además, en que, tal como sugiere la lectura que de Pierre Loti hace Berrong, esta estrategia de lectura resulta particularmente productiva en lo que respecta a la literatura del *fin-de-siècle*. Como afirma Foucault, la visibilidad de lo que llamó «sexualidades periféricas» tiene lugar en un contexto de intenso escrutinio y vigilancia que obligaban a la codificación del deseo homosexual. Por otra parte, Berrong alude a un estudio sobre la lectura gay, de Frédéric Canovas, el cual enfatiza la tendencia del lector gay a “detectar y decodificar mensajes.” Berrong añade que muchos gays, “persuadidos de que, como ellos en el pasado, otros hombres homosexuales esconden tal vez su sexualidad, invierten tiempo

intentando descubrir si sujetos masculinos que no se han declarado abiertamente gays, tendrían el potencial de ser, sin embargo, ‘partners’ o, al menos, compañeros de alma” (89). Esta codificación y decodificación de gestos, palabras, silencios, parten, por un lado, del sentido de diferencia, de otredad – con independencia del nombre que pudiera o no asignársele a ésta – asociada a una presión social amenazante, o, cuando menos, hostil. No es posible sobrevalorar, aún hoy, la importancia decisiva que ese sentimiento de extrañeza, y el secreto, han desempeñado en la constitución de la subjetividad gay. Añadamos que, cuando a esa extrañeza se la vincula con un cuestionamiento de las dicotomías de género, las posibilidades de lectura y afirmación – que es lo que más me interesa – del deseo periférico, se vuelven no sólo posibles, sino también apremiantes. Es en este sentido que el cuento “El amante de las torturas”, de Julián del Casal, resulta, como veremos, ejemplar. (3) Sobre todo por el hecho singular de tratarse de un texto en el que la refutación de las identidades da lugar a un espacio fluido donde colapsan las distinciones autor-narrador, vida-obra, y en el que la subjetividad coagula y se expande a partir de una intensa producción de energía homoerótica, permitiéndonos afirmar un deseo que desborda la escritura como tal para inscribirse en la piel, en las sinuosidades del cuerpo del autor. Se trata, entonces, del continuum vida-obra, narrador-personaje-protagonista, deseo homoerótico-deseo homosexual, escritura-cuerpo, que nos permite leer este cuento como una llamada escena de lo «innombrable».

La anécdota del cuento, publicado en *La Habana Elegante* el 26 de febrero de 1893, puede resumirse de la siguiente manera. El narrador, que cuenta la historia en primera persona, llega a una librería y le pregunta al dependiente por el dueño. Mientras espera, se sienta a hojear un libro. Un extraño perfume que llega hasta él le hace entonces mirar a su alrededor, descubriendo a un joven misterioso que, desde luego, le intriga. Cuando éste se marcha, el narrador pregunta por él al dueño de la librería quien le informa que se trata de un cliente suyo, añadiendo que “lo [tiene] por uno de los hombres más raros, más sombríos y más originales que se puedan encontrar” (234). A partir de este instante, el relato pasa al librero que en calidad de narrador intradieético, recuenta su visita a la casa del joven. Satisfecha la curiosidad del narrador, éste se marcha de la librería “sin decir una palabra” (237).

Significativamente, ninguno de los personajes del cuento tiene nombre. Los sujetos son designados por sus funciones: “el dueño”, “el dependiente”, el “antiguo marchante”, o por la edad, la apariencia del cuerpo: “el extraño joven”. Desde el principio, pues, la estrategia narrativa apunta a desestabilizar toda seña de identidad de los sujetos, y aún de los espacios, puesto que oímos hablar de “la librería”, de “un barrio lejano, casi fuera de la población”, lugares marcados igualmente por la misma indeterminación. El mecanismo productor de la subjetividad, podemos afirmar, no es otro que esa zona franca inscrita en el libre intercambio, en el *bal masqué* de la escritura a que somos arrastrados. En lugar del cuerpo condensado, el cuerpo expansivo, rizomático. El verdadero protagonista de la historia es el cuerpo enfermo y extraño, misterioso, monstruoso, cuya otredad y abyección colocan al «amante de las torturas» en los márgenes de lo representable, de lo legible, de lo nombrable, pero hay que insistir en que esta “irrepresentabilidad”, en última instancia, lo *significa*.

En efecto, el «amante de las torturas» se constituye como personaje a partir de un núcleo de significación secreta. No sólo el librero niega conocerlo bien, sino que añade que no cree “que nadie se pueda preciar de conocerlo” (234). Ese *secreto* es el catalizador del deseo que hace del personaje el foco de ansiedad del librero y del narrador que pregunta por él. Pero lo que nos permite apreciar la veleidad narrativa de Casal es el hecho de que el *secreto* del «amante de las torturas» es cualquier cosa menos intransitivo. Por el contrario, todo el que entra en contacto con él parece, a su vez, convertirse en *secreto*. Así, cuando el narrador hace la pregunta de rigor – “¿Quién es ese joven?” – , el dueño de la tienda, “acariciándose la barba, sonr[íe] con cierta malignidad” (234). La sonrisa maligna de quien se sabe “poseedor” del secreto, contrasta vivamente con el horror que, tras hacer la historia del joven misterioso, parece reflejarse en el librero, el cual, “enjugándose la frente emperlada de sudor, se fue a colocar detrás de la carpeta, atestada de libros, periódicos y cartas” (237). Entre la sonrisa cómplice y la inquietud que lo hace sudar, está a su vez el secreto de la historia misma, su fascinación con lo abyecto. Más curioso todavía es lo que sucede cuando el narrador llega a la librería y luego de preguntar por el dueño, nos dice que el dependiente, “con el rostro vuelto hacia la espalda, desde los últimos peldaños de una escalera, clavaba en mí sus pupilas asombradas” (233). El narrador no se inquieta con esa mirada, ni pregunta o explica los motivos del asombro

del dependiente. El detalle no tendría sentido si no fuera porque es el único instante de la historia en que – a través del retrovisor de la mirada y el malestar del otro, del dependiente – podemos ver o sospechar la extrañeza del narrador, así como la fascinación que, al igual que el «amante de las torturas», produce en el dependiente. Basta, pues, esa desconcertante mirada para que el narrador (tanto como el autor) quede definitivamente atrapado en el cuarto de espejos del cuento: narrador, autor y personaje portan una misma, perturbadora extrañeza, y, sin dudas, la misma guardarropía. (4)

No por azar la historia comienza en y retorna a la librería; y no por azar tampoco, es en la librería donde el cuerpo hace su primera aparición. Situado entre libros y en contraposición a la homogeneidad de la librería – donde “se encontraban siempre las mismas obras” (233) – la extrañeza de ese cuerpo figura un exceso que pugna por significar *algo*.

El protagonista, a quien se describe como de “alta estatura” y que viste “con extrema elegancia,” se mueve y habita entre conflictivos circuitos de deseo: “vive, en un barrio lejano, casi fuera de la población, por el que no se encuentran más que tipos enfermos, siniestros y espectrales” (235). Su lugar queda registrado en el texto por el *casi*: ni en el centro urbano, ni fuera de él completamente, sino en un “barrio lejano,” es decir, allí donde se producen y reproducen los focos de contaminación simbólica: en los suburbios. Es el lugar de lo espectral, de lo fantasmático, de la presencia y de la no presencia, y, por lo mismo, de la amenaza constante de la *aparición*. Pero es el hecho mismo de que sea también un hombre refinado, que viste con “extrema elegancia”, lo que lo sitúa, una vez más, en las intersecciones que siempre supone lo fronterizo: merodea los grandes teatros, las elegantes avenidas, las iglesias, tanto como los burdeles, las tabernas, los hospitales.

Desde que aparece por primera vez en el cuento, el cuerpo del «amante de las torturas» se manifiesta como un flujo perturbador. Lo que obliga a *volverse* al yo del narrador que

introduce la historia, no es otra cosa que ese “perfume sutil, mitad de iglesia, mitad de alcoba” que se desprende de aquél. La hibridez y el exceso de ese perfume delatan su naturaleza monstruosa. El perfume que usa no es un signo del cuerpo, sino que es éste, el cuerpo, el que se proyecta, se ensancha, crece, se (re)produce en las vibraciones de ese perfume. Dicho en otras palabras, ese perfume *es* su naturaleza, su cuerpo: “lo vi detenerse ante una pila de volúmenes amarillos, dilatar las fosas nasales, ponerse lívido de emoción, abrir sus pupilas fosforescentes y, estirando su mano, como una garra de marfil, apoderarse de uno de los libros [...]”. El cuerpo, arborescente, se (re)produce en rizomas que se abren, se estiran, se dilatan, ante el cuerpo otro, erotizado, del libro. Cuerpo monstruoso cuyo sentido transita de la bestia – la *garra* – al objeto precioso, museable, importado, exótico: al *marfil*. La desantropomorfización del sujeto corre pareja a la avidez por el consumo del objeto-libro. El deseo exacerbado desarticula al cuerpo anatómico, lo descuartiza; en su lugar sólo quedan gestos, balbuceos, estertores de placer. El afán consumista está impregnado también de un fuerte deseo destructivo, devorador. El objeto del deseo se nos muestra así en toda su ambivalencia: es también una *presa*. Lo seducido – el sujeto – incorpora al objeto de su deseo mediante un proceso que implica la sumisión a ese objeto, pero también su destrucción y su consumo ritual: lo *incorpora*, es decir, lo asimila a su cuerpo. Sin embargo, el ensamblaje del monstruo no está terminado aún; hay que añadirle todavía otras monstruosidades: la enfermedad – posiblemente la tuberculosis – y una extraña aleación de juventud y vejez:

A pesar de su juventud, porque representaba a lo sumo unos treinta años, había en su persona tales huellas de cansancio, de agotamiento y hasta de decrepitud, que su figura producía cierto vago malestar. [...] Bastaba fijarse [...], en la palidez casi diáfana de su rostro, donde la piel se adhería estrechamente a los huesos, en el arco violáceo de los labios, donde la púrpura de la sangre no brillaba jamás, y en los sacudimientos nerviosos de su persona [...] (234).

El cuerpo presenta los inequívocos síntomas de la «consunción», nombre con el que entonces era conocida la tuberculosis. Irónicamente, mientras más desaparece el cuerpo, mientras más se (auto)consume, más gana en presencia. Además, la disminución de ese cuerpo, su franco deterioro, no lo hacen por ello menos susceptible de *desear*, y, lo que es aún más interesante, de ser *deseado*. Es, pues, en el *deseo* que genera, y que lo consume, donde hemos de palpar su carnosidad, su rapiña. (5) El deseo lo enferma, y la enfermedad – al disminuirlo – lo produce como hinchazón, protuberancia, en fin, como *tubérculo*. Vemos *desvivirse* al cuerpo en la enfermedad que lo *vive*. Ante nuestros ojos se está formando el cadáver, está cobrando *vida*. (6) Por otra parte, así como el dependiente *clava* su vista en el narrador, éste *fija*, *adhiera* la suya en el «amante de las torturas», y el librero en éste. Estamos primordialmente ante un relato que escenifica la obsesión, fascinación y persecución de unos hombres con y por otros. En la intensidad de estos itinerarios, imantados por el secreto, seducidos por sus gavetas, residen la energía homoerótica, y las posibilidades de emergencia del deseo gay. Y no sólo por su vinculación al secreto, sino también a la metáfora del *desvío*.

Casal ofrece todos los elementos descriptivos de la enfermedad que serían necesarios para completar el «cuadro» clínico, pero la perversión de ese gesto es obvia: el «cuadro» clínico no se produce en el espacio del gabinete, o del hospital, sino en el de la librería, el cual, a su vez, figura un exceso de deseo: el lugar mismo de la consunción. De esta manera, la función del «cuadro» clínico no está al servicio del encuadre de la enfermedad, de su tratamiento por medio del lenguaje. Por el contrario, aquí el «cuadro» está en función de la propagación de la enfermedad misma a través del *germen* de la lectura. Es el germen de la lectura – y por extensión de la escritura – el que torna canjeables la repulsión y la fascinación, el deseo homoerótico y el deseo homosexual, al narrador y a su personaje; al narrador, su personaje, y al autor; al secreto y su vocinglera revelación.

El «amante de las torturas», como ya dijimos, proyecta inequívocamente el *misterio* de Casal, hasta el punto que es perfectamente plausible leer su historia como una cuidadosa y desafiante salida del armario. Decimos esto porque en el relato tenemos, por un lado, la articulación de una subjetividad masculina decadente, al margen de la normativización de la masculinidad que está tomando forma a fines del siglo XIX, y, por el otro, el hecho de nos presenta a sujetos masculinos perseguidos o perseguidores, obsesionados y fascinados con y por sujetos masculinos; fascinación que, además, es de raíz fuertemente erótica. Añadamos a esto, entonces, el cuarto de espejos en que se confunden el autor, el narrador (o los narradores) y el personaje protagónico. En primer lugar está la edad del personaje – “a lo sumo unos treinta años” – que coincide con la del autor, quien muere el 21 de octubre de ese año (1893), cuando apenas faltaban unos días para que cumpliera los treinta. Por otra parte, Casal describe la enfermedad de su personaje en términos muy similares a como describen la suya sus amigos. Así, si en éste último se notaban – a pesar de su juventud – huellas “hasta de decrepitud”, Morúa Delgado recuerda el “cuerpo de joven” y el “andar de viejo” de Casal. Eso, para no mencionar el “color vidrioso” de las pupilas y la palidez de ambos, o la voracidad con que se entregan a la lectura de libros “raros”. Añádase, entonces, el gusto por “todo lo deforme, lo monstruoso, lo sangriento, lo torturado, lo que le hace sufrir” del «amante de las torturas» (235), y el comentario de Manuel Sanguily de que Casal “[s]e atormentaba a sí mismo, [y] se inquietaba únicamente ante lo singular y monstruoso” (30). Tantas (co)incidencias parecen demandar que tengamos en cuenta aquello que expresa Sylvia Molloy: “hay y ha habido un buen número de autobiografías escritas en Hispanoamérica [pero], no siempre han sido leídas autobiográficamente: filtradas a través del discurso dominante del momento, se las ha saludado como historia o como ficción, y raramente han sido consideradas como ocupantes de un *espacio propio*” (2) (énfasis mío). Molloy expresa también que “a menudo [los autobiógrafos hispanoamericanos] dicen en textos menos comprometedores aquello que sienten que no pueden decir autobiográficamente” (6). Creo que esto es lo que sucede más o menos con el cuento que nos ocupa. Al insistir en el elemento autobiográfico, no estoy proponiendo, desde luego, una correspondencia fáctica, punto por punto, entre vida y obra, sino, en todo caso, la proyección de un deseo que sólo podía expresarse de manera oblicua,⁽⁷⁾ esto es, a través de esa puerta de escape que es, que muchas veces ha sido, la ficción literaria. Por otra parte, tanto Casal como el modernismo

en general, diluyeron las fronteras – supuestamente nítidas – entre vida y obra. Oscar Montero ha señalado que “[c]on Verlaine la frontera entre el erotismo de la obra y la sexualidad transgresora de la vida comenzó a borrarse. Una amplia zona, ambigua, peligrosa y generadora, reemplazó el nítido deslinde entre ‘el hombre y su obra’” (821). Entre obra y vida, la «política de la pose» – para decirlo en los términos de Sylvia Molloy – creó porosidades, brumas y arenas movedizas que no cesaron de causar inquietud, ni de avivar el deseo de descubrir «el secreto».

El núcleo de “El amante de las torturas” adquiere su definitiva consistencia simbólica en el relato que hace el librero de la visita que hiciera a la casa de aquél, con motivo de “llevar[le] unos libros que le había encargado” (236). Al llegar allí, el portero – por medio de “un niño, rubio como un ángel y hermoso como un efebo” (235) – anuncia su visita. Trapasando, entonces, el umbral, ve a “un viejo paralítico, con unos espejuelos verdes y una barba blanca, que le cubre todo el pecho,” y – comenta el librero – “se experimenta cierta opresión, cierto temor a algo inexplicable, cierto malestar análogo al que nos produciría la entrada en un panteón” (235). Conducido a un gabinete situado en el piso superior, escucha “una especie de chasquido acompañado de sollozos, como si se azotase a alguno en la casa, pero alguno que se encontraba imposibilitado para exhalar su dolor” (235). Esto sucede, mientras se intensifica el olor del perfume y ve salir humo por la cerradura de una puerta. Luego, cuando se disponía a bajar, vio “deslizarse por una galería contigua, a una hermana de la Caridad, ajustándose la toca, que llevaba en la mano derecha un nimbo de oro, y bajo el mismo brazo, un manto de la Dolorosa, todo de terciopelo negro, cuajado de estrellas” (236). La seguía “otra hermana, pálida y sofocada, que doblaba una túnica de merino azul, de esa que envuelven[sic] los cuerpos de las Magdalenas en las antiguas pinturas italianas” (236). Finalmente, el librero ve surgir ante sus ojos “la parte superior de una cruz de madera negra, de tamaño colosal, que un mestizo lívido con traje de sayón, cargaba sobre sus hombros agobiados” (236). A la pregunta que le hace el narrador de si no “[e]starían representando alguna escena de la Pasión”, el

dueño de la librería responde que no lo sabía, añadiendo que cuando se disponía a marcharse vio a “aquel hombre [se refiere a su cliente], pálido hasta la transparencia y delgado hasta lo cadavérico, [que le] hacía señas, a través de una nube de humo, desde la pieza inmediata, de que podía pasar” (236).

Lejos de revelarnos nada, esta escena tiene lugar en la brecha que se produce entre lo próximo y lo distante, es decir, allí donde las percepciones no nos sirven más que para entrever. El cuerpo del texto emerge como una contraseña – por entre el humo y el perfume –, como una transparencia, o la palidez de un aroma que se desvanece apenas miramos por la cerradura del lenguaje. Franqueando la entrada, el efebo andrógino pone en marcha un complicado mecanismo textual de representaciones. Las «hermanas de la Caridad» se mueven de los rituales sado-masoquistas a la escenificación de la Pasión, y de la representación teatral a la pintura de caballete. Frente al espejo ambiguo de la Pasión, todos estos gestos se tornan reversibles. Hasta el “mestizo lívido” que carga la cruz parece ser el resultado de un perverso juego erótico, puesto que el mestizaje marca al cuerpo con un origen racial intermitente. Todo ha sido dispuesto para la *figuración* y la *desfiguración*. La viscosidad de la escritura, que se abre y se cierra espasmódicamente, nos invita a atisbar todas las posibles perversiones y combinatorias del Deseo. Desde la mezcla de ambigüedad y de homoerotismo de que está investido el niño – significativamente colocado entre la imagen sagrada del ángel, y la imagen más homoerótica del efebo – hasta la ritualización de una posible relación lesbiana, y aún necrofílica, -- esto último sugerido en la simbólica superposición de las imágenes de la casa y del panteón, así como en la imagen cadavérica, fantasmagórica de “aquel hombre”, -- a donde quiera que nos volvamos, encontraremos el mismo perfume, “de templo, a la vez que de lupanar”. El cuerpo es el campo minado donde se dislocan las antítesis sagrado/profano, homosexual/heterosexual, puro/impuro, templo/lupanar, hombre/mujer, vida/obra, narrador/autor/personaje(s).

Tanto en Casal, en particular, como en el modernismo en general, el texto figura ése del goce barthesiano: “el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector; la congruencia de sus gustos, de sus valores y sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (25). Cuerpo–texto, secreción *texticular* que en el cuento de Casal está representado por el perfume, o sea, por una exhalación que contiene – totalmente armados y en obstinado enfrentamiento – a los contendientes de la antítesis, y que los obliga, no obstante, a intercambiar las armas. El cuerpo como absoluto sólo puede vislumbrarse en sus apartados, en el límite de su funcionamiento, allí donde la forma se abre a lo monstruoso, a lo discontinuo, al corte:

Estábamos en una pieza vasta, casi cuadrada, cubierta por una alfombra roja, de un rojo quemado, floreada de mandrágoras, de enforbios, de eléboros y de todo género de plantas letales. Una red inmensa, tramada de hilos de seda, cubría las vigas del techo, mostrando en el centro, a manera de roseta, un quitasol japonés, de fondo plateado, donde se abrían flores monstruosas, quiméricas, extravagantes y amenazadoras. En cada uno de los ángulos del techo, se destacaba la silueta de un animal, bordada en relieve sobre los hilos de la red, pero trabajada con arte, *que yo sentía acrecentarse mi malestar*. En el uno, se veía un murciélago, abiertas las alas de terciopelo gris, *próxima ya a agitarse sobre nuestras cabezas*; en el otro un cocodrilo estiraba su cuerpo de un verde metálico, como dispuesto a abalanzarse sobre la presa olfateada; en éste, una serpiente desenroscaba sus anillos, erectando su lengua húmeda de baba [...] La mesa en que escribía, toda de ébano, con incrustaciones de marfil, estaba cubierta de objetos adecuados, pero todos representaban, desde el tintero hasta la espátula, instrumentos de tortura (236) (énfasis mío).

Es casi imposible no ver aquí una amplificación de la celda de Casal, particularmente de aquella que había espantado a Sanguily. ¿No espejea, después de todo, el horror de Sanguily en el del librero? Éste último, en efecto, al ver “acrecantarse [su] malestar” pareciera proyectar el de Sanguily. Sugiero, pues, leer retrospectivamente el texto de

Sanguily sobre la celda de Casal, en el *interior* mismo de la ficción casaliana. Del chirrido de esa fricción, emerge la figura espantada de Sanguily, forzada a repetir el horror de tener que mirar, una y otra vez, los ojos vidriosos de Casal. Por otra parte, tanto el comentario del librero, como antes el de Sanguily, sugieren que las formas que habitan el gabinete-la celda son formas vivas, monstruosidades despiertas. El horror que suscitan nace de algo siniestro que habita en ellas: no es posible determinar con absoluta certeza si se trata sólo de *formas artísticas* – por más monstruosas que pudieran parecernos – o si también están vivas, es decir, si están, en verdad, como cree el librero, “próximas a agitarse sobre nuestras cabezas”. Las siluetas de los animales “bordada[s] en relieve sobre los hilos de la red, pero trabajada[s] con arte” insisten en el *artificio* de la representación, incluso en su naturaleza decorativa, pero, al mismo tiempo, esas formas son susceptibles de *producir* malestar. Los usos del imperfecto y del tiempo progresivo, actualizan esa naturaleza, le insuflan vida. Las formas se estiran, se enroscan, olfatean, se aprestan a abalanzarse sobre su presa. Como para que no nos queden dudas del impulso erótico-bestial que las anima, ahí está la serpiente “erectando su lengua húmeda de baba”. Esa “lengua húmeda” parece corresponderse, especularmente, con la espátula y el tintero. La pluma que rasga el papel, que deja marcas y trazas en él, es también una lengua húmeda que se enrosca al cuerpo y lo (re)produce en anillamientos sucesivos. Tanto la lengua como el tintero – y la pluma – son instrumentos que torturan al cuerpo, que lo escupen y lo babean, pero que también lo significan como rareza. Es a través de esa tortura que el cuerpo, al temblar en el estertor, gana en presencia, se expande. De manera similar, la baba y el escupitajo lo endurecen; hacen del cuerpo un deseo aceitado cuya escandalosa erección – sin dudas *trabajada con arte* – no reducen los regímenes disciplinarios de la época. “¿No ha notado usted [pregunta el librero al narrador] que muchas veces [el «amante de las torturas»] se introduce la mano por lo alto del pantalón y que, a los pocos momentos, empieza a hacer contracciones al andar? Pues es porque lleva un cilicio a la cintura y, cada vez que se le afloja, se lo ciñe a la piel” (235).

La ropa sirve tanto para *velar* como para *revelar* la erección del deseo. La mano que se introduce por lo alto del pantalón, sugiere un juego simultáneo de encarcelamiento y fuga; de restricciones y liberalidad; de tortura y de placer; de prohibición y de transgresión. Esa perversidad, sin embargo, está definitivamente asociada al placer, es un gesto afirmativo. La visibilidad del sexo está en proporción directa al silencio que se crea a su alrededor. El silencio lo envuelve y, por lo mismo, lo *significa*. La mano desaparece “por lo alto del pantalón” –, pero lo hace en público. No importa que se nos diga que el gesto busca sojuzgar, mediante el martirio, a ese sexo. Si para conseguirlo ha de torturársele, de ningunéarsele, entonces el esfuerzo del sujeto no hace sino revelar la irreductible lujuria de su sexualidad que, como el texto sugiere, “se le afloja,” es decir, se relaja, se despierta. Aquí no hay, pues, una invisibilidad propiamente dicha. A medio camino del lupanar y del templo – justo a la altura de la cintura – el cilicio no es, en verdad, el lugar de la negación de la sexualidad, sino el de su afirmación, el *más allá del principio del placer*, el momento de la *jouissance*. Volvemos, pues, a otro importante momento en que el texto erótico se abre y se cierra, al mismo tiempo, a la mirada. Es esta formulación la que nos permite comprender la perversión implícita en la mirada del *voyeur*: el placer reside en el obstáculo, en la pared que separa al ojo del objeto de su deseo, y que, al mismo tiempo, le permite atisbar, en el relampagueo de la distancia, la delicia. Ahí se ubica la perversión del texto que busca seducir con la promesa de una visión espléndida, precariamente sujeta, precariamente oculta, por la mano que la sostiene o empuña, entre el pantalón y la camisa. Basta una mirada súbita, fugaz, un pestañeo del deseo, para llegar al orgasmo contenido – simultáneamente --, en la pérdida y en la ganancia.

Justo cuando a la ciudad – como resultado precisamente de su expansión, de su modernización – llegan nuevas oleadas de inmigrantes, y aumentan la prostitución, las enfermedades contagiosas y el crimen, con el consiguiente desarrollo de regímenes

disciplinarios y de control del sujeto más eficaces, el cuento de Casal opta por dejar en libertad a ese sujeto raro, (8) enfermo, y lo pone a circular – amenazante – entre el centro urbano y la periferia, convirtiéndolo en un sujeto elusivo – sin nombre, sin rostro, sin biografía, sin nacionalidad, sin etiología, sin historia – pero, no obstante, presente, perturbadoramente *visible*. Dicha visibilidad está en proporción directa a su extrañeza, siendo el perfume, pudiéramos decir, lo que emblematiza a ésta. El perfume *es* su naturaleza, su cuerpo. El cuerpo adquiere consistencia, volumen, en ese perfume que escapa, que no se deja envasar en historias clínicas, o en expedientes policiales. Aroma compuesto; o mejor, dividido a la mitad por efluvios de iglesia y de alcoba – “un perfume muy extraño, un perfume de templo, a la vez que de lupanar” (235) – traza un itinerario del deseo como contaminación, como aleación de espacios que, por lo mismo, se tornan – a la manera del sujeto que lo lleva – en expresión de un placer anfíbio. El cuerpo sólido, susceptible de ser taxonomizado, escapa a través de un constructo fantasmático, se vuelve elusivo.

Curiosamente, el perfume que libera el «amante de las torturas» ha sido producido en los laboratorios farmacéuticos del positivismo: despide taxonomías, manías clasificatorias. Pero la escritura casaliana, luego de comprar por separado estos perfumes supuestamente hostiles, los fuerza a una gozosa concupiscencia. No hay que minimizar, entonces, la carga simbólica que subyace en la estrategia de Casal. Como comentan los editores y autores de *Aroma. The Cultural History of Smell*, “los olores, a diferencia de los colores, no pueden ser nombrados”, ni “capturados” tampoco, puesto que constituyen un “fenómeno altamente elusivo” (3). La duplicidad y la enemistad interna de los nombres de los perfumes que se combinan en el olor del «amante de las torturas» imposibilitan la constitución de un sujeto unívoco y garantizan, en cambio, sus escapes. Resulta imposible, incluso, distinguir a un perfume de otro, puesto que de lo que se trata es de que constituyen uno solo: “un perfume de templo, *a la vez que* de lupanar” (235) (énfasis

mío). Es, además, un perfume que *usa* el personaje; es decir, un perfume elaborado, escogido por él.

A fines del siglo XIX, el énfasis en la limpieza personal, en la higiene, había traspasado al agua el favor que alguna vez gozaran los perfumes. Éstos fueron considerados entonces como nocivos a la salud y vinieron a representar el gasto extravagante, la frivolidad, y, en consecuencia, devinieron otro marcador de las diferencias de género. De modo que ciertas esencias vinieron a ser consideradas masculinas, mientras otras fueron clasificadas como femeninas (Classen, 82 – 83). Casal pone a circular al amante de las torturas en momentos en que se realizan notables esfuerzos por fijar toda una epistemología del pederasta, por definir y fijar sus rasgos, actitudes, gustos, y todo ello porque se hacía necesario descifrar lo que Vernon A. Rosario II llama “[l]a mascarada sodomita”, es decir, “la discordancia entre la superficie pública y los secretos profundos” de la vida privada (Rosario II, Vernon A, 151) (9). La mayor insistencia se centraba entonces en el afeminamiento del sujeto, lo cual se manifestaría en sus modos de vestir, de gesticular, de arreglarse el pelo, en los accesorios que lleva, etc. En lo que respecta a Casal, éste está más próximo al carácter perturbador y amenazante del personaje gótico que del afeminamiento. El «amante de las torturas» es, pudiéramos decir, un personaje-intersticio, pero, por otra parte, esto es lo que lo coloca – bastante incómodamente para los discursos de la época – en un estado parentético, fluido, entre el homo y el heterosexual, entre lo masculino y lo afeminado, entre el alienado y el criminal. El perfume lo significa como escape y emanación perversa.

En *Etude médico-légale sur les attentats aux moeurs* el conocido e influyente médico francés Ambroise-Auguste Tardieu (1818-79) caracteriza a un pederasta que difícilmente podría avenirse al personaje de Casal: “Los cabellos encrespados, la piel maquillada, el cuello abierto, la camisa por dentro para subrayar la figura; los dedos, las orejas y el pecho

cargados de joyas, *todo el cuerpo exhalando un olor de los perfumes más penetrantes*, y en la mano un pañuelo, flores, o algún punto de aguja: tal es la extraña, asquerosa, y con razón sospechosa fisionomía del pederasta... (Rosario II, 151) (énfasis mío). Mientras Tardieu intencionalmente ridiculiza al pederasta, y lo convierte en objeto de mofa y escarnio, el personaje de Casal, por el contrario, provoca horror, asusta. Además, hay todavía una diferencia significativa: mientras Tardieu lo aísla en su diferencia y lo convierte, de hecho, en un expediente criminal, en un signo perfectamente legible, y por tanto susceptible de ser encarcelado, lo mismo en el sentido jurídico que en la retórica del texto, Casal, por el contrario, lo vuelve ilegible. Se trata de dos extrañezas que difieren – insisto – en un punto esencial: el perfume que impregna al pederasta, es, simplemente, escandaloso; lo delata porque “confirma” y “vocifera” su pederastia. El que lleva el amante de las torturas es aún más perturbador porque (con)funde aquellos espacios que se suponía se excluían uno al otro: *el templo* y *el lupanar*. Tardieu descubre una pista; Casal la deslía. El texto crece y se expande a expensas del deterioro del cuerpo, pero también a expensas de sus prácticas perversas, de sus placeres solitarios. No estamos ante un cuerpo naturalmente extraño, esto es, ante un cuerpo cuya singularidad podamos considerar ontológica, sino ante un cuerpo que se auto-extraña, que se auto-singulariza, que se construye a sí mismo como otredad y desvío del cuerpo “normal”. En esto radican su erotismo y su perversión. Al alienarse con respecto a los demás cuerpos, se convierte en distancia y se propone como texto cifrado, atrayendo, inevitablemente, la curiosidad, el deseo. De ahí el placer homoerótico que nos regala el cuento casaliano. El protagonista de “El amante de las torturas” es apenas otra cosa que el catalizador del deseo homoerótico de aquellos hombres con quienes entra en contacto: el librero, el narrador, el dependiente, el lector. Se trata de una sexualidad otra, que asoma en el balbuceo, no porque la intimidaran cárceles y escarnio, sino porque la azuzaban los cilicios.

El cuento de Casal, como hemos visto, se abre a, e incluso reclama una lectura cómplice que, sin esfuerzo es susceptible de acomodar una subjetividad gay. Esa subjetividad cobra espesor, se significa, insisto, en la extrañeza anfibia del perfume. Resulta significativo que templo y lupanar – sus efluvios constituyentes – convoquen la figura de la mujer: la virgen y la puta. El cuerpo del «amante de las torturas» pasa por la química del laboratorio, por la inspección del consultorio – no hay que olvidar que, como el de su personaje – es cuerpo de Casal estuvo también sujeto a la mirada clínica, a la inspección ocular de médicos y amigos. Lo importante en este caso es el escape de ese cuerpo, sus salidas a la calle, sus fugas que, precisamente, emblematiza el perfume. No estamos ante un cuerpo encuadrado, recortado por el ojo de la clínica, sino ante uno que fascina y erecta “con su lengua húmeda de baba”, y que queda ahí, en la escritura, como una escandalosa corrida.

Notas

(1). Como ejemplo de lo que decimos véanse, por ejemplo, el capítulo “Las guardarropía histórica de la sociedad burguesa” en *Las máscaras democráticas del modernismo*, de Ángel Rama, y el artículo “Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siecle Spanish America”, de Sylvia Molloy.

(2). Las traducciones, a menos que se indique lo contrario, son nuestras.

(3). No está de más recordar que en lo concerniente a Casal, el «secreto» es una zona primordial, constitutiva, de la subjetividad. Sólo que ese «secreto», que Casal mismo cultivó persistentemente, no puede entenderse al margen de la vigilancia de amigos y conocidos. Rememorando su presentación en una de las “veladas íntimas de carácter literario” que tenían lugar en casa del Dr. José María de Céspedes, Casal nos dice que el poema que seleccionó para esa ocasión estaba compuesto de dos cuadros. En el primero, “trazaba la figura de una novicia” que a la luz de la luna paseaba por un claustro. En el segundo, esta misma joven, “que ya había pronunciado los votos supremos, aparecía al

pie de un altar, desgarrando el sayal” y rogándole a Dios alejara de su mente “la imagen de un guerrero” que había amado años atrás. En el primer cuadro “todo era blanco,” mientras que en el segundo todo era “blanco y negro.” Y añade: “Bajo los tintes místicos del primero había tanto sensualismo oculto, que me decidí a esconderlo y sólo presenté el segundo” (1993 106 – 107). La decisión de ocultar el primer cuadro, de hacerlo «secreto», es inseparable del monitoreo de su audiencia, de la idea de sentirse inspeccionado, sujeto a un proceso de decodificación. Particularmente por el hecho de que la composición había nacido con un secreto, puesto que esa excesiva sensualidad – no lo olvidemos – ya estaba “oculta” en el texto. *Oculto*, sí, pero no tanto que no pudiera hacerse visible para el oído presto a la sospecha, o para la mirada inquisidora. Lo irónico y lo paradójico – para quien no esté familiarizado con la escritura de Casal – es la *inversión* implícita en el secreto: es el primer cuadro, “todo lila, blanco, ámbar y azul”, el que está empozoñado por la sensualidad, y no el segundo, a pesar de su gama maniquea: blanco y negro.

(4). Oscar Montero, que también ha comentado este cuento, no falla en notar el juego y baile de máscaras que propone el texto de Casal. Véase su: *Erotismo y representación de Julián del Casal*, 68 – 70.

(5). Susan Sontag nos recuerda que “[s]e pensaba y se piensa hoy que la tuberculosis produce rachas de euforia, aumento del apetito, un deseo sexual exacerbado”. *La enfermedad y sus metáforas*, 20.

(6). Constatamos aquello que afirma Foucault de que “cada conjunto mórbido se organiza sobre el modelo de una individualidad viva: hay una vida de los tubérculos y de los

cánceres”, por lo que “[e]s menester [...] sustituir la idea de una enfermedad que atacaría a la vida”. *El nacimiento de la clínica*, 216.

(7). Aunque hay que aclarar que en Casal tal revelación es menos oblicua de lo que crítica ha admitido con frecuencia. Véase, para sólo mencionar un ejemplo, su poema «Flores de éter», dedicado a Luis de Baviera.

(8). “I can’t help but translate [*Los Raros*, de Darío] as *The Queers*,” o sea, como *Los maricones* (1999 185), comenta acertadamente Sylvia Molloy. No es extraño que tanto *queer* (en inglés), como *raro* (en español) hayan sido utilizados, o para nombrar, o para sugerir la homosexualidad. El *Diccionario de Autoridades* (1737), define *raro* como: “adj. Lo que tiene poca densidad o solidez, y se dilata y extiende en sus partes, ocupando mayor espacio, y formando mayores poros;” “extraordinario, poco común o frecuente;” “insigne, sobresaliente o excelente en su línea” (491). En la *Enciclopedia del idioma* (Aguilar, 1958), lo raro es eso “[q]ue tiene poca densidad y consistencia;” también lo que es extraordinario, escaso, o insigne” (3509). En cuanto al *Diccionario crítico etimológico* (Corominas, 1981), lo define en el sentido de poco frecuente, extraño, y “*ralo*: contrario a lo espeso” (vol. IV 786). El *Diccionario razonado desinónimos y contrarios* (1989), expresa: “aquello que por su poca frecuencia, resulta fuera de lo normal;” extravagante, singular, único; ilustre o famoso; “Anómalo se dice de aquello que no ocurre como debiera ser, por lo cual resulta irregular y hasta molesto,” disperso, diseminado; excéntrico, infrecuente e insólito; maniático, “se dice de la persona que padece rarezas y manías” (681 – 2). Finalmente, el *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado* (Grijalbo, 1997) incluye las siguientes entradas: “Poco frecuente // Que no responde a lo normal en su género // Descollante por sus cualidades // Extravagante // Se dice de los gases poco densos o consistentes // fig. Homosexual (1419).”

(9). En la novela *Los cuarenta y uno* (1906), de Eduardo A. Castrejón, el perfume constituye otro de los marcadores de la homosexualidad. La entrada a la casa de *Mimí*, por ejemplo, está marcada por un “perfume delicioso” que esparce sus ondas (95). De Ninón, otro de los personajes, se nos dice que “se perfumaba los bucles de su cabellera negra”. En general, una de las notas más sobresalientes de “aquellos jóvenes aristócratas prostituidos” eran los “perfumes esparcidos” (97), y “la suave epidermis ungida de aceites perfumados” (99).

Bibliografía

Barthes, Roland. Roland Barthes. *El placer del texto y lección inaugural*.

Berrong, Richard M. “Beyond Same-Sex Desire: Pierre Loti’s *Iceland Fisherman* as an Example of Other Ways of Reading Literature as Gay”. *Journal of Homosexuality*. Vol. 59, number 4, 2006: 77 – 96.

Casal, Julián del. “El amante de las torturas”. *Prosas I*. Edic. del Centenario. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.

---. *Bustos y rimas*, edic. facsimilar. Miami: Editorial cubana, 1993.

McKee Irwin, Robert; McCaughan, Edward J.; Rocio Nasser, Michelle, editors. *The Famous 41. Sexuality and Social Control in Mexico*, 1901. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

Classen, Constance, Howes, David and Synnot, Anthony. “Introduction. The Meaning and Power of Smell”. *Aroma. The Cultural History of Smell*. New York: Routledge, 1994.

Classen, Constance. “Following the Scent. From the Middle Ages to modernity”. *Aroma*.

Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica*. Madrid: Siglo XXI editores, 1999.

Molloy, Sylvia. *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

---. “Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin de Siècle Spanish America”. *Social Tex*. 10.2. No. 31 – 32, 1992: 187 – 201.

Montero, Oscar. “Modernismo y ‘degeneración’: *Los raros* de Darío.” *Revista Iberoamericana* 62. 176 – 7 (julio-diciembre 1996): 821 – 834.

---. *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Rodopi: Amsterdam – Atlanta, 1993.

Morúa Delgado, Martín. “Julián del Casal.” *La Habana Elegante*, Año X. Núm. 43. 29 de octubre de 1893.

Rama, Angel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.

Sanguily, Manuel. “Corona fúnebre”. Julián del Casal. *Prosas I*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963: 29 – 31.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.

Vernon A, Rosario II. “Pointy Penises, Fashion Crimes, and Hysterical Mollies” en: Jeffrey Merrick and Ragan, Jr., Bryant T., editors. *Homosexuality in Modern France*. New York: OxfordUniversity Press, 1996.

Ensayos/Essays

“Dame un beso, mi amor”: configuración cultural del guerrillero en el pasaje de las políticas (*El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Stella Manhattan* de Silvano Santiago)

Gonzalo Aguilar

Universidad de Buenos Aires

El 8 de octubre de 1967 no fue una fecha cualquiera. Ese día, en Bolivia, asesinado por las fuerzas de seguridad, había caído Ernesto “Che” Guevara. En el mismo instante en que lo mataban, Guevara –como todo héroe– nacía por tercera vez. Su nacimiento biológico había sido en 1928, en Rosario, Argentina. Su segundo nacimiento, en la Sierra Maestra cubana, durante el proceso que culminó con la Revolución de 1959, y que supieron condensar el relato “Reunión” de Julio Cortázar (que imagina el momento en que el médico se descubre como combatiente) y la célebre foto de Alberto Díaz (Korda) en la que Guevara mira hacia un horizonte preñado de futuro. Finalmente, el héroe nacía por última vez en Bolivia con su derrota definitiva: representado por una foto que lo mostraba abatido en una camilla, Ernesto Che Guevara había demostrado con su propia vida que al morir por la Revolución el combatiente ayudaba a su alumbramiento.

Si bien la figura del guerrillero ya era una referencia insoslayable de la cultura y la política de los años sesenta, sobre todo después del triunfo de la Revolución Cubana, 1967 puede considerarse el año clave en que, tanto para la Argentina como para Brasil, su figura irrumpió como modelo de acción política (y, complementariamente, de comportamiento

ético). Si Marx pudo decir en el siglo XIX que “un fantasma recorre Europa”, refiriéndose al comunismo, bien podría afirmarse que, a partir de ese año, un fantasma recorre Latinoamérica en la efigie del Che.⁽¹⁾ En dos países dominados por dictaduras y atravesados por antagonismos sociales, la figura del guerrillero canalizó, de un modo muy eficaz, la aspiración al cambio. En el caso de Brasil, el endurecimiento progresivo de la dictadura militar brasileña que había comenzado en 1964 llevó a diversos sectores a considerar que únicamente la lucha armada podía redirigir el rumbo de la historia, no sólo hacia la caída del régimen sino también hacia la instauración de una sociedad socialista. En el caso de la Argentina, el golpe militar de 1966, que fue interpretado por diversos grupos como el fin de las opciones “democrático-burguesas”, abrió la perspectiva de una acción violenta que la intransigencia del gobierno *de facto* terminó alentando. Hacia fines de la década del sesenta, la incidencia de la saga guerrillera había sido tan profunda en el imaginario colectivo que puede decirse que llegó a afectar todos los órdenes de la vida social. Entre las diferentes dimensiones que adquirió el fenómeno en esos años me interesa particularmente el modo en que su presencia transformó los vínculos de la política con la estética y con la ética.

Para comprender las relaciones entre estética y política, se suele citar una frase de Walter Benjamin incluida en su célebre ensayo sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, donde sostiene que mientras el fascismo hace una estetización de la política, el comunismo responde con una politización de la estética (Benjamin excluye la opción burguesa que consiste en la separación de la estética y la política). Estas observaciones del crítico alemán se han repetido innumerables veces, como si estética y política no fueran afectadas por los cambios históricos y como si los gobiernos militares

de Onganía o de Costa e Silva hubiesen apostado por una “estetización de la política”, algo que se puede decir del régimen nazi pero que parece temerario aplicar a las dictaduras del cono Sur. Lo que parece predominar, más bien, es una despolitización de la estética y una correlativa moralización en un gesto antimodernizador cuyo corolario fueron las leyes de censura promulgadas en esos años. Por eso tiene razón Martin Jay cuando advierte que “cualquier análisis de la estetización de la política [o de la politización de la estética] debe comenzar por identificar la noción normativa de la estética [o de la política] que supone” (JAY 2003: 146).

En este sentido, no puede omitirse el hecho de que hacia fines de la década del sesenta la esfera estética en Argentina y Brasil había alcanzado un alto nivel de sofisticación formal, un considerable grado de modernización institucional y una relativa autonomía que explicaba buena parte de sus prácticas. En el periodo 1968-1970, cuando velozmente comenzaron a agudizarse los antagonismos políticos, muchos artistas se cuestionaron sobre la eficacia de sus producciones artísticas –inevitablemente mediatas y poco efectivas cuando son consideradas según los criterios de la política– y no fueron pocos (sobre todo en la Argentina) los que terminaron abandonando sus actividades específicas para incorporarse a la militancia. Es el caso de muchos participantes de la muestra de arte conocida como *Tucumán arde* y de escritores ya consagrados como Rodolfo Walsh o Francisco “Paco” Urondo, para quienes los desvíos de la forma artística ya no podían satisfacer la necesidad de cambio inmediato que la historia parecía reclamar y que sólo la figura de la rebelión militante parecía cumplir. “La violencia ya no ofende”, declaró Walsh en una entrevista de 1973, y Urondo, en 1971, afirma: “la realidad que vivimos me parece tan dinámica que la prefiero a toda ficción”.(2) La politización de la estética

exigía, en el contexto de fines de los años sesenta, la funcionalización del arte en su conjunto y la imposición de criterios como los de utilidad, eficacia e inmediatez, que se formulaban según las demandas de las necesidades políticas y en consonancia con una idea teleológica de la historia que avanzaba inexorablemente hacia la Revolución. Pero los artistas y escritores se encontraron con que los lenguajes estéticos eran tan complejos y elitistas que si su objetivo era incidir directamente en la revolución que llevaba adelante “el pueblo”, lo más coherente era avanzar hacia su disolución. Así, la impugnación de la estética llegó a ser tan radical que más que de politización, como había querido Benjamin a mediados de los años treinta, habría que hablar de un abandono del arte.

Pero este pasaje –de la estética a la política– no se hubiera producido si no se hubiese impuesto, con la figura del guerrillero, una *ética* que apuntalaba una determinada opción de vida. Una ética que la trayectoria del “Che” Guevara representaba como ninguna otra. Para los actores de la esfera estética, el pasaje se produce mediante lo que denomino una *reconversión de los valores*. Me refiero a aquellos elementos característicos de la tradición estética que se remontan a la bohemia del siglo XIX (como el carácter rebelde, transgresor, antiburgués e inconformista) y que, en esos años, comienzan a desplazarse de la “vida de artista” a la “vida del guerrillero”. Es decir: como si sólo la “vida del guerrillero” pudiera satisfacer ambiciones que tenían larga data para los sectores más dinámicos del campo estético. Al asumir la necesidad de este pasaje, todos los modos de vida eran puestos bajo la lupa que ofrecía la acción política. De ahí que cuando en la película *La hora de los hornos* (del grupo de cine Liberación) se cite la frase de Franz Fanon de que “todo espectador o es un cobarde o es un traidor”, en el significante *espectador* se anuden la postura estética de quien asiste al cine con el fin de

distraerse, la posición política de quien prefiere observar antes que actuar y la falta ética de quien se niega a intervenir en los hechos. Es que la aparición del guerrillero tuvo la virtud, para las configuraciones culturales del período, de resolver de un solo golpe los dilemas de la estética, la ética y la política.

Si 1967 marca una fecha inaugural para el corpus de mi investigación, 1976 puede considerarse otro momento de inflexión clave. Hasta entonces, las obras que se acercaban estéticamente al fenómeno de la lucha armada se proponían o construir un relato heroico del guerrillero o investigar las posibilidades de insertar la obra en el proceso revolucionario. Pero en 1976, año en que se produce el golpe de Estado en la Argentina, tiene lugar un acontecimiento literario: Manuel Puig, por entonces en su exilio neoyorquino, publica *El beso de la mujer araña*. Es, hasta donde sé, el *primer* intento narrativo de hacer una crítica de la figura del guerrillero, de oponerle otro modelo estético, ético e histórico y de disputarle la noción de cambio o antagonismo que había sido hegemonizada simbólicamente por su figura, al menos desde la muerte del Che Guevara. Desde esta perspectiva, la novela de Puig inauguraría el corpus de lo que denomino *relatos de erotismo político*, que son aquellos que plantean un tipo de economía libidinal *alternativa* en las inversiones éticas y estéticas. Lo fundamental es que estas narraciones le oponen a la economía del deseo que plantea el modo de vida guerrillero, otro modo de vida, vinculado con las minorías sexuales, que interactúa con él, lo critica y, al menos en términos imaginarios, lo termina desplazando. Por esta vía, estos relatos logran dar con el pasaje entre la necesidad de un cambio político radical y la *modernización* de las costumbres y la moral social (que había llevado a las dictaduras del continente a institucionalizar los mecanismos de censura), aspecto este último que

había sido relegado por los militantes en sus análisis ideológicos. Con la idea de que la novela de Puig inaugura un corpus y no constituye un caso aislado, busqué otros textos que me permitieran pensar el tipo de cambio que *El beso de la mujer araña* pone en escena y encontré que sus características se cumplen también de un modo particular en *Stella Manhattan*, novela escrita por Silviano Santiago en 1985, en París. Mi objetivo es, en el futuro, constituir un corpus más amplio y establecer –a partir de los textos de Puig y Santiago– las estrategias que utilizan estos *relatos de erotismo político* para proponer, a partir de la revisión de la figura del guerrillero, nuevas constelaciones estéticas y éticas.

La historia que cuenta *El beso de la mujer araña* es bastante sencilla desde el punto de vista argumental. Los hechos se desarrollan casi en su totalidad en una celda en la que están encerrados Valentín, un guerrillero, y Molina, un homosexual. La novela consiste en cómo Molina intenta seducir a su compañero de celda mediante relatos de películas del cine de género hasta que finalmente lo consigue. Y no sólo eso: Molina también logra que el guerrillero le confíe una misión política. Cuando Molina logra la libertad condicional, combina un encuentro con los compañeros de Valentín en una calle de Buenos Aires. Al llegar al encuentro, los militantes se dan cuenta de que fue seguido por la policía y deciden matarlo, por miedo de que los delate cuando la policía lo torture para arrancarle información.

En *Stella Manhattan*, en cambio, no sólo hay una narración bastante fragmentaria y con múltiples personajes, sino que cada personaje se desdobra, a menudo como signo de su condición *gay*. A causa de sus inclinaciones sexuales, el protagonista Eduardo Costa e

Silva (apellido que coincide con el del presidente de Brasil en 1967), también conocido como Stella Manhattan, se ve obligado a abandonar Brasil y es enviado por su familia a Nueva York. Allí, se relaciona amistosamente con su vecino Paco (una loca cubana que se autodenomina “Lacucaracha”), con el guerrillero Marcelo (cuyo nombre para la guerrilla es Caetano y para la comunidad gay, Marquesa de Santos) y con el agregado de la embajada, el coronel Valdevinos Vianna (también conocido como la “Viúva Negra” por su afición a las prácticas sadomasoquistas). La historia transcurre en New York el 18 y el 19 de octubre de 1969, es decir los días en que, con la enfermedad irreversible del presidente Arthur da Costa e Silva, se crea en Brasil un vacío de poder que será resuelto con el triunfo de la línea dura, representada por el nuevo presidente Garrastazú Medici. La trama principal narra el involucramiento de Eduardo con los planes que hace el agregado militar Vianna para conservar su doble vida de agregado militar y homosexual, y las presiones que ejerce el grupo guerrillero, a través de Marcelo, para que lo traicione. Al final, Eduardo desaparece misteriosamente, lo que satisface tanto a Vianna (que había sido descubierto y amenazado por los guerrilleros) como a los grupos de militantes exiliados en Nueva York que desconfiaban de él.

Sin suprimir las numerosas diferencias entre ambas novelas, lo que me interesa en función del corpus de relatos de erotismo político son ciertas coincidencias significativas. En los dos textos, el personaje que cierra el relato (con su muerte o desaparición) es el homosexual que, así, llega a lo que denominé *tercer nacimiento*: su final lo convierte en mártir, tanto en el relato que se hace de la muerte de Molina como en los panfletos que distribuye Paco Lacucaracha santificando a Stella (en contrapartida, los guerrilleros de las dos novelas terminan con vida). Ambos protagonistas, además, mueren o desaparecen

por intentar compatibilizar los motivos políticos con los sentimentales: Molina muere cuando quiere conectarse con los aliados de Valentín después de salir de la cárcel y Stella Manhattan desaparece misteriosamente decepcionado con las actitudes de sus compatriotas por su amistad con el agregado Vianna (es una muerte simbólica que acepta todo tipo de interpretaciones: pudo ser asesinado por los esbirros de Vianna o por el grupo de exiliados guerrilleros, o simplemente haber huido sin avisarle a nadie). En ambos casos, además, el relato de la muerte o la desaparición es narrado por informes policiales que describen los hechos documentalmente y que los interpretan de manera errada: como si esas muertes instauraran un nuevo sentido al que la ley es ciega, como si esas vidas fundaran una zona inédita de lo subversivo y clandestino, en una clave muy distinta a la de los combatientes. En contraste con la heroicidad guerrillera, se construye un nuevo tipo de heroicidad que puede incluir tanto el deseo erótico como la subversión política. Otra coincidencia significativa es que ambas novelas recurren a los estereotipos para reelaborar las identidades sociales y los deseos de los personajes. En *El beso de la mujer araña*, Valentín es *el guerrillero* y Molina es *la loca*, figuras que remiten al modelo del guerrillero de los años setenta y del gay fascinado por el cine de Hollywood y el kitsch.⁽³⁾ Algo similar sucede con los personajes de *Stella Manhattan*, sobre todo con el protagonista y su vecino Lacucaracha, quienes se comportan como “locas” y se fascinan con los típicos estilemas de la cultura gay, al punto tal que la crítica Susan Canty QUINLAN (2002) ha sostenido que “all the characters and images are stereotypes of stereotypes”. Mediante los “estereotipos de estereotipos”, ambas novelas aceptan los imaginarios sociales con sus señas de identidad y, a la vez, subvierten ciertas valoraciones implícitas. El estereotipo se convierte así en la manera más expeditiva de vincular deseo y política: si el imaginario social utiliza los estereotipos para simplificar y a menudo

demonizar al otro, ese otro (Molina o Stella Manhattan), en respuesta, se apodera de ellos para convertirlos en un escenario de sus propios deseos y fantasías. Es por reconocer al estereotipo como tal (de ahí que sean estereotipos de estereotipos), que Molina puede usarlos para ‘investigar’ su relación con lo que le sucede. Algo que no podrá hacer el guerrillero Valentín, quien se cree sujeto de la historia y no advierte ser él mismo una reproducción del estereotipo del “Che” Guevara.

Pero a la vez que el estereotipo codifica las señas de identidad y hace que el lector se sienta en un terreno ya transitado, ambas novelas ponen distancia a través del uso de procedimientos metaficcionales. *El beso de la mujer araña* lo hace a través de las notas al pie y de las discusiones que sostienen Valentín y Molina sobre la naturaleza del acto narrativo cuando le cuenta las películas, y *Stella Manhattan* a través de un personaje al que se denomina “narrador” que, como todos los demás, se desdobra en otro que lo observa por sobre el hombro mientras escribe. En la línea sugerida por Nelson Vieira a propósito de *Stella Manhattan*, estas elaboraciones metaficcionales pueden leerse como una crítica de la instancia autoral y, por prolongación, del autoritarismo.(4)

Con estas estrategias narrativas, los *relatos de erotismo político* logran desplazar al héroe guerrillero. En su reemplazo, postulan un nuevo héroe que, construido a partir del estereotipo del homosexual, no sólo subvierte el autoritarismo tradicional (del que participaría la ética guerrillera) sino que llega a encarnar un programa ético-estético. Mi pregunta, entonces, es cómo se realiza esto en el contexto histórico de la politización de la forma que predominaba en la cultura de esos años.

Para responder a esta pregunta creo que es necesario detenerse en el lugar que tiene la ficción en estas novelas, bastante diferente al que tenía en la literatura política del período, que había optado por el testimonio. En *El beso de la mujer araña* y en *Stella Manhattan*, hay un retorno de la ficción pero sin el carácter defensivo y compensatorio que tiene en el modernismo ni con la función reparadora que tiene en el arte representativo. La ficción, más bien, extrae sus fuerzas del potencial carácter subversivo de la cultura de masas, como lo muestran las películas que narra Molina o el samba-canción que canta Stella Manhattan. Se trata de un *desvío productivo* que no exige la concentración modernista ni la participación activa, y que trabaja más bien con la *distracción*, ese modo específico de la ficción en los medios masivos que ya detectó Sigfried Kracauer en los años treinta. Un desvío productivo, en suma, que no sólo se resiste a la inmediatez de la acción política sino que llega a modificar su estatuto: si los grupos politizados habían visto a los medios masivos bajo la óptica de la manipulación y la alienación (y habían menospreciado su presencia en la vida social), las narrativas de Puig y Santiago encuentran en ellos un espacio para el deseo y la resistencia. Es el desvío que le propone Molina a Valentín y que no es meramente estético sino que tiene resonancias éticas: ¿cómo concebir una acción política en la que el deseo de Molina (que también es una víctima del poder) pueda tener lugar? Considerado en su contexto de producción, puede decirse que, con esta concepción de la ficción, *El beso de la mujer araña* y *Stella Manhattan* defienden una noción de pluralidad y de apertura a las minorías que, en el discurso de la militancia política, estaba realmente ausente. De ahí que, en un mismo movimiento, los *relatos de erotismo político* puedan llegar a concebir una salida ética y estética a los dilemas de esos años.

Mi propuesta es que los medios masivos exponen un nuevo tipo de fantasía y que estos textos trabajan con esa dimensión que implica no sólo una transformación de la estética sino también de la ética y la política. Como dije anteriormente, en *El beso de la mujer araña* Molina le cuenta películas a Valentín, el guerrillero, con el fin de seducirlo. A través del personaje de Molina, la novela de Puig rescata aquella figura del espectador que había reprobado Fanon. La frase de Fanon (tal como había sido leída por el grupo de cine Liberación) exigía la inmediatez e implicaba tanto una crítica de la concentración y el repliegue exigidos por la autonomía del arte como una crítica de la distracción o alienación que alentaba la cultura masiva. Molina, en cambio, defiende los arabescos de la ficción, el contar como distracción, y trata de preservar frente a los reproches de su compañero de celda una zona de delectación estética que no se someta a los imperativos de la política. De todas las películas que narra Molina, la segunda es la más conflictiva desde el punto de vista político: se trata de un melodrama de propaganda nazi que se titula *Destino*. La película (a diferencia de otras) está inventada por Puig pero sabemos, por manuscritos conservados, que está inspirada en la diva Zarah Leander y en la película *Die grosse Liebe* (*El gran amor*, 1942) de Rolf Hansen, el mayor éxito internacional del cine propagandístico nazi.⁽⁵⁾ *Destino* narra el amor de la actriz Leni por un teniente nazi y cómo lo ayuda a derrotar una conspiración judía internacional encabezada por un militante de la resistencia francesa. La historia y la defensa encendida que hace Molina de la película ocasionan la indignación de Valentín, que lo increpa con estas palabras:

– Pero vos sabés que los maquis eran verdaderos héroes, ¿no?

[A lo que Molina responde]

– Che, pero me creés más bruta de lo que soy.

- Si hablás en femenino es porque ya se te pasó el dolor.
- Bueno, lo que sea, pero tené bien en claro que la película era divina por las partes de amor, que eran un verdadero sueño, lo de la política se lo habrán impuesto al director los del gobierno, ¿o no sabés cómo son esas cosas?
- Si el director ya hizo la película es culpable de complicidad con el régimen.
- Bueno, te la termino de una vez. Ay, me discutiste y me volvió el dolor... Uy...
- Contá, que así te distraés. (Puig, 2002: 79).

La narración de las películas tiene un carácter terapéutico y amoroso, es decir apunta a un modo de vida en que la defensa de la experiencia estética no se hace en función de su aislamiento ni de su capacidad de denuncia sino porque le da cauce al deseo del espectador. Lo central de este capítulo es que, pese a que Molina advierte los alcances ideológicos del film, no por eso disminuye su fascinación con la historia de amor entre Leni y el oficial nazi. Para exhibir más abiertamente las operaciones narrativas de Molina, la novela acompaña la narración de *Destino* con una nota al pie □ la única que no trata sobre la homosexualidad □ que transcribe un supuesto catálogo de propaganda de la película que ensalza sus virtudes políticas. Los contrastes revelan el escándalo que, refractado por la forma artística, contiene la novela: mientras en la nota al pie se defiende con fines progermanos el cine documental, género que practicaban los cineastas politizados del período (entre ellos, los del Grupo Liberación), en el diálogo entre los personajes se hace una apología de la invención ficcional. Mientras en el folleto publicitario se dice que la diva Leni, una vez en Berlín, deja el artificio del maquillaje

para adquirir un “rostro lavado que nos hablaba de la salud de una montañesa”(6), en la versión de Molina sigue siendo una mujer llena de erotismo cuya “última carta” consiste en seducir a su enemigo para luego matarlo. En su lectura, Molina recupera lo que en la propaganda de *Destino* está reprimido: la fuerza sensual de la diva cuyo cuerpo es sometido a la doctrina del Tercer Reich. Lo provocativo de la posición de Molina está en que no se trata de una defensa de la pluralidad interpretativa (Molina no defiende sólo su lectura sino también la película) ni del gusto *kitsch* (que, como demuestra *Destino*, no tiene adscripción partidaria o ideológica fija). Lo que el personaje parece estar exigiendo aquí es un nuevo paradigma interpretativo que se niega a articular las partes a una totalidad que los determina (de ahí la importancia que adquiere el detalle como algo autónomo en la estética de Molina). Con esta torsión, Puig no estaría haciendo aquí otra cosa que explicar la fascinación que ejerce Zarah Leander (y no sólo ella) sobre la comunidad gay: una fuerza erótica corporal que no se deja dominar y que se antepone a todo ordenamiento ideológico. O como dice Karsten Witte a propósito de las películas de Leander durante el período nazi en que se la presentaba como una heroína de la vida alemana: “Leander, en *El Gran Amor*, defiende su sensualidad marcada neuróticamente contra todas las intenciones propagandísticas de su performance escénica” [“Leander [in *The Great Love*] defends her neurotically marked sensuality against all the propagandistic intentions of her stage performances”].(7) La materialidad de la performance exige un tipo de aparato interpretativo que no puede ser proporcionado por la ideología descorporalizada.

También en *Stella Manhattan* el artificio y la refracción estética tienen un papel central. Al final del libro, hay un pequeño texto que dice: “Narrador e personagens

dobradiças [desplegables], homenagem aos “Bichos” de Lygia Clark, e a “La Poupée”, de Hans Bellmer”. ¿Cómo leer este texto inesperado con el que concluye el libro? En el relato, quien habla de Lygia Clark y de Hans Bellmer es Marcelo, el personaje que pertenece a los grupos guerrilleros. De visita en la casa de un profesor que enseña literatura brasileña en Columbia, Marcelo dice refiriéndose a un cuadro de Josef Albers que está colgado en la pared:

Gosto de Albers. Me lembra coisas de Lygia Clark. Só que, na sua série dos *Bichos*, Lygia foi mais longe, misturou a precisão geométrica de Albers com a sensualidade orgânica das bonecas de Bellmer [...] Lygia requer *o tato* do espectador (Santiago, 1985: 127).

La apelación al *tacto* se recorta, en este fragmento, contra el canon modernista representado por Albers y puede extenderse a toda la obra de Silviano Santiago, quien, en esos años, está escribiendo las críticas contundentes de la herencia modernista que recopilaría en *Nas malhas da letra* de 1989. Y no sólo podría ampliarse a la obra de Santiago sino también a la cultura brasileña en general que, en los años sesenta, asiste a un desplazamiento del paradigma de la lógica visual del modernismo a la lógica táctil de las nuevas formas, tal como lo observó un crítico de la importancia de Mário Pedrosa al hablar del pasaje de una experiencia visual pura a la “frucción sensual de los materiales, en los que el cuerpo entero, antes resumido en la aristocracia distante de lo visual, entra como fuente total de la sensorialidad” (Pedrosa, 1998: 357).

De ahí entonces la crítica o la parodia a la que son sometidos los autores del canon modernista, principalmente João Cabral de Melo Neto y Fernando Pessoa, y la recuperación –como en *El beso de la mujer araña*– del placer y la alegría que ofrecen productos de la cultura masiva, como la canción “A jardineira”, de Benedito Lacerda y Humberto Porto que grabó Orlando Silva para el Carnaval de 1939, con la que Eduardo abre la novela. O los modelos de artistas impasibles (en “estado geral de aloofness”) propuestos por el narrador, que no son los modernistas canónicos como Stéphane Mallarmé o James Joyce sino el cómico Buster Keaton y el cantante Bob Dylan, de quien se transcribe un pasaje de su canción “Like a Rolling Stone”. O de un modo más vinculado con la estética gay, la fascinación que ejerce el glamour hollywoodense con sus brillos y sus telas y que incita al tacto y a la corporalidad tanto en Stella Manhattan, según lo anticipa su nombre, como en el Molina de *El beso de la mujer araña*. “Un arabesco de *strass*”, observa Molina en la vestimenta de Leni. “¿Qué es el *strass*?” le pregunta el guerrillero Valentín. Y Molina le responde: “No te creo que no sepas”. Frente a las fantasías del voyeurismo en las que el cuerpo no entra o, mejor, en las que el sujeto necesita *descorporalizarse* para entrar, la cultura de masas, antes que una alienación, ofrece este nuevo tipo de erotismo táctil que tanto Stella como Molina se proponen defender.

El desvío de la fantasía que se produce en los relatos de erotismo político involucra a los sujetos a un punto tal que los quiebra o los desdobra. De ahí los dobles nombres de casi todos los personajes de la novela de Santiago (Marcelo / Caetano / Marquesa de Santos, Vianna / Viúva Negra y Eduardo Costa e Silva / Stella Manhattan) y los diferentes destinos de cada uno según la relación ética que asumen frente a este desdoblamiento. De

ahí, también, la transformación de Valentín el guerrillero quien cuestiona el estereotipo que pretendía encarnar y accede finalmente al pedido de Molina. ¿Qué le pide Molina?
Un beso en la boca.

“– Tengo una curiosidad... ¿te daba mucha repulsión darme un beso? (pregunta Molina)

– Uhhmm... Debe haber sido de miedo que te convirtieras en pantera, como aquella de la primera película que me contaste.

– Yo no soy la mujer pantera.

– Es cierto, no sos la mujer pantera.

– Es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada.

– Vos sos la mujer araña, (le dice entonces Valentín) que atrapa a los hombres en su tela.

– ¡Qué lindo! Eso sí me gusta (Puig, 2002: 265).

Valentín es atrapado por la fantasía de la ficción en una escena que remite a las películas clase B y a la imaginería de los comics. Es un nuevo nacimiento para Valentín, tal vez menos heroico que morir en un enfrentamiento armado (destino que, finalmente, le corresponde a su compañero de celda) y no previsto en los manuales de Marighella o el Che Guevara, pero no por eso menos intenso: el momento fundante del desvío de la fantasía y de la ficción para la lucha.

Conclusiones

Los *relatos de erotismo político* ponen en crisis el modo de vida de la militancia guerrillera como resolución a conflictos éticos y estéticos. Frente a la politización de las diversas esferas sociales y a la exigencia de eficacia de las prácticas artísticas, estas narraciones respondieron con una reivindicación de la *inutilidad del deseo erótico* (considerado desde el punto de vista político) que implicó tanto una revalorización de la mediación estética (por su capacidad para dar cauce a esta “inutilidad”) como la postulación de una ética en la que el cuerpo como sujeto y objeto de deseo tuviera un papel central. Mi idea es que esta oposición pudo surgir en un momento específico vinculado tanto con el desgaste o el declive del modelo de teleología histórica que suponía la figura del guerrillero como con la articulación de políticas de minorías que estaban en contraste o en contradicción con las políticas revolucionarias que apuntaban a la creación de un “Hombre Nuevo”, según la famosa definición del Che Guevara. Este reconocimiento de sensibilidades emergentes (vinculadas en ambos casos con los movimientos gay) permitió que estas narraciones no se replegaran a una posición modernista defensiva sino que pudieran investigar las potencialidades de zonas del arte que habían sido consideradas kitsch, alienadas o regresivas. En el estereotipo y en las fantasías del *glamour* gay, considerado inocuo cuando no burgués, ambas novelas descubrieron el potencial de una erótica política. Y aunque ellas cuentan la historia de un fracaso (el que se produjo en los años setenta con los movimientos que apostaron por el cambio revolucionario y la emancipación), al no retrotraerse a un pasado agotado, al investigar nuevas formas y nuevas encrucijadas para pensar la ética y la estética, *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Stella Manhattan* de Silviano Santiago no claudican: nos entregan en cambio otros modos en los que todavía puede manifestarse la rebelión del deseo.

Notas

(1). En Brasil, por ejemplo, surge el grupo *MR-8 de Outubro*, nombre que se ponen en honor a la fecha de su caída (con esta misma denominación, otro grupo llevaría a cabo el hecho más resonante de los años de la lucha armada: el secuestro del embajador de Estados Unidos que después sería la base del testimonio de Fernando Gabeira en *O que é isso companheiro?*). En Argentina, un conjunto de artistas, al cumplirse un año de la muerte del Che, tiñe de rojo las aguas de las fuentes de Buenos Aires, en un arriesgado acto que fracasa porque, sencillamente, desconocían el funcionamiento de los conductos de agua. Más allá de los infinitos ejemplos que podrían darse del impacto que tuvo la caída del Che Guevara en Bolivia, lo importante es tener en cuenta que su muerte fue leída como un paso hacia a la victoria (y no como un fracaso de la estrategia del foco), que su trayectoria contribuyó a forjar un modelo de vida que se convertiría vida y que, a partir de entonces, la alternativa de la lucha armada dejó otras alternativas en un segundo plano.

(2). MONTANARO 2003: 91.

(3). Dice Roberto Echavarren en su texto “Género y géneros”: “Me llamó la atención que el tipo de homosexual que describe la novela correspondiera a una generación anterior (a la mía). Evocaba la atmósfera tradicional más que el contexto de activismo político que experimentábamos. El énfasis en las identidades femeninas se me ocurría ligeramente anacrónico frente a la mayor alternancia de roles que por entonces se promovía y ensayaba”, p.462.

(4). Nelson VIEIRA (1991) en su ensayo sobre la metaficción y la cuestión de la autoridad en la novela posmoderna brasileña, cuando dice que “self-conscious emphasis upon the text as artifice falls under the rubric of what is commonly known today as metafiction” (584). Y agrega que, de este modo, estas narraciones señalan y desmantelan el “insidious control behind a narrator’s or an author’s author-itarian stance”.

(5). Ver Julia Romero en PUIG, 2002, XLI. También, como lo señala Julia Romero en el estudio de las notas manuscritas, hay una referencia a la actriz francesa Arletty quien se enamoró de un oficial nazi. Según cuenta James LORD (1994), Arletty fue pareja del oficial nazi Hans Soering y puso, en este caso así como en su amistad con el colaboracionista Pierre Laval, “la amistad antes que el patriotismo” (53). Lord también cuenta que en tiempo de la Liberación de París, Arletty fue encarcelada y se le prohibió trabajar durante un tiempo. De más está decir que, aquella que fue la máxima diva francesa de los años treinta, jamás volvió a ocupar ese lugar.

(6). En la descripción que se hace en la nota al pie, se dice, por ejemplo, que tiene los “dos pómulos enrojecidos de cosmético aplicado sobre el rostro previamente lacado de blanco”.

(7). Citado en el excelente libro de ASCHEID (2003), 159. En un sentido similar va la afirmación, que también cita Ascheid, de Helma Sanders-Brahms quien “describes Leander in even more daring terms, linking the acterss with the forbidden pleasures associated by yhe Nazis with “Jewish decadence”. “Was Zarah in the cinema not also

sensual, threatening, wealthy, lascivious, elegant and exploitative”, she asks, “all that, wich was said of the ‘Jewish world plague’ at the time?” (159).

Bibliografía

Ascheid, Antje (2003): *Hitler's Heroines (Stardom and Womanhood in Nazi Cinema)*, Philadelphia, Temple University Press.

Lopes, Francisco Caetano (1991): “*Stella Manhattan; Uma subjetividade outra*” en *Brasil/Brazil* 5: 54-78.

Lord, James (1994): *Six exceptional women (Further memories)*, New York, Farrar Straus Giroux.

Pedrosa, Mario (1998): “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” en *Acadêmicos e Modernos (Textos escolhidos III)*, San Pablo, Edusp, pp.355-366 (originalmente publicado en el *Correio da Manhã* el 26 de junio de 1966).

Puig, Manuel (2002): *El beso de la mujer araña*, Madrid et al., Archives.

Quinlan, Susan Canty (2002): “Cross-dressing: Silviano Santiago's Fictional Performances” en Susan Canty Quinlan and Fernando Arenas, editors: *Lusosex: gender and sexuality in the Portuguese speaking world*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Santiago, Silviano (1985): *Stella Manhattan*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Vierira, Nelson (1991): “Metafiction and the Question of Authority in the Postmodern Novel from Brazil” en *Hispania*, vol.74, núm.3.

^[1] En Brasil, por ejemplo, surge el grupo *MR-8 de Outubro*, nombre que se ponen en honor a la fecha de su caída (con esta misma denominación, otro grupo llevaría a cabo el hecho más resonante de los años de la lucha armada: el secuestro del embajador de Estados Unidos que después sería la base del testimonio de Fernando Gabeira en *O que é isso companheiro?*). En Argentina, un conjunto de artistas, al cumplirse un año de la muerte del Che, tiñe de rojo las aguas de las fuentes de Buenos Aires, en un arriesgado acto que fracasa porque, sencillamente, desconocían el funcionamiento de los conductos de agua. Más allá de los infinitos ejemplos que podrían darse del impacto que tuvo la caída del Che Guevara en Bolivia, lo importante es tener en cuenta que su muerte fue leída como un paso hacia a la victoria (y no como un fracaso de la estrategia del foco), que su trayectoria contribuyó a forjar un modelo de vida que se convertiría vida y que, a partir de entonces, la alternativa de la lucha armada dejó otras alternativas en un segundo plano.

^[2] MONTANARO 2003: 91.

^[3] Dice Roberto Echavarren en su texto “Género y géneros”: “Me llamó la atención que el tipo de homosexual que describe la novela correspondiera a una generación anterior (a

la mía). Evocaba la atmósfera tradicional más que el contexto de activismo político que experimentábamos. El énfasis en las identidades femeninas se me ocurría ligeramente anacrónico frente a la mayor alternancia de roles que por entonces se promovía y ensayaba”, p.462.

^[4] Nelson VIEIRA (1991) en su ensayo sobre la metaficción y la cuestión de la autoridad en la novela posmoderna brasileña, cuando dice que “self-conscious emphasis upon the text as artifice falls under the rubric of what is commonly known today as metafiction” (584). Y agrega que, de este modo, estas narraciones señalan y desmantelan el “insidious control behind a narrator’s or an author’s author-itarian stance”.

^[5] Ver Julia Romero en PUIG, 2002, XLI. También, como lo señala Julia Romero en el estudio de las notas manuscritas, hay una referencia a la actriz francesa Arletty quien se enamoró de un oficial nazi. Según cuenta James LORD (1994), Arletty fue pareja del oficial nazi Hans Soering y puso, en este caso así como en su amistad con el colaboracionista Pierre Laval, “la amistad antes que el patriotismo” (53). Lord también cuenta que en tiempo de la Liberación de París, Arletty fue encarcelada y se le prohibió trabajar durante un tiempo. De más está decir que, aquella que fue la máxima diva francesa de los años treinta, jamás volvió a ocupar ese lugar.

^[6] En la descripción que se hace en la nota al pie, se dice, por ejemplo, que tiene los “dos pómulos enrojecidos de cosmético aplicado sobre el rostro previamente lacado de blanco”.

^[7] Citado en el excelente libro de ASCHEID (2003), 159. En un sentido similar va la afirmación, que también cita Ascheid, de Helma Sanders-Brahms quien “describes Leander in even more daring terms, linking the acterss with the forbidden pleasures associated by yhe Nazis with “Jewish decadence”. “Was Zarah in the cinema not also

sensual, threatening, wealthy, lascivious, elegant and exploitative”, she asks, “all that, wich was said of the ‘Jewish world plague’ at the time?” (159).

**Estereotipos raciales y sexuales en la narrativa del “realismo mágico”:
la revisión crítica del “boom”**

Aránzazu Borrachero Mendíbil

Queensborough Community College CUNY

Solemos leer la narrativa de lo que se ha dado en llamar el “boom” hispanoamericano como la creación de una realidad textual del *propio* continente desde la cual se pone límite a la condición alienante que ha hecho de Hispanoamérica un “otro” creado y recreado siempre desde posiciones externas; un “otro” que, en palabras de un personaje de García Márquez, con frecuencia se materializa en “un hombre de bigotes, con una guitarra y un revólver” (*El coronel no tiene quien le escriba* 37-38).

Con el objeto de ilustrar la profundidad y la antigüedad de este tipo de representaciones “desde afuera”, Inca Rumold se remonta a los tiempos previos al descubrimiento, cuando los europeos ya pensaban en América como “una visión, un sueño, una utopía” (18). Dos estereotipos --sigue Rumold-- empezaron a fraguarse en este momento: el del “‘paraíso terrestre’, como una fuente de renovación social para las sociedades decadentes de Europa” y, por otro lado, el de la tierra del primitivismo y la barbarie, opuesta a la Europa “civilizada” (18). La existencia de ambos estereotipos cumplía la función de “solaz psíquico” para una Europa progresivamente industrializada (19).

Hernán Vidal, en un estudio ciertamente iluminador que explora los condicionamientos económicos y políticos subyacentes al romanticismo hispanoamericano y a la narrativa del “boom”, va más lejos que Rumold al señalar cómo los propios intelectuales hispanoamericanos del siglo XIX asimilaron estas categorías descriptivas y las aplicaron a sus pueblos:

Espíritu era la lejana y ejemplar civilización europea; .. [c]uerpo era el interior americano, campo de vitalidad instintiva, pasiones y violencias salvajes, en que los procesos genitales, digestivos y agresivos no respetaban freno ni disciplina. (49)

Otro estudioso del “boom”, John S. Brushwood, constata la plena vigencia de estas percepciones entre los norteamericanos: “[u]npleasant as it may sound, the fact is that North Americans prefer to think of Spanish Americans as exotic, often charming, generally irresponsible, and never consequential” (14).

Consciente de la existencia de esta construcción imaginaria del continente, la producción de la generación literaria de los 60 --de acuerdo con muchos de sus críticos y con las declaraciones de algunos de sus escritores-- se configura como la expresión de la auténtica “esencia” del ser latinoamericano (Larsen, 783). Por su parte, el lector hispano, “incierto en cuanto a su identidad profunda y dado con la misma incertidumbre a todos los vientos de la imitación y los prestigios foráneos”, según Cortázar, “empezó a conocer ... una literatura próxima y por decirlo así personal, en la que se miró como en un espejo” (Rumold, 20).

Estas palabras de Cortázar perfilan lo que va a ser el objetivo de mi trabajo: el análisis del “reflejo” de este espejo en el que los lectores de la narrativa del “boom” nos hemos mirado. Pero debo restringir la propuesta para hacerla manejable dentro de los límites de esta investigación: me interesan, principalmente, las representaciones femeninas y raciales en la narrativa de García Márquez, con énfasis en sus artículos periodísticos, cuentos y novelas cortas. A partir del estudio de estas representaciones, me gustaría dibujar la posición desde la que se enuncian los textos del escritor. Me refiero, por supuesto, a ese lugar del imaginario social en que cada uno de nosotros se emplaza a partir de la educación que recibe, el sexo, la orientación sexual y el color de la piel, entre otros factores. Me doy cuenta de que al hacer este tipo de investigación lo que postulo, al fin y al cabo, es la existencia de una cadena de proyecciones que une las percepciones “occidentales” del continente latinoamericano a las que la novela del “boom” supuestamente responde con las percepciones que esta misma narrativa, a su vez, proyecta en ciertos grupos y sectores sociales. Después, exploraré la narrativa de una escritora, Isabel Allende, para determinar cuál es la respuesta a estas percepciones desde la posición de uno de los implicados, es decir, desde la voz de una mujer.

Los lectores se pueden preguntar cuál es el propósito de elucidar las posiciones desde las que se enuncia la narrativa latinoamericana de los 60. Mi curiosidad por el tema parte de la observación de ciertas contradicciones dentro de las reflexiones de los mismos escritores --reflexiones que son, en gran parte de los casos, metaficcionales. Veamos un ejemplo: en su introducción a la edición de 1967 de *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier describe con las siguientes palabras un viaje a Haití:

A cada paso hallaba *lo real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en la historia del Continente.
(Franco, *Historia* 300-301)

Cabe preguntarse --teniendo siempre presentes los estereotipos de Hispanoamérica con los que empezaba este trabajo-- qué tipo de sujeto experimenta la revelación del lado mágico y maravilloso de esta realidad: ¿el que vive y ha nacido en ella o el intelectual de formación europea que se aproxima al “Continente” con la expectativa de dejarse sorprender por una realidad distinta?

Hernán Vidal responde sin ambages a esta pregunta cuando estudia el fenómeno de “transnacionalización” de García Márquez y sus contemporáneos:

... experimentaron los espacios nacionales como agudas limitaciones económicas para una dedicación exclusiva a su quehacer literario, como ambiente político o intelectual turbulento, falta de estatura intelectual, como falta de canales de publicación por lo rudimentario de la industria editorial, como enormes sacrificios personales para lograr una escasa circulación y renombre nacionales. (74)

A partir de estas observaciones, podrían ponerse en duda las afirmaciones de Jean Franco cuando describe a estos escritores como héroes culturales por ser iniciadores o fundadores de un nuevo cosmos dotado con la posibilidad de generar su propio discurso, independiente del “discurso de poder” de la historia (“Narrador, ... “ 131-32). Conjeturo,

en cambio, que el logro de “modernidad” de este grupo de autores y el premio de su inclusión en el ámbito cultural de occidente (Williams, “Prefacio” 10) pasa, precisamente, por la cumplida asimilación de actitudes y percepciones de lo hispanoamericano que son propiamente “occidentales”.

A partir de esta observación --más intuitiva que analítica-- sobre la perspectiva “occidentalizada” de los narradores en la representación de la realidad hispanoamericana -- he querido abordar sus modos de acercamiento a grupos sociales concretos que, no pocas veces en la historia de la literatura, han funcionado con valores metonímicos para apoyar las ideologías en curso; pensemos, por ejemplo, en las asociaciones de la mujer con la patria o con la tierra y en las idealizaciones “roussonianas” del indio.

Paso sin más preámbulos a la consideración de una parte de la obra de García Márquez que no es, precisamente, la más conocida del autor: su labor periodística. En ella se perfilan no sólo algunos rasgos del estilo que lo caracterizará como novelista, sino también muchos de los personajes, actitudes y configuraciones sociales que aparecerán en su ficción. El primer volumen de estos textos --recopilados y prologados todos ellos por J. Gilard-- abarca desde 1948 hasta 1952, años en los que García Márquez publica también sus primeros cuentos. Gilard introduce al lector a las variadísimas páginas del periodista proporcionándole los contextos políticos, históricos y sociales de donde nacen. A modo de semblanza personal, nos dice también que el joven autor desarrolla su actividad profesional “en medio del bullicio --*intelectual, festivo y prostibulario, muy serio en el fondo pero sin trascendentalismo*-- de la vida colectiva del grupo” de Barranquilla (21, más las cursivas). En este ambiente, García Márquez escribe

incesantemente y se ve obligado, en ocasiones, a tratar temas aparentemente insustanciales para cumplir con su diario trabajo editorial. En algunos de estos fragmentos se perfilan claramente las posiciones que el escritor adopta respecto a un “otro” diferente de la voz desde la que se anuncia el texto por razones de sexo y raza.

En los textos a los que me refiero, las mujeres están localizadas en el extrarradio de las grandes cuestiones sobre el mundo y las relaciones internacionales: “Mientras el Consejo de Seguridad discute sobre el intrincado problema de Palestina, las mujeres, fieles a la eterna política de la coquetería, discuten si es o no conveniente alargar diez centímetros a la falda” (81, sic); o están intensamente ocupadas, “con una fanática voluntad que toca ya los límites de lo deportivo”, poblando el orbe de nuevos vástagos mientras los padres ven “derrumbarse antes sus ojos, estrepitosamente, el edificio del presupuesto familiar” (93).

En otras ocasiones, la figura femenina le proporciona a García Márquez metáforas inspiradas para llenar algunas páginas inconsecuentes y algunos domingos de abulia:

Nada se parece más a una tarde de domingo como una señora sentada. Pero no una esbelta y aclimatada señora propietaria de una corpulencia de condiciones decorativas, sino una de esas señoras rabiosamente antisindicalistas, con ciento cincuenta kilos de peso y dos metros de ancho, que se sientan a hacer la digestión después de un almuerzo espectacular. (174)

De ahí, prosigue el autor, la inutilidad de una tarde de domingo, que siempre “le sobraré al hombre de la ciudad y le quedará arrastrando como una cola fastidiosa y absurda” (174). En otra ocasión, la obesidad femenina le permite jugar con las palabras en una línea cercana a la de las “greguerías”, y dice: “la exageración es una dama gorda y festiva, que por lo general se cae por su propio peso” (795).

Las delgadas y bellas no corren mejor suerte bajo la pluma del intrépido Gabo, como lo llaman sus compañeros del periódico. Para confirmarlo no hay más que leer la nota titulada “Mientras duerme Ingrid Bergman”, donde su autor suscribe la aplicación de soluciones drásticas a los desmanes femeninos: “Y si para colmo de casualidades, dentro de algunos meses llora un chiquillo en la clínica ... lo único que puede suceder es que el actual esposo de Ingrid Bergman le rompa la crisma, merecidamente” (171).

A la hora de reseñar la producción artística e intelectual de las mujeres, la prosa de García Márquez, generalmente precisa, clara y contundente, se vuelve ambigua y presenta una inquietante combinación de condescendencia y alabanza. Al escribir sobre la producción pictórica de Neva Lallemand, la pintora --y no sus cuadros-- termina siendo el objeto del artículo: “... su exquisita belleza --*casi absolutamente europea*--, ... su fino y discreto ademán, le daban cierto aire de mujer predestinada para los oficios superiores del espíritu ...” (205, más las cursivas).

Distingue el García Márquez periodista entre una poesía femenina y otra masculina. Ambas presentan correlatos claros con imágenes estereotipadas del hombre y de la mujer. Así, la calidad “femenina” y el “fácil aspecto adelgazado y floral” de la poesía de Meira

Delmar (197) contrasta con la “[p]oesía doliente en la carne viva del macho. Última y desgarradora *poesía testicular* para resistir a la diaria embestida de la muerte” (196, más las cursivas). Desde esta descripción, donde la poesía parece nacer de los genitales masculinos y constituirse en prueba de la virilidad de su creador, la sorpresa del periodista García Márquez ante la modesta presencia física de un poeta por él admirado es comprensible: “... teníamos otra idea de este hombre. Nos lo imaginábamos potente y arbóreo. Lo creíamos dueño de una voz recia y administrando ademanes opulentos y definitivos” (107).

Las hormonas, reconoce el periodista, juegan un papel importante en la actividad creadora, pero pueden llegar a ser un serio obstáculo cuando la mujer se aventura en terrenos que no le corresponden:

La señora Tseng habría parecido en realidad una artista de cine si no le hubiera dado por la goma de ser nacionalista. Las cosas de la política echan a perder la femineidad, de manera que todo lo que otorgó la naturaleza en atributos físicos a la señora Tseng, se volvió áspero y un poco masculinizado desde cuando ella pronunció, hace cinco o seis años, su primer discurso contra el imperio británico. (845)

Y es que el político auténtico ha de ser un hombre “[r]ecto, empinado y magnífico” (102), adjetivos todos ellos que le cuadran mejor a la condición viril que a la pobre señora Tseng. En el artículo dedicado a “la negra” (96), la pluma del periodista se apropia de la imagen femenina desde dos tradiciones que comparten muchos aspectos. Por un lado, la patriarcal del hombre que mira a una mujer con una carga considerable de erotismo: “viaja con todo

el cuerpo, con la boca redonda y maciza, llena de una madurez frutal” (96); por otro, la del hombre blanco, o el hombre occidental, que se vale de las categorías del primitivismo-desarrollo para evaluar toda realidad distinta a la propia: “trae dos argollas a manera de aretes. Dos argollas falsas y poderosas que podrían ser las que llevaron sus abuelos en la nariz” (96). La proyección inicial del deseo se ha convertido en humillación, pero termina sorprendentemente, con sombras de temor: “La negra ... sonrío regocijada, con una ancha y afilada sonrisa que le relumbra como un machete” (97).

Detrás de “la negra” viaja un “indio” (97). Éste comparte la categoría “sexo” con el autor, pero en ningún modo pertenece al mismo grupo social, como García Márquez se encarga bien de expresar a través de un discurso que parecería ocuparse más de una rareza botánica que de un ser humano:

Es un ejemplar perfecto de estos hombres --mitad primitivos, mitad civilizados-- que bajan de la Sierra Nevada de Santa Marta cargados de plantas medicinales y de fórmulas secretas para el buen amor ... Liso el cabello y rabioso, éste del indio deja pasar por su físico una violenta ráfaga de caballo. (97)

El escritor se distancia y se diferencia de “la negra” y del “indio” colocándose en la posición de un observador masculino, civilizado y blanco --aspectos que cobran mayor relieve cuando “negra” e “indio” se enfrasan en una animada conversación en la que vuelve a entrar la sexualidad subrepticamente: “El indio le ha dicho que allí, en la cajita que trae sobre las piernas,

hay una culebra cascabel”. La negra, por su parte, le pide al indio “un remedio para no tener hijos” y a continuación la vemos

...echándose a la boca puñados de semillas traídas de quién sabe qué rincón de la hechicería. Y después de cada dosis, un estremecimiento febril se le trepa por el cuerpo conmovido, como si sintiera en el vientre los acerados mordiscos que van cicatrizando su dinastía. (98)

La imagen, inquietante cuando menos, evoca prejuicios extendidos sobre la sexualidad incontenible de las mujeres y los hombres de color --prejuicios, por cierto, frecuentemente aplicados a todo el continente latinoamericano.

No cabe duda de que dentro del universo periodístico de García Márquez, como ocurrirá también en el de ficción, la realidad se clasifica y se separa sin conflicto aparente en masculino y femenino, raza “blanca” y “otras razas”, y de que esta separación asegura un orden. Pasemos, pues, al terreno de la ficción para explorar estos aspectos.

Ya desde los primeros cuentos, reunidos en *Ojos de perro azul*, (1974), resalta por su recurrencia y su relevancia la relación que se establece entre las figuras maternas y los hijos. En “La tercera resignación” (1947) la madre cuida fervorosamente del cuerpo de su hijo en estado vegetal; le construye un ataúd lo suficientemente grande para permitir el crecimiento de sus miembros; lo mide rutinariamente para asegurarse de que todavía está vivo; lo huele para constatar su muerte cuando deja de crecer. El cuento está plagado de mórbidas imágenes kafkianas que se repetirán en “Eva está dentro de su gato” (1948). En este relato, Eva experimenta su cuerpo como un organismo invadido de insectos nacidos “en el vientre de la primera madre que tuvo una hija bella” (30). El pecado de este personaje --evocación del pecado de la mítica Eva-- es su belleza, que le llega a doler

“físicamente como un tumor o como un cáncer” (29). Como la madre del cuento anterior, Eva tiene un hijo muerto, enterrado en el jardín y convertido en fruta por los procesos de descomposición del suelo y de nutrición de las plantas: “Sabía que el niño había subido hasta los azahares y que las frutas del próximo otoño estarían hinchadas de su carne ...” (35). Lo que Eva desea, sumida en un estado difuso de conciencia que acaba siendo identificado con la muerte, es comerse, precisamente, una de estas frutas: extraña reescritura del mito adánico en que las madres devoran a sus hijos--¿o las Evas a los Adanes?-- metamorfoseados en naranjas.

No todas las mujeres de estos cuentos son antropófagas, pero casi todas, como ocurrirá también cuando la escritura de su autor evolucione hacia lo que será un estilo personal y maduro, presentan dimensiones enigmáticas y amenazantes. Casi todas, también, están inextricablemente unidas a la casa, recinto de la angustia y de la alucinación y escenario del cuento “Amargura para tres sonámbulos” (1949), donde tres personajes masculinos se preguntan qué cosa sea la mujer que vive con ellos --su hermana:

Sentados en un triángulo, la imaginábamos allá adentro, abstracta, incapacitada, hasta para escuchar los innumerables relojes que medían el ritmo ... Pero la queríamos así: fea y glacial, como una mezquina contribución a nuestros ocultos defectos. (42)

La hermana es, en realidad, el retrato monstruoso de una “solterona” que va apagando, una a una, sus funciones vitales:

Habría sido la señora respetable de la casa si hubiera sido la esposa de un buen burgués o concubina de un hombre puntual. Pero se acostumbró a vivir en una sola dimensión, como la línea recta, acaso porque sus vicios o sus virtudes no pudieran conocerse de perfil. (42)

En los cuentos anteriores, la madre era presencia inescapable en la vida del hijo e iba asociada al origen y a la aniquilación. En éste, la mujer es el espejo del deterioro y del absurdo de la vida de los hermanos.

En “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955), se configura definitivamente un personaje femenino que se repetirá con pocas variaciones a lo largo de toda la obra de García Márquez. La casa sigue siendo el escenario donde se desarrolla una existencia insidiosa, viscosa como la lluvia que la rodea y que borra las horas y los días hasta crear en la protagonista la sensación de un tiempo que retrocede. Isabel presenta características que resultan familiares a los lectores de García Márquez: el silencio y el laconismo como formas favoritas de comunicación, la insatisfacción --raramente verbalizada-- con su vida, y las relaciones familiares complejas, cargadas de pasado. El personaje de Isabel, sin embargo, se nos manifiesta a través de una compleja introspección que estará ausente en la mayoría de las mujeres del siguiente tomo de cuentos --*Los funerales de la Mama Grande*, (1962). Si las mujeres de *Ojos de perro azul* estaban asociadas al origen y a la muerte, las que emergen en esta colección se ocupan de la supervivencia de sus hombres y de sus casas. Son mujeres silenciosas, adustas, prácticas en extremo; están en posesión de una clarividencia sorprendente y de una determinación y una resolución absolutas. Podría citar muchos ejemplos: la madre que viste luto riguroso en “La siesta del martes”,

(1962); la esposa de un soñador incapaz de pedir retribuciones justas para sus trabajos en “La prodigiosa tarde de Baltazar”, (1962); las viudas que se encierran a esperar la muerte (“La viuda de Montiel”, 1962); la abuela y la nieta que viven en un pequeño universo de silencios, acciones manuales y rutinarias y soledades que se espían (“Rosas artificiales”, 1962). Los personajes masculinos con los que aparecen se caracterizan por una pobre disposición para lidiar con el mundo material y cotidiano, pero son repositarios de la historia, de los aspectos espirituales y de la cultura.

Como en *Crónica de una muerte anunciada* (1981), donde Santiago Nasar disfraza a las mulatas del prostíbulo que frecuenta para hacerlas iguales unas a otras (106), García Márquez va construyendo un universo de ficción donde los personajes femeninos resultan prácticamente intercambiables de unos relatos a otros. Este patrón presenta dos variantes recurrentes y antitéticas. Por un lado está el retrato magnificado de la mujer de voluntad férrea: la Mama Grande, figura imponente que ha convertido la ingrata labor doméstica en un poder “real”, material y caciquista. La figura de la Mama Grande exhibe las fuerzas aniquiladoras de los personajes de los primeros cuentos y se levanta sobre los temores masculinos que otorgan un poder ilimitado y destructivo a la mujer que llega a romper con las limitaciones impuestas a su sexo. Es también antecedente y ejemplo de la inolvidable Ursula Buendía, de *Cien años de soledad*, centro de gravedad de todo un árbol genealógico.

La representación femenina que encontramos en el polo opuesto es la Cándida Eréndira, vulnerable e indefensa adolescente, esclavizada, prostituida por su abuela y abusada por un número desorbitado de hombres. Las “muchachitas para enrazar” (67) de *El coronel*

no tiene quien le escriba (1961) y, en parte, Sierva María de *Del amor y otros demonios* (1994) presentan muchas de estas características.

Ilustran estas figuras, además, otro aspecto característico de las representaciones femeninas en la narrativa de García Márquez: las niñas y las adolescentes de sexualidad naciente e impetuosa. Sierva María, por ejemplo, es una niña de ojos claros, poseedora de una cabellera rojiza que mide varios metros de largo. Es blanca de nacimiento, pero es negra por crianza: hija de nobles criollos, vive con las esclavas y la servidumbre de la casa. De aspecto virginal, puro, delicado y frágil, la niña baila como una esclava negra, canta como una yoruba y oculta un torrente de pasiones comúnmente asociado con las etnias de color.

Sierva María, por lo tanto, reúne las características de la belleza “casi europea”, asociada a la espiritualidad y a la pureza, que García Márquez describía con delectación en uno de los artículos periodísticos ya citado, y la corporeidad --léase, “sensualidad y primitivismo”-- de la mujer negra del artículo comentado, también, anteriormente. Sierva María es la mujer-ángel --”Sierva María de Todos los Angeles” (11)-- y, por su asociación con ciertas prácticas africanas, la mujer-diablo. La combinación resulta fatal, como sugiere la imagen macabra con que se abre la novela: una lápida rota en pedazos de la que brota “una cabellera viva de un color de cobre intenso” (11).

No es casualidad que la larga cabellera de “veintidós metros y once centímetros” (11) sobreviva a su personaje: es el testimonio *post mortem* de una sensualidad desbordante que la condena, porque Sierva María no sólo cruza las fronteras conflictivas de la raza, sino también los ámbitos prohibidos de la sexualidad infantil, cuyo impacto aparece notablemente mitigado en la novela gracias al maquillaje romántico al que se le somete: arrullados por los endecasílabos gloriosos de Garcilaso de la Vega, una niña de doce años y un cura de treinta y siete hacen el amor en la celda de un convento.

Al describir estas escenas, me vienen a la cabeza ciertas reflexiones de un compañero de generación de García Márquez, Vargas Llosa, quien en una entrevista con los críticos Williams, Gass y Rybalka intenta explicar la presencia de fuerzas aparentemente irracionales e incontrolables en sus textos: "I think it is something with some negative qualities, something that is repressed for one reason or another ... In any case, when I talk about demons and obsessions, I refer to these drives." (203) "Literature probably gives me something that I would have to be a monster to look for in real life." (204). Pienso también en Julio Cortázar y sus “neurosis” (Turner 47-48), y hasta en el joven García Márquez --el periodista--, que en sus comentarios literarios sobre la obra de Edgar Allan Poe alude a ciertos “conflictos interiores” del autor --la impotencia-- para explicar su “inevitable retorno ... hacia el ideal de la amada muerta” (141).

Aplicar un análisis de tipo biográfico a los textos del “boom” no es, desde luego, mi propósito. El propio García Márquez evitaría, hoy en día, hacer afirmaciones como las que acabo de citar de su artículo sobre Poe, y no le faltaría buen juicio. Lo que pretendo, de momento, es situar el foco de atención sobre la problemática representación de la

sexualidad femenina que aparece en sus narraciones, aspecto que suele pasar desapercibido para una crítica más preocupada por resaltar las renovaciones formales – cada vez más escasas-- de esta narrativa, o sus “revolucionarias” interpretaciones de la realidad latinoamericana.

Pasemos, pues, a analizar los textos de la que se ha considerado la discípula y contraparte femenina del Nobel colombiano: Isabel Allende. Existe una hermandad obvia de estilo, técnica y temática entre ambos escritores que se refleja, por poner sólo un ejemplo, en la preferencia por construcciones bimembres que unen aspectos contrapuestos de la realidad y relacionan, con desparpajo y aparente descuido, elementos de categorías dispares: “un nuevo corte de pelo y un fuerte dolor de cabeza” (82), “la calentura de los huesos y la ansiedad del alma” (124), “los rizos del moño [y] ... el ritmo del corazón” (134) (1). Con este discurso encajado en moldes redondos y perfectos que nombran lo ambiguo y lo concreto, lo paradójico y lo racional, los respectivos narradores omniscientes crean un caos ordenado, una armonía caótica difícilmente quebrantable aun en sus aspectos más dolorosos, que suelen aparecer descritos desde la mirada imperturbable y la distancia afectiva del narrador-dios. Pero no podemos olvidar, para el tipo de análisis que quiero hacer, que estamos ante dos narradores de distinto sexo. Si aceptamos que esta diferencia de género *puede* determinar una serie de marcas en la escritura, entonces creo que merece la pena preguntarse qué ocurre con los personajes femeninos de García Márquez puestos a funcionar en los textos de una mujer.

En la colección titulada *Cuentos de Eva Luna* (1989), como ocurría en *Del amor y otros demonios*, las palabras de un periodista describiendo a un personaje femenino sirven para

abrir la narración. Así como el lector de García Márquez llegaba hasta Sierva María por el filtro de la mirada de un hombre, el de Allende lo hace desde los ojos de Rolf Carlé, que mira a Eva Luna con idealización y con deseo: la “languidez de la mujer”, “la luz de las sábanas roza los senos y los pómulos de ella”, “el chal de seda y los cabellos oscuros caen con igual delicadeza” (12).

Estas palabras preliminares marcan la pauta de lo que serán las restantes descripciones femeninas. A Belisa Crepusculario, la protagonista del primer cuento, la vemos desde los “ojos de puma” de un hombre (17) que mira sus “senos virginales” (18) y que siente “el olor de animal montuno que se desprendía de [ella], el calor de incendio que irradiaban sus caderas, el roce terrible de sus cabellos, el aliento de yerbabuena susurrando en su oreja” (19).

Belisa trabaja con el lenguaje y con la escritura --aspecto, éste sí, que la diferencia de las protagonistas de García Márquez-- pero su maestría lingüística acaba teniendo como objeto la seducción de ese guerrillero-puma cuyo nombre, antes de conocerla a ella, estaba irremisiblemente unido “al estropicio y a la calamidad” (16).

Cuando Belisa escribe para su coronel, escoge aquellas palabras “capaces de tocar con certeza el pensamiento de los hombres y la intuición de las mujeres” (18); y con esta separación categórica de las maneras en que hombres y mujeres interactúan con la realidad --lógicamente, ellos e intuitivamente, ellas-- la narradora deshace, precisamente, uno de los propósitos de su propio discurso, a saber, subvertir los papeles asignados a los personajes femeninos en el discurso tradicional (2).

El universo de ficción que crea Allende en éste y otros cuentos no es mucho más revolucionario que el de los los “best-sellers” escritos por mujeres norteamericanas en los ochenta y analizados magníficamente por Dudovitz en *The Myth of Superwoman* (1990). Las protagonistas de estos “best-sellers” suelen ser mujeres que, como la Belisa de “Dos palabras”, incorporan logros masculinos sin perder un ápice de su feminidad y de su poder de seducción --poder dirigido, invariablemente, hacia el hombre fuerte, protector y viril (Dudovitz 170). Las relaciones entre estos hombres y mujeres se definen de acuerdo a patrones harto conocidos para todos los lectores, y por lo mismo, carentes de valor como instrumentos de cambio social.

El que Isabel Allende abra un espacio para la expresión de la sexualidad femenina tampoco garantiza, automáticamente, los valores subversivos de su obra. En sus textos, la escritura de la sexualidad oscila entre el eufemismo y la expresión directa, o incluso confrontativa, mostrando una ambivalencia que refleja cierta incomodidad a la hora de explorar estos terrenos donde el prejuicio y el tabú son todavía señores. Como ejemplo de la primera postura, la eufemística, vale citar una alusión a la vagina de uno de los personajes como “un punto preciso entre sus piernas” (28), la excitación sexual de otro personaje femenino como “el rumor de la sangre bullendo en su cuerpo” (121) y el coito como el “penetrar en la esencia del otro” (70).

Para ilustrar la segunda actitud, más fresca y, sin duda, más acorde con las premisas femeninas del fin de siglo, me sirve un párrafo de la novela *Eva Luna* (1991), donde la protagonista se expresa así a propósito de la desnudez de su patrón:

El patrón sólo tenía una lombriz gorda y lamentable, siempre mustia, ... Era similar a su pulposa nariz y descubrí entonces --y comprobé más tarde en la vida-- la relación estrecha entre el pene y la nariz. Me basta observar la cara de un hombre para saber cómo se verá desnudo. (31)

Esta misma sabiduría sobre los genitales masculinos es la que desarrolla Hermelinda, protagonista del cuento “Boca de sapo” (47), prostituta gozosa que se constituye en “abeja emperatriz” (48) de una región apartada y glacial a base de aliviar “la penuria de amor” (48) del grupo de peones que allí trabajan. Hermelinda, nos dice la narradora, ejerce “su oficio de consuelo por pura y simple vocación” (48) y además lo enriquece con toda suerte de juegos ingeniosos que hacen las delicias de sus contertulios. Uno de estos juegos consiste en que la mujer se suba a un columpio con las piernas abiertas para que los hombres “la embistan” (50). Pero el que más éxito tiene es el que da título al cuento: en el juego de El Sapo, los contendientes se dedican a tirar monedas al “oscuro centro” del cuerpo de Hermelinda, a la sazón tumbada “con las rodillas abiertas, sus piernas doradas a la luz de las lámparas de aguardiente” (50).

Hermelinda, como el resto de las protagonistas de estos cuentos, es perfecta: sus “carnes” son “firmes” y su “piel” no tiene “mácula” (49); por sus atributos personales es “una amiga entusiasta y traviesa” (49). Hermelinda, sí, es un dechado de virtudes, pero virtudes definidas siempre desde el deseo masculino: una mujer dispuesta en todo momento a satisfacer sexualmente al hombre y a darle, además, la “ternura maternal” (48) que se desprende de las labores tradicionalmente “femeninas”: coser camisas, cocinar gallinas,

escribirles cartas de amor para “novias remotas” (48-49). Hermelinda es el sueño de cualquier hombre.

La condición de prostituta feliz le sirve a la autora, supongo yo, para resaltar el carácter indómito, fuera de toda norma social y libérrimo de su protagonista, pero resulta cuando menos contradictorio que lo haga poniendo a su personaje al servicio de ennoblecer una de las más aberrantes manifestaciones del patriarcado --la prostitución. No obstante, sería factible creer a la narradora cuando afirma que Hermelinda es feliz, y hasta aceptar los visos subversivos que podrían derivar de la representación de una mujer que explota su sexualidad *de motu proprio*, si no fuera porque en el cuento aparece un personaje, un hombre, destinado a poner fin a los desmanes de Hermelinda.

Volviendo a analizar las descripciones de la narración y los puntos de vista desde las que se emiten, el encuentro entre Hermelinda y su hombre merece ser citado:

Hermelinda le pareció hermosa y salvaje como una leona de las montañas. Sintió alborotársele el instinto de cazador ... Tomó posición, afirmando los pies en el suelo y balanceando el tronco hasta encontrar el eje mismo de su existencia, y con una mirada de cuchillo paralizó a la mujer en su sitio y la obligó a renunciar a sus trucos de contorsionista ... Salió casi arrastrándola ... (52)

La escena citada es un ejemplo invaluable de cómo los hombres y las mujeres de las narraciones de Allende resuelven sus conflictos en contenciosos de poder, generalmente expresados sexualmente. En dichas confrontaciones, los personajes femeninos, hasta

entonces caracterizados como heroínas determinadas, independientes y libres, se someten --y uso la palabra a propósito-- al encontrar a un hombre más fuerte, a un hombre que reúna todas las características del “macho” tradicional.

Puedo citar otros ejemplos: en “Walimai”, el padre de la narradora apacigua a su futura esposa hablándole “en el tono que usan los cazadores para tranquilizar a su presa” (102); Casilda, la protagonista de “La mujer del juez” (139), se abandona por primera vez a su propia sensualidad con el bandolero más temido de la región, el hombre que conduce a la muerte a su propio marido; Abigail, en “Con todos los respetos debidos”, entrega todos sus diamantes al “único hombre que consiguió domarla” --Domingo *Toro* (170, más las cursivas); hasta entre los bailarines seniles del salón de “El pequeño Heidelberg” (131), el personaje masculino guía a su pareja “con su firme mano de timonel” (134).

La ausencia de mujeres negras o indias en papeles que superen el estereotipo es otro rasgo que la narración de Allende comparte con los “best-sellers” femeninos norteamericanos (Dudovitz 8). Se podría objetar a esta aseveración el hecho de que Eva Luna, protagonista de la novela que lleva el mismo título, es hija de una mujer blanca y un hombre indio, y es, sin embargo, una heroína consumada. Pero el mestizaje presentado en esta narración es unilateral: Consuelo, la madre de Eva Luna, con sus ojos claros y su cabellera rojiza, da a luz una hija perfecta (27), mientras que la madrina negra de la niña engendra, de sus relaciones con un hombre blanco, un monstruo con dos cabezas de colores distintos (48). Como aquel personaje del periodismo de García Márquez --”la negra”-- que se echaba semillas a la boca para esterilizarse, la madrina de Eva Luna se hará coser la vagina (101). Cabe preguntarse, por lo tanto, por qué los personajes femeninos blancos pueden cruzan

barreras étnicas, económicas y de clase, y no ocurre así con los personajes femeninos negros o indios.

Los textos de Gabriel García Márquez, como los de Isabel Allende, se escriben desde una perspectiva “occidental” y “blanca”. Ambos asumen, por otro lado, un punto de vista masculino en el desarrollo narrativo de la sexualidad femenina. En García Márquez, las representaciones femeninas se polarizan, además, en dos tipos característicos: el de la mujer omnipotente, de poder ilimitado y aniquilante, y el de la mujer-niña, desposeída de toda voluntad, abusada y prostituida.

La narrativa de Isabel Allende se asienta, aparentemente, sobre el polo de la mujer omnipotente. Es el de esta escritora un discurso que repasa la lista de estereotipos femeninos y trata de subvertirlos uno a uno con una larga serie de mujeres activas, emprendoras, dueñas de su destino. No obstante, la validez de esta inversión de roles está puesta en cuestión por el relato mismo: las elecciones eróticas y los romances de estos personajes aparecen incentivados por situaciones de desigualdad donde el hombre demuestra, de uno u otro modo, su superioridad. La fantasía omnipotente en la que viven los personajes de Allende respeta, en última instancia, las jerarquías genéricas de la sociedad en la que viven el lector y la lectora.

Los estudios de Tulio Halperín Donghi, Neil Larsen, o Hernán Vidal, entre otros, han puesto ya en duda los aspectos “revolucionarios”--en el sentido histórico de la palabra-- de la narrativa latinoamericana que se escribió durante los sesenta y que continúa, todavía hoy, viva. Mi trabajo ha obviado, desde luego, un análisis de tipo histórico, pero ha

querido poner de relieve el estatismo que presentan las microestructuras sociales en los textos de dos conocidísimos autores: García Márquez, como uno de los iniciadores del “boom” e Isabel Allende, como continuadora de muchas de sus premisas. En ambos casos, las representaciones de mujeres, hombres, blancos, negros e indios repiten casi sin variación los estereotipos de raza y sexo que justifican situaciones de dominación y de desigualdad --ecos intranacionales de estructuras de dependencia, discriminación y explotación a nivel internacional.

Notas

(1). Estos tres ejemplos proceden de los *Cuentos de Eva Luna* (1989).

(2). El mismo razonamiento puede aplicarse a las categorías masculinas utilizadas --las "macizas virtudes masculinas" (97) o la "ternura viril" (98)-- que, por oposición, sugieren las tradicionales cualidades femeninas.

Bibliografía

Allende, Isabel. Cuentos de Eva Luna. 6a. ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1995.

---. Eva Luna. 6a. ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1994.

Brushwood, John S. “Two Views of the Boom: North and South.” Latin American Literary Review 15.29 (1987): 13-31.

Dudovitz, Resa L. The Myth of Superwoman. Women's Bestsellers in France and the United States. London: Routledge, 1991.

- Franco, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana. 8a. ed. Barcelona: Ariel, 1990.
- . "Narrador, autor, superestrella: la narrativa latino-americana en la época de cultura de masas." Revista Iberoamericana 47. 114-15 (1981): 129-48.
- García Márquez, Gabriel. El coronel no tiene quien le escriba. 6a. ed. México: Era, 1969.
- . Crónica de una muerte anunciada. 3a. ed. Barcelona: Bruguera, 1981.
- . Del amor y otros demonios. New York: Penguin Books, 1994.
- . Obra periodística. Vol. 1. Textos costeños. Ed. Jacques Gilard. 4 vol. Barcelona: Bruguera, 1981.
- . Todos los cuentos de Gabriel García Márquez. (1947-1972). Barcelona: Plaza & Janés, 1975.
- Larsen, Neil. "The 'Boom' Novel and the Cold War in Latin America." Modern Fiction Studies 38.3 (1992): 771-84.
- Rumold, Inca. "Independencia cultural de Latinoamérica. La generación del 'boom' ." Plural 241 (1991): 18-23.
- Turner, John H. "Sexual Violence in Two Stories of Julio Cortázar: Reading as Psychotherapy?" Latin American Literary Review 15.30 (1987): 43-56.
- Vidal, Hernán. Literatura hispano-americana e ideología liberal: surgimiento y crisis (una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom). Buenos Aires: Hispamérica, 1976.
- Williams, Raymond. "Preface." Latin American Literary Review 15.29 (1987): 7-11.
- Williams, Raymond L., William Gass y Michael Rybalka. "The Boom Twenty Years Later: An Interview with Mario Vargas Llosa." Latin American Literary Review 15.29 (1987): 201-206.

***Antropofagia and Beyond: Patrícia Galvão's Industrial Park in the Age
of Savage Capitalism***

Catherine M. Bryan

University of Wisconsin, Oshkosh

Other men will remain. Other women will
remain.
Braz of Brazil. Braz of the whole world.
P. Galvão

Introduction

This essay examines Patrícia Galvão's "proletarian novel", *Industrial Park*, and focuses on her radical reworking of the Brazilian Modernist *antropofagista* (cannibalist) project of the 1920's and '30's as well as her movement toward, as precursor, *tropicália* and *Cinema Novo's* development of the "aesthetic of hunger" in Brazilian film theory and practice of the 1960's. The essay studies how cannibalism, in this novel, not only presents itself as the consumption-digestion-and-spitting-out of something new, but also reveals other sides of the cannibalist metaphor, for example, that of the cannibalization/devouring of the working classes by the textile industry and, the terrible associated-opposite of consumptive cannibalism, that of the hunger-starvation-poverty of those same workers.

The analysis of the novel is organized by way of a study of its visual aspects, both in its content and its form. During this historical moment, the influence of technical

innovations began to be incorporated into literature in the use of cinematic style, telegraphic writing, fragmentation, vignettes, montage. Beyond those cultural innovations, aspects of industrialization also found their way into literature through, for example, “modern” notions of speed, and the assembly line. The essay employs elements of Eisensteinian montage and Brechtian estrangement to analyze the rapid interplay between and among scenes presented in the novel and the incorporation of the reader-viewer as participant in the construction of meaning in the process. Finally, the essay examines the notions of hope, memory, and truth in a discussion of the novel’s seemingly pessimistic conclusion.

A member of the Brazilian political and literary avant-garde - the Modernists and the Brazilian Communist party - Patrícia Galvão could be said to represent a paradigmatic case of the female politico-literary intellectual of twentieth-century Latin America. Yet, her literary works and political activities have not received the critical attention that one would expect. This is perhaps due to: her ostracism as woman and political revolutionary; her rejection of dominant society and its social codes; her dedication to truth and justice; and her persecution (arrest and torture) by the *Estado Novo*, 1937-1945. Following her death, the more than 20 years of military dictatorship that dominated Brazilian society from 1964-1986 attempted to suppress all contestatory voices, past, present and future

Antropofagia to Tropicália

In 1968 a group of Brazilian musicians (1) produced a groundbreaking and controversial album, *Panis et Circensis*, which is considered to be the LP-manifesto of the *Tropicália* cultural movement. The *Tropicália* movement gained inspiration from Oswald de Andrade's 1928 "Manifesto Antropofago", one of the central defining texts of the Brazilian avant-garde movement of the 1920's and 1930's, *o Modernismo* (2). The "Cannibalist Manifesto" borrowed from the cultural practice of certain Amazon tribes and proposed:

...cannibalism as metaphor and method for a primitive assimilation of the civilized Other, through the idea of assimilation and digestion of the useful powers of the colonial master and his epigones - the opposite of colonial domination of the white *doutors* and the calamity that had brought...
(Rowe and Schelling 202-203)

The *tropicalistas* reworked this central *Modernista* platform in response to the Brazilian context of the 1960's and 1970's, a historical moment marked by the repressive social conditions of a military dictatorship and its promotion of liberal economic policies. (3) Included among the twelve songs on the *Panis et Circensis* album is one of particular interest for this study, it represents an important aspect of *tropicália's* communication with *modernismo*, and is called "Parque Industrial". The song presents a biting ironic critique of official discourses of Brazilian national progress associated with industrialization and development. Written by Tom Zé and sung by Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa and Os Mutantes, the music alternates between band and choral voices representing a popular *festa* or circus atmosphere, and, smooth solo voices singing ironical eulogies to the *alegria* that capitalist development has brought the nation. The

subversive bricolage effect of the cannibalist *tropicália* strategy in the song plays upon the alienating aspects of a savage capitalism as represented in mass production and advertising. But this founding *tropicália* song, in particular, although humorous and ironic, through its title offers no space for confusion, or misinterpretation. The title is not ironic. The title sets the stage, gives the context, presents a target. “Industrial Park” as song, by way of its title, projects back to another aspect of *modernismo*, one which was highly politicized and did not leave room for playful doubt: Patrícia Galvão’s “proletarian novel”, *Industrial Park*.

In 1933 Galvão published *Industrial Park*, an intensely poetic and painful “proletarian novel” which combined aesthetic innovation with revolutionary politics. French surrealist Andre Bretón once described Mexican, Frida Kahlo’s artistic production as, “a bomb wrapped in silk” (4), perhaps we could say the same of Galvão’s novel. The images she creates are simultaneously beautiful and terrible in the reality that they portray, and, once “detonated,” they have the potential to change forever the ideological landscape that the reader inhabits.

The novel provides no easy escape to the reader-viewer who is led into a sector of Brazilian society not previously represented in its national literature, that of the lives of the women workers of São Paulo’s ever growing industrial park. The most intimate details of the women workers’ lives, both public and private, are revealed in a poetic, fragmentary, scathingly honest style, creating moments in which the reader may wish to turn down the lights so as not to see quite so clearly the injustices incurred by the factory workers and their families, all inhabitants of Braz, a working class neighborhood of São

Paulo. At the same time, in a continuous, sometimes relentless manner, the reader is brought into direct confrontation with the lives of the urban Paulista bourgeoisie, those who benefit most from the exploitation and oppression of the women workers. In the clashes that arise at the convergence of the novel's camera-eye views of moments of proletarian life and moments of bourgeois life, one could say that those bombs are set off, startling the reader with the painful contradictions they represent, even as the fast-paced and poetic language of the novel seduces the reader, compelling the reader to continue on through the minefield.

The novel offers a brilliant contribution to the development of Brazilian *Modernismo*, both on an aesthetic and a political level. It addresses directly the moment of crisis and transition that the changing social and economic reality that 1930's São Paulo presented to its citizens in which the processes of modernization, immigration, urbanization and industrialization provoked a fragmentation of the previously closely controlled agrarian commercial economy and Catholic patriarchal society and opened a space for change which included the roles of women, racial hierarchies, open class conflicts. Galvão's novel addresses this historical moment as it focuses in on the situation of those most oppressed by the new socio-economic situation and organically incorporates into the novel elements of modern society related to: speed, time, fragmentation, worker resistance, montage, consumption, desire, hunger.

Perhaps we could say that just as Galvão's novel presented its readership a "bomb wrapped in silk", Galvão herself cultivated the same sort of aura in her very "modernista" iconoclastic image and public persona. She was acclaimed by journalist Alvaro

Moreyra to be ‘the girl with crazy hair...who abolished the grammar of life. She is the latest product from São Paulo...the shining announcement of *Antropofagia*.’ (Jackson 118) It has been said that Galvão, more than anyone else embodied the *antropofagist* creed to “constantly and directly consume the taboo” or “to transform the taboo into totem.” (Besse 108 citing Campos).

Patrícia Galvão’s novel, *Industrial Park*, not only contributed to the cultural and political project of the *Modernista* movement during her life, but has had continued influence in opening up a revolutionary path in the cultural and political development of Brazil. Galvão’s particular representation of *antropofagia*, as exemplified in her novel offers inspiration not only *tropicália*, but connections can also be made to *Cinema Novo*’s “aesthetic of hunger”. In Galvão’s novel, the interplay between consumption and hunger, with emphasis on the hunger of the characters, distances her from *modernista antropofagia* and directs her toward Glauber Rocha and other’s filmic work (for example, “Deus e o diablo na terra do sol” and “Terra em transe”). Yet, Galvão’s novel could be seen to project even farther into the future toward the development of such now classic Brazilian literary characters as Clarice Lispector’s lonely rural-urban immigrant misfit, Macabea from *A hora da estrela* or into dialogue with the plight of Latin American women workers of the *maquiladoras*, the “granddaughters” of the women workers of the textile factories of Braz, as represented in for example, Norma Iglesias Prieto’s classic study-collective testimonio *La flor más bella de la maquiladora* or Vicky Funari and Sergio de la Torre’s new documentary film “Maquilapolis”. Latin Americanist historian, Francesca Miller has stated that Galvão’s voice of protest against the poor living conditions and treatment of São Paulo factory workers, helped to set the stage for the

emergence of important female political figures like Benedita da Silva. Brazilian literary critic, Thelma Guedes has suggested that Galvão's *Industrial Park* could be considered a precursor to such contemporary works as Paulo Lins' widely acclaimed "documentary novel" *Cidade de Deus*, (141-142) now made into an award-winning film. Thus, as we will see, this is a novel that goes beyond the constraints of time and space, it is both particular in its representation of a historical moment and social context and yet capable of projecting beyond those limits to a greater context, that is globalization as an international project of *savage* capitalism.

Novel-vision: lines-spaces, light-dark, and the alienation effect.

The visual image in "Galvão" takes center stage. Her "wild" hair, her makeup, clothing, rebellious practices all formed part of her personal performance, her public and personal declaration of radical resistance to societal norms. As one begins to approach Galvão critically, it becomes clear that those who study her and her work tend to include photos and paintings of her in their studies. (5) As a historical figure, she seems to compel or provoke visual representation, just as she sought it. She didn't just write poetry, she performed it, both in the theaters and in her everyday life; she didn't just write about politics, she participated in the protests and strikes. She was also a sketch artist of simple line drawings as exemplified in her "O Album de Pagu," a mini-poetic and pictorial autobiographical fantasy text. *Industrial Park*, however, does not include illustrations by the author, instead it functions visually on a number of other levels in the content and the form of the novel. The visual is a constitutive part of *Industrial Park*.

A first level of reception of a novel, that very first impression one has before even opening it up, is created by its cover. The image that a bookcover produces has to do with attracting a consumer-reader from a marketing standpoint, and, in the case of *Industrial Park*, the cover can form an organic relationship with the content and the form of the narrative itself. In a sense, it begins a dialogue between the reader and the narrative through visual image that will continue as the reader enters into the text.

At quick glance, the “reader” immediately observes the bleak interplay between dark and light represented there, it is not a warm romantic entrance to the world of the novel. The representation of the buildings of the city at sharp angles, the factory with its restrictive fencing on top (resembling a penitentiary, one of the words that Galvão uses to describe the factory in the novel), the electric or telegraph lines and the bridge are all stark black against the pure white of the sky which fills the gaps and shines through the cut-out words of the title, all in white. The author’s name, Galvão’s pseudonym Mara Lobo, is represented as part black and part white. Perhaps as a mediator between the two levels of color, it is the author who will orchestrate and direct the dialogue between the black of the products of urbanization and industrialization and its accompanying-opposing white backdrop, the sky or that which is not industrialization and modernization. The bi-color construction of the author’s name could also connect to her dual location as intellectual vanguard in solidarity with the the urban proletariat, but not being actually a member of that social class, thus connecting her work to Walter Benjamin’s famous line: “There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism.” (256) As a modernist example of poster art, the cover portrays the union and clash of opposites that together create an emblem of *Industrial Park* as novel, São Paulo as

modern industrial park of the 1930's, just as, in its harsh and generic form, almost any industrial center could be projected onto the space represented there.

The relationship between the dark and light on the cover is further thematized when one begins to read the original Portuguese version of the novel which is introduced by way of official "Industrial Statistics of the State of São Paulo" which detail the tremendous economic production of São Paulo's growing industrial sector in the 1920's. Those statistics, as a disembodied voice of capital, are then followed by Galvão's contextualization of the statistics in human terms; the plight of the actual human beings who produce those economic statistics. She states:

The statistics and the history of the human stratum that sustains the industrial park of São Paulo and speaks the language of this book, can be found, under the capitalist regime, in the jails and in the slum houses, in the hospitals and in the morgues.

Thus, once again, in moving from the image on the cover to the narrative, through the clash of opposites that form a whole, the stage is set for the reader to enter into the world of Braz, the working class neighborhood associated with the textile industry of São Paulo.

(6)

In her booklong study of *Industrial Park*, Thelma Guedes discusses the extraordinary way in which the original novel was set up and its possible functions through the use of very large letters and wide spaces between the "scenes" which could be connected to an

attempted incorporation of a reading public that was perhaps not used to reading novels, the proletariat, but also, this visual aspect of the novel's form is consistent with the modernist style cultivated by Galvão's intellectual community. It is particularly interesting to note here, how Galvão employs this avant-garde literary style in order to address her new desired reading public, thus focusing on the utilitarian aspect of the style, while at the same time she contributes to and enters into dialogue with the Brazilian and international avant-garde of the period through her aesthetic innovations.

The large spaces between lines of text and the black triple slashes marking changes of "scenes" within the novel (in the English version) could be seen as a continuation of the cover of the original version of the novel in the coexistence of dark and light, the black of the letters and slashes of the text and their accompanying-opposite, the white background of the paper. The interplay here between words and spaces, communication and silence, produce a silence that communicates always in its relationship to the words, and beyond the text, the unity of communication between the words and the spaces requires the intervention of the reader, to read between the lines, to aid in the production of the communication of the white spaces of silence. Silence is not chosen as a language in itself here, in the case of the women urban proletariat, their silence would not produce change. Instead, Galvão seems to propose a dialectic between words and silence that invites readerly intervention in the production of meaning.

An illustrative textual example of this interplay between silence and words in the production of meaning on the part of the reader is a "conversation" between one of the central characters of the novel, Corina and her mother. Corina is a young, beautiful *mulata* seamstress who lives with her poor mother and abusive, alcoholic stepfather in the Braz neighborhood. Corina has a bourgeois lover, Arnaldo, whom she meets on certain afternoons for secret sexual adventures. Corina gets pregnant by Arnaldo

and hopes that he will marry her and be a father to her child. This, of course, is an illusion. But, one afternoon when Corina is contemplating her growing figure in front of the mirror, her mother sees her and realizes what is going on. The scene reads thus:

She starts to measure the size of her belly in the mirror.
-It's so enormous. Who couldn't see it, my God!
Her mother surprises her. She reacts badly. Then she regrets it.
The old woman sobs into the wash tank.
/// (41-42)

The three short, telegraphic sentences: "Her mother surprises her. She reacts badly. Then she regrets it." are fully charged with meaning. Without realizing, it the reader imagines the entire scene, intervenes in the production of the novel based on the reader's experience. Each reader will complete the scene in a slightly different way, but the pain, frustration, despair will be there for all, made even stronger in that it is the reader who provides the details of the image, who fills in the blanks, the white, who decodes the silences that accompany the words. This telegraphic, poetic style permeates the novel and draws the reader in to the simultaneous reading and construction of the novel. The novel provokes a process of consumption and production in the reader as both visual and intellectual-ideological activity.

In her study of the relationship between literature and technological-industrial modernization in Brazil of the 1880's to the 1920's, Flora Sussekind notes how literary form and content were transformed by the incorporation of and coexistence with the new tools, products, and "ways of life" of modernity. Numerous critics have discussed or commented on the visual cinematic effect of the novel, its construction as cinematic montage or as a series photographic snapshots (perhaps, I would suggest, it could be seen as another kind of prose-"*O Album de Pagu*", in this case a "prose-album de São Paulo" or de Braz), others describe it as a social mural, a literary and social documentary, a collage, others connect it to Cubist or Expressionist art. (7)

If we think in terms of an *antropofagist* combination of elements of Eisensteinian cinematic montage - represented as brief, telegraphic scenes of proletarian life followed by or juxtaposed with a simultaneous and related scene of bourgeois life which coincides, clashes, or better, collides with the previous scene providing a dialectical relationship, a potential explosion, for which the reader must provide the synthesis of meaning (8) – and, aspects of the techniques of the Brechtian alienation effect of epic theatre, as Walter Benjamin has described it in his “What is epic theatre?”:

... the art of epic theatre consists in producing astonishment rather than empathy. To put it succinctly: instead of identifying with the characters, the audience should be educated to be astonished at the circumstances under which they function.

The task of epic theater, according to Brecht, is not so much the development of actions as the representation of conditions.(150)

We can begin to discern an interesting and important level of analysis of the novel. The interplay of silence and words, the black and the white, lines and spaces all aid in the production of those important “interruptions” in narrative progress, pulling the reader into a productive relationship with the text. In the form of its content, the montage technique for example, the novel creates those moments of readerly astonishment, of shock, that allow for critical distance and contemplation, association rather than identification. And, on a level of pure content, as mentioned in my initial discussion of Galvão’s poetic literary style in the novel, in the jolting simultaneity of beautiful images and painful realities the production of this alienation effect can be discerned. An illustrative example comes in the first pages of the novel in which early one Monday morning the workers are heading through the Braz neighborhood on their way to the textile factories.

Colored slippers drag along still sleepy and unhurried on Monday. Wanting to stay behind. Seizing the last small bit of freedom. The girls tell about the previous evening’s dates, squeezing lunches wrapped in brown and green paper.

... The powerful cry of the smokestack envelops the borough. The laggards fly, skirting the factory wall, gritty, long, crowned with spikes. They pant like tired dogs so as not to lose the day's pay. A small red slipper without a sole is abandoned in the gutter. A shoeless foot is cut on the shivers of a milk bottle. A dark girl goes hopping and crying to reach the black door. The last kick at a rag ball.

The whistle ends in a blast. The machines shake in desperation. The street is sad and deserted. Banana peels. The residue of black vapors vanishing. Blood mixed with milk.

///(8-9)

The metonymic focus on the sleepy, colorful, playful, unprotected, then wounded feet of the women workers moving forward to their jobs-destiny combined with the desperation, dirt and looming gloomy darkness of the factory are summed up in the final image of the scene, the "Blood mixed with milk." both life forces, both spilled upon entrance to the world of the industrial park. We don't see faces with which to identify or empathize, but we see the conditions within which the girls function and feel the shocking pain of the cut "foot". Montage and alienation effect take us into the world of the industrial park and the Braz workers and force us to face their predicament critically.

But it wasn't just film, photography, gramophones, and telephones that influenced in the production of literature in the 1920's and '30's. Imnune Simon's study of the effects of urbanization and industrialization on the Modernist poets, highlights how new industrial processes began to penetrate everyday life and make their way into literature.

Industry achieved efficiency through the development of synchronization, automation, specialization of labor, and assembly lines. Poetry similarly strove for economy of expression through the techniques of simultaneity, fragmentation, vignette, montage, and telegraphic style. (37)

Industrial Park in its poetic-prose style certainly incorporates these modernist techniques, especially with respect to the notion of "speed" connected to modernization and industrial production on the assembly line. As Robert Linhart notes in his memoir of his time working for the Citroen car plant, "The speed of the line dictates everything without

respite...”(48), the work that one repetitively performs during the 8-12 hour or more work day necessarily enters into one’s everyday life away from the plant. One need only recall the humorous yet terrible images of Charlie Chaplin in his classic film “Modern Times” as he works on the assembly line. The issue of speed becomes very apparent in the reading process of *Industrial Park*. Not only in the lives of the urban-dwelling characters does the notion of speed enter, almost as a character itself, but in the fragmented, telegraphic style that Galvão employs, which provokes a fast reading of the novel. But, it is that fast reading that the reader must resist. The reader must allow the spaces in white to interrupt the flow, allow the mini-explosions and collisions between vignettes to settle before moving on to the next. Like the workers who drag their feet en route the the factory, the reader must allow the visual aspects of *Industrial Park* to enter in dialogue with the verbal and fight the constraints and the compulsion of modern-time.

***Antropofagia* and the “aesthetic of hunger”**

During the years of her early participation in the Modernista movement, as was previously stated, Galvão was considered by her contemporaries to be the figure who most embodied the *antropofagist* credo, and in her novel, *Industrial Park* there are strong *antropofagist* elements. In addition to the stylistic aspects I have already mentioned, she also incorporates aspects of Brazilian popular culture (Carnival), bourgeois culture (cocktail parties), samba, journalistic references through newspaper articles, political pamphlet and union agitation, as well as references to international figures like Rosa Luxemburg, Karl Marx, and Frederich Engels, all three of whom are incorporated into the Braz reality as local characters. All of these pieces make their way into the creation of the novelistic reality where they are re-elaborated (consumed and digested) to produce the particular narrative reality of *Industrial Park* which responds to and represents the Brazilian context. This is *antropofagia* in its Oswaldian Modernista

form. But, Galvão doesn't stop there, she takes *antropofagia* further in that in *Industrial Park*, *antropofagia* becomes highly and overtly politicized in its critique of capitalism and the inhumanity of the industrialization process in São Paulo. In Mário de Andrade's classic *modernist* novel, *Macunaíma*, for example, the number one evil villain, the capitalist giant cannibal, Pietro Pietra, who has stolen Macunaíma's beloved amulet and wants to cook him up and eat him in a stew, *is* vincible thanks to Macunaíma's quick wits and a little magical luck. Galvão's capitalist cannibal giant, however, is not nearly so easily beaten. In *Industrial Park*, the capitalist giant cannibal could be seen to be the textile industry itself and that particular giant *does* succeed in devouring many of the workers who enter its lair. They are chewed up, spit out and left for dead. The surplus value that is extracted from the workers' labor goes to feed the giant who grows stronger and stronger everyday, as described in the statistics that open the novel and in the representations of the comfortable bourgeois life of consumption and frivolous pleasure represented there as well: consumption of the products of the exploited workers' labor and the sexual consumption of the poor female and male workers as prostitutes or as secret lovers to be abandoned when something better comes along...eaten up and spit out. Karl Marx has described this terrifying aspect of the capitalist system in his *El capital*,

La producción capitalista, que es esencialmente producción de plusvalía, absorción de plustrabajo, produce, pues, con el alargamiento de la jornada de trabajo no sólo la atrofía de la fuerza de trabajo humana sino también el agotamiento y la muerte de la misma fuerza de trabajo.(287)

Poor, broken figures, like Corina are devastated by the beast. As the novel continues, Corina's stepfather throws her out when he learns that she is pregnant; she loses her job due to her pregnancy (and status as unwed mother); her lover does abandon her and she has her baby alone in the hospital ward for the poor. The birth of the baby proves to be a tragic shock. It is born without skin, open and bare to the world, and it seems that Corina

kills him, a crime for which she is imprisoned. Some critics have suggested that perhaps the baby was born with syphilis, since Corina had turned to prostitution in order to eat and buy a cradle for her baby. While that is a possible hypothesis, another may be the industrial “diseases” that factory workers develop due to the toxins, chemicals, poor ventilation, and generally miserable working conditions to which they were exposed. Projecting forward from the 1930’s context of Brazilian textile industry, the testimonials and studies of the working environment in Latin American factories and *maquiladoras* from the 1970’s to the present highlight the dangerous working conditions and elements to which workers were/are exposed causing illness in the workers themselves and birth defects in their babies.⁽⁹⁾ Citing testimony given by a female *maquiladora* worker in Mexico, Norma Iglesias Prieto writes:

The worst drawback of maquiladora work is all the damage we do to our health. Factory labor involves working with acids and solvents, handling hot materials...

In the sewing maquiladoras they also have problems. Workers always have irritated throats, they develop coughs, and many become asthmatic from the lint that comes out of the fabrics they work with. Their heads turn gray like little old ladies’ from so much lint. Think about it! If that’s how your head looks, what must your lungs look like? (I21)

This capitalist form of cannibalism is clearly present in *Industrial Park*. Not just in the case of Corina’s baby, but evidenced in a reference to a seamstress, Bruna, whose “coarse hair is powdered with silk” as she works at her sewing machine.⁽⁹⁾ Like the *maquiladora* worker above, one wonders what Bruna’s lungs look like.

In addition to devouring the workers through the extraction of surplus value, toxic working conditions and sexual/emotional exploitation, the capitalist cannibal of the textile industry also eats up workers’ time. Once they become part of the industrial system, workers’ time is no longer their own. Everything must be done quickly from the production of goods, to the eating of meals (“I have to eat fast and return to the shop.”¹⁷), to peeing at break time (“When we get off we’ll ask. Gee! Time’s almost over and I

haven't pissed yet." 11), to caring for one's family ("We don't have time to get to know our families."21). Every minute is counted, and accounted for, no one may fall behind. Overtime is expected without question if the factory needs it. The factory's needs come before all else. Time is controlled and consumed by the industrial system, and the workers must run to keep up.

The rush of the workers' lives is in direct contrast to the representation of the leisurely pace of life kept by the bourgeoisie. There are moments in which the two worlds are set side by side and the stark contrast in the experience of time for each group is telling of who benefits from the system and who is consumed by it. One revealing example is a moment in which a young political activist seamstress, Otavia, is delivering silk pajamas to the wife of a young bourgeois man, Alfredo Rocha. He is relaxed, reading Marx in his livingroom and invites Otavia in to wait for his wife's return. He would like to observe her, he is interested in the working classes. At first she hesitates, then she enters. She stays a few minutes, but insists that she must return to work. Rocha is confused, thinking that she fears he wants something from her sexually. The two different ways of perceiving and experiencing time in the scene cause conflict, confusion, and discomfort. Rocha's time is his own, Otavia's minutes are counted by the *atelier* boss.

Galvão's radicalization of the capitalist cannibal giant of *Macunaíma* to that of the cannibalism of the capitalist system as manifested in the urbanization and industrialization process in São Paulo offers a preview of director, Joaquim Pedro de Andrade's 1969 *Cinema Novo* radical reworking of *Macunaíma* in his film by the same name. But, Galvão's move beyond Modernista *antropofagia*, I believe, can be connected to an earlier phase of *Cinema Novo* as she begins to cross over into the terrain of what the practitioners and theoreticians of the *Cinema Novomovement* in mid-1960's Brazil called

the “aesthetic of hunger” and *tropicalismo*. Of the “aesthetic of hunger” acclaimed director Glauber Rocha has said,

...the hunger of Latin America is not simply an alarming symptom: it is the essence of our society. There resides the tragic originality of *Cinema Novo* in relation to world cinema. Our originality is our hunger and our greatest misery is that this hunger is felt but not intellectually understood....We know...that this hunger will not be cured by moderate governmental reforms and that the cloak of technicolor can not hide, but only aggravates its tumors...(70)

Cinema Novo has represented the theme of hunger in numerous ways through film in order to declaim the truth of a Latin American reality marked by oppression, exploitation, social and economic injustice and hunger. The “aesthetic of hunger” presents a miserable side of Andrade’s celebratory cannibalism. Like the black and the white, the lines and the spaces, *antropofagia* represented in Galvão’s novel and discussed above is accompanied-opposed to the inescapable and omnipresent theme of hunger in the novel. This is hunger associated with the masses of workers and the unemployed in the urban space:

Poor people can’t even be mothers! I dunno how I got this baby! I have to give him to someone, so the poor thing won’t die of hunger. If I keep taking of him how will I find a job? I have to give him up to take care of other people’s children! I’ll nurse the sons of the rich and I don’t know how mine will get by.(74)

Galvão’s characters all hunger for something, all lack something. On a most basic level it is food. Physical hunger is a constant presence in the lives of the workers, especially that of the most abandoned and unprotected of characters, like Corina, the female character upon whom most of my commentary has been centered. At one of her clandestine meetings with her bourgeois lover Arnaldo, she thinks to herself:

Also so many delicacies! So many luscious treats for a stomach that burns from hunger. An open bottle. It's so simple. An inexperienced head on the pillows, drowsy. Sexual mouths suck. Legs incite.(18)

Clearly physical hunger for nourishment here is intertwined with sexual hunger which, in the case of Corina, is still connected to economics: sex with Arnaldo is a possible (illusionary) path out of poverty, out of hunger. Arnaldo in turn takes advantage of this situation to satisfy his own sexual hunger.

By the end of the novel, when all else has failed her, Corina turns to the church. It seems there is no where else for her to go.

Night again finds Corina's starving stomach...
She heads for the Braz church. She goes in to rest. A thousand candles illuminate the altar covered with gold. On her fingers she counts all the money spent there. How many days she could eat with those wax tongues dripping down the silver candelabra...
Was St. Mary Magdalene ever hungry when she was a whore?...
She laughs.
A young priest wrapped in a cassock appears in the round nave. He approaches.
-This pew is reserved. It's forbidden to sit here.(112-11)

For the poor and starving, the Catholic church offers no support in the world of Braz's industrial park, quite the contrary. Yet even at this moment, which could be the melodramatic climax to Corina's sad life, she finds it within her to shake off the melodrama, and laugh at the thought of her role in the Christ myth, that of Saint Mary Magdalene.

One of the major aspects of the novel that keeps Corina and her milieu out of the realm of melodrama is the persistent work of the proletariat to organize itself, to discuss collectively the workers' situation, to make conscious the sources of their exploitation and to protest publicly. As Rocha describes, not all manifestations of hunger are rational, but in the case of Galvão's novel, fortunately, there are those who believe that there is a way to change their circumstances.

Hope, memory, and truth in the age of *savage* capitalism

...it can be shown that
Man's Fate is made by
men.

B. Brecht

In his discussion of Georg Lukács' *Theory of the Novel*, Walter Benjamin highlights certain elements of Lukács' thought which are particularly compelling for the analysis of hope and memory in *Industrial Park*. Benjamin says that according to Lukács,

Only in the novel are meaning and life, and thus the essential and the temporal, separated; one can almost say that the whole inner action of a novel is nothing else but the struggle against the power of time...And from this...arise the genuinely epic experiences of time: hope and memory...Only in the novel...does there occur a creative memory which transfixes the object and transforms it...The duality of inwardness and the outside world can here be overcome for the subject 'only' when he sees the...unity of his entire life...out of the past life-stream which is compressed in memory...(99)

One could say that *Industrial Park* ends rather pessimistically. The strong Afro-Brazilian proletarian leader, Alexandre is killed at the manifestation; the Lithuanian proletarian leader, Rosinha Lituana is deported; bourgeois turned proletariat, Alfredo Rocha is expelled from the Communist Party for individualistic tendencies and thus he and the proletarian leader, Otavia, end their relationship; Corina, now out of jail and a prostitute who can't make enough to eat, meets up with Pepe, the informer, turned pimp, now prostitute and the novel ends as they climb into bed together – two lumpen-proletariat and a bag of popcorn. But, I believe, with Lukács, that those twin epic experiences of time: hope and memory, that can be found in the novel, offer an interesting other way of analyzing the narrative denouement.

As we have seen from the start, in *Industrial Park* we must study the dark with the light, what the novel says and the spaces of silence, and now perhaps the elements of hope and

the memory it presents will keep us on our path. The center of hope and memory in the novel, I believe, can be located in the home, family and life work of Alexandre, the illiterate, Afro-Brazilian charismatic proletarian leader and friend of Otavia. The main scene in which he is involved centers on a dinner prepared in his proletarian home. Living in his home are his children's grandmother who is bedridden, Alexandre, and his two sons, Carlos Marx and Frederico Engels. The boys' mother had been killed years earlier in a factory accident. Invited to dine with the family are Otavia and her partner at the moment the previously bourgeois Alfredo Rocha. Thus within this family space at the gathering are a female probably ex-slave (slavery was not abolished in Brazil until 1880's) and her free son, the two boys who carry the names of two heroes of the proletariat, a female white proletariat and an ex-bourgeois: colonialism, slavery, capitalism, proletarian struggle and the hope for a revolutionary future.

In the home they share what Alfredo calls "revolutionary food", a simple meal. The boys are bubbling with news. Carlos Marx is a newspaper boy, but that day he "didn't sell a single newspaper in order to nail red union manifestos onto posts in the early morning." (94) The young boys are already participating in the struggle, they already understand. As the two boys settle in for the evening with a friend of theirs who has come to visit, Otavia begins to tell them about Rosa Luxemburg, "a German proletarian militant killed by the police because she attacked the bourgeoisie." (95) The boys then begin to make connections between Rosa Luxemburg, the German police and bourgeoisie and their own experiences of injustice and oppression in Braz. Later, in the penultimate chapter of the novel there is a rally, soldiers are called in and Alexandre is killed. In the final scene of that chapter, Carlos Marx runs in to his house and shouts to his grandmother, "They did to papa just like Rosa Luxemburg!" The image and lifestory of Rosa Luxemburg serve as a connecting thread, a part of the historical memory of proletarian struggles, one that she began in Germany, but had repercussions in the

Brazilian context. She was alive again in Alexandre, and his sons will carry forward his/her legacy as well as that of their namesakes, Marx and Engels. During the rally, when Alexandre fell another proletariat picked up the banner he was carrying and when that worker fell another raised it up in his place. The legacy is carried forth, forging another kind of chain that is quite different from that of the assembly line. It should also be noted that this was not Rosa Luxemburg's first appearance in the novel. The character of Rosinha Lituana is closely connected to the historical figure of Rosa Luxemburg. Although Rosinha is deported by the middle of the novel, toward the end, at the rally in which Alexandre is killed, Otavia sees a woman who resembles Rosinha marching with them in solidarity thus presenting the continuity of the person of Rosinha and Rosa in the struggle. Returning to Benjamin, we are reminded that, "Memory creates the chain of tradition which passes a happening on from generation to generation."(98) The boys will not forget, they are the future, the keepers of memory and the hope for change. For the unity of the proletariat's life is not just in his own individual life-stream, but in the combination of the past and the present, the beautiful and the terrible, the dark and the light, the lines and the spaces, in the creation of a new future.

I open this section with a brief quotation from Brecht's essay on "Writing the Truth: Five Difficulties". I think that the quote is useful because it has to do with responsibility and the human creation of history and destiny. It also has to do with truth. Without truth, Brecht, would suggest, there is no hope, there is no better future. He writes,

We must tell the truth about the barbarous conditions in our country in order that the thing should be done which will put an end to them – the thing, namely, which will change property relations.

And to do this, he goes on, to tell the truth, takes great courage, because, often, he reminds us, "To displease the possessors is to become one of the dispossessed." Patrícia Galvão

told the truth and she displeased power. For that she was imprisoned, tortured and expelled from her socio-cultural and political groups. The truth represented in the content and the form of *Industrial Park*, can be seen to create a space of hope for change, but the novel *Industrial Park* itself also creates a space of hope in its existence and persistence, in the truth it tells about the situation of the factory/*maquiladora* workers beginning in 1930's Brazil and extending to the present moment as they labor in national and global markets and seek to organize for change. As the narrator declares in the novel, "Other men will remain. Other women will remain. Braz of Brazil. Braz of the whole world."

Endnotes

(1). The musicians included in the production of this album and considered founders of *Tropicália* were Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes, Nara Leão, Rogério Duprat.

(2). Brazilian Modernismo was a complex and diverse cultural movement, not all "branches" of Modernismo agreed with or followed the central tenets of Oswaldian *antropofagia*, but it was the Oswaldian branch of Modernismo that the tropicalistas took as their inspiration. (See, for example, Antonio Candido and J. Aderaldo Castello's book, *Modernismo*, for a discussion of the various manifestations of Modernismo.)

(3). The *tropicália* movement also gained inspiration from the filmic production of Glauber Rocha. As Caetano Veloso states in his autobiography, *Verdade tropical*,
Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme "Terra em transe" de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7."(99)

(4). It is interesting to note that in the same year that Galvão published *Industrial Park*, Frida Kahlo completed her famous painting "My Dress Hangs There" (1933), a painting that would offer an interesting dialogue with Galvão's novel.

(5). See for example Jackson (1993), Fulani, Guedes, Besse, Campos, among others and including especially, director, Norma Bengell's 1987 film, "Eternamente Pagu".

(6). It is important to note here that the novel's cover included in this essay as well as the opening citations from the official statistics and Galvão's human contextualization appeared in the original edition of the novel, whose publication was paid for by Galvão's

then husband, Oswald de Andrade (and then in the *fac-similar* re-edition of 1981). But, in the re-edition of the novel in 1994 by Mercado Aberto which accompanied a growing resurgence in interest in Galvão, the cover was changed and the opening quotes were omitted, even though in the “Nota do editor” (that basically replaces those opening citations) it is declared that “Esta edição de *Parque Industrial* reproduz fielmente a primeira, de 1933, inclusive no referente ás plavras de outros idiomas...” However, the Jacksons’ 1993 English translation of *Industrial Park* does include a copy of the original cover inside the book as well as the two opening quotes from the original version of the novel.

(7). See especially Jackson (1993), Owens, Guedes for more indepth analyses of the cinematic elements in *Industrial Park*, although almost all critics at least mention the cinematic atmosphere or style of the novel.

(8). See David Bordwell’s *The Cinema of Eisenstein* for an excellent discussion of Eisenstein’s film techniques as forming part of a political and cultural praxis

(9). The contemporary globalizing aspect of the situation of the *maquiladora* workers in connection to the Brazilian workers and international capital, is discussed by Brazilian sociologist Jorge Moreira in a recent interview he did for the journal *Ideação*...

... em todas as suas etapas históricas o imperialismo é uma função essencial e um método central do modo de produção capitalista para produzir dominação e lucro à escala mundial...como já mencionamos anteriormente, o imperialismo tem como função essencial a acumulação do capital cujo objetivo fundamental e final é a exploração do trabalho para a produção do lucro...(105)

Bibliography

Andrade, Joaquim Pedro de. “Cannibalism and Self Cannibalism.” *Brazilian Cinema*. Randal Johnson and Robert Stam, eds. New York: Columbia UP, 1995. Pp. 81-83.

Andrade, Oswald. “Manifesto Pau-Brasil” (1924) Schwartz, Jorge. *Oswald de Andrade: Literatura comentada*. Brazil: Camara Brasileira de Livro, SP, 1980.

---. “Manifesto Antropófago” (1928) Antonio Candido and J. Aderaldo Castello. *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo III*. São Paulo: DIFEL, 1983. Pp. 65-73.

Bengell, Norma, director. “Enternamente Pagu” videorecording. Brazil: Globo Video (Flai Comunicações Ltda), 1987.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Hannah Arendt, editor. Harry Zohn, translator. New York: Schocken Books, 1968.

Besse, Susan K. "Pagu: Patrícia Galvão – Rebel." *The Human Tradition in Latin America: The Twentieth Century*. Beezley, William H. and Judith Ewell, eds. Delaware: Scholarly Resources, Inc, 1987. Pp. 103-118.

Bloch, Jayne H. "Patrícia Galvão: The Struggle Against Conformity." *Latin American Literary Review*. 14.27 (1986): 188-201.

Bordwell, David. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard UP, 1993.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Willett, John, editor and translator. New York: Hill and Wang, 1992.

---. "Writing the Truth: Five Difficulties." *Galileo*. Eric Bentley, trans. New York: Grove P, 1966 (original German publication 1935), 31-50.

Campos, Augusto de. *Pagu vida-obra*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

Candido, Antonio and J. Aderaldo Castello. *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo III*. São Paulo: DIFEL, 198.

Castro-Klaren, Sara, Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo, eds. *Women's Writing in Latin America. An Anthology*. Boulder: Westview P, 1991.

Diegues, Carlos. "Cinema Novo." *Brazilian Cinema*. Randal Johnson and Robert Stam, eds. New York: Columbia UP, 1995. Pp. 64-67.

Duprat, Rogério, arranjo e regencia. *Tropicália ou Panis et Circencis*. (musical CD) São Paulo: Polygram do Brasil, 19 (1968 original LP)

Ferraz, Geraldo Galvão. "Préfacio." *Parque Industrial*. Patrícia Galvão, author. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. Pp. 12-16.

Furlani, Lúcia Maria Teixeira. *Patrícia Galvão: Livre na imaginação, no espaço e no tempo*. São Paulo: Editora da UNICEB, 1989.

Galvão, Patrícia. "Album de Pagu." *Pagu vida-obra*. Augusto de Campos, ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. Pp. 41-59.

---. *Industrial Park*. Elizabeth and K. David Jackson, translators. Lincoln: U of Nebraska P, 1993.

---. *Parque Industrial*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

Guedes, Thelma. *Pagu, Literatura e Revolução: Um Estudo sobre o romance Parque Industrial*. São Paulo: Atelie Editorial e Nankin Editorial, 2003.

Iglesias Prieto, Norma. *Beautiful Flowers of the Maquiladora: Life Histories of Women Workers in Tijuana*. Michael Stone and Gabrielle Winkler, translators. Austin: U of Texas P, 2003.

Jackson, Kenneth David. "Afterward." *Industrial Park*. Patrícia Galvão. (Mara Lobo) Elizabeth and K. David Jackson, translators. Lincoln: U of Nebraska P, 1993.

---. "Patrícia Galvão e o realismo-social brasileiro dos anos 30" *Pagu vida-obra*. Augusto de Campos, ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. Pp. 286-290.

Kamel, Rachael and Anya Hoffman, eds. *The Maquiladora Reader: Cross-border Organizing Since NAFTA*. Philadelphia: American Friends Service Committee, 1999.

Larsen, Neil. *Modernism and Hegemony. A Materialist Critique of Aesthetic Agencies*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1990.

Linhart, Robert. *The Assembly Line*. Margaret Crosland, translator. Amherst: U of Mass. P, 1981.

Luxemburg, Rosa. "Martinique." David Wolff, translator. Detroit: News and Letters Committees, 1987.

Marshal, Todd Irwin. *Patrícia Galvão's Parque Industrial: A Marxist Feminist Reading*. Chapel Hill, Dept. of Romance Languages, University of North Caroline, 1994 (Master of Arts Thesis Unpublished Manuscript)

Marx, Karl. *El capital. Libro primero, volumen I*. Manuel Sacristán, trad. Barcelona: Grijalbo, 1976.

Miller, Francesca. *Latin American Women and the Search for Social Justice*. Hanover: UP of New England, 1991.

Moreira, Jorge Vital de B. "Democracia made in the USA." *Ideação*. Feira da Santana: Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Filosofia. Vol. 14, 2005 (99-117).

Owen, Hilary. "Discardable Discourses in Patrícia Galvão's *Parque Industrial*." Oliveira, Solange ribeiro de and Still, Judith eds. *Brazilian Feminisms* pp. 68-84.

Perrone, Charles A. *Letras e Letras da Música Popular Brasileira*. José Luiz Paulo Machado, trad. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1988.

Rocha, Glauber. "An Esthetic of Hunger." *Brazilian Cinema*. Randal Johnson and Robert Stam, eds. New York: Columbia UP, 1995. Pp. 68-71.

---. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1983.

Rowe, William and Vivian Schelling. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. London: Verso, 1991.

Said, Edward. *Representations of the Intellectual*. New York: Pantheon Books, 1994.

Simon, Iumna Maria. "Poetic Evolution in the Industrial Era: The Brazilian Modernists." *Manchester and São Paulo: Problems of Rapid Urban Growth*. John D. Wirth and Robert L. Jones, editors. California: Stanford UP, 1978.

Stam, Robert. "Land in Anguish." *Brazilian Cinema*. Randal Johnson and Robert Stam, eds. New York: Columbia UP, 1995. Pp. 149-161.

Sussekund, Flora. *Cinematograph of Words: Literature, Technique and Modernization in Brazil*. Paulo Henriques Britto, translator. Stanford: Stanford UP, 1997.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Wienoldt, Kirsten. "Cae and Gil: 120 Years of Sound" <http://www.brazzil.com/cvrdec02.htm> Posted December 2002.

**Burning Down the Canon:
Queer Family and Queer Text in *Flaming Iguanas*) (1)**

[Sara Cooper](#)

California State University, Chico

What do sex, family, comedy, road trips, and *latinidad* have in common? The answer of course is the Puerto Rican Diasporic author Erika Lopez, who with her innovative series of graphic novels (*Lap Dancing for Mommy*, *Flaming Iguanas*, and *They Call Me Mad Dog*) has established herself as a writer who bravely goes where as of yet few authors dare to tread. Her transgressions only begin with the addition of graphics to her textual production, going on to flout rules of structure, content, and political correctness. (2) Although not a comic book style graphic novel in the style of Art Spiegelman's *In the Shadow of No Towers* (2004) or Allison Bechdel's new *Fun Home* (2006), *Flaming Iguanas: An Illustrated All-Girl Road Novel Thing* (1997) does reflect the elements of subversion and rebellious confrontation that may be found in some of the best women's (and men's) comics. (3) Nevertheless, this study is not an in-depth look at the work as graphic novel (the novel's imbrication of text, line drawings and stamp art being a departure from that genre), but rather mentions this aspect of structure as one more indication of how the author intentionally transgresses literary and social boundaries—especially those around gender and sexuality. Indeed the main character and narrator Tomato Rodríguez—a woman on a cross-country trek and a quest for identity—questions and ultimately frustrates every possible gender role expectation, as do many of the other characters that she gathers around her. Partially because of the novel's mixed genre and partly due to other insubordinate elements, *Flaming Iguanas* shares to a great degree the mixed blessing of marginalization that women's comics have enjoyed (or suffered). This

is one of the issues I would like to consider briefly here—the novel’s place at the periphery of the United States literary canon. How and why would this novel be perceived to belong at the edge of a literary tradition, rather than central to a new generation’s production? Still, the edge is indeed connected to the whole, and the periphery can’t help but influence the center in some way. That said, what are the possible ramifications of the novel’s existence on the fringes of U.S. mainstream literature? I will argue that in addition to the readily apparent visual and verbal edginess, it is also the author’s treatment of family as an intrinsically queer institution, and her creation of an inimitably queered family that ultimately relegate her work to the margins of academic viability. Moreover, this apparent weakness, this seeming lack of power or position may in fact be a paradoxical source of strength and agency that infuse the novel with a border-busting queer authority.

The Canon: Begging to Be Burned

Let us begin our own critical road trip with a consideration of the way that the literary canon works. This does seem to be the first stop on our journey, and it is a reality that cannot help but inform the writing (and reception) of even the most iconoclastic author. The canon exists on multiple levels and consists of an immensely complex system of selectivity and prejudice that manifests in not only whether we read certain works, but also how we read them. A text can be marginalized through its complete non-inclusion, through its relegation to some allegedly inferior or less viable genre, or through a reading that ignores fundamental aspects of the text that would otherwise place it within a particular part of the canon. Tey Diana Rebolledo has written extensively on the ways in which the canon has ignored entirely or failed to concede complete legitimacy to the writings of Latina women. Only in the last decades of the twentieth century do we see Latinas being published by specialized (much less mainstream) presses, or even included in anthologies of American or Latin American literature (2005, 13-39 and 56-73). So is

it that recently women writers have claimed their rightful place as celebrated contributors to a vibrant American literature (although to this day women of color often only will be discussed as part of the U.S. Ethnic canon). During this same period, when critics and professors of literature began to focus on an increasing diversity of texts that highlight race, gender, class, and sexuality, there seemed to remain a few sticking points that continued to limit the scope of class reading lists, exam preparation materials, and academic discussion in general. There is yet to this day a literary discourse that is dangerously on edge--a discourse that pushes the limits of tolerance and propriety. We are embarrassed and irritated like when we hear fingernails on a chalkboard and try to block out or marginalize the offending words. After all, as established practitioners of a venerated profession, that is, the judgment and interpretation of written works of art, why should we pay any attention to the irreverence of disrespectful upstarts? As Julia Alvarez wryly comments in *Border-Line Personalities*, when someone in one of her family gatherings would ask “Qué dice la juventud?” the younger generation:

knew instinctively that the older folks didn't really want to hear what we had to say. In fact, every one of us would have been grounded until the day we were married if we had fessed up to what we were doing with and discovering about our bodies. Los viejos just wanted to hear the old verities recited back to them...Old and young had to hunker together as a familia and comunidad, especially after we arrived in crazy gringolandia. (2004, xv)

So the *juventud*, the youth, the rebels and anyone who thought differently would keep quiet. Maybe someone would snort or giggle, which would earn her a glare and a sharp reminder that she was to be seen and not to be heard. After all, the family hierarchs, just like the recognized literary historians and critics, have a fairly tight rein on the hoi polloi. But when a rebel voice finds a place to emerge, then how do we respond—by looking the other way, by remaining complicit in its marginalization, or by finding a way to listen through the discomfort? Do the canonical guardians feel guilty when pouring salt on what

they consider to be slippery and slimy? Do they hear our screams? In a way, this is a paper about the paradoxical coexistence of embarrassing noise and shamed silence.



One example of this raucous hush is Erika Lopez's *Flaming Iguanas*, a novel that teeters on a queer edge. The storyline, characters, and graphics often jar the reader emotionally, sometimes blatantly and other times requiring first that the reader traverse the chasm separating signifier and signified. For instance, a mixed graphic and text image of a bag of salt and a slug appears just after Tomato has fallen yet again on her motorcycle. As she picks herself up and starts to ride again, she notes a frog in the road and muses over how many of them she has not noticed and therefore hit, wondering “how many more critters I was tied to karmically [sic]” (197). The graphic points to the purposeful killing of animals, the guilt and shame connected to even the killing of slugs, who share with humans at least the capability of producing a sound like a scream as they sizzle, melt, and die. The realistic rendering of the slug juxtaposed against a stylized and comparatively

tiny bag of table salt privileges the suffering of the much-maligned mollusk, while subtly jabbing at the human tendency to savor another of the gastropods as a delicacy (escargot) when we are not getting their cousins out of our garden.

Burn, Baby, Burn

The inserted line drawing, stamp art, and scrawled cursive and print of each page of the novel only look primitive at first glance, in reality being another element that hints at the protagonist's constant soul-searching on her journey of self-discovery. The queerness resides partially in the visual fusion, partially in the protagonist's willingness to speak of a silenced subject, and partially in the gap of meaning requiring the reader's complicity. Eve Kosofsky Sedgwick defines queer as "the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or can't be made) to signify monolithically" (8). While a diligent critic could find ways to frame the slug graphic in terms of female sexuality (the moisture, the wetly curved lines, the abject status of the object), actually that is not a requirement of a queer reading. On the contrary, queer theory doesn't fix its squinted eye merely on the sexual, but also involves questions of race, class, religion, able-bodiedness, and various other elements that frame one's closeness to or distance from normativity. One of the foundational theorists of Queer Studies, Michael Warner defines queer as straying from the normal rather than simply opposed to heterosexual (xxvi). Critics such as David Eng and Yvonne Yarbro Bejarano push the limits of queer to include issues of race, class, religion, and ethnicity as well as sexuality. Bejarano's oeuvre brings into the fray a complex discussion of the intersections of race, gender, and sexuality, especially as relates to cultural production by women of color (4). In sum, a queer text may be seen as subverting any number of standards or traditions, and for *Flaming Iguanas*, a graphic such as this is only the beginning. The

graphics and narrative consistently will mark the novel as renegade, like an “all-girl” roughneck crew blazing across a literary frontier.

While queer studies does encompass the uncovering and twisting of canonical texts and authors, oftentimes queer criticism will focus on marginalized writers such as Sara Levi Calderón, or lesser-known texts by noted authors, like Luis Rafael Sánchez' "¡Jum!" Frequently, queer scholars gently stretch the strictures of literary analysis so that it slides into the contemplation of culture, as in Yvonne Yarbro-Bejarano's work on Cherríe Moraga (2001). By the same token, queer studies can include scrutiny of texts that are radically outside of the scope of literary mainstream, to say the least, such as Yarbro-Bejarano's work on the newest Latina graphic artists (1995), José Muñoz's studies of the trash film star Divine or the Puerto Rican/Cuban performance artist Marga Gomez (1999), and Melissa Solomon's comparison of Erika Lopez and intellectual diva Eve Kosofsky Sedgwick (2002). Whereas these studies are undeniable contributions to the study of literature and culture, and do provide a possible bridge from the text to new readership, the scope of their influence is still relatively small. The mainstream canon remains elusive for many sorts of queered cultural texts, and one might ask why such a disjunction between one critic's judgment and another's still prevails. Perhaps this gap is due to the incredible sense of discomfort that may be generated by the intensive reading of a truly queer text; if so many innovative yet somehow compliant works are available for study, then why should we knowingly subject ourselves to the sense of crawling out of our skin in response to an aggressively odd and often offensive creation?

Even at first glance, and then increasingly upon further scrutiny, *Flaming Iguanas* is an earthy, eccentric, and of course queer text -- linguistically, stylistically, thematically, philosophically, and sexually. It exists in the gaps and dissonances that are celebrated within queer theory, as it crosses borders in every sense of the word. Nevertheless, that

a text be considered tolerable in the permissive, rebellious, and even raunchy milieu of queer studies is not necessarily equated with acceptability in any other traditional field. *Flaming Iguanas* is not an obliging text and does not embody a sense of the normal, which of course makes it an ideal example of the queer according to Warner and a perfect target for ostracizing by practitioners of the normative. It is purposely a difficult, and sometimes even exclusionary text, but often in a much different way than the body of works written for an intellectual elite, such as the deliberately obscure (and of course fascinating) essays by Derrida or Cixous. Only the highly and eclectically educated will catch some of the allusions and references in *Flaming Iguanas*, but other elements of the novel are purposefully blatant, vulgar, and crass Solomon says “lewd” and “prurient”, 201), such as the front cover of the paperback edition of the novel.



There are numerous reasons that any “serious-minded” scholar of American or U.S. Ethnic literature might shy away from *Flaming Iguanas*. First of all, the novel is published by Scribner Paperback Fiction (Simon & Schuster) and is far from being re-released as a critical edition with notes and introduction by a properly academic editorial house (not to say that just that contingency will never materialize, given increasing interest in Lopez’s work). As an aside, one might speculate as to why a major publisher would give voice to and extensive dissemination of this kind of cutting-edge, genre-busting work, when the theoretically freer academy remains reluctant to do so. Perhaps the simple answer is that it sells! That, then, is another element that must be taken into consideration, that Erika Lopez is not the sort of writer who insists on subsisting precariously in a garret in order to produce what is purposefully inaccessible to the general reader. Whereas she is single-mindedly devoted to portraying what she wants in exactly her own chosen manner, she is delighted (as would be many struggling artists) to be given this opportunity to bring her work to the public. Interestingly, we have come to a point in time at which intelligence and profundity need not be considered anathema to sex and humor; I say *need not*, despite the fact that the contrary belief still holds sway in some hallowed academic grounds.

Other elements that may prejudice the more conservative scholar include the back flap of the paperback edition, which privileges reviews by queer and suspect publications such as *The Village Voice*, the *San Francisco Chronicle*, *Feminist Bookstore News*, and *Lambda Book Report*, the last of which proclaims, “There’s a sizable, rebelliously tasteless portion of our reading public who will soon want to make Lopez their cartoonist pillow queen.” This correlation between the novel and the comic book genre is enough to earn it scorn or perhaps amused condescension from some scholars. Although critics like Charles Hatfield credibly argue the emergence of the graphic novel as a legitimate genre garnering important academic notice (e.g. articles in the *Chronicle of Higher Education*),

even Hatfield must acknowledge that for many “the form is at its best an underground art, teasing and outraging bourgeois society from a gutter-level position of economic hopelessness and (paradoxically) unchecked artistic freedom” (2005, xi-xii). As another example of cunning, ironic and beautifully rendered social commentary in the form of the graphic novel, consider the Hernandez Brothers’ *Love and Rockets*, which has a considerable cult following but has not yet received the analytical attention it deserves.

The concept of artistic license brings us to the physical appearance of the novel, which is both licentious (pun intended) and unchecked. The font of the chapter titles approximates the scratching—alternatively cursive and print—of a blotting ink pen, while the body of the text looks like the output of a somewhat damaged and imperfectly aligned typewriter. This does bring to mind a section of the canon that won critical attention and acclaim exactly for its blatant disregard for normative typescript, regular placement of verse or prose on the page, and accepted rules of punctuation and grammar. I refer to, of course, the writers of the modernist period, like Gertrude Stein or Julio Cortázar (especially in *Rayuela*), and even more specific movements, like the concrete poets. Why is it, then, that the visually playful text in a concrete poem by Jorge Luis Borges or E.E. Cummings has been accepted fully as innovative yet canonical, while a further development of such techniques is spurned in a novel like *Flaming Iguanas*?(5) I wonder if this could be due to the fact that the author departs from a solely verbal exposition: the entire manuscript is littered with line drawings and stamp art, whose relation to the text is often difficult to ascertain at first glance, although indeed becomes clearer upon close consideration. Underlying these parallels between specific graphics and textual context, Laura Laffrado suggests that “Lopez links the disruption of conventional female self-representation to the visual disruption of the conventional appearance of the page” (408). In many cases she makes visible and inescapable the perverse, abject, and hybrid complexity of female gender and sexuality, which can be an unforgivable excess. What's

worse, the cover is bright yellow and red, sporting the image of a Carmen Miranda motorcycle chick showing the onlooker one of her breasts (6). Here, surely Erika Lopez has passed the line of reasonable moderation and fallen into the outlandish. One asks: Is this a comic book by a cartoonist, or can this really be called a novel, in the same way that we understand the novel, like *Lazarillo de Tormes*, *Don Quixote*, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, or even *Dharma Bums*? As an aside, the fact that the mixture of graphics and text is held in such low regard in the United States can be attributed at least in part to the history of the comic strip in this country. During the height of McCarthyism, comics were blamed for the perversion of America's youth; the inappropriate gender models of comic strips were encouraging homosexual fantasies in boys and destroying girls' aptitude for being good wives and mothers. How ironic is it, then, that today works like *Flaming Iguanas* again are pushing the limits of gender and sexuality as well as genre?

This brings us to the discussion of the novel's content, which is queer indeed. The title itself serves as a brief plot summary, and as already mentioned, the protagonist's name is Tomato, as in juicy hothouse, thin skinned yet sweetly acidic, unashamedly meaty, round, and red. The narrative ambles non-chronologically through Tomato's cross-country motorcycle ride (and the preparations beforehand), scattering four-letter words and sexual references at every turn. Although the narrator is of a philosophical bent, she embraces a thoroughly contemporary and coarse expression of her spiritual and intellectual preoccupations. A few choice chapter titles include: "Chapter 3: Ashes to Ashes, Crust to Crust" (13); "Chapter 28: No, Those Aren't Panties, Those are Prayers" (179); and "Chapter 31: I'm determined to one day understand and love anal sex because I'm convinced I must be missing something" (190). The constant juxtaposition of the sacred and the profane is a trademark characteristic of Lopez's writing and points to one of the underlying preoccupations of the protagonist of this novel. Raised in a very Catholic

culture, Tomato's tendency to associate sexuality and religion is not at all surprising. What does clash, however, is the language that she chooses to express these connections. The well-known concept that our corporeal being will return to the ground and disintegrate (ashes to ashes, dust to dust), leaving our spirit to travel to the afterlife of heaven, hell, or purgatory, is here satirized by the changed ending, "crust to crust." The crust may call up the image of pie, but a more likely meaning in this context is that of the crusty covering of an injury (the cat Tomato accidentally runs over) or some sexually transmitted disease (herpes, scabies, or syphilis). Then, the comparison between panties and prayers (not directly tied to any apparent part of the plot developed in that chapter) and the focus on anal sex exemplify the novel's embracing of the shocking and the inexplicable. The main character is truly obsessed and fascinated with all that is improper, but not to the exclusion of more standard philosophical inquiry. She asks herself time and again about her purpose on earth, the definition of love, and the nature of coincidence. However, the more scandalous elements do tend to stand out. If one could ignore the pop-art facade, then surely the book's irreverence and its brash and unapologetic vulgarity would make difficult its inclusion in the canon of mainstream literature.

The Last Straw: Queering Familia

Nevertheless, if one practices the sort of criticism that celebrates the twisted, the irreverent, and the otherwise queer, the inevitability of the fact that what passes through one person's mind will be patently offensive to some of her peers, then *Flaming Iguanas* is a rare find. Lopez's disregard of limitations and taboos takes many forms, as is suggested by the preceding. However, there is one aspect that deserves particular study for its determined irregularity: the queer aspect of family. Cooper argues that the myth of the predictably large and loving, stable and secure Latin American (and by extension U.S. Latina/o) family is one that begs to be demystified and recreated (2004, 2). The truth is

that not every *familia* is composed of the same sorts of members, nor does it serve always the same functions, and most of all *familia* does not create a predictable environment where all are accepted and protected. The critic Ralph Rodríguez is bothered by the naïve “notion that *familia* is a safe haven, an outside to society’s structuring power relations. Understood in this manner, *familia* has been the operating trope for forming Chicana/o social movements, once again missing the multiple ways in which family itself can be oppressive and generating a nostalgia for a family structure that might save us from the wicked world” (2003, 74). He suggests that the queer subject must go beyond an innocent and uncritical vision of family, but rather than attempting to escape or deny family completely, the queer must queer family. His specific expression is to “scratch” family, in other words “embracing and yet distancing oneself from family” (81), a concept that comes close to José Muñoz’s theory of disidentification. Rodríguez advocates “the creation of new sets of relations and new lines of personal connections that offer us a language and practice of possibilities for constructing family” (76). The queer *familia* that this Chicano critic envisions for his specific culture is exactly what Erika Lopez paints from her Nuyorican mixed-race subjectivity in *Flaming Iguanas*.

Over and over the narrator uses insolent humor to undermine the vision of mainstream heterosexual family as picture-perfect. Tomato wryly comments that her best friend Shannon had left her to become a “Stepford wife with edge” and get “free stuff” through matrimony (36); she recounts how outside of her apartment a teenage male hooker is let out of a car sporting one of those “proud parent of an honor student” bumper stickers (38); and she admits that she herself has tried to be the ideal trailer trash wife with Bert, her “darling little alcoholic” (145). Bert’s family ethic can be deduced from what passes for a proclamation of affection: “Well, I didn’t say I’d marry you or anything. Not yet, anyway. But you could hang out here, and uh. . . we could hang out together, and well if you wanted to or if you got pregnant, well we could get married” (145). Matrimony, then,

is a civil institution that is linked to consumer culture, the production of progeny, the support of homosexuality and prostitution, and premarital sex ending in self-imposed shotgun weddings. On Tomato's motorcycle journey she does her part to further subvert the sanctity of the idea of traditional marriage and family, having a brief tryst with her two Canadian Johns.⁽⁷⁾ Tomato explains: "These were not the raping and pillaging kind of Canadian guys. They were family men who had desk jobs, lived with lawns, and I was their Stranded Biker Girl Experience" (125). Again, the appearance of social conformity seems to be much more important than any actual compliance with vows of monogamy or honesty; in this case the physical travel outside of their domestic sphere leaves men with the assumption that the regular rules do not apply.

If she is the Canadian Johns' experience, their incursion into the queer, they simply serve to reinforce for her the unrelentingly flexible parameters of acceptable family composition and behavior. Tomato's nuclear family is doubly queer—both odd and gay—although they sound somewhat straitlaced and cranky. She explains that her mom and Violet—her mom's girlfriend of fifteen years—"split up all the time and move out of each other's houses. Between them, there are like four or five houses all over South Jersey because some of them are 'too painful' to move back into" (51). One of Tomato's visits home comically highlights the couple's obsessive boundary issues and their "processing" based on decades of therapy, a caricature of stereotypical lesbian love. This provides the backdrop for Tomato's confession to her mom that she has been contemplating becoming a lesbian herself. As Tomato bears her soul, the older woman reads and drinks wine in the Jacuzzi, forgetting to listen to her daughter's confession and plea for information. This is when Tomato has an epiphany about her queer but not-queer family, that actually her mother and Violet spend most of their time avoiding the thought of what or who they actually are. "Violet was fifty-five years old, Catholic, and in denial about loving women. My mother just figured it was no one's business. So it got to the point where they were

pretending they weren't 'lesbians' with each other, especially because they hated the word. They thought it was harsh to the ear with the 'z' crashing right into the 'b' sound" (176). That this episode of the contradictory evocation and denial of a lesbian sexuality occurs in a hot tub, the setting of so many pornographic as well as drunken and denied seduction scenes, is an irony not lost on the reader. At the same time, the two girlfriends bickering and the studied isolation that constructs an invisible boundary between mother and daughter deflate the erotic component of the lesbian relationship. It is just another white elephant in the Jacuzzi.

Nevertheless, Tomato's romanticization of the lesbian connection (and the gay element of the queer family) is understandable, considering the alternative modeled by her father. She remembers that when she and her 7 year old sister Glenna go to stay with Dad, who drinks too much and beds his coed students, he ends up punching his youngest daughter because she didn't wash her hair (68). The family's exemplar of the patriarchal heteronormative culture does not exactly inspire confidence or emulation. At some point Dad has moved to California and started running a sex-toy shop with a lesbian named Hodie, further complicating the oddity of the family mythology. Now, in a setup worthy of the soaps, Tomato is taking her motorcycle cross-country to see her dying father, but by the time Tomato arrives, her father has already died, leaving her at somewhat of a loss. The dearth is soon eliminated as Tomato focuses her road-fueled sexual excitement onto the older, experienced butch. Hodie finally provides her with the opportunity to try full-scale sex with a woman, and work through some childhood issues (the protagonist mentions the Electra Complex) in a non-therapeutic atmosphere (250). Nonetheless, this experience doesn't turn out exactly as she anticipates or dreads. Tomato exclaims:

To my relief, the next morning I didn't feel like a member of a lesbian gang. I didn't feel this urge to subscribe to lesbian magazines, wear flannel shirts, wave DOWN WITH THE PATRIARCHY signs in the air, or watch

bad lesbian movies to see myself represented. No. I wanted a Bisexual Female Ejaculating Quaker role model. And where was she, dammit? (251)

Queer family does not admit the restraints even of an alternative or subculture, and the protagonist does not shy away from claiming her own unique identity, even when that transgresses the limitations implied by any externally-conceived label. Quite the opposite, she is delighted to ignore societal norms, or better, to taunt those around her (especially the reader) by going one step further.

Notwithstanding the violence, enmeshment, and sexualization of the rest of the family system, perhaps the most outlandish relationship of all is that between Tomato and her sister. The two are close emotionally as well as in age, although Tomato has always felt like the cretin of the family, without proper manners or an acceptable form of expression. While her brash vulgarity permeates the novel, one scene in particular represents the pinnacle of transgression of the family ideal:

I sat next to my sister on the sofa and started blowing in her ear. She smacked me on the leg so she could watch TV.
"Don't worry, Glena-Glane. Momma-girl knows about our special drive-in-movie kind of love," I said in a cheap southern accent.
I joke about incest with my sister and thank God it doesn't bother my mother. When I want to know if I look good in something, I ask Glena if it makes her want to have sex with me. When she doesn't say anything I like to believe it means, "why, of course." I tell her if we were back in West Virginia we wouldn't have to be ashamed of our love and she could bear my children. And in case something went wrong with the kids, there are special schools, you know. (53)

The protagonist's ease and humor diffuse the absolute seriousness of the incest taboo; at the same time, discussing incest so blithely is intrinsically queer. The desire and contradictory revulsion that surround incest are principal social and psychological motivators. However, there are many who would use Tomato's running incest joke (and another jest two pages later about bestiality) as another reason to condemn her family as singularly odd and unacceptable. In this passage, the threat of sexual transgression within

the family, combined with the skewed representation of the protagonist's gender and related power to impregnate is enough to make most readers a bit edgy, to infuse their laugh with a nervousness that can permeate the entire reading. Then too, Tomato's comments associate this improper behavior with a certain class and regional area, a linking which underscores other class-related gender/sexual stereotyping, like her attempts at being a trailer trash wife. It would take a determinedly ingenuous reader, however, to view said scenes as examples of classist or discriminatory rhetoric. Lopez's strength lies in laughing at herself just as she laughs at the hegemony and the disinherited.

Indeed, the most compelling and valuable contribution made by this novel is the disidentificatory strategy of recuperating these emotionally loaded issues and performing them with a humor that recognizes the patently ridiculous within the abject. Within lies the freedom from internal and external discrimination, as explained by José Esteban Muñoz. "Let me be clear about one thing," warns Muñoz:

disidentification is about cultural, material, and psychic survival. It is a response to state and global power apparatuses that employ systems of racial, sexual, and national subjugation. These routinized protocols of subjugation are brutal and painful. Disidentification is about managing and negotiating historical trauma and systemic violence...I have wanted to posit that such processes of self-actualization come into discourse as a response to ideologies that discriminate against, demean, and attempt to destroy components of subjectivity that do not conform or respond to narratives of universalization and normalization. (1999, 161)

Lopez embraces even the most painful elements of her experience, but never in an innocent manner, rather as a prelude to a process of transformation that shifts the locus of power into her own hands. If she has lived out her idealized version of Anglo working class life, perhaps initially believing that she was doing so to escape her own ethnic heritage and the inescapably connected social disapproval, then she also has experienced an epiphany of sorts around race and class. After her time with Bert, she understands the nonsensical nature of a social hierarchy that can value spam above beans and rice, or vice-

versa. Moving from the barrio to the trailer park essentially makes no difference in her life, as long as she is still attempting to shift responsibility away from herself for her own identity and future. Bert's whiteness cannot negate her brownness, his gender-normativity cannot relieve her of her queerness, and his oblivious stupidity cannot take the edge off of her critical acumen. However, he can provide a mirror that eventually reflects the reality of her situation: she is a mixture of artist and working class, United States Imperial Anglo and colonial Puerto Rican, gay and straight, passive and assertive. In order to gain a sense of who she is, she must identify with the disparate elements of her makeup and then morph them into her own construction of self.

Tomato's hybrid identity, one that shies away from full identification with any one group, be it ethnic, social, or sexual, brings up another issue related to the transparent borders that circumscribe any particular field. Some queer readers can thrill in the tension that arises from the perverse, in this case the complete disregard of censorship around family and sex. On the other hand, it is important to note that Tomato's somewhat unflattering portrayal of her lesbian mother and her insistent queering of family and individual sexuality mean that *Flaming Iguanasis* not even particularly attractive to all sectors of gay/lesbian studies (8). Her unapologetic bisexuality can be seen as betrayal, sell-out, and insulting, and as an expression of the younger generation runs the risk of undermining the tenuous popularity (or in some sectors of culture and the profession tolerance) of the gay lifestyle. You can almost hear the reaction of serious-minded lesbian feminist separatists: "Tomato and the author are both young upstarts, without two morals to rub together, and a serious identity crisis to top it all off." In discussing her non-monolithic portrayal of sexuality in the novel, and her general lack of self-censorship, Erika Lopez acknowledges that some lesbians and gay men have criticized and/or ostracized her as a direct result of this novel. Along these same lines, claiming that 90 % of the novel is autobiographical,

Lopez admits to having angered a lot wider range of people than that, not the least of whom are the wives of the married Canadian men --the aforementioned family Johns (class visit). If the author will not be held back by the fear that her family and friends, even her immediate queer community will react poorly to her counter hegemonic narrative, then certainly she is not going to back down at the threat of non-inclusion in the mainstream canon.

I suggested above that there are more ways than one to relegate a literary work to invisibility within academia. The queering of *Flaming Iguanas*, or in other words, the fairly effortless work of highlighting the queer in this novel, makes clear many of the reasons why it is not an easy addition to the canon. The physical appearance of the book, the bawdy tone, the use of a young and patently offensive language, the foregrounding of a sexually transgressive ethic, and the very queer representation of family make it controversial, even dangerous.⁽⁹⁾ The novel exists on a queer edge, and as such is not easily embraceable from the center, as represented by the canon of U.S. American (Ethnic) literature. Yet, perhaps there are reasons why this is an unfair evaluation and treatment of the novel.

There is an aspect of Lopez and *Flaming Iguanas* that insinuates, "Don't take me seriously, don't take *this* seriously, and don't make the mistake of thinking that I do." *Flaming Iguanas* is self-consciously performative, as is the author when she reads from or talks about the book. Her gestures are bigger than life, and somewhat in the mode of a boisterous, sexy, long/frizzy-haired Carlos Fuentes, many of the lines are pronouncements (class visit). Unlike those of the Mexican canonical author, Lopez's revelations are aggressively tongue-in-cheek, funny, and sexual in nature. This tendency to pronounce and opine is one of the many characteristics that the author seems to have bestowed upon her main character Tomato. A case in point is a scene in which the

protagonist is watching some lesbian porn: "I hung up the phone, lit a cigarette and watched the video as one of the high-haired girls sucked wildly on her aerobic instructor's nipples without smearing her lip gloss, and I asked my cat, 'Hey Nena, come over here. Do you ever fantasize about something and then after you get off, think, *oh, that is so stupid?*' She looked at me, and her eyes said *all the fucking time*" (178). Although the protagonist's packaging of her nuggets of wisdom suggests a generation-X posturing, it may be just this fresh framing that will make the age-old message intelligible and relevant to readers of the new millennium.

The question of whether to include *Flaming Iguanas* in the lists of recommended readings for scholars of American (and specifically Latina) literature brings to mind the question of separation of high art from low art, now a subject of debate for some decades. This novel crosses genre boundaries, incorporating the popular and vulgar along with the poetic, and looses the voice of a renegade woman onto the sensitivities of a literary elite. Paul Julian Smith and Emilie L. Bergmann caution us that "the question of drawing the line between the native and foreign, proper and alien, is always a complex one" (1995, 2). Yes, Erika Lopez may seem foreign and alien when viewed alongside of more mainstream continental Puerto Rican authors like Esmeralda Santiago. However, critics like Goldman assert that the value of the novel is exactly its "narrative that weaves together the conventional and the radical... construct[ing] a queer Latina romance that is both legible and desirable" (13). Moreover, the work has its place within literary history: only think of the picaresque, the road novel, and the novel of epiphany. Lopez consciously includes direct literary allusions to evoking these classic traditions, with mentions of Kerouac, Hunter Thompson, Henry Miller, and Erika Jong (27). With respect to this point, Goldman's study cogently explicates how the specifically Latina consciousness "is reconfiguring traditional inscriptions of sexual tourism. In [the] novel, the national landscape becomes the space of sexual tourism, and the transcultural and transgressive

are interwoven in a single trajectory that both produces unexpected results and rewrites the conventional juxtaposition of difference and displacement” (4).

Is she or isn't she? Only her hairdresser knows for sure...

If *Flaming Iguanas* is Literature (with a capital L), deserving of critical merit and inclusion in the wide range of privileges of that classification, can we go further to posit that it forms a legitimate part of a specific canon, such as that of the Puerto Rican Diaspora? Are there elements that mark the work as belonging, beyond any shadow of a doubt (because we do have to admit that the jury here will assume the guilt, the lack, or the legitimate invisibility of the work until proven wrong)? In general, the queer Hispanic text has included historically (in the short visible history that exists) a sharp and slippery questioning of subject positions and identities, including that of ethnicity and national identity (Bergmann and Smith 1995, 2). Specific issues that have been seen as key in the analysis of other, canonized works of Puerto Rican Diaspora literature include immigrant and bicultural identity, the complications of language, questions of color and other physical markings of race. One of the foremost scholars that interpolate questions of anti-normativity within those of Puerto Rican identity, Lawrence La Fountain-Stokes suggests that Erika Lopez's work is distinctively Boricua, but that her brand of "Puerto Ricanness assume[s] a significantly different spin" (294).

As might be predicted, Lopez's treatment of *Latinidad* and *Puertorriqueñismo* is as queer, irreverent, and edgy as the rest of the novel, but it is undeniably there. As such she shares a liminal yet important space with queer Latinas such as writers Achy Obejas, performers Carmelita Tropicana and Monica Palacios, and critics like Michelle Habel-Pallán. She may be writing from an imposed closet, but she definitely is situated within the Latino Diaspora solar, to adapt Alicia Gaspar de Alba's conceptualization of

Chicana/o pop culture texts as a place where the conjunction of ethnicity and sexuality is most strongly articulated (2003, xxi-xxiii). In the first pages of the novel, Tomato mentions her "huge Latin American breasts" (2), and her code switching includes such gems as nicknaming a lover "Hooter-mujer" (248). Laffrado explores in some detail the way in which the line drawings and modified rubber stamps in this and other Lopez novels "refigure" and "ironize" societal images of the Latina. "These overdetermined figures mock the social framing of Latina women... Lopez reworks these stereotypes to give them female agency, self-possession, and sexuality" (411). Equally interesting are the ways in which Lopez approaches the protagonist's contemplation of her own mestiza Boricua identity. In one monologue she explains:

I don't feel white, gay, bisexual, black, or like a brokenhearted Puerto Rican in West Side Story, but sometimes I feel like all of them. Sometimes I feel so white I want to speak in twang and belong to the KKK, experience the brotherhood and simplicity of opinions. . . Sometimes I want to be so black, my hair in skinny long braids, that black guys nod and say 'hey, sister' when they pass me by in the street. / I want the story, the rhythm, the myths that come with the color. . Other times I wish I was born speaking Spanish so that I could sound like I look without curly-hair apologies. (28-29)

What is in focus here is not only the impossibility of either embracing or denying all facets of an immigrant and hybrid identity, but also the slippage between craving and repulsion. The protagonist wants a purity of experience that allows an almost mystical exultation in each part of her, yet must disavow and denigrate her complete self. One is reminded of the seductiveness of the abject and the compelling force of desire (sexual and philosophical hunger) that drives both the creation and the reception of the queer text (10).

However, the most telling remarks that mark *Flaming Iguanas* as a novel of the Puerto Rican Diaspora hark back to the central disturbance of this paper, that of the queer family. One must recognize that this is not a comfortable commodification of Latina identity, or of Puerto Rican culture, packaged to sell a certain limited and predetermined image of *latinidad lite*, a tendency lamented by Juan Flores. The protagonist describes her own sense of queerness in the midst of her family, her Puerto Rican hybrid family that embodies her past and present as much as it eludes a direct correspondence with her own perception of self. Just as the family doesn't conform to a traditional picture of heterosexuality, homogeneity, or domestic bliss, there is no more conformity of outward appearance than of style. Tomato's mother is light-skinned and her father dark, leaving the girls with mixed characteristics as well. The protagonist explains, "My sister ended up with pretty yellow Perdue-chicken skin, and when she gets a tan, she's golden, and I call her my little *pollo*. . . Me, I ended up kind of gray brown" (54). However, some features like Tomato's pointy nose and curly hair leave others wondering how to categorize her, just as she is confused herself. In fact, she shares the racial mixture and social confusion characteristic of Caribbean islanders who immigrate to the United States, where black and white is not just a fallacy, but is a dividing line that does not admit any grey area. Clearly, the institution of family is where the concepts of racial difference continue to be perpetuated, as children are differentiated by their good and bad hair, their "tan."



AFTER

As the novel winds down, it becomes clear that the protagonist has not had the sort of complete catharsis that she had hungered for--she has not found a concrete and unchallengeable identity, sexually or any other way, still not being "a real Puerto Rican in the Bronx. . . a good one-night-stand lesbian. . . [or] a real biker chick" (241). As Melissa Solomon argues, Lopez might be best classified as a "lesbian bardo," in that she portrays and explores "the transitional spaces between different and conflicting definitions of lesbian" (203). Looking at the final words of the novel, one wonders whether Lopez may invoke an odd, twisted, and queer note of hope that offers an escape from the false dichotomy of hetero-homo. Ever the artist and the idealist, Tomato envisions working with her father's ex-partner (for the moment her lover) to create a line of fake penis postage stamps, which would be successful because they "are all about penetration, communication, and dreams coming true in front of a warped circus mirror for EVERYBODY" (257).⁽¹¹⁾ In a way Tomato is suggesting that she take on the strategies of the patriarchal and hegemonic in order to perpetuate her own counter hegemonic, non-normative artistic vision. Her vision, however, is inclusive in the extreme: she wants "EVERYBODY" to benefit from the "warped circus mirror." Like in the circus sideshow, where indeed no one can escape from the strangely transformed image of self that appears larger than life, no one is exempt from personal identification with this novel, symbolized by her postage stamp project. In the two-page representation of penis stamps, Lopez/Tomato have included such a diversity of imagery that every reader is sure to recognize many and find some personal connection with at least a few. Some penises are historical, like the Ye Olde Plymouth Rock Penis, the Penis Posse, and the St. Valentine's Day Penis Massacre. A few will spark recognition only in those with some level of art history knowledge, like Penis Descending a Staircase and Andy Warhol Penis. In contrast are the contemporary figures and borrowings of popular culture: Fabio, Prince Charles, Kate Moss, the X-Files, and Absolute Vodka. Others humorously bring to mind very general experiences, like the Gas Station Penis Map, the Sunburn

Penis, or the Penis Using a Litterbox. Some confrontationally juxtapose the penis with childhood images such as Bozo the Clown and *A Christmas Carol* (the Ghost of Penis Present). Even more provoking, perhaps, are the various religious scenes like the Zen Penis, the Buddhist Penis, and the Penis Last Supper. It seems as if Lopez (and her protagonist Tomato) want to be sure to thumb her nose at every sacred icon and tradition—an equal-opportunity smorgasbord of irony and social criticism. She screams that the penis is ubiquitous (which it is), and it does not belong uniquely to the patriarchy. Rather, here the image of the penis as central element of everything recalls Tomato's conceptualization of queer family throughout the novel. We are all, at heart (or at penis), kith and kin, and we are all inescapably odd, hybrid mixtures of the acceptable and unacceptable.

From Puerto Rico to New Jersey to California is a winding road, of asphalt, words, and skewed visions. Has Erika Lopez, like a conflated Latina version of *Thelma and Louise*, taken a family road trip of self-discovery, only to shoot right over the big wide edge?(12) Will she shoot off the edge of propriety, sobriety, and literary piety, which instead of notoriety will gain her only a whisper or a whimper? Has her queering of family and literary form inescapably marginalized her and disincluded her from the canon? And if it has, is this a good or a bad thing? If the canon is by definition normalizing, then perhaps *Flaming Iguanas* can only retain its transformative and critical function on the edge, where canonization cannot disempower its discourse. From this vantage point Lopez can continue to make obscenely loud noises in the forest with "no one" official around to "hear." Perhaps both the longstanding expectations and even the passing fancies that inform literary criticism, and thus to some extent what passes into the canon, would only be a hindrance to a work like *Flaming Iguanas*. On the one hand, its incursion into the comic or graphic novel genre is in essence a thumbing of the nose at rules and regulations. As a highly creative and underground genus, comics (like queer literature)

are in some ways anathema to the very ideals of a literary canon. Hatfield warns that “it makes no sense, and indeed would be bitterly ironic, to erect a comics ‘canon,’ an authoritative consensus that would reproduce, within the comics field, the same operations of exclusion and domination that have for so long been brought to bear against the field as a whole” (2005, xiii). On the other hand, Erika Lopez’s novelistic production as a whole does fit into another category of cultural production that also has defied convention and survived attempts at silencing it, that of U.S. Latina writers, graphic artists, and performers.

Returning to previous thoughts on silence and admissible conversation, we can celebrate along with Julia Alvarez that a new generation of Latina writers is consistently and coherently challenging the long-time restrictions of what may be said, or to extrapolate, what may be written.

These wise, funny, very smart, and passionate young women are speaking up. In fact, if I were to single out the single most important change in this new generation, is that these mujeres are talking, and how. They’re confiando and fessing up, and that feels like the strongest bond, what creates a true community, one that doesn’t leave out the thorny question or answer we don’t want to think about. (2004, xvi)

This, then, is the advantage to existing on the fringe of the traditional literary canon at this particular point in time: the fringe is growing at an incredible rate and gaining strength in the energy and tension inherent in its push-pull relationship with mainstream culture and literature. An alternative canon that embraces U.S. Latina queer writers has come into a position of power that insures continued existence despite opposition and may even be able to disregard the foundational assumption that a cultural elite has the right to judge the value of a new novel or even a new genre. In this young forest, the trees can fall and be heard notwithstanding the most obdurate deafness engendered by

entrenched tradition and hetero-normativity. What's more, the existence of this counter canon actively encourages a frank and loud engagement with formerly silenced topics. Erika Lopez thus joins the ranks of outspoken Latinas like Alicia Gaspar de Alba, Cherríe Moraga, Nina Marie Martínez, and the *novísimas* represented in Robyn Moreno and Michelle Herrera-Mulligan's *Border-Line Personalities* (2004).

The mixture of verbal and visual elements in *Flaming Iguanas* bring it closer in essence to the Chicana and Latina performative pieces studied by Michelle Habell-Pallán in *Loca Motion*. Habell-Pallán explains that the artists she studies are “important because they construct transnational imaginaries within the Americas that are shaped by a particular historical moment, politics, and humor” (2005, 2). Moreover, like Erika Lopez, they bring in questions of gender and sexuality alongside of race, nationality and ethnicity. Finally, they are shaped by the emergence of a powerful pop-culture, punk/hip-hop aesthetic that directly challenges the “neoconservative queer bashing and anti-immigrant hostility” present at the end of the twentieth century (2). If indeed Lopez falls into the general terrain of the artists studied by Habell-Pallán, then probably the critic's most helpful and illuminating insight that we may transfer to this discussion of Lopez is her understanding of the underlying tone and ideology of the works in question. In Habell-Pallán's words, “Although acknowledging that their point of origin is important, these artists are much more focused on a politics of destination” (4). What's more, “their engagement with pop culture is subversive to the degree that it has hope for an America that has yet to live up to its democratic possibility” (6). I think that *Flaming Iguanas* is Erika Lopez's manifesto of hope for herself, her family, and her Latina identity. In the novel Tomato has found a way to gather to herself the strength, ethnic pride, and history of traditional family without giving up a single iota of the quirkiness, sensuality, and *rebeldía* of her own non-normative soul. Yes, the influence of her Puerto Rican heritage and Nuyorican youth is a beloved part of her identity, as are all of the gender role expectations that stem from both,

but this is merely her origin. More importantly, this *All-Girl Road Novel Thing* never ceases to emphasize movement, transition, change. Reflecting a centuries-old belief of this country, she shows that identity and destiny can only be found in pushing forward the frontiers. However, despite the fact that she literally follows in the footsteps of her ancestors in crossing the continent, the true frontier Tomato is forging is in her perspective on life and family. The queer family, as well as the queer text that transgresses boundaries meant to keep literature in line, is in truth a reflection (albeit in that circus mirror) of the only reality that we have. It will be in the loving acceptance of a queered reality, an embrace in which the warm pressure of our own bodies changes the shape of the embraced every time, that we have a future.

Endnotes

(1). I would like to gratefully acknowledge the substantial commentary of Naomi Lindstrom, Yvonne Yarbro-Bejarano, and my many esteemed colleagues in *Mujeres Activas en Letras y Cambio Social*, all of which inspired me to expand, revise and update the original paper presented at the Modern Language Association's Annual Convention in 2000 (Washington, D.C.). The conversation generated at that panel, "The Invisible Canon: Forgotten Names, Marginalized Texts," also provided much-needed stimulus and provocative questions. Thanks as well to Dara Goldman, who was generous enough to send me a copy of her paper given at the 2006 LASA conference in Puerto Rico.

(2). Given the similarities between Lopez's work and feminist graphic novels, her subversive power should be of no surprise. According to critic and historian Sherrie A. Inness "comic books are also at the cutting edge of exploring new definitions of gender because of their marginalization, which allows them to be what Ronald Schmitt [in *Deconstructive Comics*] identifies as an 'important deconstructive and revolutionary medium in the 20th Century'" (153). Inness goes on, explaining that "this deconstructive power is one of the reasons feminist theorists should be interested in comic books—texts that can create alternative worlds in which gender operates very differently than it does in our own real world" (141).

(3). More visually related to the mainstream comic strip, Spiegelmen's *Maus*, *Maus II*, and especially *In the Shadow of No Towers* have been garnering serious critical attention. See, for example, Marianne Hirsch's *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997) and the October 2004 issue of *PMLA* that features images from

The Shadow on the front cover as well as discussion of the work itself and the genre in Hirsch's editorial.

(4). See, for example, "The Lesbian Body in Latina Cultural Production" and *The Wounded Heart: Writing on Cherríe Moraga*.

(5). Although of course it is much too soon to tell if indeed *Flaming Iguanas* will be accepted into any particular category of the canon, originally I was inspired to write on the "unacceptability" of the novel due to my experience in a Queer Theory reading group at California State University, Chico in 2000. A group of staunch feminists with interest in the burgeoning field of queer studies, we read both literary and critical texts over the course of a semester. When we read *Flaming Iguanas*, despite the novel's strong woman protagonist and sex-positive message, notwithstanding the innovative stylistic and structural elements, all of the group members but myself and one other decided that not only did they not like the novel, but they were sure it wasn't real literature. It was too pop culture, too course, and too flippant. It was a comic book, one said. It did not make a stand politically or socially, another complained. It undermined the progress made by gay and lesbian activists over the past three decades. Perhaps also they found troublesome the fact that, as critic Laura Laffrado points out, "The model of female subjectivity inscribed and visualized in Lopez's texts is compulsorily 'I'-centered; it does not promote a conventional notion of belonging to a female community as a basis of self-representation" (408). I found it significant that the only other woman who shared my opinion was quite young, of the same generation as the author. Although I readily acknowledge the limited scope of this one personal experience, I have noticed that the critical scholarship on Lopez's work does tend to come from the newer generations of scholars (those of us in our 50's and younger). The novel also has been a resounding success in the classroom, which suggests that a future generation of literary critics (or a certain sort) will champion the book along with us.

(6). The cover picture of the paperback edition, as many other examples of the stamp and line art within the text, can be seen as a disidentificatory practice, as defined by Muñoz. Here, Lopez recuperates the image of the Latin bombshell, the tourist attraction, and the exoticized Latin music mystique, giving them all a twist. Framing the woman on top of a motorcycle, in the context of what is called an all-girl road novel, places the erotic gesture of her partial undressing in a different light. One must now question whether she is prostituting herself and her identity for the dominant group (political, social, or gender) or whether she is flouting their rules, claiming her own sexual power, and laughing at anyone who doesn't approve. In the end, the image captures much of its power from the mixture of its heavily charged sexist iconography with new elements suggestions of personal power, humor, and rebellion. For a discussion of the hard-back jacket cover, as well as more in-depth exploration of the physical elements of Lopez's first three works, see Laffrado.

(7). Coincidentally, Puerto-Rican writer Letisha Marrero details a phone-sex escapade with a "Canadian named John who happened to be incarcerated in a Florida jail cell," one assumes a different John (143).

(8). The schism between gay studies and queer studies is pronounced in some of Sedgwick's essays in *Tendencias*, where she explores an identity not hemmed in by restrictions of gender or sexual orientation. Thus, a lesbian who loves, marries, and sleeps with a gay man is not outside the realm of the queer. Similarly, a non-exclusionary outlook is professed by Philip Brian Harper in several essays, where he reminds the reader that the involuntary visibility and invisibility of homosexuality is much like that of the homeless, people of color and other groups who exist outside of the confines of supposed normalcy.

(9). An interesting comparison might be made with the literary production and critical reception of feminist writer Kathy Acker (1947-1997). Acker's work, which incorporates a brash treatment of sexuality and some truly innovative structural and stylistic elements, has received critical acclaim in postmodern circles, but also exists on the edge of the literary tradition to some extent. One wonders how the element of race and ethnicity of the authors, as well as the time period of their production, may contribute to their placement in the American canon.

(10). The inescapability of desire as a textual element arises consistently in queer criticism. As suggested by Muñoz, in reference to Marga Gómez's monologues delivered from the sexed space of her on-stage bed, "The importance of such public and semi-public enactments of the hybrid self cannot be undervalued in relation to the formation of counterpublics that contest the hegemonic supremacy of the majoritarian public sphere" (1). Often desire is entwined with the concept of abjection or repulsion, as in Bergmann's "Abjection and Ambiguity: Lesbian Desire in Bemberg's *Yo, la peor de todas*" in *Hispanisms and Homosexualities* and Ana García Chichester's "Codifying Homosexuality as Grotesque: The Writings of Virgilio Piñera" in *Bodies & Biases*.

(11). See Laffrado for a fascinating discussion of the representation of the penis in Lopez's first three published works.

(12). In the film *Thelma and Louise*, best friends flee from the authorities in a classic convertible after one of them accidentally kills a man who is trying to rape her. As they get further from their origin geographically, the women realize that they also are retreating from the restrictions that society had placed upon them as women. They understand that they no longer can live within such a system nor tolerate such prohibitions and inhibitions, and they plan and implement various acts of rebellion and revenge throughout their road trip. Nevertheless, the "law of the father" comes ever closer to capturing them, and the film ends as they act on the decision to drive full-speed toward a cliff, holding hands, the gleam of triumph strong in their eyes. The implication, of course, is that rather than force themselves to adhere to social expectations of gender, they willingly sacrifice their lives altogether, while holding out a tenuous and unarticulated hope that they will be catapulted into another dimension where their subjectivity will not be squelched.

Works Cited

- Alvarez, Julia. "Qué Dice la Juventud?" Foreword. *Border-Line Personalities: A New Generation of Latinas Dish on Sex, Sass, & Cultural Shifting*. Eds. Robyn Moreno and Michelle Herrera Mulligan. New York: HarperCollins, 2004.
- Bechdel, Alison. *Fun Home: A Family Tragicomic*. Boston: Houghton Mifflin, 2006.
- Bergmann, Emilie L. and Paul Julian Smith, eds. *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham: Duke, 1995.
- Chávez-Silverman, Susana and Librada Hernández. *Reading and Writing the Ambiente*. Madison: U of Wisconsin P, 2000.
- Cooper, Sara, ed. *The Ties That Bind: Questioning Family Dynamics and Family Discourse in Hispanic Literature*. Lanham: U P of America, 2004.
- Eng, David. "Out Here and Over There: Queerness and Diaspora in Asian American Studies." *Social Text* 15.3-4 (1997): 31-52.
- Juan Flores. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity. Popular Cultures, Everyday Lives*. Eds. Robin G. Kelley and Janice Radway. New York: Columbia UPress, 2000.
- Foster, David William and Roberto Reis, eds. *Bodies & Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.
- Gaspar de Alba, Alicia, ed. *Velvet Barrios: Popular Culture & Chicana/o Sexualities*. New York: Palgrave MacMillan, 2003.
- Geirola, Gustavo. "Eroticism and Homoeroticism in *Martín Fierro*." *Bodies & Biases*. 316-332.
- Goldman, Dara E. "This Land is Our Land: Erika Lopez's Queer Latina Sexcapades." Paper presented at the Latin American Studies Association's International Conference, San Juan, Puerto Rico, March 2006.
- Gossy, Mary S. "Aldonza as Butch: Narrative and the Play of Gender in *Don Quixote*." *¿Entiendes?* 17-28.
- Habell-Pallán, Michelle. *Loca Motion: The Travels of Chicana and Latina Popular Culture*. New York: New York UP, 2005.
- Hatfield, Charles. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: U P of Mississippi, 2005.

Inness, Sherrie A. *Tough Girls, Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture: Feminist Cultural Studies, the Media and Political Culture*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1999.

La Fountain-Stokes, Lawrence. "Cultures of the Puerto Rican Queer Diaspora." *Passing Lines: Sexuality and Immigration*. Eds. Bradley Epps, Keja Valens, and Bill Johnson González. Cambridge: David Rockefeller Center for Latin American Studies and Harvard University Press, 2005. 275-309.

Laffrado, Laura. "Postings from Hoochie Mama: Erika Lopez, Graphic Art, and Female Subjectivity." *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. Eds. Sidonie Smith and Julia Watson. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002. 406-429.

Lindstrom, Naomi. E-mail communication. February 17, 2006.

Lopez, Erika. Class visit to "Race, Gender and Ethnicity". DATE*. Taught by Yvonne Yarbrow-Bejarano at Stanford University.

---. *Flaming Iguanas (An Illustrated All-Girl Road Novel Thing)*. New York: Simon & Schuster, 1997.

Lugo-Ortiz, Agnes T. "Community at Its Limits: Orality, Law, Silence, and the Homosexual Body in Luis Rafael Sánchez's '¡Jum!' " *¿Entiendes?* 115-136.

---. "Nationalism, Male Anxiety, and the Lesbian Body in Puerto Rican Narrative." *Hispanisms and Homosexualities*. 76-100.

Marrero, Letisha. "Stumbling Toward Ecstasy." *Border-Line Personalities*. 131-151.

Molloy, Sylvia and Robert McKee Irwin, eds. *Hispanisms and Homosexualities*. Durham: Duke, 1998.

Muñoz, José. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.

Parr, James A. "The Body in Context: Don Quixote and Don Juan." *Bodies & Biases*. 115-136.

Rebolledo, Tey Diana. *Panchita Villa and Other Guerrilleras: Essays on Chicana/Latina Literature and Criticism*. Austin: U of Texas P, 2005.

Rodríguez, Ralph. "A Poverty of Relations: On Not 'Making Family From Scratch,' but Scratching *Familia*." *Velvet Barrios*. 75-88.

Schaefer-Rodríguez, Claudia. "Monobodies, Antibodies, and the Body Politic: Sara Levi Calderón's *Dos mujeres*." *Bodies & Biases*. 217-237.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendencies*. Durham: Duke, 1993.

Sifuentes Jáuregui, B. "The Swishing of Gender: Homographetic Marks in *Lazarillo de Tormes*." *Hispanisms and Homosexualities*. 123-140.

Solomon, Melissa. "Flaming Iguanas, Dalai Pandas, and Other Lesbian Bards." *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*. Eds. Stephen M. Barber and David L. Clark. New York: Routledge, 2002. 201-216.

Spiegelman, Art. *In the Shadow of No Towers*. New York: Pantheon, 2004.

Harper, Philip Brian. "Gay Male Identities, Personal Privacy, and Relations of Public Exchange: Notes on Directions for Queer Critique." *Social Text* 15.3-4 (1997) 5-29.

Yarbro-Bejarano, Yvonne. "The Lesbian Body in Latina Cultural Production." *¿Entiendes?* 181-197.

---. *The Wounded Heart: Writing on Cherríe Moraga*. Austin: U of Texas P, 2001.

Warner, Michael, ed. *Fear of a Queer Planet*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.

Una poesía fotográfica. Sobre Arturo Carrera

Reinaldo Laddaga
University of Pennsylvania

El sentido, como una bendición
que resonara desde otro alfabeto
exento, ubicuo,
'falto' de religión: cartas a los Reyes,
a la Befana, al Niño Jesús: a nosotros mismos
anónimos, cadenas, falsos mapas

Arturo Carrera, *Children's Corner*

Acaba de publicarse en Venezuela una antología (la primera, según creo) de la obra de Arturo Carrera, que nació en 1948, que es el autor de dos decenas de libros, cuyo trabajo constituye una de las aventuras centrales de la literatura latinoamericana reciente. La antología fue realizada por Ana Porrúa, que le ha dado el título de uno de los libros centrales del poeta: *Animaciones suspendidas*. La antología recoge poemas de casi todos los libros de Carrera y está precedida por una excelente presentación de la editora. Para quienes no conozcan la obra de Carrera, es una excelente manera de ingresar en ella; para quienes la conozcan, es una excelente ocasión de revisar estas extraordinarias colecciones (así veo, por mi parte, a sus poemas) de frases, semi-frases, palabras separadas que el poeta quisiera que pertenecieran a la familia de esas "cartas a los Reyes, a la Befana, al Niño Jesús" y a la vez (de ese modo leo los dos puntos) "a nosotros mismos", con quienes nos vinculamos, en las circunstancias más felices, por el desvío o el rodeo de "anónimos, cadenas, falsos mapas".

Lo primero que llama la atención de quien conozca el trabajo de Carrera al encontrarse esta antología es la organización, el orden, la disposición de los poemas. La antología no está ordenada cronológicamente, como suele ser el caso, sino que poemas y fragmentos

de libros de épocas muy diferentes se ordenan en cinco secciones: “Las voces”, “Las escrituras”, “Animaciones suspendidas”, “Las cartografías”, “Potlatch”. Confieso que a veces no veo bien por qué ciertos fragmentos han sido puestos en una sección más bien que en otra. Pero el ordenamiento tiene la virtud de hacer emerger ciertas resonancias que podrían permanecer silenciadas de otro modo. Claro está que si ciertas resonancias emergen (y otras no) esto se debe a la perspectiva de Ana Porrúa, que piensa que es central en la obra un rasgo que supongo que debe ser lo que gran parte de los lectores atentos y habituales del poeta identifican con ella: la propensión de Carrera a componer sus textos un poco como si fueran edificaciones destinadas a alojar frases de otros, que el poema retiene, modula y recompone.

A juicio de Porrúa, esta modalidad se establece en particular en *Arturo y yo*, un libro de 1983, cuyo primer poema, “Un día en la esperanza”, es el que abre ahora la antología. “La mayor parte de las veces –escribe Porrúa–, en *Arturo y yo*, lo que puede leerse es la tensión, entre los que escriben y los que hablan”, de modo que “el poema será el espacio en que lo coloquial, por llamarlo de algún modo, busca limar la escritura literaria. Así, las hablas, los decires, desarman el tono solemne (reflexivo o emotivo), en un juego irónico” (Porrúa 15). Y a continuación cita otro fragmento de *Arturo y yo* donde el procedimiento, piensa, es particularmente evidente:

Algo que quiere ahorrarnos
la pena de la escritura: No hace mucho le
dije a Emeterio: No he fundado ningún sistema
nuevo de lectura: nada original: ni siquiera,
volverme imperceptible... ahora enmascararnos
los brazos, las manos... (No dijo nada y después
pensando que iba al mar con los chicos dijo:
“Comprate una sombrilla, es algo que puede
durarte años”).

La escena es simple y extraordinaria. A la reflexión grave sobre el sentido de lo que se ha hecho (sobre “el sentido de la vida”, incluso), el amigo responde con el silencio (¿un silencio grave o distraído?) del que pronto vuelve a emerger pronunciando una frase en cierto modo inerte, llana, sin trasfondo, con la cual, debo confesar, me pareció siempre que se armaba menos un “juego irónico” que algo semejante a la clásica escena de enunciación de un koan: a la pregunta profunda y repetida el maestro responde con una frase incongruente a fuerza de ¿superficialidad? (Y entonces ¿significa esto que Emeterio Cerro es presentado, en la escena en cuestión, en posición de maestro? No creo: la poesía de Carrera postula algo así como una “función-maestro” flotante, “ubicua”, que se posa en los más variados de los seres.)

Retengamos este fragmento, porque es efectivamente ejemplar. ¿Por qué? Por razones que sólo parcialmente, me parece, son las que nos da Porrúa, que, comentándolo, nos dice que aquello que un texto así se busca, por medio del “contacto directo con lo real en las hablas, con lo cotidiano, y habitualmente con la banalidad” (15), es efectuar un ejercicio de la memoria: se recogen las frases dichas por otros, se compone con ellas los poemas, porque “todas y cada una de ellas son formas de la lengua familiar, no porque se trate del lugar seguro, de la identidad ya dada, sino porque a partir de la escucha de las hablas el poeta reconstruye el pasado y el presente” (16). Tanto en el caso de las citas cultas como “populares”, “las voces son la reconstrucción de una voz familiar”, de modo que “hay, en la poesía de Carrera, una genética de la voz que adquiere su sentido en tanto es privada, o mejor, en tanto permite una memoria de la propia lengua” (17).

Como ésta es la perspectiva de la antologista, la colección que ha compuesto tiende a privilegiar la última parte de la obra, las publicaciones de la última década, a partir de *El vespertillo de las parcas* (1997), libros centrados en historias antiguas, de la familia extendida, de los padres, las tías y las circulaciones de un mundo social centrado en

Coronel Pringles, donde nació y creció el escritor. Como en su estado presente la obra de Carrera es peculiarmente elegíaca (como está, por otra parte, peculiarmente centrada en la cuestión de la memoria), puede que la reconstrucción que resulta sea un poco extraña a los que han leído los textos (es mi caso) en el curso sucesivo de su publicación, y bien podría que encontrara en ellos una dimensión arlequinesca, de comedia, que es difícil ahora recobrar en *Animaciones suspendidas*.

Es por eso que me gustaría, en algunas líneas, dar una idea de qué imagen presentaba esta obra para el lector (para este lector) que comenzaba a leerla en la primera mitad de la década de los '80, precisamente en el momento en que se acababa de publicar *La partera canta* (1982) y estaba por publicarse *Arturo y yo*. Antes de *La partera canta*, Carrera había publicado tres libros. Los primeros dos tenían formas gráficas anómalas: *Momento de simetría* (1972) era una vasta lámina negra desplegable en la cual se encontraban formaciones de frases consteladas; *Escrito con un nictógrafo* (1973) estaba hecho de escrituras blancas sobre hojas negras. El tercer libro, *ORO* (1975), era un notable ejercicio en gran medida inspirado, como los otros dos, por el Octavio Paz de *Blanco* y el Haroldo de Campos de las *Galáxias*. En cuanto a *Arturo y yo* (1984), es el comienzo (estilística e iconográficamente) de un vasto ciclo que tomará los siguiente veinte años del trabajo del poeta: este ciclo es el que forman *Animaciones suspendidas* (1986), *Children's Corner* (1989), *La banda oscura de Alejandro* (1993), *Tratado de las sensaciones* (1998), *El vespertillo de las parcas* (2000), *Potlatch* (2004) y *La inocencia* (2006). El ciclo sería puntuado por algunos libros menores (*Ticket para Edgardo Russo*, *Negritos*) y un ensayo (*Nacen los otros*), además de ciertos álbumes de citas de escritores compuestos en colaboración con Teresa Arijón.

Supongo que es común considerar la transición entre *La partera canta* y *Arturo y yo* como aquel movimiento en que la poesía de Carrera alcanzaba un perfil propio,

perfectamente reconocible, incluso imitable. Este saber tal vez común está muy bien formulado en un breve texto reciente de César Aira, un “Epílogo-haiku” que compuso para un breve libro llamado *Carpe Diem*. En este texto, Aira distingue una dinámica dominante en esta obra: que, en el curso de los años, ha estado trazando y recorriendo un “camino hacia la simplicidad”. En este camino, piensa, hay tres grandes paradas. Su trayectoria se iniciaba en una cultura de las letras marcada por “el neodadaísmo de los años sesenta” (Aira 81), al cual Carrera respondía fabricando “ingenierías visionarias, artefactos de escritura que cumplieran una escritura automática”. Estos primeros libros jugaban con la fantasía de una escritura que se hiciera por sí misma, respecto a la cual el escritor sería, apenas, un escribiente: escritura *al dictado* que describía un mundo imaginario peculiar, mundo de autómatas en espacios cósmicos o abstractos.

Estos autómatas (y los espacios que habitan) provenían de dos fuentes: Alejandra Pizarnik (la más conocida y también la última, la de los *Textos de sombra*) y Severo Sarduy, que será una presencia dominante en toda la obra de Carrera, y que lo es, particularmente, en *La partera canta*, que, en muchos sentidos, culmina esta fase e inicia una transición que acabará cuando se forme el estilo maduro. Este libro es el primer panel de un breve díptico cuyo otro panel es *Mi padre* (que se publicó en 1985 pero data de varios años antes). Estos dos libros, dice Aira, “practicaron las arqueologías de la página, con los versos como ludiones que subían y bajaban, imprevisibles, en una atmósfera de vientos verticales” (82). Y un poco, por cierto, “como ludiones que subían y bajaban” eran los versos que abrían el libro, luego del epígrafe, que era un pasaje de Antonin Artaud traducido de tres maneras diferentes (por el propio Carrera, por Sarduy y por Aira):

no soy la mujer indicada. soy la hembra voluptuosa. un breve pie que hace traspie en la ineficacia simbólica.

partera de niños: hombrazos reclamando “mil” “agros”: soy la fantasía rural de una tierra volteada por el deseo. el júbilo fingido del arte: una pintura sin valor de una partera época: ora, dantes manos; ora, dantes pies.

y mi pie. mi cabeza. cade como corpo morto cade. allí abismando y enceguediendo en colado al resorte caudicado de la religión. los códigos de un deseo nunca antes caudificado. arcaicas arcadias las caricias-palabra de un antierrante cuerpo en el tumulto corazón, tumulto sexo, tumulto espíritu.....(*La partera canta* 13)

Estos versos eran una declaración tácita de adhesión a una poesía de la abundancia y el tumulto, pero también a una poesía del significante (para usar la palabra cuya circulación marcaba, de varias maneras, la época), del juego del significante (“ora, dantes manos; ora, dantes pies”) vinculado al juego de la sexualidad. Estos eran los signos por los cuales se reconocía, a comienzos de la década de 1980, cierta tendencia en poesía que Carrera mismo llamaba, por entonces, “neobarroca”. Poesía próxima a la de Néstor Perlongher, que es el otro gran poeta de su generación, y a la de Emeterio Cerro (con quien Carrera, por lo demás, colaboraba por entonces en un teatro de títeres, y con quien escribió cierto *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres com hímen*). Poesía que explícitamente proponía conservar y prolongar las conquistas estilísticas de la vanguardia poética latinoamericana (José Lezama Lima, particularmente, pero también cierto Octavio Paz y cierto Haroldo de Campos) y agregarle recursos provenientes de la vanguardia teórica francesa: Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida, Julia Kristeva, y, especialmente, Jacques Lacan (junto con las referencias que eran esenciales para ellos: la de Friedrich Nietzsche, la de Antonin Artaud, y, más aun, la de Georges Bataille), a partir de cuyos textos podía derivarse una poética que vinculara el trabajo sobre la lengua con el trabajo sobre el cuerpo, la transgresión de la normalidad gramatical y la transgresión de la normalidad sexual. Por eso, era ejemplar la definición de la poesía que proponía *La partera canta*:

la poesía es la cáscara de un fruto que se pudre en un sueño donde yo, como partera, les sonrío tras mi cocktail de potlachs: sistemas cada vez más impuros de intercambio. Monedas que una rata lame y lima. Movida moneda en cera donde Bataille soñaba. La poesía era la “vergüenza” y el miembro mismo de ella. Los poetas los seres más castrados pues Ella era

sólo un refugio de la irrealidad del intertexto: el retrato archimboldesco de un hada: la huella de una huella (*La partera canta* 15).

La poesía es “la huella de una huella”, “la poesía es la cáscara de un fruto que se pudre en un sueño”, los poetas son “los seres más castrados”... El texto reconoce en su superficie misma la referencia a la teoría, un poco como era el caso en los libros extranjeros que eran más relevantes para Carrera por entonces: *Paradis*, de Phillippe Sollers, o *Edén, Edén, Edén*, de Pierre Guyotat. O también los primeros textos de Osvaldo Lamborghini.

Y, sin embargo, alcanzado este punto, Carrera, a juicio de Aira, habría reaccionado de una manera singular: consagrándose a una búsqueda de la simplicidad, cuyo primer fruto es el libro que da inicio al ciclo más conocido del poeta. “Al fin –escribe Aira–, a partir de un libro justamente famoso, *Arturo y yo*, llegó al estadio de los hijos-padres, la Ruritania escalonada donde triunfa Shiva, el preservador del mundo creado, o sea el presente. El formato, que sería el definitivo de su poesía, es una salmodia expresionista o Sprechstimme por escrito, de Arlequín solar estrellado” (Aira 83). Este formato es el que se elabora en el ciclo que tomará los siguiente veinte años. En todos los libros del ciclo se reafirma “la persistente militancia antibarroca de Carrera. En efecto, el barroco se caracteriza por la presencia de un espacio único que se modula en perspectivas torcidas y enroscadas por la subjetividad. Yo he argumentado en otra parte que el paisaje de la pampa se afila más bien al rococó de las contigüidades intimistas. Y en el secreto doméstico de las comunidades inmigrantes puede estar la clave del peculiar hermetismo que preside su poesía” (86).

Con una escena de “secreto doméstico”, por cierto, comienza este libro: de secreto doméstico en el paisaje de la pampa. “Un día en ‘La esperanza’” abre el volumen, luego de un epígrafe de D. T. Suzuki (“La vida es una pintura sumi-é que debemos ejecutar de

una vez y para siempre, sin vacilación, sin intelección, sin que sean permisibles ni posibles las correcciones”), de este modo:

Martincho y Luciana
me tiraron pasto podrido
y después Juan me escupió
el agua verdinegra del mate
sobre la libretita y el pantalón

Esther (28 años) salió a defenderme.
¿Qué le hacen a Arturito?
No le tiren pasto a Arturito
que está escribiendo

Pero Arturito no sabe escribir.
Arturito es pasto de las llamas
de los niños

De todo podría decir él
que ha sido, que ya fue escrito
o apoyado todavía en una ciencia
que la naturaleza debería imitar

¿Eché a los niños?
Sólo les dijo: "vayan a la otra palmera
Aquí tengo que escribir".
"¿Molestamos? -dijo Luciana-. Y
agregó: "¡Tonto, vos no conocés todo
nuestro campo!"

Florecillas.
Círculos amarillos.

Los chiquitos bajo la palmera más amplia
y el dalmata sobre las manchas de luz en
copos que filtraban las lentísimas hojas
acribilladas (*Arturo y yo* 13-14)

A pesar de su simpleza (justamente por ella), este pasaje era para muchos, en 1984, sorprendente: allí donde los lectores podían esperar, a juzgar por *La partera canta*, el despliegue de una manera que asociara a Mallarmé y a Góngora, a Lautréamont y Lezama

Lima, leídos todos desde la familiaridad con la teoría estructuralista o postestructuralista y la obra de Sarduy y Pizarnik, se encontraban ahora con otra que podía hacer pensar en Juan Ramón Jiménez (a quien el título citaba irónicamente, pero que el estilo cita sin ironía) o en algunos momentos de William Henry Hudson. Y, sin embargo, no estoy seguro de que esto constituya una “militancia antibarroca”. O, mejor dicho, si es tal cosa todos la emprendían. Porque este movimiento es paralelo al del Néstor Perlongher del poema al Padre Mario, que es su último gran texto. Es un movimiento que también realizaba, en sus últimos años, Sarduy, primero en textos laterales, como *La playa*, pero más tarde, y de modo sostenido, en algunos de los poemas y en su *Pájaros de la playa*, particularmente en los fragmentos del “Diario del cosmólogo”.

Y transición semejante a las que Sarduy o Perlongher esbozaban tenía lugar en el trabajo de un escritor que es crucial para todos ellos: Roland Barthes (Ana Porrúa señala acertadamente que, a lo largo de la obra de Carrera, hay “un diálogo con Barthes que atraviesa todos los tiempos, o más bien, la cronología de la propia producción” (29)). Barthes había sido particularmente sensible a los cambios en el trabajo del último Sarduy (a quien, recordemos, había identificado en *El placer del texto* como arquetipo de una “escritura del goce” con la cual algunos asociaban en su momento al trabajo de los escritores “neobarrocos”) en la última parte de la década del ‘70. En 1977, Barthes escribía un texto sobre *La playa*, una obra de teatro de Sarduy de mediados de los ‘70. La atención de Barthes se concentra en lo que ve como la construcción de un “efecto de playa”: efecto del paso fugitivo de volúmenes, sonidos y colores que no se dejan fijar. Esta playa es la del recuerdo, pero un recuerdo alterado, modificado, perturbado. Barthes comenta: “He aquí que, en el recuerdo mismo, otra voz se hace escuchar: la del deseo. Este deseo es extraño; no se sabe bien de donde parte, ni adonde va; al menos no se lo sabe hasta el fondo: él flota, circula, se enuncia a medias, pasa de voz en voz, se interrumpe e insiste” (*Oeuvres* III, 699). Y esto sucede porque el deseo en cuestión es lo

que Barthes llama “la idea del deseo”. Idea que se impone “a través de situaciones concretas; y sin embargo estas situaciones no son en absoluto dramáticas, a la antigua; son solamente situaciones de lenguaje: estereotipos, frases hechas, restos de cosas contadas, flashes poéticos, todo viniendo de una palabra que pasa como un hilo a lo largo de un círculo de partenaires anónimos” (699). De esta palabra, uno podría decir que es banal, o incluso “fútil”, pero “de este efecto de ‘futilidad’ (nada más difícil de reconstruir con exactitud) nace la fascinación de un lenguaje verídico: que nos dice la verdad del deseo” (699).

Pero además, este texto define una manera de enunciación. Es que “yo escucho una cosa más en *La playa*: la alegría de alguien que tiene buenas relaciones con el lenguaje” (699). Por eso es que produce un “efecto paradójico: la futilidad que pone en escena resplandece con la felicidad de escribir; nuestra escucha misma (la mía, al menos) es conquistada por esta confianza: recibo este texto moderno sin miedo: sin el miedo de no comprender, de aburrirme, de ser intimidado” (699). Sarduy aparecía en *El placer del texto* como el autor de una clase de texto (que *Cobra*, en particular, ejemplifica) donde “por su exceso mismo el placer verbal se atraganta y bascula hacia el goce”; aquí es el autor de un texto que se presenta como curiosamente estable. ¿O no? El comentario de Barthes se concentra en una pregunta: “¿Tal vez la sonrisa, este modo de hablar a los otros sin violencia ni pose, es un arte que se pierde? ¿O, al contrario, un arte del futuro?” (699) Último representante o primer precursor, este texto, en su movilización de la futilidad, “nos dice la verdad del deseo”.

Pero ¿qué quiere decir “decir la verdad del deseo”? Y ¿por qué “decir la verdad del deseo” debería vincularse a una movilización de la futilidad? Volveremos más tarde a esta cuestión, pero vale la pena retener que “fútiles” son los “incidentes” que a finales de la década, el propio Barthes se encontraba en trance de escribir, descripciones que estarían

destinadas a los libros con los cuáles acabaría cerrándose su obra: *Incidents, Soirées de Paris* o *Vita Nova*. El contexto es muy particular: se trata, por un lado, de los años en que se declaraba la epidemia de SIDA. Hoy tal vez sea difícil recobrar la oscura intensidad, el terror de ese momento, pero hay que decir hasta qué punto la irrupción de la enfermedad, lo devastador de su avance inicial, tenía que producir una crisis en medios de escritura y de crítica donde era habitual suponer (y producir a partir de esta suposición) que hay una conexión entre formas de empleo del significante y formas de la sexualidad; entre, digamos, ciertas formas de no hacer sentido y ciertas formas de corporalidad. (Incidentalmente, hay que decir que el despliegue de la obra de Carrera, el ritmo de su escritura y publicación, está marcado por una serie de momentos explosivos y de retracciones, y que las dos pausas más importantes en su cronología tienen que ver con dos crisis centrales: luego de *Oro*, de 1975, pasarían siete años hasta que saliera *La partera canta*; luego de *Children's corner*, de 1987, pasarían otros siete hasta que saliera *La banda oscura de Alejandro*. No es necesario subrayar que la primera pausa corresponde a los últimos años de la dictadura; la segunda, a los primeros años de la epidemia.)

Los últimos años '70 no solamente son momentos críticos en la producción de Barthes, sino que son años en los que él piensa que una crisis general ha tocado a los parajes de la literatura. Así lo dice, en todo caso, en el último de sus seminarios, donde se habla de “este sentimiento de que la literatura, como Fuerza Activa, Mito Viviente, está, no en crisis (fórmula demasiado fácil), sino tal vez en trance de morir” (*La preparation du roman* 353). Uno de los signos de este proceso es el debilitamiento de la figura de la Obra “como monumento personal, objeto loco de inversión total, cosmos personal” (355). Este no es el único de los “signos de obsolescencia”: la modificación de la situación de la literatura en la enseñanza (y particularmente en la enseñanza primaria o secundaria, cuando solían formarse las vocaciones), el aborrecimiento general de la retórica, la

ausencia de grandes liderazgos literarios, la desaparición de la figura del “héroe” de escritura son algunos otros.

No es que la práctica de la escritura, para el Barthes del seminario sobre *La preparación de la novela*, donde el diagnóstico se propone, esté “en trance de morir”. Pero sí lo está una cierta manera de orientarse de la práctica de escritura, una manera de articularse de ese “Querer-Escribir”, esa “actitud, pulsión, deseo, no sé” (32) que es la energía primitiva de la escritura, y que alcanza su objetivación cuando se deja orientar por un “fantasma”: “un guión con un sujeto (yo) y un objeto típico (una parte del cuerpo, una práctica, una situación), donde la conjunción produce un placer –Fantasma de escritura = yo produciendo un ‘objeto literario’”. En la modernidad que para Barthes comienza a cerrarse, la “actitud, pulsión, deseo” en cuestión había encontrado un lugar privilegiado: el “fantasma de novela”. La novela aparece, es, en esta modernidad, no como “una forma literaria determinada”, sino como “una forma de escritura capaz de trascender la escritura misma, de agrandar la obra hasta la expresión total –aunque dominada– del Yo ideal, del Yo imaginario” (227).

La novela, desde la perspectiva del Barthes de finales de la década, es una forma de elaboración del deseo en su posible relación a la escritura que se encuentra “en trance de morir”: los escritores ya no saben (o no desean) ejecutar la operación en que consiste. No es que dejen de ser escritores competentes de novelas; dejan de saber satisfacer una cierta manera del deseo. ¿Dónde reconoce esto Barthes? Tal vez precisamente en los avatares de la vanguardia francesa, como sitio donde la Novela (incluso en la forma paradójica que tiene en *Paradis* o *Edén, Edén, Edén*) se cumple por última vez. Pero tal vez por eso mismo es que Barthes realiza en estos años una exploración al mismo tiempo teórica (en los últimos seminarios, por ejemplo) y práctica (en los textos de *Incidents*) de otras formas de la escritura: de la posibilidad, en especial, de una escritura del presente. “¿Se

puede hacer –se pregunta– Relato (Novela) con el Presente? ¿Cómo conciliar – dialectizar– la *distancia* implicada por la *enunciación de escritura* y la *proximidad*, el transporte del presente vivido hasta la aventura” (45). Porque no es evidente, a juicio de Barthes, que se pueda hacer novela con el presente, pero sí está claro que “se puede escribir el Presente anotándolo –a medida que ‘cae’ sobre o bajo uno (bajo la propia mirada o escucha)” (45). Este intento es el del haiku, que el seminario leerá como “forma ejemplar de la Notación del Presente = acto mínimo de enunciación, forma ultra-breve, átomo de frase que anota (marca, cierge, glorifica, dota de una fama) un elemento tenue de la vida ‘real’, presente, concomitante” (53).

Porrúa identifica correctamente hasta qué punto las elaboraciones de Barthes sobre el haiku son interesantes para la lectura de Carrera; la conexión está confinada en una nota de su introducción, y vale la pena desplegarla. ¿Qué quiere, para Barthes, el autor de un haiku? Producir una enunciación “*breve, pero no acabada, cerrada*” (67), enunciación que apunta a “una individuación intensa, sin compromiso con la generalidad”, y que no es una identidad estable, sino el punto en que una singularidad se articula y se pierde. Pero esto es lo que busca realizar la notación: “es evidente que el haiku no es un acto de escritura a la Proust, es decir destinada a ‘reencontrar’ el Tiempo (perdido) a continuación (...) sino al contrario: encontrar (y no reencontrar) el Tiempo de inmediato, donde sucede; el Tiempo es salvado de inmediato = concomitancia de la nota (de la escritura) y de la incitación: fruición inmediata de lo sensible y la escritura, uno gozando del otro gracias a la forma haiku (podríamos trasponer: gracias a la frase)” (85). Por eso es que el haiku tiene parentesco con la foto: “el haiku no es ficcional, no inventa; él dispone en sí mismo, por una química específica de la forma breve, la certidumbre de que eso ha tenido lugar” (89). Es posible que el lector reconozca en este “haber tenido lugar” lo que *La chambre claire* llama el “noema de la fotografía”. “El haiku trabaja una materia heterogénea (las palabras) para volverla fiable y transportar el efecto del ‘Eso ha sido’” (115-16). De ahí

que registra “lo que adviene (contingencia, microaventura) en tanto esto rodea al sujeto – que no obstante no existe, no puede llamarse sujeto, sino por este entorno fugitivo y móvil” que el texto llama el *circunstante*. Es que en el haiku, en la fantasía de Barthes, “no hay referentes”: “se postulan solamente entornos (circunstantes), pero el objeto se evapora, se absorbe en la circunstancia: lo que lo rodea, por el tiempo de un resplandor” (90). Por eso su objetivo “es producir una sensación global en el seno de la cual el cuerpo sensual se indiferencia” (98). El yo está presente de una manera particular en el haiku que es un “puro poema de la enunciación” (106), una “*notatio*: ausencia del mediador (sacerdote u obra): articulación directa del sujeto pensante sobre el sujeto fraseante” (139). Sujeto *fraseante* que habla, no por la propia iniciativa, sino en tanto ha sido *tocado*. Y que aspira a retener en el escrito el atravesamiento que este toque implica. “Porque la notación de un haiku, también, es irrevelable: todo está dado, sin provocar la voluntad o siquiera la posibilidad de una expansión retórica. En los dos casos, se podría, se debería hablar de una inmovilidad viva: vinculada a un detalle (a un detonador), una explosión hace una pequeña estrella en el vidrio del texto o de la foto” (*Oeuvres* III, 1142).

Que “una explosión haga una pequeña estrella en el vidrio del texto”: ésta sería una buena descripción del imperativo que, a partir de comienzos de la década de 1980, constituye el programa Carrera. Este es el tácito imperativo de *Arturo y yo*. Esta es la modalidad de su “sencilismo”. Por eso es que puede leerse el fragmento que citaba algunas páginas atrás como si lo que en él sucede es que se trata de retener un elemento de lenguaje (“un estereotipo, una frase hecha”) que ha punzado al sujeto de la enunciación, que espera que en su notación esa “picadura” o ese “pequeño agujero” se mantenga en el poema como una opacidad a la vez obvia e inexplicable. ¿Es posible decir que en el texto de *Arturo y yo* hay algún elemento que “hace punctum”? Si es que sí, tal vez se encuentre en esta frase: “¡Tonto / vos no conocés todo nuestro campo!” Supongamos que el objeto del poema es constituirse como una trama en la cual esta frase venga a instalarse de modo tal

que conserve, para el lector cualquiera, algo de la energía original, de su capacidad de impacto, capacidad vinculada (como lo veremos) con su peculiar indeterminación. ¿Cuáles son los elementos de esta trama?

En primer lugar, un personaje. Este personaje es “Arturito”, que aparecerá a lo largo de todo este libro y de los libros siguientes. Su recurrencia define el ciclo. “Arturito” es el poeta, pero en tanto “no existe, no puede decirse sujeto, sino por un entorno fugitivo y móvil”, el poeta en tanto centro frágil de una escena cambiante, movido por los dinamismos que atraviesan esa escena, situado en el espacio de magnetización que se abre entre el cuaderno de escritura y las solicitudes de los niños o las luces. Es el poeta, pero no en tanto núcleo estable en torno al cual se disponen objetos definidos y sujetos identificables, sino en tanto conjunto de impulsos íntimamente enlazados con las apariciones que se le presentan. Pero es también el poeta en tanto figura menor, que, apartado y contraído sobre sí, se expone sólo cuando es solicitado; y que, cuando responde, lo hace presentándose como una figura vulnerada.

“Fermín y Anita -dije anoche. / ¿Cómo luciré ya para vosotros, con este / sombrerón fantasma y estos huesos porosos / con el ligero dolor del mundo: ¡bufón! / y con este bastón y esta caperuza y este / sonajero contra el rumor de una indestructible / carcajada” (*Children’s Corner* 17). Así se presenta el poeta, a sus hijos, en un poema de *Children’s Corner*, que es un libro particularmente central del ciclo. Pero es posible también imaginar esta manera de presentarse como una declaración o un aviso del poeta al lector en el momento de presentarle su poema: ¿cómo lucirá para vosotros este conjunto de frases recogidas y visiones anotadas, construcciones precarias y enunciaciones apuradas que retienen algo del “ligero dolor del mundo”, y que se encuentran en el punto en que el tenue sentido hace contacto con “el rumor de una indestructible carcajada”? El sentido del poema, en efecto, es “ligero”: un mínimo de sentido, que no aspira ni al espesor

semántico que era el signo de la gran tradición moderna, desde Vallejo hasta Paz, ni el absurdo fulgurante que es, en cierto modo, su contrapartida, absurdo de Copi o de Edward Lear más que de Artaud o de Ionesco. De este modo es “ligero” el sentido de cierta frase recobrada que se encuentra en otro poema de *Arturo y yo*, donde se trata de hacer el elogio de un interlocutor que el texto no identifica, y al cual, en la ficción del poema, se le describe el “vacío vertiginoso como tu voz brillante / contra el viento iluminado y el infierno musical / de tus estupideces. // Tu voz brillante. Tu voz ¡poética! // ¿Recuerdas que dijiste que la prioridad del artista / estaba en hacerse reventar por los chongos / de Floresta y después "narrarlo" mientras / se posa, ante un pintor, como una mariposa / americana?” (*Arturo y yo* 26).

¿Qué puede querer decir que la prioridad del artista está “en hacerse reventar por los chongos de Floresta y después "narrarlo" mientras se posa, ante un pintor, como una mariposa americana”? La frase es peculiarmente “hermética”. Pero es a causa de este “hermetismo”, de esta opacidad leve, que se la captura y la retiene en el artefacto o la prótesis de escritura: la “libretita” que es el sitio en que tiene lugar el proceso de notación cuyos vestigios componen el poema. “Libretita” que está ella misma expuesta a la contingencia del mundo: escupida de mate, arrasada por los niños, parte integrante de la escena cuyo registro ayuda a realizar. Esta “libretita”, en tanto artefacto de escritura, nada tiene del blanco sublime de la página moderna (o del negro de *Momento de simetría* y *Escrito con un nictógrafo*), sino que está “manchada por el agua verdinegra” que ha sido traída por los agentes de esta escritura (las apariciones que atraviesan el circunstante) que son los niños. En ella, “Arturito”, que “no sabe escribir”, sin embargo escribe. O, mejor, anota, registra, en anticipación del poema que se realizará –sabemos– con estos vestigios. Y que resultará, se nos sugiere, no de una maestría peculiar, sino de un “no saber escribir” que el libro valora más que el saber escribir regular. Porque la “mala escritura” que resulta de este “no saber escribir” es la escritura que, antes que

establecerse sin fisuras y sin fallas, está alterada desde el comienzo por la proximidad de los niños, que permanecen “bajo la palmera más amplia”, pero también por las visiones fugaces de una realidad constelada: las florecillas, los círculos amarillos, “y el dálmata sobre las manchas de luz en copos que filtraban las lentísimas hojas acribilladas”. Porque “Arturito no sabe escribir / Arturito es pasto de las llamas / de los niños”.

El primer poema de *Children's Corner* propone una teoría y un programa de producción de poesía que explicita y continúa este comienzo de *Arturo y yo*: se trata, dice el poema, de “forzar la música de los nombres que se / arrastran en la / cacería de los estrechamientos / y besos y gestos del amor e innumerables / abrazos. // Forzar y destruir todo simulacro de Belleza y / atender el disimulo de estas bandadas de loros / querellando a lo lejos, en las nubes, / como ranas.” (*Children's Corner* 15-16) Se trata de componer el poema de modo tal que, habiendo renunciado “a todo simulacro de Belleza”, se pueda proponer una construcción de frases en las cuales se muestre “el sentido triturado / por las disparatadas risas de los loros” (16).

“El sentido triturado / por las disparatadas risas de los loros”; “tu voz brillante / contra el viento iluminado y el infierno musical / de tus estupideces”; “este bastón y esta caperuza y este / sonajero contra el rumor de una indestructible / carcajada”: la enunciación poética se encuentra en una relación particularmente íntima (de enlace y a la vez de antagonismo) con la risa. ¿Por qué esta recurrencia de la risa? Tal vez, una vez más, por la influencia de Bataille, para quién uno de aquellos puntos de pérdida de sí en que el individuo hace contacto momentáneo con un cierto fondo del mundo, es, precisamente, la risa. Pero la risa en la que nos hace pensar otro poema de *Children's Corner* no es la risa de *L'érotisme* o *Le coupable*: “Dijiste: ‘es la pasión de la risa, / cotidiana, la más débil, la más olvidable, / la más sumisa, la que nos une en la leve / profundidad / del amor’” (64). Esta risa se encuentra próxima, en cierto sentido, a la sonrisa que Barthes mencionaba

cuando hablaba de *La playa*, de Sarduy; su lugar propio es el universo de la domesticidad: risa que provoca la salida de sí y asocia al individuo con sus otros en “la leve profundidad del amor”, en la flotación común de la cadena de “animaciones suspendidas” que es el universo social que se describe en estos libros. Es en el momento de la risa que el individuo incrementa su receptividad al sistema de alteridades entre las cuáles se encuentra; es en ella que se descubre o desvela como “disponible, ofrecido, amante”. Esta serie de adjetivos proviene de otro texto de Barthes, de cierto pasaje de *La cámara lúcida* cuya relevancia para estos textos de Carrera será obvia. Barthes ha ido al cine, a ver *Casanova*, de Fellini, y dice lo siguiente:

Estaba triste, la película me aburría; pero cuando Casanova se puso a bailar con la joven autómatas, mis ojos fueron tocados por una suerte de acuidad atroz y deliciosa, como si experimentara de golpe los efectos de una droga extraña; cada detalle, que veía con precisión, saboreándolo, si puedo decirlo así, hasta el fondo de él mismo, me conmocionaba: la delgadez, la tenuidad de la silueta, como si no hubiera más que un poco de cuerpo bajo la bata planchada; los guantes arrugados de hilo blanco; el ridículo ligero (pero que me tocaba) de la pluma del sombrero, este rostro pintado y sin embargo individual, inocente: algo de desesperadamente inerte y sin embargo disponible, ofrecido, amante, según un movimiento angélico de “buena voluntad” (*Oeuvres* III, 1190).

Este pasaje es importante, porque, inmediatamente antes del final del libro, es la ocasión en que se nombra la pasión que despierta la fotografía, una pasión “de nombre extrañamente fuera de moda: la Piedad” (1190). Piedad que es aprehensión inmediata de la mortalidad de aquello que aparece, y apertura al otro, unión en la “leve profundidad”. Lo que en la escena de *Casanova* desencadena un movimiento de piedad es la visión de un desajuste, de un “ridículo ligero”: la tenuidad de una silueta en la que se calzan unos guantes, y, sobre todo, la disponibilidad de un rostro pintado, cuya pintura aparece expuesta, como cobertura imperfecta o cáscara que cae. Nótese la semejanza de este disfraz con aquel con que el poeta se presenta a Fermín y Anita en la escena que acabamos de mencionar. Es que la formación de lo poético es crecientemente (será crecientemente,

a medida que progresa el ciclo) la combinación de lo inerte, de lo pasivo (de lo desesperado, incluso) y de lo disponible, ofrecido, amante, lo que ejecuta un “movimiento angélico”. Este es un poco el carácter de estas frases retenidas que los poemas retoman, estas “voces que deleitan e invitan / a la exquisita pereza de la razón / o a la erizada belleza” (*Children’s Corner* 40) que son las que crecientemente tejerán los textos. Frases que se encuentran en suspensión “contra la risa”: a punto de perderse, a punto de ser atravesadas, a punto de trizarse o estallar. Por eso es que ellas son “sencillas” de una manera particular: sencillas como es sencilla una construcción de taller doméstico, un mecano al que se recurre durante el ocio. De ahí la peculiar agramaticalidad que es característica de las frases de Carrera: agramaticalidad no de la irrupción de la pulsión (como la agramaticalidad que sugieren o ensayan ciertos poemas de Néstor Perlongher) sino de la frase que se abandona a medio componer, agramaticalidad de la inconstancia. Las frases que los poemas retoman de la “libretita” que es su origen son (se quieren) emisiones de una “voz / de fuente ronca, / de agua pastosa / como melaza de colores: // miel de colores en sachets, ristritas / que los niños y los animales / saborean” (*Children’s Corner* 45-46) Pero son también, muchas veces, llamadas. “¡Tonto, vos no conocés todo nuestro campo!” es una burla, pero también una invitación al viaje. Más aún, la invitación y llamada de un niño. Un niño llama: esta sería la frase arquetípica, la forma esencial de la enunciación poética tal como se despliega en el ciclo que *Arturo y yo* comienza. De ahí la peculiar proximidad entre la enunciación poética y la enunciación religiosa; la clase de enunciación religiosa, en todo caso, que hace poco, en un notable libro llamado *Jubiler – ou les tourments de la parole religieuse*, ha propuesto Bruno Latour. Hay dos grandes formas de decir, según Latour sostiene, dos grandes maneras de la enunciación: hay las cosas que se dicen para representar estados de cosas en el mundo o estados de ánimo del sujeto, y hay las cosas que se dicen para aproximar o distanciar a otros, cosas que se dicen para inducir una conversión en el sistema de distancias entre los cuerpos. “Hay –escribe Latour– frases pronunciadas todos los días que no tienen como objeto principal trazar

referencias sino que buscan producir otra cosa: lo próximo o lo distante, la proximidad o el alejamiento” (Latour 32). Los performativos, por ejemplo, pero también la pregunta del amante a su amante: “¿me amas?”.

O las frases que se encuentran en cierto poema de *Arturo y yo*, que es en este sentido ejemplar: “No te alejes más. / No te alejes más. // ¿Qué haré sin los ojillos de tu faisán? // Sin tus gestos como picotazos dorados” (*Arturo y yo* 41). Llamado que es, a la vez, a la punción y al cuidado: “No te alejes más. / No te alejes más. // el deseo desdibuja en su plumosa tierra / un espacio: ‘que no te despierten todavía, / y que no hiervan la leche todavía’. // Multiplicidades. Multiplicidades / secretas” (43) ¿A quién le pide el poeta que no se aleje? No lo sabemos; el poema no lo dice. De ahí un hermetismo particular, que no es el hermetismo del poema críptico que podríamos esperar interpretar si poseemos la paciencia que es precisa y movilizamos suficientes recursos hermenéuticos; aquí el texto se compone de vestigios de un universo irrecobable. Como es irrecobable el antecedente del comienzo de *Children’s Corner*, un poema llamado “Teatro del vacío”:

Remoto,
en la serie de los niños.

Ni cerrado ni abierto

ni extenso,

y sólo
desconocido
de repetir:

Que las imágenes no se ausenten
Que me recuerdes todavía

Y que en ese alimentarme
haya el mismo derroche
en que todo se pierde. (13-14)

¿Quién es el que se encuentra “remoto”? ¿”Arturito”? ¿El poeta? ¿El poema? ¿El libro que el poema inicia? Hay, en un texto del mismo libro, un pasaje de una curiosa claridad: “Plegaria resistente, / la especie. Llamémosle / también misterio, obviedad, / vestigio helicoidal / de lo innombrable” (*Arturo y yo* 115). Nótese la secuencia: la plegaria, el misterio, la obviedad, el vestigio. El cuadro que traza esta secuencia es el espacio en el que se despliega la poesía de Carrera, que explora sistemáticamente el misterio de la perfecta obviedad, y cuyo objeto es componer enunciaciones que sean a la vez plegarias y vestigios. ¿Vestigios de qué? No de la trascendencia de un ultramundo con el que el individuo se confrontaría, sino de otra cosa: de “la cacería de los estrechamientos y besos y gestos del amor e innumerables abrazos” de la que habla *Children’s Corner*, la “intriga” (Emmanuel Lévinas emplea el término [1]) que tejen en silencio, en la proximidad, los individuos, y sobre la cual “la música de los nombres” “se arrastra”.

El mundo al cual el poema debería prestarnos alguna clase de acceso es el mundo silencioso de los contactos de los cuáles se forma la trama (la “amalgama de representaciones”, según el prólogo del último libro de Carrera, *Potlatch*) de la experiencia, que siempre es inicialmente “doméstica”, mundo silencioso que emerge en ciertas frases, particularmente en las más imperfectas, aquellas que los poemas retienen, suspenden, reactivan. Por eso es que un poema de *Children’s Corner* me parece dar una definición inmejorable del trabajo que resulta en esta obra: componer “poemas para la sentencia del amigo / que nos dice: ‘que te pongan en su sitio, / las palabras’. // El que nos habla desde una niebla coloreada / como un arco iris terreno, / amigo de los gnomos, enanos, / hongos y cuervos lacustres, / cigüeñas y patos: // ‘que te pongan en su sitio, / las palabras...’” (111). Es decir, el que habla desde ese “circunstante” que es un poco como “una niebla coloreada”, mundo vaporizado, “impresionista” (por eso *Children’s Corner* es una referencia, también, a Claude Debussy), que en el primer fragmento de aquel libro ejemplifican “las manchas de luz en copos que filtraban las lentísimas hojas

acribilladas”, y que es el espacio en que “el cuerpo sensual se indiferencia”. Este sitio es el sitio de la intimidad entre los seres y sus ámbitos, y la frase en cuestión se presenta como emisario de esta región. Aun cuando su sentido sea incierto; porque es incierto qué cosa quiere decir “que te pongan en su sitio, las palabras”. Pero esta incertidumbre misma es la que le da una cualidad de permanencia: misteriosa obviedad de una sentencia, plegaria y vestigio helicoidal de un inframundo de gestos, toques, proposiciones tácitas, abrazos, “apagón del sentido” (según otra expresión de *Potlatch*) y don de una significación posible, indicio y promesa de un contacto.

Los poemas del ciclo que *Arturo y yo* inicia son un poco como álbumes donde se exponen frases de otros, retenidas y montadas. Estas frases tienen una estructura y un aspecto particular; son frases destinadas a aproximar por la plegaria o por la risa: a modificar la relación entre los cuerpos, y, por eso, destinadas a desaparecer en el torrente de los besos o las carcajadas. Por eso es que, para ser fiel a ellas, para conservar algo de su energía particular, es necesario, para el poeta, montarlas en las estructuras disipativas que son propias de estos poemas. Hay una cualidad como larvaria o provisional de estos textos que es muy rápidamente identificable, y cuya formación se debe a que la gran manera de la poesía moderna en español (Lezama Lima, Borges, Paz) se pone aquí en contacto con elementos primitivos de lenguaje. No los primitivos de los que, en el momento en que Carrera iniciaba su trabajo, hablaba Julia Kristeva en *La révolution du langage poétique*, fragmentos fónicos o gráficos que expresaran la pulsión, sino esos otros primitivos: los fragmentos de lenguaje –preguntas, indicaciones, gestos, burlas– por los cuáles un individuo corporal se expone a sus otros, la vasta dimensión de las llamadas.

Notas

(1). Sobre todo, en *Autrement qu'etre, ou au delá de l'essence*. Paris: Minuit, 1972.

Bibliografía citada

Aira, César. "Epílogo-haiku", en Arturo CARRERA. Carpe diem. México: Filodecaballos editores, 2003.

Barthes, Roland. Oeuvres complètes. Vol. III. Paris: Seuil, 2000.

---. La preparation du roman. Paris: Seuil, 2003.

Carrera, Arturo. Animaciones suspendidas. Buenos Aires: Losada, 1986.

---. Arturo y yo. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.

---. Children's Corner. Buenos Aires: Ultimo Reino, 1989.

---. La partera canta. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.

---. Potlatch. Buenos Aires: Interzona, 2004.

Latour, Bruno. Jubiler – ou les tourments de la parole religieuse. Paris: Les Empecheurs de penser en rond/Le Seuil: 2002.

Porrua, Ana. "La cuenta de las sensaciones". Prólogo a Arturo Carrera. Animaciones suspendidas. Antología poética. Mérida, Venezuela: El otro, el mismo, 2006.

Finding a Voice, Discovering a Body: Towards the Construction of a Gendered Identity in Graciela Montes's *El umbral*

[Gail González](#)

University of Wisconsin-Parkside

In her 1998 novel *El umbral* Graciela Montes presents readers with an in-depth treatise on the issues surrounding the construction of gender identity, particularly for women, in contemporary Argentina.⁽¹⁾ In a narrative that opens in the style of a detective novel and continues through a series of events which seem more appropriate to a work of science fiction, the dueling protagonists take on and cast off a variety of gender-specific roles with notable ease and fluidity. Throughout the novel the construction of personal identity becomes entangled in questions of political solidarity, personal desire and the search for an authentic narrative voice. In this work I will examine the way in which Montes approaches the question of female identity through her characters' struggles toward a more conscious expression of selfhood.

Two female voices, belonging to *la entubada* and *la oficiante*, alternate as narrators of the novel. Each chapter begins with *la entubada*'s voice and continues with that of *la oficiante*. The typographic layout of the novel assures that readers never confuse the two; the *entubada*'s sections appear in a regular typeface, and the *oficiante*'s in italics. As mentioned above, the novel opens with remarks made by the *entubada* that would seem to indicate that the action will center on the uncovering of the details of a crime: "La pantalla ya se encendió y nos vamos a tener que ocupar del expediente. Es lo que dice el reglamento, yo estoy para contar mi crimen y usted para tomar nota, hasta cerrar el expediente" (9). Her meandering story, however, does not lead us to any greater clarity

about either the commission of the crime, nor, indeed, of its nature. When we arrive at the *oficiante*'s first narrative, we begin to sketch in some of the elements of their world. The *oficiante* describes a society dominated by a system of computers controlled by grotesque beings called archangels. Although this world is an Orwellian landscape where the computers spy on citizens to ensure their loyalty to the archangels and their system it is also identifiable as Buenos Aires, albeit a divided and walled Buenos Aires. The *oficiante* maintains a small corner of this world in its proper order by the "proceso de adjudicación de responsabilidades" (33). As her title indicates, she fulfills this task as a sacred duty.

However, if on the one hand the *oficiante* and her keepers form part of a nightmarish future world which is controlled by machinery, on the other hand the *oficiante* serves the structural function of the detective in the rigid economy of a work of detective fiction. In the typology of the detective novel (whether of the classical mode, hard-boiled, or any of the more current variants such as Pyrhönen's metaphysical detective story or Gomel's investigative dystopia) we find three necessary elements: the commission of a crime, usually murder; the figure of a detective, the person who sorts through the evidence in an attempt to name the culprit; and the presentation of all evidence, clues and red herrings to the reader who can then engage in a race to discovery with the detective. We see clearly that the *oficiante* plays the role of detective in *El umbral*. She goes out in search of evidence, sifts through the stories of the accused, and attempts to assign responsibility for the crime.

Although the *oficiante* and the *entubada* play the parts of detective and criminal on one level, on another level, readers, particularly Argentine readers, also easily identify them with a different, much too well-known dyad, that of torturer/victim. The *entubada*, as her nickname indicates, is connected to the governing system by a series of tubes inserted

into her body. She is immobilized on a platform in front of the *oficiante* and her computer screens. Her naked body is covered with wounds and ulcers. The *oficiante*, for her part, denies the *entubada* the use of a blanket, inspects and measures her wounds, and attempts to elicit the details of a confession. She has at hand, but never uses, instruments of torture. The apparatus of the state controlled by the archangels functions in a totalitarian mode; further, its efforts at complete control of the citizenry are carried out in a manner which directly parallels the operations of the military juntas which governed Argentina during the dictatorship of 1976-1983, known variously as the Dirty War and the *Proceso*. Whereas the larger picture of a state-directed campaign of terror against the citizenry could point toward any one of a number of totalitarian states of the twentieth century, there are numerous more subtle indications which lead us to the identification of the state controlled by the archangels with that of the juntas of the *Proceso*. (2)

During the course of the novel the two voices participate in an intricate dance which weaves in and around issues of power. The sections dedicated to the *entubada*'s voice transcribe what she says from the platform. The sections dedicated to the *oficiante*'s voice record her thoughts and the messages she sends and receives via the computers. The *entubada* frequently addresses the *oficiante* directly, though her narrative tends to wander off from its initial focus. The *oficiante* never directly speaks to the *entubada* in the course of the entire novel. One might describe the novel as a series of parallel monologues.

The two narrators also serve as protagonists of the novel. Their conversations, which are not conversations at all in a conventional sense, consist largely of a struggle for control over voice, body and memory. Other characters enter the novel, principally through the *entubada*'s narratives. It is, however, through and around the conflict between the

narrators that Montes presents to readers a series of possibilities for the construction of gender.

Of the various roles which the protagonists play at different moments in the novel, the most striking can be characterized as a series of binaries: detective/criminal, torturer/victim, mind/body, speaker/mute. These binaries tend to position themselves along a gender divide, and it is precisely at the interstices between these binaries where this gendered division of roles begins to break down. I will base my analysis of the construction of gender in the novel on an examination of these binaries and the manner in which the characters accept, reject or modify them. Although these different binaries overlap, in some cases to a large extent, we will treat each in turn, starting with a gendered analysis of the detective/criminal dyad.

Regardless of the form of its current incarnation, all detective fiction necessarily springs from a construct first and most famously articulated by Poe, based on an understanding of the world anchored in Enlightenment principles. In John Irwin's brilliant analysis of Borges and Poe he posits that the figure of the detective is emblematic of modern man (and I use the masculine pronoun here advisedly). I wish to reproduce here a rather lengthy quote from Irwin's book to illustrate this point:

In creating the detective story, Poe produced the dominant modern genre, and I mean this not merely in the sense, so often cited, that it is the genre with the most titles listed or the most copies printed in any given year, but that it is preeminently the genre of an age dominated by science and technology, an age characterized by mental-work-as-analysis. In the detective scenario and the figure of the mastermind Dupin, Poe gave us at once the most appealing format and the most glamorous mask for mental work and the mental worker. [...] But we should note that in creating the detective story Poe also gave us a cautionary tale about the mastery of mind and our modern scientific world. For Victor Frankenstein and C. August Dupin are products of the same period and the same impulse, except that Dupin is his own monster. Which is to say, he is the first great characterless character, the name for a mental position in an entirely plot-

driven scenario, the image of a man of whom one could remark that what he does is the sum total of what he is, a man who foreshadows our present world in which the manipulation of electronic gadgets takes the place of thought and in which machines are all too often more interesting than people. (xvii-xviii)

Irwin's analysis, with all its intelligence and insight, however, fails to address the issue of gender. Irwin's and Poe's detectives are essentially masculine constructs, housing an unexamined series of assumptions about the roles of men and the relative invisibility of women. (I would like to clarify here that I use the adjectives "masculine" and "feminine" as descriptions of culturally-defined gender attributes which may be assigned to either men or women.) As Judith Butler, among many others, points out, "reason and mind are associated with masculinity and agency, while the body and nature are considered to be the mute facticity of the feminine, awaiting signification from an opposing masculine subject" (37). If this is the case, then the role of the detective is extremely masculine, bringing to bear as it does both an absolute certainty about the efficacy of the use of reason and the agency which finally brings the criminal to justice. How, then, does the *oficiante* operate within this role which stands at odds with societal expectations of her gender?

From the outset of the novel the *oficiante* attempts to bring order and the use of reason to her task of completing the investigation. She demonstrates a strict Cartesian understanding of her world and the rules which govern her task, to the point of complaining about her prisoner's lack of knowledge: "*Me resulta intolerable. Deduzco por su postura que no ha comprendido bien las reglas del juego. Vuelvo a insistir en que tendríamos que proveerlos del manual correspondiente antes de entubarlos*" (22). She sees no irony in her complaint that her prisoner has failed to respond to her demands in a more efficacious manner. In fact, through the first part of the novel the *oficiante* is completely humorless and incapable of irony.

The archangel's society operates and maintains its power by separating and isolating its neighborhoods, people, and the histories of its citizenry. There exist a series of opponents against which the regime defines itself, labeling them dissidents, heretics, bomb throwers. The most serious threat, however, seems to emanate from a substance called either *el indeleble* or simply *jugo*. This ill-defined substance seems to flow freely in the areas outside of official control. Within the areas which the archangels control, however, it is contained by the omnipresent tubes. The *oficiante* understands the basic functioning of the system; as she states, "*la regla número uno del sistema es la parcelación, el cercado*" (238). She seems to accept her part in that world, speaking of "*nuestra inquebrantable decisión de anular los jugos*" (119, emphasis is mine). Even in moments in which the investigation seems to be escaping from her control she takes comfort in her profession, "*¿qué hay sino el oficio, la gran colcha de retazos, [...] el mester de entendería*" (126).

This adherence to the system, however, springs as much from fear as from a reasoned acceptance of the benefits which accrue to her via her participation in the system. Her fear, moreover, originates not only in her knowledge of the consequences of disobedience, but also from a sort of existential terror of the unknown. She feels most at ease when the world surrounding her cell conforms to her expectations of order, when "*[l]os motores ronronean confiados, hay orden, cierto progreso*" (122). She asks herself "*¿De qué sirve gozar por fin de un sistema si no es capaz de detener el flujo, el impulso irresistible hacia el vórtice del abismo?*" (238). Such is her need to understand the universe as an orderly system which can be made comprehensible by the course of studies she has followed, that when she begins to detect fissures in the edifice she convinces herself that she is misinterpreting the clues:

Pensar en un resquebrajamiento general del sistema me produce escalofríos. Prefiero sentirme observada, optar por la teoría de la prueba:

i.e. se trata sólo de un simulacro de desorden, está todo perfectamente calculado, etc. etc. (el Comité Central suele ceder a esos caprichos). (91)

Nevertheless, the *oficiante*'s participation in the system as a detective becomes more and more problematic. She declares her adherence and loyalty to the system so frequently that we begin to question the sincerity of her declarations. As the *oficiante* begins to ask questions, the reader witnesses her transgressing some of the minor rules imposed by the archangels. The evolution of the *oficiante*'s understanding of her role has everything to do with her questioning the gendered assumptions which shape the figure of the detective. The *oficiante* at the start of the novel occupies the role of detective as portrayed in the classical problem story (as in Poe, Conan Doyle, Chesterton). According to Maureen Reddy, in this early iteration of the detective story, "distanced rationality is the highest virtue"; these stories "tend to celebrate traditionally masculine values and to reinforce conservative social attitudes" (5). These narratives have a rigid structure, as explained by Reddy:

The classic crime novel begins in disorder or in violation of order and proceeds more or less linearly to order; it is therefore essentially reassuring, its message proclaiming that it is not only desirable, but actually possible, to banish or to destroy disruptive social elements, and that the greatly to be desired continuation of bourgeois, patriarchal society depends upon general acceptance of the control of a masculine authority figure who is alone capable of explaining the world satisfactorily. (5-6)

The *oficiante* initially accepts the masculine role of detective in a piece of classical detective fiction and takes pride in her performance of it. She desires, above all, to close the file, abandon the *entubada* to her fate, restore order to her corner of this world. Moreover, she understands her role at a more profound level than might be immediately apparent. She sees the inconsistencies in the *entubada*'s story, and understands the inherent injustices of the system. Nevertheless, she chooses to play her part: "*sé que nuestra función es el entubamiento de los jugos sueltos y no la justificación*

de los hechos” (72). She becomes Irwin’s mental worker whose “manipulation of electronic gadgets takes the place of thought”.

However, as the novel unfolds, precisely through the use of her much-appreciated reason, she begins to see more and more cracks in the façade of perfection, much though she attempts not to see. We learn that several of her revered teachers, the masters who instructed her in her craft, have fallen afoul of the system and been ejected. The archangels, although capable of maintaining the computer network, seem incapable of directing the most minor of tasks in other areas. Her cell is never cleaned and old disks, worn-out consoles, papers, and cables clog it to the point that she can barely move, much less preside efficiently over an investigation. Moreover, when she leaves the cell to investigate portions of the *entubada*’s story, the city she encounters, although superficially calm and in order, is also falling to ruin. Eventually she starts to move away from the stance of total faith in both the system and in the use of reason. Or, rather, she does not abandon the use of reason, but begins to supplement it with other ways of knowing, which include the physical and the relational.

As she listens to the *entubada*’s seemingly incoherent stories and as she travels in the world which surrounds her cell the *oficiante* begins to question the masculinist ideal of pure rationality. For the first time since her acceptance into the academy which prepared her for her profession she begins to experience reality through the lens of her own senses (more about this below). Moreover, she increasingly views her prisoner less in terms of an intellectual puzzle which she must solve, and moves towards a final view of the *entubada* as a living, suffering human being. Her motivation also changes radically; at the outset she only wishes to close the file and continue her career as a successful technocrat: “*todo andaría mejor si ella entendiera de qué se trata todo esto y que lo que le conviene es hablar, y convertirse cuanto antes en expediente*” (327). Later, as she

comes to know and appreciate the *entubada* and as she starts to find traces of her own family history among the documents she inspects, her attitude changes. She begins to take risks:

Usar las costosas entretelas para hurgar en el propio expediente, ¿dónde se ha visto? Invertir el orden, abrir en lugar de cerrar, destejer la trama. No hay duda de que la infracción es grave, [...] corro el riesgo no ya de sumarios y fojas feas, sino de expulsiones, más o menos temporarias del sistema. Sin embargo, estoy serena, aireada. (205)

And yet, “*estoy serena*”, for the first time.

The *oficiante* has changed sides by the end of the novel. In the final scene, as the archangels launch an attack which will surely culminate in the *entubada*'s death and at the very least the *oficiante*'s expulsion from their world, the *oficiante* reaches up to the platform on which the *entubada* is restrained, and seeks out her prisoner's caress. The novel ends with the *entubada* stroking the *oficiante*'s hair and telling her a story, urging her to resist.

The *oficiante*'s rejection of her role as detective involves a conscious sorting through of the values which that role embodies. She does not reject the use of reason out of hand, but she does reject its service to a power structure which is inherently abusive and dismissive of human life. She also rejects that portion of the role of detective which assigns value to individual and isolated action, in other words the cowboy incarnation of the detective exemplified in the hard-boiled variant of detective fiction. She chooses solidarity over individual heroism. (Not that individual heroism could have saved either her or the *entubada* in any case.) This process of sifting and sorting through particular qualities, this questioning of whether a particular way of thinking or course of action in fact fits the reality of who she considers herself to be at any particular moment characterizes the search for identity of both protagonists.

In the case of the *entubada*, the role of the criminal is forced upon her, so that her adherence to or deviation from the expectations surrounding that role are less indicative of her choices. Moreover, although she mentions her “crime” on several occasions, it remains unclear just what this crime might have been, and whether, in fact, it is perhaps just a fabrication which the archangels utilize as one of their random acts of terror. The commission of a crime (3) generally falls under masculine code of conduct, with the criminal both flaunting and hiding his (again, the use of the masculine pronoun is intentional) agency. But, as we do not witness the commission of the crime, nor do we have any certainty that the *entubada* has committed an act which either she or we might consider criminal, we have little ground for analysis of her participation, or not, in the role of the criminal. What we do have is the *entubada* as prisoner and victim, regardless of whether she has committed a crime.

I would now like to comment on the binary torturer/victim as personified by the *oficiante* and the *entubada*. As Amy Kaminsky points out, this dyad represents “a grotesque limit case of patriarchal hierarchy (leaving aside the actual sex of the victim, who is gendered feminine by virtue of being the prisoner)” which “creates a monstrous caricature of ordinary restraints on women” (59). We will first examine the *entubada*’s role as victim.

As the victim of torture, the *entubada*, willingly or not, embodies a feminine role. Although it would be hard to imagine a more restricted set of circumstances, the *entubada* manages to make some choices about the way in which she responds to this role which has been physically forced upon her. As has been noted in the case of slaves, prisoners, and victims of domestic violence, one way for the person in the powerless position to exert a bit of control over her/his circumstances is through a passive/aggressive stance. In the case of the *entubada* she pretends to collaborate with

the *oficiante* in the course of the investigation, but in reality eludes her pursuer at every step. In the course of her first utterance in the novel she pretends to agree to the rules of the game, “yo estoy aquí para contar mi crimen y usted para tomar nota, hasta cerrar el expediente” (9). Yet from here her tale opens into a labyrinth which includes stories told to her by a childhood friend, the mention of a photograph and a discussion of the nature of memory. The purported crime appears nowhere.

In order to discuss further the manner in which the *entubada* acts out or acts against her role as victim of torture, I would like to refer to Elaine Scarry’s elucidation of the elements of torture. Scarry has concluded from her study of numerous incidents of political torture, taken mainly from the testimony of victims of authoritarian regimes during the 1970s, that torture has a clearly-defined structure. That structure is “based on the nature of pain, the nature of power, the interaction between the two, and the interaction between the ultimate source of each—the body, the locus of pain, and the voice, the locus of power” (51).

There are three identifiable steps to the process of torture, as ascertained by Scarry:

First, pain is inflicted on a person in ever-intensifying sways. Second, the pain, continually amplified within the person’s body, is also amplified in the sense that it is objectified, made visible to those outside the person’s body. Third, the objectified pain is denied as pain and read as power, a translation made possible by the obsessive mediation of agency. (28)

When viewed from this perspective, the *entubada*’s actions clearly speak of her resistance to the role of powerless victim. Undeniably, she is the victim of monstrous abuses. The evidence of the infliction of physical pain appears over her entire body: “*las llagas se endurecen, los bordes se resquebrajan, se desflecan, se los ve opacos, agrisados, una cáscara irregular les endurece el filo*” (48). Toward the end of the novel only her head and her left ankle remain intact. Further, the *oficiante* blandishes the instruments of

torture in an attempt to frighten the *entubada* into proceeding with her story, although she never actually uses them. And, finally, we come to “the question”.

As Scarry makes clear, an interrogation is an integral part of torture, not an occasional accompaniment. This verbal act

consists of two parts, “the question” and “the answer,” each with conventional connotations that wholly falsify it. “The question” is mistakenly understood to be “the motive;” “the answer” is mistakenly understood to be “the betrayal.” The first mistake credits the torturer, providing him with a justification, his cruelty with an explanation. The second discredits the prisoner, making him rather than the torturer, his voice rather than his pain, the cause of his loss of self and world. The two misinterpretations are obviously neither accidental nor unrelated. The one is an absolution of responsibility; the other is a conferring of responsibility; the two together turn the moral reality of torture upside down. (35)

I quote Scarry in order to clarify some of the larger issues at stake in the conversations between the *oficiante* and the *entubada*. The *oficiante*'s insistence on assigning blame for the crime and closing the file is in fact her formulation of “the question”, that act which allows her to justify the horrific treatment of her victim. The *entubada*'s refusal to supply “the answer” constitutes her strongest resistance to the regime. As mentioned above, she feigns at formulating “the answer”; however, she shifts and dodges and dances around the edges of her testimony in such a way that she never formulates a direct answer. Even in their opening exchange, the *entubada* equivocates. (I use the term “exchange” in a very loose sense. The *entubada* speaks to the *oficiante*, who never directly responds. We, however, read what she writes on her computer, which includes both her reaction to and analysis of what her prisoner says, as well as information sent by her informants.) After declaring her understanding of the situation, *the entubada* immediately slips away onto a tangent:

Ya sé que a usted le interesa la culminación, el desliz, la foto, que las cuestiones preliminares la impacientan y la atrasan, pero creamé que no va a tener más remedio que demorarse en el umbral, [...] Y no es que me

quiera escabullir, sucede que estoy buscando [...] y cuando se busca no siempre se encuentra.” (9)

Rather than the *oficiante* forcing her into her scheme of guilt and punishment, the *entubada* begins the process of drawing her inquisitor into her tale, presenting her with just enough relevant information to maintain her interest.

The *entubada* clearly understands the stakes of her inquisitor’s game. The final outcome is never in doubt; her lacerated body will be consigned to the ovens which incinerate the traces of finalized interrogations and her testimony/story will be frozen in a file, buried in the labyrinth of the archangel’s archives, as dead as its author. Although the prisoner cannot hope to survive, she can attempt to ensure the survival of her story, if only for a while, by drawing her captor into its elaboration, and leaving her with the compulsion to continue its telling. Further, she avoids the spurious charge of betrayal by not answering “the question”. Moreover, she consciously fights against being reduced to the “mute facticity” of her tortured body by speaking, and speaking in her own terms.

Both women understand the importance of controlling the story; both know that power is the fundamental issue at stake. Should the *oficiante* fail to separate, isolate and categorize her prisoner’s story she will not only be held personally accountable, but her failure would also underscore the inherent weakness of a system which only manages to stay in power through such extreme measures.

As Scarry explains, through torture the voice of the victim is turned against her; her response to “the question”, which is meaningless to her when faced with the enormous and overwhelming reality of her pain, becomes all important to her torturer.

As the victim's world shrinks to confines of her tortured body, the torturer's world grows; he objectifies the components of his prisoner's pain (the instruments of torture, her own body, his voice, her voice, the room in which the torture occurs) and translates them into a sense of power (56). However, when the victim, as is the case with the *entubada*, refuses to answer the question, refuses to allow her own voice become part of her victimization, refuses, in fact, to play the game, the mechanism of the translation of the prisoner's pain into the torturer's power breaks down.

We shall return to the question of voice below, but first I would like to examine the *oficiante's* performance of the role of torturer. Over the course of the novel her attitude shifts from that of embracing to rejecting this role. Initially the opportunity to advance in her career as well as her sense of contributing to the preservation of a rational ordering of the world provides her motivation. Her first words in the novel, “[*m*]e preocupan los controles”, testify to her obsession with order and control. Further, in all but her final session with the *entubada*, she plays the part of torturer physically as well as mentally. She dresses in a variety of disguises, all designed to intimidate her prisoner, as well as to separate and protect her from her victim, providing that critical distance which allows her to objectify her prisoner and ignore her humanity. The *oficiante* constantly wears a surgical mask, surgical gloves and a protective helmet with a visor. On occasion she puts on a second, or even third, pair of gloves to protect herself from the contamination of the *indeleble*.

However, even as the *oficiante* pushes the *entubada* to answer “the question”, even as she attempts to intimidate her, even as she inspects and measures the depth and diameter of her victim's wounds, she stops short of the defining element of the torturer – she refuses to employ the instrument of torture. Further, her refusal is not unique to this victim. As she states, since her time as a student at the training academy, “*todos conocen mi profunda*

aversión por los anzuelos” (137). What are we to make of this refusal? On the one hand, the *oficiante* willingly participates in the economy of torture. Her victim is immobilized, her body perforated by tubes and covered with ulcers and wounds. Someone other than the *oficiante* committed the atrocities to which the *entubada* has been subjected; the *oficiante*, however, accepts her prisoner’s condition as necessary. Moreover, she threatens torture by blandishing her instruments. And, most importantly, she poses “the question”, thus setting in motion the series of events designed to translate her victim’s pain into a symbol of the regime’s power.

And yet, we have here a torturer who does not inflict physical pain. Nor is hers an exquisite form of psychological torture – she threatens and seeks to intimidate, but she is less than successful in her efforts. Rather, the *entubada* comes to dominate in the latter sections of the novel. Perhaps what we witness in the *oficiante* is a deep-seated reluctance toward the infliction of physical pain that forms the basis for her eventual rejection of the role of torturer altogether. For she does reject the role, completely. At the end of the novel the *oficiante* now sees the *entubada* as a human being; on entering the cell for what will be her final session she thinks, “[v]olver hoy ha sido un esfuerzo. Podría haberlo evitado, [...] Pero no quise. Pensé qué va a ser de mi entubada, sola dos veces” (347). Further, in a clear refusal of her role as jailer, and in a transparent demonstration of her valoration of the *entubada*’s abilities as a teller of tales, she appears as Scheherazade: dressed in veils, shoeless, no helmet, no mask, no gloves. The lacerated body of her victim, which she initially viewed with contempt and revulsion, now becomes the site of her resistance and strength: “Aunque calada como está, sin cuerpo casi, barrida por el viento, llagada, con el aire ese de las grietas que se le mete por todos los costados, en el borde mismo del expediente, resista todavía (*¡resiste!*)” (349). In fact, she becomes a model of resistance for the *oficiante* to emulate.

If the *oficiante* rejects the role of torturer and all of its components, if she rejects parts of the role of detective, how, in fact, does she then define herself? In order to answer this question we must examine the next two related binaries, that of speaker/mute and mind/body.

With reference to the first of those binaries, it becomes evident early in the novel that voice is the site of the most urgently fought conflict between the protagonists. Although the *oficiante* never directly addresses the *entubada*, her presence in and of itself impresses upon her the urgency of “the question.” Moreover, her insistence upon the *entubada* giving her “the answer” becomes all the more sadistic as “the question” is never voiced, but must be interpreted as having been voiced by the victim. At this point, the *oficiante* allows her body to speak “the question” which the state must at all costs insist upon. The *oficiante* as an individual human being, as a woman, allows the state to speak for and through her, and in the process, at least initially, silences her own voice. Moreover, although she appears in the cell for the final session dressed as Scheherazade, in an obvious valoration of the *entubada*’s story-telling ability, she still remains silent. I posit that she does communicate with the *entubada*, in a number of ways, but she does not utilize her voice for that communication.

The *entubada*, on the other hand, utilizes her voice first, foremost, and always as a means of resistance to the system which subjugates her. She clearly understands the dynamic by which a torturer seeks to turn his victim’s voice against herself, and resists the *oficiante*’s best efforts to do so. The one thing which she can control is her story; she derives the strength to continue from the telling of her story, and telling it in her own manner. A childhood friend who was a masterful storyteller appears frequently through the *entubada*’s narrative. From the moment of the earliest memories which she recounts, the *entubada* emphasizes the power of tale telling:

A Chochi le gustaba empezar a contar cuando estábamos con las polleras bien alisadas y en silencio. Las primeras palabras no le salían demasiado bien. Un poco rajadas, temblonas, como si le diesen miedo. A mí también me daban miedo, pero igual escuchaba, porque más miedo me daba el silencio. Ella empezaba a contar y yo me agarraba con fuerza de las palabras, para no caerme. [...] Estaba tejiendo la red, ¿se da cuenta? Y al rato yo no sentíamos más miedo de caernos. (10-11)

The fear of silence which the *entubada* mentions could be explicated in a number of ways. One interpretation which suggests itself here, however, is that the fear of silence in the world which the *entubada* inhabited as a child may be an expression of fear of isolation and separation from the community which surrounds her. Story telling in her world emerges as a group project; the very coherence of the community hinges on its shared *historias* (4). I will return to this point below. The *entubada* also clearly understands the power of her narrative in her present situation. Giving voice to her *historias* offers her the only means of resistance available. Moreover, speaking her story has immediate physical effects on her which even the *oficiante* notices. (Her wounds begin to heal over as she focuses on her stories and begin to open and ooze when she falters in her narration.) Narrating, however, also has its dangers. As she explains to the *oficiante*:

[s]i uno no cuenta, se muere. Y para contar hay que cavarse agujeros, y entonces también se muere. Los que cuentan van entre dos muertes, de un lado está la muerte por no contar, y del otro lado la muerte de estar contando. Todos los que cuentan cuentos tienen que ir por el filo de las dos muertes. (46)

As always, the *entubada* speaks in a highly coded fashion. “Cavarse agujeros” could signify exposing, uncovering that which is hidden, which could refer to anything from personally shameful memories to politically dangerous speech or activities. In a similar manner, “la muerte por no contar” could signify both lack of personal self expression or the social death of the community which comes from not speaking (up) in the face of abusive political policies or actions directed at the citizenry from those in power.

Closely related to the concept of voice and narrative in the *entubada*'s mind is the construction of memory. In her world the community jointly assembles the past, its past, through a social process. When family members arrive for a visit, for example, she recalls how “[í]bamos armando el pasado entre todos, como un rompecabezas, y fijesé que cada vez nos sorprendíamos con algo, algún detalle del dibujo que para nosotros no había existido pero que de todos modos siempre había estado” (18), so that the *historia*, in both senses of the term, is built by the community. Truth, in this context, is situational: “[a]hora ya pasó tanto tiempo que no sé si esas cosas serán ciertas. Tampoco queda gente que se siente a partir arvejas o a hablar de la decencia. Pero eran ciertas entonces, servían para explicar lo que nos pasaba, y entonces eran ciertas” (17).

For the *entubada* the recuperation of memory, both personal and collective, constitutes a major element of her sense of self. Further, she examines memory in a manner which the *oficiante* can only aspire to emulate. Speaking of her relationship with a childhood friend, the *entubada* states:

[e]lla me entrega con una sonrisa sus recuerdos, que son como paquetitos de papel floreado, con cinta, nunca los abre. Yo, en cambio, los abro enseguida, en cuanto me los da, porque no sé hacer otra cosa con los recuerdos, tengo que abrirlos. Y ya vio lo que pasa. Cuando uno los abre se rasga la gelatina y empiezan a manar jugos y algunos olores ácidos. (21)

This “manar jugos” forcibly reminds us of the forbidden substance which the archangels seek to control, and which threatens their power. The *entubada* seems anxious to discover its secrets.

We will now examine the mind/body binary and go on to discuss its relation to the other binaries. It would appear initially that the *oficiante* occupies the masculine role of the mind and the *entubada* represents the “mute facticity of the body”. However, as we shall

see, Montes constructs a much more nuanced interplay between the two elements of this binary.

We have seen how the *oficiante* initially represents the rigid rationality of the classical detective role. She characterizes the structure of the system to which she adheres as “*nuestros sistemas binarios*”. At least initially, any way of understanding the world outside of the binary oppositions lies beyond her capacities. Her extensive training prepares her only to function within the proscribed limits of the archangel’s controlled universe; as she moves beyond its boundaries, both through the *entubada*’s narrations and through her official investigative trips to the periphery of the system, she finds herself lacking the tools she needs to comprehend what she sees and hears. The *oficiante* prefers to see her world painted in stark black and white; shades of grey confound her. For this reason, it seems to her that the convoluted narrative of her prisoner “*está siempre en el borde y oscila peligrosamente*” (31).

Additionally, the *oficiante* wishes to deny the very existence of corporeal bodies, beginning with her own. She greatly resembles Poe’s detective, who is, in Irwin’s words, “the image of a man of whom one could remark that what he does is the sum total of what he is”. The *oficiante* denies her corporeality repeatedly, in differing ways. As we have seen, she shields herself from the corrupting influence of the *entubada* (both her narrative and her body) by the use of a sort of body armor. In fact, on one occasion she nearly suffocates after putting on a new protective helmet and discovering that she cannot remove it – she has to call the paramedics for assistance (119). Her body armor serves not only to protect her from the *entubada*’s corruption; it also conceals the evidence of her own corporeality. Further, denying the *entubada* her voice is also part of her denial of her corporeality.

As the novel opens, the *oficiante* complains of the *entubada*'s attempts to force her captor to become more than a disembodied presence: “[i]ntolerable el modo en que la *entubada* me reprocha, me interpela, me pide que viole el reglamento, que le dé palabras” (25), “trata de atravesar mi protección con sus palabras” (70), and “me encara y me reclama el cuerpo” (26). It seems that she has cause to fear these attempts, as it is precisely through the rediscovery of her body and the *entubada*'s narrative that the *oficiante* begins to examine her allegiance to the system.

The first indication that the *oficiante* has begun to cross beyond the boundaries of officially-sanctioned behavior comes in one of her investigative expeditions. On encountering an empty plaza in the late afternoon she thinks, “[e]l puro espacio, aunque acotado, me intoxica: me sorprende mirando el sol sobre el poco pasto, sintiendo la tibieza, alegrándome incluso de que haya llegado por fin el otoño” (124). In a later excursion she allows herself to buy a packet of chocolates, and experiences an orgasmic sensation of delight as she eats one (255).

This indulgence in sensual pleasures also has sexual overtones. The *oficiante* maintains a series of electronic conversations with someone whose nickname is Zonda. We, and presumably she, do not know whether Zonda is a man or a woman. Her description of their conversation takes on a markedly erotic tone:

El que irrumpe en tercer lugar es (no necesito verlo) Zonda. Admito que a esta altura de mis peripecias ya añoraba su brío, su ferocidad narrativa. Palpita la cintura excapular. Late el oído. No puedo evitar el flujo que se me precipita hacia las yemas, que incluso caliente el mouse, imagino, a través del guante. (237)

Cibersex, anyone?

The *oficiante*'s relationship to the *entubada* also includes a physical element. Whereas initially the *oficiante* found her prisoner repulsive, she comes to admire her

courage. During an examination of the *entubada*'s ankle, the only part of her body which remains intact, this ankle becomes the nexus for the *oficiante*'s discovery of her own body:

Siempre me sorprende ese tobillo. Verla a ella ahí, ligada a ese tobillo, ocupando un lugar, aunque menguado y menor, en el estrado. Que un cuerpo taladrado así (la fibrilación se ha ido trasladando poco a poco a todos los jirones) aún persista. [...] Sin embargo, todo se demora. El cuerpo aún está, eso es lo que dice el tobillo. Sigue estando. Lo miro y digo: tengo un cuerpo. (324-325)

Further, it is through the *entubada*'s caress and her story telling that the *oficiante* manages to maintain her resistance through the archangels' attack. The final lines of the novel recount the protagonists' unity in defiance of their attackers:

tengo miedo. Sin despegar los dedos de las teclas empujo el taburete hacia atrás, vuelco la nuca y apoyo la cabeza en el estrado. Necesito ayuda. El tobillo de la entubada me acaricia el pelo. [...] Ella me consuela. Se corre para hacerme sitio. Me dice que no tenga miedo, que me va a contar un cuento. Yo la escucho. Las dos ahí, para siempre en el umbral, sobre el filo del silencio. (382-383)

We shall return to this caress below, but first we shall examine the *entubada*'s role in the mind/body binary.

As the victim of torture, the *entubada*'s would seem to embody "the mute facticity of the feminine". Undoubtedly, her body represents the battleground on which the war between the regime and its citizens is being fought. Her wounds and ulcers speak, scream even, for themselves. Yet, as we have seen the *entubada* cannot be reduced simply to her body. Her voice and her narrative form as important a part of her identity as does her body. There is another side to the *entubada*'s corporeality, however, which stands in contrast to the role assigned to her as victim. As evidenced in many places through her narrative, the *entubada* consciously experiences the world through her senses. For example: "[y] ahora ¿ve? es el turno del ojo. Porque la mano ya no se acuerda. Ahora

el que se acuerda es el ojo” (14). I would argue that this seeming disconnect between mind and body is in fact a manner in which the *entubada* incorporates both into her way of perceiving the world.

For the *entubada* tactile sensations play an important role. She describes with great detail the erotic sensation caused by running her arm along the beaded fringe of a lamp in a neighbor’s room, and recalls her reaction when she first heard this future neighbor, and relative, speak: “sentí que me atravesaba una espada de miedo y que al mismo tiempo, mire bien lo que le digo, me humedecía de gusto” (38). She comes to describe her relationship with the *oficiante* in similarly erotic terms:

Hasta deseo, le confieso, que me toque. Ya sé que eso es imposible, antirreglamentario sobre todo, y fantasioso. Le digo más. Sé muy bien que es mentira que los cuerpos se toquen, que sólo se tocan los cuentos, y eso apenas, a veces nomás. Pero igual, le confieso, cuando siento su aliento sobre los bordes cada vez más desflecados de mis agujeros, me agarra esa especie de nostalgia. Ahí es cuando quiero que me toque, y me acuerdo de los caireles y también de otras cosas. Siempre esas ganas. Siempre. (314)

The *entubada* makes explicit the link between *cuerpo* and *cuento*. For her, both body and voice serve as a bridge out of the silence she fears.

I would also like to point out that the *entubada* in expressing her desire for erotic union with another woman, and the *oficiante* in her response to the *entubada*’s caress, explode another fundamental binary, that of sexuality as exclusively male/female.

On that note, I would like to return to a discussion of the construction of identity of these two characters, and the manner in which expectations about the construction of gender inform their choices.

Throughout the novel the *entubada* shows a much greater consciousness about the choices she makes in her construction of self. These choices, which many times represent

much more nuanced views of the world than those made by the *oficiante*, tend to incorporate elements from both sides of the binaries we have discussed, rather than the acceptance of one element and the rejection of its seeming opposite. The *oficiante* eventually comes to a similarly nuanced view of the world, and of herself, principally through her interactions with the *entubada* and the elements of her *historias*.

From her earliest memories of the stories her friend Chochi related, the *entubada* understands the divide between mind/body as false. If the stories, the words, belong to the world of the mind and the masculine, her way of understanding and Chochi's way of narrating both incorporate the body and the feminine. The *entubada* relates how the girls believed that they must sit in a particular place, *el umbral*, and experience a particular physical sensation, that of the coolness of the marble doorstep against their backsides, in order for the stories to unfold properly. Moreover, as the *entubada* tells the *oficiante*, one of her principal difficulties in remembering the events in question is that “[e]s difícil contar para atrás porque uno tiene sobre todo palabras, pero perdió los cuerpos” (20), and the bodies are part of the story.

Her personal *historia* also contains elements from both sides of the masculine/ feminine divide. When she describes her mother, grandmother, and three aunts, she calls them “las cincomujeres” (64). This undifferentiated female group, *las cincomujeres*,

eran un animal tibio y blando. Flexible. Húmedo, que respiraba lentamente, siempre se lo oía respirar en la casa. [...] Lascinco eran una sola en realidad. Con cinco voces que se mezclaban siempre y que las distintas gargantas intercambiaban según el día. [...] El mismo olor. Los mismos jugos. La misma saliva. (64)

By way of contrast, her father, Rafael Montino, “era un animal duro. A veces, frío, a veces caliente. Que estaba acá o estaba allá. Gritaba. Golpeaba la mesa. Rugía. Echaba

carcajadas”. They were, in essence, “Rafael y las cincomujeres. Las cincocunteiras y el montino” (64). The *entubada*, however, defines herself apart from this differentiated male/ undifferentiated female binary, “[e]staban Rafael, lascinco y yo, que nació Montino”. She obviously sees herself as occupying a third category, neither that of the fierce male, nor that of the soft and indeterminate female, but as participating in some way in both. Although she is biologically *mujer*, she is also a Montino, closely related to that other Montino. Far from this causing her consternation, she seems to relish the in-between role. We see evidence of this in the tale where she recounts how her father smuggled her into the print shop where he worked, where women were forbidden entry: “[l]o que hacía Rafael, llevarme a ese sitio, era algo prohibido, y eso es algo que yo le reconozco, siempre le voy a estar agradecida” (97).

Perhaps the most profound change which occurs in the novel is the *oficiante*'s abandonment of her view of the world as a place defined by binary oppositions, and her acceptance of a more fluid reality. By so doing, she rejects the guiding concept of the archangel's system, that of the division and parceling off of reality. It is more than coincidental that the substance which flows outside of the control of the archangels is called *jugo*, and that this term suggests the messiness of corporeality – as in blood, sweat, semen.

The relationships between the two protagonists constantly evolve and mutate. These relationships do not solidify over time but rather continue to evolve. As an example, one of the relationships between the two could be seen as a maternal relationship – however, the terms change with the situation. When the *oficiante* leaves the cell on one of her investigative missions, she connects a *cordón* which will keep her in contact with the *entubada* and will assure her that her prisoner is tranquil – dare we suggest *cordón umbilical*? At the end of the novel, however, it is the *entubada* who takes on the maternal

role, suggesting to the *oficiante* that they await their fate “yo sentada y usted refugiada en un hueco de mi regazo. No importa que ya esté crecida, igual puedo acunarla. Podría peinarla también, si me consigue un peine, acomodarle los pliegues de las mangas del disfraz, contarle un cuento” (372).

The *entubada* starts from and the *oficiante* comes to a refusal of the splitting of their world into opposing binaries, and the freezing of identity into a single role. The relationships between them follow this logic. They slip into and out of a sense of erotic connection, the above-mentioned maternal relationship, and an attitude of solidarity in the face of a common enemy. There is, however, one overarching figure which distills many of the common factors in their understanding of each other. The *entubada* describes a fountain topped by a female figure, a mermaid. She describes the figure:

Hay que ser muy valiente para animarse a echar agua hacia arriba porque sí, por el gusto de detener el tiempo, por un instante de gloria. Es por eso que la que mira desde arriba, que es mujer y está desnuda, parece tan feliz, tan joven y sorprendida. (133)

At first the *oficiante* is taken aback: “no hay programa de estudios que abarque esa clase de flujos” (142). When she comes across the fountain, however, during one of her official excursions, she remembers having seen the figure during her childhood. The *oficiante* describes her: “es mujer y está desprendiéndose de algo, saliendo de algún sitio y queriendo entrar en otro que debió ser hermoso, se la ve confusa y esperanzada. Me digo que no es la única, que más allá hay otra fuente” (281). The first clause of the sentence, *me digo que no es la única*, refers us back to the *oficiante* herself, who at this point may well feel *confusa y esperanzada*. Moreover, as the *oficiante* continues to explore the surrounding area she encounters a second fountain, also topped by a female figure, although this second statue is quite decrepit. She comments, “[b]usca a su hermana, es evidente” (284).

The *oficiante* responds on a visceral level to the sight of this decaying mermaid who seeks her sister. We see a fundamental transformation in her in the lines which immediately follow:

RESET, ESCAPE, no hay salida, vuelta a la celda. ¿Para qué? ¿Para qué todo, el esfuerzo? ¿De qué sirven estos GOTOs que por mucho que se extiendan, malditos reverendos, turros de lata, están siempre volviendo al centro? Maldita sea la hora, maldito sea mi oficio. Malditas sean las teclas, los cursores siempre hambrientos, el agujero que llenar, la boca esa, siempre abierta. ¿Quién me mandó a mí?, me pregunto, ¿por qué estoy yo en mi consola y ese cuerpo ahí, en el estrado, descoyuntado, torcido, titilando también, asquerosamente expuesto? ¿Quién nos mandó? ¿Quién nos enseñó el juego de creer que se llena lo que, de verdad, se va vaciando? (284)

What she sees in the fountain shakes her badly. She must retreat to her cell, but it offers her no comfort. She curses her profession, and begins to ask herself the most fundamental of questions: why is she at the controls and the *entubada* on the platform? What does it all mean? Even more significantly, we witness the evolution from “¿*Quién me mandó?*” to “¿*Quién nos mandó?*”, that is, from a solitary position to a position of solidarity.

Scarcely a page later the *entubada* tells the *oficiante*, “hay veces en que podría hasta llamarla mi hermana” (286). If there is a single relationship which incorporates all the others and organizes the protagonists’ understanding of each other, perhaps it is this, that of sisterhood. This relationship can encompass the maternal, the erotic, the affective, the familial, and the political. It involves both history and story.

I do not wish to imply, however, that the use of the term sisterhood as an organizing metaphor for the relationship(s) which define the protagonists should be construed as a simple reversal of values from the masculine to the feminine. The choices made by the protagonists as they take on and cast off the different roles which they choose and which are imposed upon them are much more nuanced than that. The *oficiante*, who eventually rejects the role of detective in its insistence on restoring power to those who already

possess it, does not reject the use of reason that also defines that role. She utilizes all the tools of reason at her command to uncover, not the *entubada*'s supposed crime, but rather, her own family history, and the manner in which it intersects with that of the *entubada*. The *entubada*, while celebrating the solidarity and communion growing out of her sisterhood with the *oficiante*, nonetheless rejects the sisterhood of the *cincomujeres* as too confining.

In the final analysis, the decisions about construction of identity taken by the protagonists tend toward a fluidity of choice based on their circumstances and desires at a particular moment. The protagonists construct their sense of identity, which is highly relational, by exploding the binary structures which form the base of the highly authoritarian, masculine world which surrounds them. They choose the freedom to borrow from, or reject, either or both sides of that binary world. It is precisely this fluidity which most exemplifies the particular sense of the feminine embodied by the protagonists.

Notes

- (1). I approach this task with an awareness of the difficulties which the use of the English word "gender" provokes when utilized in the context of a category of analysis of a Latin American cultural artifact.
- (2). See González for an in-depth treatment of the novel's commentary on the *Proceso*.
- (3). In Spanish the word *crimen*, used in the novel by the *entubada* to describe her supposed transgression, in general signifies a violent crime, not a misdemeanor nor a crime against property. In this sense, then, the word *crimen* denotes a masculine action, springing from the violence related to masculine agency.
- (4). The word *historia* in Spanish has two equally common translations into English: story and history. Thus, construction of *historias* can and should be interpreted to mean both tale telling and the construction of a common history.

Bibliography

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

Gomel, Elana. Bloodscripts: Writing the Violent Subject. Columbus: Ohio State University Press, 2003.

González, Gail. "Con voz y vísceras: oposición al estado totalitario en *El umbral* por Graciela Montes." Romance Quarterly 53:4 (Fall 2006): n.p.

Irwin, John T. The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story. Baltimore: Johns Hopkins University

Press, 1994.

Kaminsky, Amy. Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers. Minneapolis: University

of Minnesota Press, 1993.

Montes, Graciela. El umbral. Buenos Aires: Mondadori, 1998.

Pyrhönen, Heta. Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of Detective Narrative. Columbia, SC:

Camden House, 1994.

Reddy, Maureen T. Sisters in Crime: Feminism and the Crime Novel. New York: Continuum, 1988.

La mirada argentina: ¿Desvíos o desvaríos de la prensa gráfica?
El caso *Página/12* (1)

Hugo Hortiguera

Griffith University, Australia

1. Introducción

El 10 de diciembre de 2003 el periódico argentino *Página/12* reproducía en su portada, bajo el título “Ahora, a descansar”, una fotografía en la que se veía al ex-presidente Fernando de la Rúa transfiriendo la banda presidencial al recientemente elegido Dr. Néstor Kirchner. ([link to http://www.pagina12.com.ar/diario/principal/index-2003-12-10.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/principal/index-2003-12-10.html)) El hecho era curioso y tomó por sorpresa a más de un lector. En el contexto argentino de los últimos meses, aquello resultaba, a todas luces, una anomalía. En efecto, el Dr. Kirchner llevaba ya varios meses en la presidencia y nadie ignoraba que el apurado traspaso de mando se había realizado en otra oportunidad y con la intervención del presidente interino saliente, Dr. Eduardo Duhalde, el último de una serie de cambios presidenciales varios que duraron quince días.

¿Qué había ocurrido entonces? El periódico había construido una humorada sobre la base de una ucronía fotográfica, esto es, un montaje visual que mostraba algo que jamás había sucedido en la realidad. Pero los juegos no se terminaban en esa aparente broma visual. Ya en el interior de la edición, artículos escritos por los periodistas Mario Wainfeld, Luis Bruschtein y Ernesto Tiffenberg, junto con un soneto del escritor Juan Sasturain escrito *ad hoc*, continuaban con el procedimiento. Describían así un mundo posible en donde de la Rúa había terminado su mandato en fecha (diciembre de 2003), e incluían un

detalle con las supuestas medidas más sobresalientes y progresistas de su gobierno (y que los lectores sabían muy bien que jamás había tomado). (2)

No era la primera vez que este periódico se permitía juegos particulares con la imagen y el montaje en su portada. Un año antes, había decidido recurrir, con mucha más frecuencia, a cruces con el *cartoon*, los cuales, por lo general, parecían ilustrar la situación que se consideraba más importante del día. Así, las fotos que habían ocupado tradicionalmente toda la portada del periódico y que habían sido, junto con una titulación que aludía a obras cinematográficas, literarias o musicales, una marca distintiva desde su aparición, iban dando paso cada vez más a procedimientos osados de montaje y a caricaturas (generalmente políticas) de Daniel Paz que recordaban, en algunos casos, las famosas tapas o los trucajes fotográficos de la desaparecida revista satírica *Humor Registrado*. (3)

En trabajos previos hemos analizado con qué insistencia estos cruces con formas discursivas particulares atraviesan distintas secciones de los periódicos argentinos de los últimos años (Hortiguera). Es evidente que la competencia con otros medios de comunicación obligó a la prensa escrita a adaptarse con el fin de atraer y mantener una audiencia cada vez más esquivada. Un ejemplo notable parece haber sido la frecuente apelación a estructuras, recursos y procedimientos policiales y melodramáticos en muchas de sus notas. En efecto, si seguimos de cerca el tratamiento de algunas noticias claves de los '90 llevado a cabo por los medios gráficos, podríamos ver que en muchas de ellas parecieran coexistir, junto con los temas de interés periodístico, la trama enmarañada del melodrama; el secreto y el complot, como elementos distintivos y como generadores de toda una estrategia de producción; la fragmentación episódica, particular del folletín; y el suspenso, propio de lo policial. Un espacio vacilante entonces embarga muchas veces el ámbito del discurso periodístico, el cual busca su singularidad a partir

de una práctica lúdica, en donde los límites entre información y entretenimiento aparecen borroneados (Martini, *Periodismo en los noventa*; Ford; y Lipovetsky, *Metamorfosis*).

2. Objetivos

En el presente trabajo nos proponemos continuar la línea que hemos venido desarrollando recientemente en relación con esta discursividad de fin de milenio en la prensa argentina, caracterizada por las transposiciones genéricas de otras formas comunicativas en su espacio textual. En este caso, nos concentraremos en particular en el rol de la imagen de portada en la construcción de este espacio en un periódico como *Página/12* de Buenos Aires y en analizar las características retóricas predominantes y sus efectos discursivos. Decimos que tomamos como ejemplo las primeras planas de este periódico, por cuanto en ellas se pueden observar diversos procedimientos de manipulación, con montajes varios, un uso especial del color y el blanco y negro, y una diagramación y titulación peculiar que hacen guiños con el humor y la ironía. Gracias a su condensación semántica, este espacio podría ejemplificar con claridad una práctica que usaría la imagen visual ya no en su aspecto de prueba o ilustración, sino en un doble juego: como elemento editorializante desde la misma portada, y como abierta crítica que cuestiona la perspectiva de “un espacio público figural, permeado por las nuevas formas estéticas y las nuevas narrativas contemporáneas” (Wortman 261). Para tal fin, mencionaremos como ejemplo algunas portadas del período 1998-2003.

3. *Página/12*: modelo para armar

Hacia el año '83 cambios profundos habían ocurrido en la sociedad argentina que habían obligado al gobierno militar del General Benito Bignone a dejar el poder. La derrota en la guerra de Malvinas ocurrida el año anterior había desatado una crisis interna profunda

en las Fuerzas Armadas, hecho que provocó y aceleró la convocatoria a elecciones democráticas para octubre de ese año. Sobrevino entonces en la sociedad un período de euforia contagiante, alentada por las promesas del entonces presidente Dr. Raúl Alfonsín y su entorno.

Los medios gráficos porteños tradicionales como *La Nación*, *Clarín* y *La Prensa* comenzaron entonces un proceso de lento reacomodamiento a los nuevos tiempos del proyecto democrático. A una fuerte expansión de los medios audiovisuales le siguió una profunda modificación en lo concerniente a los géneros periodísticos escritos. (4) Uno de los cambios más obvios se fue gestando a través de la creciente presencia del comentario de opinión e interpretación en la crónica, práctica con la que ya había experimentado en su momento el diario *La Opinión* (1971-1979) en su corta existencia. Sin embargo, siete años de dictadura habían dejado en la sociedad una fuerte tendencia de autocensura y silencio que resultaba difícil de remover. Así, aunque las páginas de estos matutinos intentaban reflejar algunos cambios formales, no llegaban a plantear un debate serio y profundo sobre el qué y el cómo que los propios medios debían desempeñar en la sociedad.

En 1987, y en medio de este contexto político y social, sale a la calle el matutino *Página/12*, dirigido por el periodista Jorge Lanata. Desde el comienzo, se proponía como diario progresista, con fuerte compromiso con la democracia recuperada en 1983 e interesado por desarrollar un periodismo de investigación. (5) Entre su declaración de principios destacaba la denuncia como uno de sus instrumentos principales en defensa de los derechos humanos y de las minorías (de gays, lesbianas y ecologistas) y en contra del régimen militar que había gobernado al país entre 1976-1983.

En 2003, en ocasión de una nota recordatoria de su génesis, el propio diario recordaba:

Nos planteamos hacer un diario que le hablara a la gente *en su idioma cotidiano*. Que rescatase el *humor ácido* que tanto usan los argentinos para contarse las novedades. (...) Pensábamos que este país necesitaba *un medio pluralista* con un único compromiso con la democracia y los derechos humanos. Que sirviera para informar con independencia y, *más que respuestas, planteara las preguntas correctas*. Las 16 páginas se transformaron a los pocos meses en 24 y luego en 32, pronto se incorporó a pedido de los lectores la edición dominical. El rápido crecimiento fue impulsado por *una nueva manera de entender el oficio*. El ‘periodismo de investigación’ se transformó en marca registrada del diario. El Swiftgate, el Narcogate, el Milkgate y cuanto escándalo merecedor de compartir el sufijo ‘gate’ con el mítico ‘Watergate’ norteamericano surgió de sus también míticas investigaciones (“Nuestra historia. ¿Qué es *Página 12?*”. 18.09.03. La cursiva es nuestra.).

De esta manera, como vemos, la legitimidad del medio, que se proponía ejercer el “periodismo de investigación”, se conformó sobre la base de este cuádruple compromiso: con la democracia restaurada, con la lucha por los derechos humanos, con su independencia partidaria y con la configuración de un “verosímil creíble” que se construía apelando a la historia, las prácticas culturales, hábitos, y visión del mundo de su sociedad. (6) Y esto no es un dato menor, si, como señala Carlón (*Sobre lo televisivo 63-64*) citando a Verón respecto del discurso informativo, los lectores aceptan una exposición como verdadera cuando los procedimientos narrativos y descriptivos utilizados para contar un acontecimiento se acercan a los que ellos mismos hubieran hecho como testigos directos.(7) En suma, se trataba no sólo de describir lo que ocurría en el mundo sino de explicar las causas y consecuencias de esos hechos con una voz y una mirada argentinas, lo cual, para cierto tipo de lectores, le daba validez a su discurso, cuestionando, en forma indirecta a la vez, la praxis llevada a cabo por otros sectores de la prensa tradicional (“una *nueva manera* de entender el oficio”, declaraban).

Su aparición inició de inmediato un proceso que revolucionaría la gráfica argentina y llevaría a los periódicos tradicionales a acelerar su modernización. Uno de los cambios formales más significativos introducidos por *Página*, y que nos interesa en particular analizar aquí, está dado, como decíamos más arriba, por el uso estético de las imágenes de portada, con encuadres, iluminación y composiciones originales que recordaban en mucho las tapas de ciertas revistas o algunas escenas televisivas.

Entre las otras innovaciones de *Página* que comentábamos, se destacaba su intención manifiesta de no abarcar todos los temas, sino tomar unos pocos hechos sobresalientes de la jornada y desarrollar alrededor de ellos su investigación. De esta forma, el diario planteaba una preocupación por el análisis de las causas y consecuencias de los hechos, sin perder de vista la visión nacional.

En lo que se refiere al contenido en sí, se eliminaba el editorial clásico de la prensa tradicional para remplazarlo por un mayor análisis y profundización de la información, con más notas de opinión y panoramas firmados por periodistas y colaboradores reconocidos de diversas disciplinas. Así, gracias a esta individualización, se dejaba de lado cierto efecto de pseudo-objetividad que daba el anonimato en las notas de los periódicos tradicionales, personalizando mucho más la información, fiel a su postulado de “medio pluralista”. Por otra parte, se agregaba una diagramación más atractiva, menos formal -más irreverente, si se quiere- en la que incidían de manera notable las imágenes. En este sentido, además de incluir montajes especiales, las fotografías o caricaturas venían acompañados por titulares ingeniosos que establecían relaciones intertextuales con lo masivo, como la música popular, la literatura, el cine o la televisión, siempre con el predominio de una temática local. Lo interesante aquí pasaba, como dice Atorresi (42), por la conformación de un estilo superador de la dicotomía amarillismo/blanquismo, en un cruce que unía ciertos elementos faranduleros, propios de las portadas y titulares de

diarios o revistas populares, con el análisis de y crítica a su entorno político-social. Era evidente, entonces, que el periódico se dirigía a un público no sólo conocedor de la cultura popular sino de las prácticas que los nuevos medios audiovisuales que estaban apareciendo en Argentina comenzaban a explorar y explotar.

4. “Cambia, todo cambia”

No es casual que este proceso iniciado a fines de los ‘80 surgiera en paralelo a todo un cambio político-cultural que venía gestándose en la república en las postrimerías del gobierno de Alfonsín y que terminaría con la elección del Dr. Carlos Saúl Menem para la presidencia de la nación en 1989.

El ascenso de Menem al poder, junto con su política neoliberal, marcará un punto de inflexión respecto del rol de los medios –y en particular de la imagen- en la cultura argentina. Es por todos conocida –y no nos extenderemos demasiado en este punto- la relación particular que el propio Menem mantuvo con los medios en general durante su presidencia, inaugurando una práctica en la cultura y política argentinas en donde el entretenimiento, la superficialidad y la frivolidad serían parte integral de cada una de sus apariciones públicas y de la difusión de muchas de sus medidas de gobierno (Vázquez, Schettini, Armony, y Arias). (8)

La influencia de esta dinámica sobre la sociedad llegará a ser enorme y, dadas las múltiples inversiones y expansiones de los conglomerados mediáticos que se forman bajo su gobierno, teñirá cada aspecto de la vida del período. Así, inmersos en la continua “fiesta menemista”, los medios promovieron la norma de “private happiness, the value of pleasure, and the ideal of intimate fulfillment as a socially legitimated type of behavior” (Lipovesky, “The Contribution”, 133). Frivolización y fragmentación de las relaciones

sociales e individualización y privatización de la vida junto con los mitos de supremacía del mercado, se convirtieron en las dominantes de un discurso cuyos efectos serían notables en la producción cultural de esta época. (9)

Con el fin de mantener un lectorado que se alejaba cada vez más de los formatos tradicionales de acceso a la información, y que se sentía atraído por la explosión de nuevas tecnologías informativas y de entretenimiento, los medios escritos entonces acentuaron su seducción para reconquistar una audiencia cada vez más esquiva. Se recurrió entonces a controles discursivos que, influidos notablemente por la fuerza de la imagen, buscaban la espectacularización y dramatización de contenidos, modalidad que se lograba –entre otras cosas- con la incorporación de rasgos estéticos lúdicos particulares y desembozados en la información, empañando, muchas veces, el interés público con un ambicioso y desembozado interés comercial (cf. Taylor, Sampson, y el estudio de Hortiguera).

En este sentido, es llamativo ver cómo, a medida que nos adentramos en los '90, el entretenimiento le va ganando espacio al discurso informativo y lo va contaminando con toda una serie de recursos ficcionales y de espectacularización (Ford). Así, los periódicos acudirán a “operaciones de segmentación, fragmentación, dramatización, y serialización” (Martini y Luchessi 161), con su correspondiente suspenso, para terminar presentando la cosa pública, los problemas del estado y su sociedad, cada vez más con tintes de *thriller* folletinesco.

Es verdad que, ingenuamente leídas, las portadas de *Página/12* parecen no haber escapado a esta tendencia. En efecto, sus dibujos o fotografías de tapa coquetean, muchas veces, con esta idea de diversión, entretenimiento y liviandad que los otros periódicos intentaban poner en sus notas. (10) Ahora bien, ¿nos encontramos delante de otra práctica más que se queda en el sensacionalismo y la estridencia mediática? (11) ¿Podemos

ponerlas en el mismo nivel que los procedimientos de cierto sector de la prensa nacional en sus artículos, con el fin de atraer la atención, y mantener e incrementar su público?(12) En lo que queda de este documento, intentaremos brevemente analizar algunos aspectos llamativos de esta práctica y bosquejar algunas conclusiones.

5. Imágenes del naufragio

Sin duda, en el imaginario social, la imagen fotográfica provoca una ilusión de transparencia, y se transforma en un documento probatorio, en un testimonio inapelable que confirma que cierto acontecimiento ha ocurrido (“la fotografía no miente”, se dice habitualmente). No afirma ni niega, simplemente muestra. Así, el material visual que se incorpora en los periódicos servirá para confirmar la referencialidad de las notas periodísticas. Mientras tanto, la caricatura política o el cómic quedarán relegados a la contratapa, a suplementos especiales o a páginas interiores de los periódicos, en una sección diseñada con límites claros y precisos que el lector reconoce de inmediato (ya sea por titulación, cambio de color, o cercanía con cierto tipo de artículos –el editorial o las cartas del lector comparten muchas veces su página con el *cartoon* político, por ejemplo).

El primer elemento notable que se observa en la diagramación de *Página* es, como decíamos más arriba, la ausencia de artículo editorial y la colocación en portada de una fotografía o dibujo que cumplen ese papel, siguiendo una estética que parece coquetear con la propia de una prensa más sensacionalista (Becker 139). (13) Y, si bien, en los comienzos de esta publicación, la foto (en singular) ocupaba gran parte de la primera plana, acompañada siempre de algún titular irónico, en los últimos años, se observa una tendencia cada vez mayor al *collage* o fotomontaje –como el que mencionábamos al principio de este artículo- o a la apelación del *cartoon* con o sin diálogo

incluido, fenómenos todos que parecen reforzar esas conexiones con periódicos menos serios. (14)

Lo interesante aquí, sin embargo, es ver cómo en *Página* la fotografía de primera plana se aleja de su función documental o testimonial en sentido estricto para ilustrar, en realidad, la *interpretación* de la posición tomada por el medio respecto de los grandes temas políticos y sociales del momento (Carlón, *Imagen de arte* 70). En una palabra, ella misma se convierte en editorial que destaca, de entrada y sin ambages, el punto de vista o postura del periódico ante la problemática contemporánea. En este sentido, es entendible entonces que, en el espacio de portada, puedan alternarse el fotomontaje y la caricatura, porque para el medio ambas formas comparten una misma función metafórica.

Por otra parte, no podemos negar que tanto el *collage* fotográfico como *el cartoon*, en su artificialidad y su fragmentación, apuntan a un mundo cada vez más caótico, turbador y opuesto a los beneficios y certezas que los discursos neoliberales de los '90 prometían. Como bien señala Scott (39), el poder de algunos de estos formatos visuales viene, precisamente, del potencial de combinar dos órdenes conflictivos de la realidad. Palabras e imágenes –o imágenes entre sí– chocan, provocan “efectos de descubrimiento de verdad” (Charaudeau 237) y así exponen el engaño. Resulta llamativo ver entonces cómo se dan en paralelo la crítica a las consecuencias de aquellas políticas y la recurrencia a este tipo de diseño.

Si, como señalara van Dijk (124), las noticias promueven las creencias y opiniones dominantes de grupos sociales hegemónicos, *Página* se permite, con su ironía, una y otra vez, cuestionar esas manifestaciones simbólicas. (15) Se perfila, entonces, una crítica al discurso reducido y reductor de lo político y social de esos años, levantando una “muralla

de incredulidad” que lee la realidad en clave diametralmente opuesta a la esbozada por los discursos de la dirigencia. Observamos así un continuo juego de "seducción por exceso" (la expresión pertenece a Schettini 32) que, regodeándose en el bricolaje, terminó por crear un efecto de “opacidad” que fue utilizado muy hábilmente para fines didácticos. (16) En efecto, cuando tomamos al azar cualquiera de las primeras planas de *Página*, notaremos enseguida que las imágenes sirven como punto de partida para proponer una interpretación que choca con el discurso hegemónico neoliberal de los 90. Así, en muchas ocasiones, en ellas confluyen una crítica a y una puesta en evidencia del doble discurso oficial, presentado como puro artefacto “virtual” más que “real” (Merlos). Éste aparece ahora como una especie de *newspeak* orwelliana en donde sólo han quedado significantes vacíos o huecos (Valiente Noailles 95).(17)

Y es éste un juego muy interesante, porque el frecuente uso de la ironía que conllevan los titulares que acompañan esas imágenes, armados sobre la apropiación y transformación de la cultura de masas, permite recuperar o restituir, por inversión, el verdadero significado de las palabras que el orden dominante ha intentado obturar. En una palabra, basándose en una amplia base de datos compartida entre el medio y sus lectores, las portadas desmitifican la información propuesta y la imagen dada desde el poder. La tapa *des-tapa* aquellos manejos discursivos obscenos, y *re-centra* las condiciones mínimas de lectura para entenderlos y los valores de legalidad e igualdad central a los ideales democráticos que las políticas menemistas parecen violar. La ironía aquí, entonces, se lee como guiño a ese saber compartido y como actualización de nuestros modelos cotidianos de interpretación con los cuales se permite reconstruir un mínimo sentido de comunidad (opuesto al paisaje de fragmentación, exclusión y fractura de los 90) y reinsertarnos como ciudadanos comprometidos.

Como decíamos más arriba, si leemos con atención las primeras planas, veremos que, en casi todos los casos, están construidas sobre la base de un juego interno de mucha interacción entre palabra e imagen. La primera apela, casi siempre, a todo el repertorio de la cultura popular argentina (frases hechas, *slogans* políticos o publicitarios, títulos famosos del cine, literatura o televisión). Mientras tanto, la segunda subvierte y transforma creativamente esos modos de expresión y las ideologías que se encubren, al tiempo que proyecta la posición tomada que tiene el medio respecto de los temas expuestos (y con la cual el lector debiera identificarse). En este sentido, no podríamos ignorar –ni negar– el efecto persuasivo de estas páginas.

Con su estética del asombro y la sorpresa diaria, esta práctica basó su éxito en la recreación de las representaciones impuestas por el orden político-económico, en una especie de consumo combinatorio que sirvió para otra cosa (Rodríguez Ferrándiz 279). En efecto, las imágenes llamativas de portada intentaron actuar sobre ese principio particular de “visibilidad menemista”, evidenciar su paradoja y revertir diariamente el individualismo propio de un discurso narcisista que había terminado por darle a la apariencia y el simulacro un auténtico valor ontológico de realidad. (18) En su lugar, se abría un espacio que alentaba la preocupación por el bien común, mientras que volvía en contra del poder su propia figuración y exterioridad, haciendo visibles, en tamaño catástrofe sus mecanismos de simulación, exhibicionismo y sus operaciones políticas mediatizadas. (Un ejemplo magnífico de esto puede apreciarse en la portada del 28 de abril de 1998, en donde un dedo índice mayúsculo señala, en una pantalla de televisión minúscula, a un ex-director del Banco Nación en momentos en que éste admitía públicamente su participación en un acto de corrupción. (Link to <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-04/98-04-28/index.html>)).

No en vano, en el corte y pegue que se armó con la supuesta transmisión de mando de de la Rúa, el truco, de clave contrafactual en este caso, permitió describir un mundo posible en el que las instituciones argentinas lograban revocar las políticas neoliberales impuestas y el caos social que produjeron. En este sentido, podríamos decir que el montaje añadió un elemento de catarsis social, en momentos en que la Argentina venía de atravesar uno de los más trágicos momentos de su historia política, con cinco presidentes en quince días. Gracias a esta puesta en escena ficcional que proponían en portada –y luego con las notas en su interior-, se llevó a los lectores a recordar y meditar una vez más sobre las contradicciones de un discurso ciego que “le [había negado] a la prensa y a la ciudadanía la realidad de una miseria que estaba a la vista de todos” (Schettini 37) (la redacción del artículo de Weinfeld dentro de la edición, organizado en dos partes –contando la ficción de lo que podría haber sido y oponiéndola a lo que fue en realidad- confirma esta interpretación).

Por otra parte, la recurrencia a los dibujos de Paz (que especialmente se acrecientan a partir de mediados de 2001), con sus colores brillantes y un diseño que evoca en algunas tapas cierta ingenuidad, parece jugar con la fascinación casi infantil en la que habría caído parte de la ciudadanía frente a las poses y discursos políticos grandilocuentes y espectaculares. Esto nos habla no sólo de una devaluación de ideas que ceden frente “al alza creciente de la imagen” y el artificio (Schettini 22), sino de un mundo repetitivo, fragmentado y absurdo, en el que es notable la ausencia de una lógica creíble que pueda restaurar cierto grado de sentido.

En suma, los montajes de portada de *Página* denuncian, en su armado, la mediatización del espacio público y presentan la seducción visual como principio relacional entre el poder y sus (e)lectores. Proponen entonces otra mirada (sobre el cuerpo político y social de la nación) y se convierten así en sofisticadas críticas de las representaciones culturales

dominantes. El predominio de encuadres especiales, trucajes y caricaturas, acompañados por la presencia siempre constante de la ironía, pareciera apuntar no sólo a una apropiación de la omnipresencia del discurso visual sino a un acto de desafío a su uso político. La reapropiación de muchas de estas representaciones es efectiva porque explota el poder de las imágenes familiares y también las desnaturaliza, al hacer más visibles sus mecanismos de ocultamiento y sus operaciones políticas. En una palabra, estos juegos en portada cuestionan las prácticas discursivas de la autoridad y el poder y revelan cómo sus estrategias representacionales construyen la realidad. Así, a diferencia de las manipulaciones discursivas de otros medios, terminaron por proponer un proceso de racionalización superador de la incertidumbre, la paradoja y el engaño del discurso neoliberal de los últimos 12 años y alejarse de la sospecha de ser un “discurso sensacionalista”.

Notas

(1). Una versión mucho más reducida de este artículo fue leída en *VII International Conference of the Association of Iberian and Latin American Studies of Australasia* (AILASA), University of Technology, Sydney, Australia, 27-29 de septiembre de 2006.

(2). En rigor de verdad, promediando su texto, Wainfeld hace explícita la broma. En su segunda parte, describe con crudeza el verdadero gobierno de De la Rúa y el aprendizaje que el pueblo argentino habría logrado de sus errores.

(3). *Humor Registrado* fue una revista satírica quincenal de mucho éxito que se publicó en Buenos Aires entre 1978 y 1997. Entre sus páginas se reunían humoristas y periodistas que venían desde ámbitos diversos como el arte, el periodismo y la publicidad. Muy pronto, la revista se convirtió en un referente de lectura obligatorio, gracias a la calidad de sus artículos y denuncias, llegando a vender casi 350.000 ejemplares en su mejor época, fenómeno que la convirtió en un caso inédito de la gráfica argentina. Con el fin de lograr pasar el filtro de la censura militar, el quincenario desarrolló una práctica de escritura muy particular que acostumbó a los lectores a leer entre líneas. Con el advenimiento de la democracia, las sucesivas crisis económicas por las que atravesó el país, la competencia con otras formas periodísticas –como el propio *Página 12*, que propondría una línea de denuncia irónica muy similar- y una serie de desatinos internos de la editorial, la revista

se encontró frente a una seria crisis que terminaría con su cierre. Para mayores detalles ver von Rebeur.

(4). No olvidamos que algunos de estos fenómenos se habían iniciado ya en la década del 60 (ver Atorressi)

(5). Por problemas de espacio, no podemos extendernos en este punto, pero vale la pena destacar el hecho de que, en forma similar a lo que observa Chalaby (2004) en Francia, el periodismo de investigación es un fenómeno relativamente tardío en la prensa argentina (tal vez podríamos citar como antecedentes los primeros trabajos de Rodolfo Walsh en los '60 con su texto *Operación masacre*). Dos son las posibles explicaciones de este fenómeno. Por un lado, la inestabilidad institucional durante el siglo XX hizo imposible desarrollar cualquier intento por monitorear el poder a través de un periodismo que investigara sus manejos, a riesgo de sufrir clausuras o penas más serias que podían implicar exilio o la muerte de los periodistas involucrados (ver Entel 16). Por otro, desde sus orígenes la prensa Argentina ha estado ligada, de manera muy estrecha, a otros dos campos: la literatura y la política. En la historia de nuestra cultura, muchos de nuestros periodistas han sido no sólo políticos sino también escritores de ficción. Esto habría permitido un trasvase de las prácticas discursivas puramente literarias al campo periodístico y al político (Chalaby 1201 y Martínez). En efecto, formas discursivas como el comentario, la crónica y la polémica -géneros también preponderantes en la prensa argentina- requerirían de las habilidades literarias dominadas muy bien por los escritores. De esta forma, como analiza Chalaby para el caso de Francia, podría explicarse la causa por la que se habría retrasado el desarrollo pleno de un periodismo de investigación, como el que se ha dado en otras latitudes más tempranamente. Por otra parte, la estrecha relación del campo periodístico con lo político también pudo funcionar como un freno, habida cuenta de los posibles intereses comunes que pudieran existir entre ellos. Para un análisis muy interesante de este fenómeno de influencias recíprocas de lo literario, político y periodístico en Francia, ver Chalaby, y para una descripción del caso argentino en particular, ver el discurso inaugural de Martínez en la 32ª Feria del Libro del año 2006. Para un acercamiento a la influencia de Walsh en el terreno literario y periodístico argentino, ver Ferro.

(6). A esta “declaración programática” se la reconoce como “contrato de lectura”, definida por Eliseo Verón como la “construcción de un lazo que une en el tiempo un medio y sus consumidores” y cuyo objetivo es “construir y preservar los hábitos de consumo” (Verón citado por Romero). Por su parte, Lucrecia Escudero lo define como una “forma particular de contrato fiduciario que trata de establecer con sus lectores el medio por el cual éstos aceptan ‘a priori’ como verdadera la narración vehiculizada reservándose ‘a posteriori’ la posibilidad de verificación, otorgándole al medio una legitimidad fundada en la institución que representa” (Escudero 47).

(7). “[E]l discurso en el que creemos es aquel cuyas descripciones postulamos como las próximas a las descripciones que nosotros hubiéramos hecho del acontecimiento si hubiéramos tenido de éste una ‘experiencia directa’. [...] [N]o es porque hemos constatado que un discurso es verdadero que creemos en él; es porque creemos en él que lo consideramos verdadero” (Verón en *Construir el acontecimiento* [1987], citado por

Carlón en *Sobre lo televisivo*, 63-64). Estas afirmaciones de Verón parecen enmarcarse dentro de los análisis de van Dijk, cuando éste considera la objetividad como un efecto de estrategias retóricas que sirven para persuadir acerca de la verdad de lo afirmado (cf. van Dijk, *La noticia como discurso*). En efecto, 10 años más tarde, Verón señala en su *Efectos de agenda* (105), que “[r]eclamar de un medio la ‘objetividad’ consiste en pedirle que, de los acontecimientos de los cuales habla, *haga la descripción que yo habría hecho si hubiese estado allí*. El reclamo de ‘objetividad’ se alimenta en la necesidad ineludible de creencias: no creo en un discurso porque es ‘objetivo’; es porque creo en él que lo defino como ‘objetivo’” (cursivas en el original. Nótese el uso intercambiable que hace en las citas con los términos “verdad” y “objetividad”).

(8). “Dans un contexte où le programme du parti, la doctrine rigoureuse et le débat idéologique ont perdu leur prédominance, Menem est passé maître dans les nouveaux genres discursifs, tel le simulacre du contact immédiat par le moyen de l’écran télévisuel. Beaucoup a été dit sur l’esthétique menemiste, c’est-à-dire la dimension ‘histrionique’ de l’homme politique et de son entourage. Comme le signale Leonor Archuf, l’excès gestuel et la quête de la beauté physique –dans l’habillement, la coiffure et même l’altération chirurgicale du corps–, ainsi que la logique du jet set et du spectacle font de l’espace public un lieu de pure médiatisation. Il s’agit d’une transformation dans la façon même de concevoir le rapport entre les détenteurs du pouvoir et ceux qui les ont élus. Le menemisme aurait poussé à l’extrême cette tendance au centrage sur la séduction comme principe relationnel” (Armony 73).

(9). "El menemismo desembarcó en la pantalla con ínfulas colonizadoras y predicó con el ejemplo el evangelio de la vacuidad. Con ánimo juerguista mostró en el privilegiado escaparate televisivo su fascinación por los oropeles de la estética Versace, su afición por las fiestas interminables, su desprecio por la cultura del trabajo y el esfuerzo, su apuesta a la lógica timbera, su adhesión a la filosofía del sálvese quien pueda, su culto por el éxito *prêt-à-porter*, su tendencia a tomar el cinismo como timón en tiempos de tempestades y su concepción del ejercicio del poder como un show de función continuada" (Schettini 17). Para mayores detalles de estos conceptos, remitimos al trabajo ya citado de Schettini sobre la "farandulización de la política" y su relación con el espectáculo en la Argentina durante los '90 y al muy interesante estudio sobre la década menemista de Vázquez.

(10). Merlos habla de una estética que parece haberse armado alrededor de un “discurso juvenil” y, aunque ella se refiere en especial a la televisión del período, lo mismo podría decirse de la prensa escrita. Se observan así cambios de diseño de algunos matutinos –el de *Clarín* es uno de los más notables de la década- para hacerlos más “atravesados” a un público renuente a leer, con más fotos que juegan con todas las posibilidades del enfoque y del movimiento, más color, con textos más breves y la incorporación de nuevos suplementos con temáticas que apuntan cada vez más hacia ese mercado.

(11). “El exceso en el discurso –nos dice Fernández Pedemonte (*La violencia*, 105)- suele delatar un defecto en la realidad, falta de modelos situacionales en los que emplazar el hecho que se narra, carencia de esquemas explicativos”.

(12). “Whenever the distinction is drawn between information and entertainment, or the serious substance of a journalism appealing to an intellectual reading public is defended against the light, trivial appeal of the popular, photography falls within the popular, excluded from the realm of the serious press. Nowhere are the consequences of this position more evident than in the pages and discussion of the tabloid press. There the display and presumed appeal of the photographs are used as criteria for evaluating, and ultimately dismissing, tabloid newspapers as ‘merely’ popular” (Becker 130).

(13). En rigor, además de estos elementos se suman el llamado “pirulo de tapa” – brevísima columna de no más de un párrafo en donde se tiende a comentar alguna declaración o suceso del día en forma irónica– y un pequeño *cartoon* de Daniel Paz con algún diálogo irónico en el que intervienen las figuras políticas más relevantes de la jornada. Por exceder nuestra propuesta, en este trabajo, no nos detendremos en el análisis de estos otros espacios, sino en el fotomontaje o caricatura central que ocupa gran parte de la primera plana.

(14). Como ejemplo de las primeras, puede verse la serialización de portadas de la semana del 21 de abril de 1998, en donde se muestra el rostro del entonces Ministro del Interior, Carlos Corach, involucrado en un caso de corrupción con los fondos públicos destinados a la ayuda de las inundaciones en la provincia del Chaco: “Corach pasado por agua” (21.04.98); “Bailando en la cubierta del Titanic” (22.04.08); “Pero no hacen” (24.04.98). En otro momento de la misma semana, otro de los titulares anuncia: “El aprendiz de Corach” (25.04.98), ilustrado con el rostro del Secretario de Desarrollo Industrial, Eduardo Amadeo, acusado también de decidía en la prevención de las inundaciones. Como ejemplos de fotomontajes, podemos citar la portada titulada “La caída del imperio Yomano” (29.03.98). En ella se muestra al ex-cuñado del presidente Menem –de apellido Yoma- vestido con ropaje romano y apoyado sobre una columna clásica semidestruida, con el fondo de los restos del coliseo, metáfora que apunta a la caída de una empresa privada que, por sus conexiones familiares con el presidente de turno, logró posicionarse en el mercado nacional gracias a exenciones impositivas y concesiones bancarias. Otro ejemplo notable es la portada “Los ángeles sin Charlie”, del 6 de junio de 1999, en tanto juega, por sustitución, con el título de una famosa serie norteamericana de los ’70 (*Los ángeles de Charlie*). En la composición se observan los retratos ovalados de las mujeres cercanas al Dr. Menem –en casi todos los casos, relacionadas sentimentalmente con él por la prensa- colocados a espaldas de un mandatario vestido con los atributos presidenciales a punto de ser transferidos a su sucesor. Una de las portadas más interesantes es la del 28 del diciembre de 2002, titulada “Dios no lo quiera”. En ella, a partir de una noticia internacional (el supuesto nacimiento del primer bebé clonado), el diario logra establecer una conexión –irónica- con la actualidad nacional, demostrando el peligro que correría la república si futuros gobiernos similares a los de Menem pudieran reiterarse. En el armado de portada se aprecia un collage, montado sobre el mecanismo de la repetición, en el que ocho bebés con la cara del Dr. Menem aparecen desnudos en la famosa pose clásica sobre almohadones. Para ejemplos de caricaturas, véanse las ediciones del 8 de septiembre de 2002 (“Éramos tan ricos”), juego irónico en donde una familia de clase media arroja desde un globo aerostático todos los bienes que fueron acumulando durante los 90; o la del 1 de junio de 1999, cuyo título, “Los descamisados

del 2000”, acompaña una caricatura en la que puede leerse un diálogo entre un asesor presidencial y el Dr. Menem mientras éste juega displicentemente al golf:

“Asesor: Los pobres se quejan... Dicen que están peor que antes.

Menem: Msé... Los pobres se quejan ahora, pero antes también se quejaban.

Asesor: ¿Cuándo?

Menem: Cuando eran clase media.”

Por una cuestión de espacio no podemos extendernos en un análisis más detallado de estas imágenes.

(15). “Visto en su conjunto, el tejido de discursos sociales sobre la actualidad permite constatar que hay tantas ‘realidades’ como discursos. En democracia, el juego de la información es un lugar de producción de diferencias. Pero esta diversidad permanece invisible, en la medida en que cada actor social encuentra, dentro de ese tejido, el imaginario al que puede aferrarse. El ejercicio que consiste en visualizar el conjunto de diferencias [...] es un ejercicio *anómalo*, supone la puesta en equivalencia de los discursos, es decir, supone la suspensión de la creencia. Sólo a través de la suspensión de la creencia la enunciación se vuelve visible” (Énfasis en el original. Verón, *Efectos* 105).

(16) “Y entonces no es la distinción verdadero/falso la que se vuelve pertinente, sino la consideración de que los medios producen una especie de *irrealismo* atemperado porque es la ficción como relato la que se vuelve eficaz cognitiva y pasionalmente” (Escudero 29. El énfasis es nuestro.) Por cuestiones de espacio no podemos extendernos en un análisis más profundo de las prácticas retóricas frecuentes. Como las más importantes (pero no las únicas), podríamos señalar, siguiendo la clasificación de Scott:

Inversión: la imagen se contradice con lo que dice el texto (“La vida es bella”, como título para una portada sobre la guerra en Yugoslavia, el 1 de abril de 1999).

Literalidad: la imagen “literaliza” el texto. “La vida no vale nada”, como título para una portada en que se muestra, en una secuencia de cuatro fotos, el accionar policial en un rescate de rehenes en Argentina, el 2 de noviembre de 1999).

Hipérbole: la imagen exagera el texto –o viceversa (las portadas “Yo me acuso” o “Dios no lo quiera”, mencionadas en nuestra nota 14).

Cambios de registro: Se altera o descontextualiza la imagen y/o se corrompe un sintagma verbal para “adaptarlo” a la realidad (la portada “El aprendiz de Corach”, en donde se juega con referencias a “El aprendiz de brujo”, famosa balada de Goethe, musicalizada por Ducaks en 1897 y llevada al cine por Disney en su famosa película *Fantasia* en 1938); o la portada “Bailando en la cubierta del *Titanic*”, en donde la imagen recortada de su contexto muestra a un ministro feliz, mientras las inundaciones sofocan a una provincia argentina).

No necesariamente estas formas pueden darse puras. En muchas ocasiones, más de una se hace presente en las portadas. Sólo en caso de situaciones muy traumáticas o de catástrofe, las portadas parecen, en principio y por breves momentos, recobrar su función de “mostrar la realidad”. Por ejemplo, en el caso de los acontecimientos ocurridos en las vísperas de la renuncia del Dr. De la Rúa, titulaban el 20 de diciembre: “Estalló la gente y renunció Cavallo”, con dos fotos de protestas callejeras en la capital. El 21 titulaban: “El peor final”, con una foto de De la Rúa abandonando la Casa Rosada en helicóptero. Pero en el 23 volvían a su práctica habitual, al poner en portada una fotografía descontextualizada del presidente interino Rodríguez Saá, sonriendo y con las manos en

posición de orar, bajo el título “Que Dios se los pague”, mientras desde la volanta se anunciaba su decisión de declarar el *default* de la deuda externa.

(17). “Tanto Menem como la TV tienen un discurso que va más allá de la racionalidad – opinó el periodista Pablo Sirvén-. Menem nos dio la enseñanza perversa de que la palabra no tiene ningún valor” (citado por Schettini 26).

(18). Señala Sarlo que, bajo el menemismo, los viejos principios de solidaridad y búsqueda de justicia y equidad que habían conformado gran parte del discurso del anterior gobierno, serían remplazados ahora por un darwinismo que acentuaría rasgos individualistas y anti-solidarios, enmarcado todo dentro de una cultura y estética mass-mediatizada.

Bibliografía

Arias, María Fernanda. “Charismatic Leadership and the Transition to Democracy: The Rise of Carlos Saúl Menem in Argentine Politics.” University of Texas at Austin, Working Papers of the Institute of Latin American Studies, no 95-02, 1995. 14 December 2005 <<http://www.lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/tpla/9502.pdf>>.

Armony, Víctor. “Populisme et néopopulisme en Argentine: De Juan Perón à Carlos Menem”. *Politique et Sociétés* 21, 2 (2002): 51-77.

Atorresi, Ana. *Los géneros periodísticos*. Buenos Aires: Colihue, 1995.

Becker, Karin E. “Photojournalism and the Tabloid Press.” *Journalism and Popular Culture*. Ed. Peter Dahlgren y Colin Sparks. London: Sage, 2000. 130-153.

Carlón, Mario. *Imagen de arte. Imagen de información*. Buenos Aires: Atuel, 1994.

---. *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La Crujía, 2004.

Chalaby, Jean K. “Scandal and the Rise of Investigative Reporting in France”. *American Behavioral Scientist*, 47, 9 (2004): 1194-1207.

Chareaudeau, Patrick. *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Barcelona: Gedisa, 2003.

Escudero, Lucrecia. *Malvinas: El gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*. Barcelona: Gedisa, 1996.

Entel, Alicia. “Historiadores del presente”. *Periodistas: entre el protagonismo y el riesgo*. Alicia Entel (ed). Buenos Aires: Paidós, 1997. 11-45.

Fernández Pedemonte, Damián. "La violencia de los signos. Sensacionalismo y carencia de recursos narrativos." *Diálogos de la comunicación. Revista teórica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*, 55 (1999): 99-111.

Ferro, Roberto. *El lector apócrifo*. Buenos Aires: De la flor, 1998.

Ford, Aníbal. *La marca de la bestia. Identificaciones, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires: Norma, 2002.

Hortiguera, Hugo. "Imposturas de la ficción: Estética de la destrucción y placer de la incertidumbre en el discurso periodístico argentino contemporáneo." *Studies in Latin American Popular Culture*, 24, (2005): 101-126.

Lipovetsky, Gilles. "The Contribution of Mass Media." *Ethical Perspectives* 7, 2-3, (2000): 133-138.

---. *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación, empresa*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Martini, Stella. "Periodismo en los 90: el trabajo sobre una nueva agenda pública." *Periodistas: entre el protagonismo y el riesgo*. Ed. Alicia Entel. Buenos Aires: Paidós, 1997. 147-162.

Martini, Stella y Luchessi, Lila. *Los que hacen la noticia. Periodismo, información y poder*. Buenos Aires: Biblios, 2004.

Martínez, Tomás Eloy. "El libro y no la espada fue lo que creó al país" (Discurso inaugural de la 32ª Feria del Libro de Buenos Aires). *La Nación* 21 de abril de 2006, <www.lanacion.com.ar>.

Merlos, Marisa Adriana. "El discurso de la televisión argentina en los inicios del 2000." V *Congreso Latinoamericano de Ciencias de la Comunicación*, organizado por ALAIC (Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación). "Sociedad de la información: convergencias, diversidades." Santiago de Chile. 26-29 de abril de 2000. <<http://www.eca.usp.br/alaic/chile2000/11%20GT%202000Discurso%20e%20Comunic/Merlos.rtf>>.

"Nuestra historia. ¿Qué es *Página/12*? No sólo te informa, también te deja pensando." *Página 12*, 18 de sept. de 2003, <www.pagina12.com.ar>.

Rodríguez Ferrándiz, Raúl. *Apocalypse Show. Intelectuales, televisión y fin de milenio*. Alicante: Biblioteca Nueva. Universidad de Alicante, 2001.

Romero, Ivana. "Pequeño Verón ilustrado: Podría ser más grosero" (entrevista a Eliseo Verón). *El Ciudadano & la región*. 15 de julio de 2004. 10 agosto de 2006 <<http://archivo-elciudadano.com.ar/15-07-2004/cultura/grosero.php#>>

Sampson, Anthony. "The Crisis at the Heart of our Media". *British Journalism Review*, 7 (1996): 42-51.

Sarlo, Beatriz. "Argentina under Menem: The Aesthetics of Domination. (Report on Culture)." *NACLA Report on the Americas* 28, 2 (1994): 33-37.

Sartori, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

Schettini, Adriana. *Ver para creer. Televisión y política en la Argentina de los 90*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Scott, Biljana. "Picturing Irony: The Subversive Power of Photography". *Visual Communication* 3, 1 (2004): 31-59.

Taylor, John. "Problems in Photojournalism: Realism, the Nature of News and the Humanitarian Narrative". *Journalism Studies*, 1, (2000): 129-143.

Valiente Noailles, Enrique. *La metamorfosis argentina. Una reflexión sobre la sociedad y la política de los 90*. Buenos Aires: Perfil, 1998.

van Dijk, Teun. *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

Vázquez, Luciana. *La novela de Menem. Ensayo sobre la década incorregible*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Verón, Eliseo. *Efectos de agenda*. Barcelona: Gedisa, 1999.

---. "Espacios públicos en imágenes." *Revista Digital Signos*. (2003). 30 de abril de 2004. <<http://www.biblioteca.org.ar/autor.asp?texto=e&offset=100>>.

von Rebeur, Ana. "De mil humores/2. Breve historia de las publicaciones humorísticas argentinas (Apogeo y caída de la revista *Humor*).". *Tebeosfera. Revista electrónica de estudios de la caricatura, el humor gráfico, la historieta y medios anejos* 021005, 8, (2002): <<http://www.tebeosfera.com/Seccion/DMH/02/HumorArgentino.htm>>.

Wortman, Ana. "El desafío de las políticas culturales en Argentina." *Culturas y transformaciones sociales en tiempos de la globalización 2*. Ed. Daniel Mato. Buenos Aires: Clacso 2001. 251-267.

**La representación del espacio urbano en consonancia con el sujeto
trasgresor femenino en *Santa* de Federico Gamboa**

Guadalupe Pérez-Anzaldo
University of Idaho

Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma.

Julia Kristeva. *Los poderes de la perversión*.

El interés de los escritores naturalistas latinoamericanos de principios del siglo XX radicaba en poder plasmar en sus textos lo abyecto: es decir, todas las miserias humanas hasta las últimas consecuencias. Es por eso que en el caso del imaginario urbano de estos escritores, la prostitución resulta ser un tema central en sus producciones literarias. Siendo ésta una actividad descalificada, despreciada y rechazada por los hombres es, paradójicamente, regulada, celebrada y disfrutada por ellos mismos. Un claro ejemplo de esa fascinación por lo abyecto es *Santa*, (México, 1903), novela naturalista con la que Federico Gamboa captura el lado sombrío y marginal de una ciudad de México inmersa en el marasmo de un supuesto progreso económico promovido por el gobierno porfiriano. Esta oscura realidad urbana mexicana, por consiguiente, ha quedado asentada tanto histórica como literalmente; puesto que tan sólo en dicha ciudad, el índice de la prostitución aumentó considerablemente durante esa época. En 1900 más de 10,000 mujeres fueron registradas como “públicas” en los Departamentos de Salud y de Policía. (Fohns, 96-7)

En *Santa*, la protagonista epónima pone al descubierto las ambigüedades de la metrópolis, en este caso de la ciudad de México; misma que si bien por una parte aspiraba al título de la París de América, por la otra se destacaba notoriamente de entre las paupérrimas ciudades latinoamericanas. Santa, por consiguiente, disloca el sentido de homogeneidad y linealidad propagado por el discurso hegemónico. Es decir, ella encarna a esos seres que pululan entre los márgenes e intersticios y que, por lo mismo, le otorgan a la ciudad una simultaneidad y pluralidad de significados. En ese sentido, la represión y violencia normativa a la que Santa está sujeta, le ayudan a adquirir una visión revisionista de dicha ciudad burguesa regida por parámetros culturales afrancesados o extranjeros. Como portadora de los males sociales, su cuerpo enfermo y deteriorado es la antítesis del progreso anhelado por una clase burguesa ajena a las necesidades alimenticias, educativas y laborales de la mayoría de la población.

El régimen dictatorial de Porfirio Díaz, el cual postulaba la idea de “orden, paz y progreso”, fue una falacia compartida por la alta sociedad mexicana de finales del siglo; la cual se empeñada en imitar los modelos extranjeros, particularmente el modelo francés. Las experiencias vividas por Santa ponen al descubierto esa problemática provocada por las desigualdades sociales y por los rígidos códigos culturales que negaban, silenciaban y oprimían a la mujer. A este respecto, Albornoz Vásquez señala que:

Paradoja de la civilidad, las prostitutas sirvieron de depositario de la perversión y de símbolo del mal a una sociedad ansiosa y urgida por parecerse al lado hermoso de occidente, liderado desde el conocimiento científico sobre el cuerpo, sea el humano o el social, por Francia. (1)

Esta tendencia por mantener el control de la sociedad y la situación que se vivía con las prostitutas dio como resultado la imposición de restricciones y reglamentaciones sobre la población femenina en los prostíbulos. En el siglo XIX, se promulgaron toda una serie

de reglamentaciones tales como el “Registro de mujeres públicas” y se realizaron varios estudios pseudo-científicos con respecto al control de las enfermedades venéreas que fueron poco efectivos; puesto que no estaban exentos de los prejuicios principalmente morales. Por medio de esos estudios, se intentaba demostrar con datos estadísticos los peligros de la prostitución femenina para la sociedad moderna. Ésta no sólo era considerada como un símbolo de corrupción, podredumbre y perversión, sino que además representaba, según el proyecto del discurso hegemónico, una amenaza para la salud pública.

Considerando que a los hombres de la clase media y alta se les permitía frecuentar los burdeles, espacio en que los más jóvenes generalmente se iniciaban sexualmente, era indispensable crear leyes que controlaran la proliferación de las enfermedades venéreas. Así es como, con la excusa del interés en la protección de la salud de los clientes, las prostitutas registradas fueron sujetas a la represión y violencia normativas. A ellas, por ejemplo, se les obligó a hacerse revisiones médicas periódicas. De tal modo que las regulaciones en cuanto a la prostitución eran contradictorias, puesto que mientras por un lado la prostituta era considerada una amenaza a la estabilidad social que, por lo mismo, había que erradicar; por el otro era también vista como un mal necesario en la sociedad burguesa. A este respecto, son muy significativas las palabras de Christiane Shönfeld cuando señala que: “Within bourgeois space, prostitution was visible but not to be seen; observed but to be ignored; desired but to be repudiated” (11)

De tal manera que este doble estándar de comportamiento ante el comercio sexual ejercido en la ciudad de México promovió, en lugar de disminuir, el trabajo de las prostitutas y se extendió hacia los diferentes sectores sociales. Como observa Nancy Leys Stepan: “In 1907, with only one-fifth the population of Paris, Mexico City had twice as many registered prostitutes, and Paris was supposed to be the sin city of the

West.” (110). Sin embargo, es importante enfatizar que el número de prostitutas ejerciendo su profesión durante ese periodo fue aún mayor si se considera la gran cantidad de mujeres que trabajaban al margen de la ley, tanto en las calles como en los prostíbulos no autorizados; así como las mujeres que servían en las casas de patrones ricos quienes emulaban el modelo burgués francés. Cabe mencionar que estas últimas sufrían una múltiple marginación por ser mujeres, pobres y mestizas y muchas veces terminaban siendo explotadas sexualmente por sus patrones.

Los estudios hechos en el siglo XX con respecto a la prostitución se centran en el cuerpo de la prostituta como un objeto de consumo en la sociedad capitalista. Walter Benjamin, por ejemplo, señala la complejidad del término prostituta en tanto que ella es una combinación de vendedora (ofrecedora de su cuerpo) y comodidad; dueña del artículo de consumo y medio de producción (Shönfeld, 23). La imposibilidad de definir a la prostituta bajo términos estáticos es también postulada por Christine Schönfeld quien afirma que:

She is undecidable, to borrow Jacques Derrida’s term, like the Greek word *pharmakon*, which can mean remedy as well as poison, or as Derrida puts it, “neither remedy nor poison, neither good nor evil, [...] neither speech nor writing”; Her touch is both healing and contaminating, she appears as both the saviour and the polluter of the male body. As an undecidable, the prostitute cannot be included in a philosophical world of binary antagonisms, but this is where her power lies. Or, as Zygmunt Bauman phrases it: “Their undetermination is their potency: because they are nothing, they may be all. [...] They bring the outside into the inside, and poison the comfort of order with the suspicion of chaos. (24)

Por su parte, Shanon Bell, en su libro titulado *Rewriting the Prostitute Body*, asegura que en el siglo XIX y aún a comienzos del XX a la prostituta se le identificó con la ciudad moderna. Así pasó a ser vista como cortesana, como cuerpo enfermo tanto física como moralmente, como cuerpo perteneciente a la clase trabajadora, como desviación sexual, como criminal, o bien, como el cuerpo anómalo de una mujer (Dávila, 96) Es importante

enfaticar, sin embargo, que si bien la prostituta representa un cuerpo enfermo, caótico y degradado, ella también es, al mismo tiempo, el objeto de deseo por parte del poder masculino. Ella, por consiguiente, es un sujeto marginal pero al mismo tiempo transgresivo, puesto que su sexualidad no está condicionada por las normas sociales; en tanto que su función reproductiva es anulada así como también es desacralizada la institución de la familia. Es por eso que la prostituta siempre está en los intersticios, entre lo legal e ilegal. En relación a esta comparación entre el ser humano y la ciudad; o específicamente entre la prostituta y la literatura, Ricardo Froster, retomando las ideas de Walter Benjamín a este respecto, observa que:

[Benjamín] persiguió en las noches parisinas el saber y el olor de otra ciudad, de otra edad; buscó en los ojos abismales de las prostitutas las señas de identidad, la contraseña para penetrar en esa otra ciudad que se despertaba cuando los honestos ciudadanos se retiraban al interior protegido de sus hogares burgueses. Libros y prostitutas, una combinación extraña, una alquimia original para penetrar el misterio de la metrópolis moderna. El comercio de la noche, la laboriosidad del trapero y la mirada que fecunda en el otro el deseo que se oculta en la fugaz figura de la hetaira nocturna. Un aprendizaje de la ciudad desde sus trastiendas, atravesando sus fondos nebulosos, sus zonas prohibidas, perdiéndose en medio de la intriga y del deseo. Ciudad en rojo, acechante, erótica, antiburguesa y antigua, esencialmente antigua y premoderna, como hilo nunca cortado de una memoria en perpetua metamorfosis. (515-16)

Durante el porfiriato las disparidades sociales se hicieron más notorias en la ciudad de México con la expansión física y humana del área urbana. El surgimiento de las colonias pertenecientes a la clase media y media-alta en la parte noroeste de la ciudad, las cuales se caracterizaban por contar con los servicios públicos de luz y agua potable, contrastaba con las de la zona centro (donde las familias ricas poseían sus antiguas propiedades que ahora rentaban a varias familias de escasos recursos) y las de la parte este de la ciudad. La industrialización y su demanda de mano de obra barata favoreció la inmigración de gente pobre proveniente de la provincia ayudando al rápido crecimiento de la capital. Por

otro lado, “The process of modernization, the growth of industry and services, and the proliferation of government also led to the growth of the lower middle classes in the capital.” (Caistor, Nick, 28) La demarcación de los espacios urbanos ocupados por las diferentes clases sociales dentro de la ciudad de México le otorgó a ésta una heterogeneidad muy singular:

Like no other city in the Americas, the capital of Mexico mixed the top hat and the *sombrero*, the mansion and the hut, the refinements of the aesthete and the squalor of the peasant. The unstable mixture was a result of the pressing weight of the *campo* (countryside) on the capital. It showed a city that was destined to internalize the polarities -of wealth, race, and power- signaled by that great divide. (Fohns 42-3)

La ciudad, por tanto, se convirtió en ese espacio multifacético, multicultural, fragmentado y caótico contrario al discurso homogeneizante de carácter androcéntrico; puesto que en ella confluían diferentes signos culturales y sociales, así como también transitaban los sujetos desestabilizadores como las prostitutas quienes pasaron a ser los Otros. En *Santa* se percibe esa problemática social; puesto que en este texto se narra la historia de una muchacha de origen campesino que después de ser corrompida, terminó trabajando como prostituta en la ciudad de México. En este texto, por consiguiente, el espacio urbano se presenta “no como mero escenario, sino como un personaje que interacciona y condiciona dialécticamente las conductas y valoraciones de los personajes y del narrador, respectivamente” (Bobadilla, 2) En la siguiente cita del texto de Gamboa se percibe, precisamente, la observación hecha por Bobadilla:

Ahora, a solas dentro del coche y cruzando las calles de Plateros y san Francisco, con las peluquerías y los cafés de par en par abiertos y de arriba abajo alumbrados y concurridos; ahora que su simón, incrustado lo mismo que una escama sucia entre las escamas flamantes de los cientos y cientos de lujosos trenes señoriles, caminaba poco a poco, formando parte de ese inmenso, articulado y luminoso reptil undivago; ahora que, amasada con la multitud,

encontrábase más aislada sin embargo, ahora Santa se arrepentía de haber engañado a <El Jarameño>. (227)

Al retomar los elementos del Naturalismo francés, el cual se basaba en el método científico, Gamboa le da énfasis a los vicios humanos que abundan en la ciudad, tales como el alcoholismo, la prostitución, las enfermedades, etc. Sin embargo, como varios críticos han señalado (Sedycias, González), independientemente de los elementos prestados del Naturalismo francés, no pueden pasarse por alto las diferencias fundamentales entre dicho movimiento literario y el desarrollado por escritores latinoamericanos que estriban fundamentalmente en la creencia del libre albedrío de estos últimos. Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, va más lejos al señalar que “El proceso cultural y literario de Hispanoamérica, en general, de México, en particular, ha sido, hasta las primeras décadas del siglo XX, un proceso de transculturación en el que los modelos originales –de ascendencia española, francesa o inglesa casi siempre- han reorganizado estéticamente sus elementos y relaciones y han redefinido sus funciones cognoscitivas y éticas”. (2) En la novela de Gamboa se entremezclan, además, las observaciones moralizadoras con los elementos naturalistas los cuales le dan a ésta un carácter original y único.

En cuanto a los espacios demarcados en la narración, hay dos polos opuestos que son: el pueblo donde nació Santa (Chimalistac) y la ciudad de México. Mientras por un lado el primero es un lugar tranquilo y armonioso, por el otro la ciudad es presentada como un espacio corrupto, caótico y peligroso donde la mujer sufre una degradación a todos los niveles. Las fuerzas externas son las encargadas de romper con ese lugar idílico donde vivía Santa; puesto que primero fue la industrialización, como emblema de la modernización, la que llegó con sus fábricas a explotar a los hombres jóvenes de Chimalistac y después fue un soldado el que inició sexualmente, engañó y, por lo tanto, corrompió a Santa. La subsecuente expulsión de ésta es “tragic and inevitable; it is a story

of seduction and of natural propensities. Gamboa wants his readers to see that she belongs to the city, to the French-style brothel with its macabre mother-substitute, Elvira, and not to the innocent home of her self-sacrificing mother and responsible brothers in the countryside.” (Castillo, 42) El imaginario urbano del siglo diecinueve de civilización versus barbarie es, por consiguiente, modificado en *Santa*.

Mientras Santa vivía con su madre y hermanos, en su condición de hija y hermana casta, pura y obediente, ella reproducía la cultura impuesta por el orden social de carácter androcéntrico. Tanto ella como su madre estaban recluidas al espacio cerrado de la casa; lo anterior es relevante porque, como observa Lucia Guerra,

En el repertorio simbólico creado por una imaginación de carácter androcéntrico, la casa se asocia generalmente con lo femenino. En su calidad de espacio cerrado que provee alimento y protección, es una extensión del espacio uterino, de las raíces y orígenes de un sujeto masculino cuya praxis se encuentra en un Afuera que es sinónimo de trabajo, tanto en su connotación de labor productiva como ardua hazaña”. (*Las topografías* 66)

En este caso, los hermanos de Santa, como los encargados de proveer el sustento familiar, representan, junto con su venerada madre, la autoridad represiva y la violencia normativa que cancela toda libertad. Al negarse a reprimir sus deseos sexuales, y por lo tanto al trasgredir las restricciones sociales y culturales impuestas por el poder patriarcal, Santa es castigada, anulada y expulsada de la institución de la familia. Una vez ubicada en la metrópolis, ella subvierte los roles convencionales adjudicados a la mujer al convertirse en prostituta.

El prostíbulo de Elvira donde Santa inicia su educación pervertida se ubica en la zona poniente de la ciudad, la cual marca el espacio medio entre las áreas exclusivas y las otras áreas excluidas de todo progreso. De tal forma que a dicho burdel se le puede ver como la conexión entre ambos mundos dispares que prefigura una relación asimétrica de

poder. La misma calle donde éste se localiza está saturada de elementos tan distintos entre sí como: una catedral, una carnicería, pequeñas industrias, un jardín y hasta una escuela municipal. Con lo cual se establece que, aunque el prostíbulo tenía que seguir ciertas regulaciones (como el mantener las cortinas siempre cerradas y no indicar de forma alguna la clase de comercio que ahí se realizaba), contaba con el permiso legal para funcionar como cualquier otro sitio público de la ciudad. Por él desfilaban desde “padres de familia, esposos, gente muy adinerada y muy alta, unos católicos, otros librepensadores, filántropos, funcionarios, autoridades...” (73) en busca de una comodidad que, sin mayores riesgos, disfrutaban a sus anchas.

Una vez que Santa acepta las imposiciones de Elvira, entra en el mercado de la oferta y la demanda. Su cuerpo juvenil es el objeto de deseo de una ciudad que, como monstruo, le devora poco a poco las entrañas; “Puede decirse que la entera ciudad concupiscente pasó por la alcoba de Santa, sin darle tiempo casi de cambiar de postura”. (74) Siendo tan codiciada, ella participa también del mercado de consumo al adquirir joyas ostentosas y vestidos finos con los que pasea por diversos sitios exclusivos de la ciudad. La cartografía que vamos siguiendo junto con Santa, va señalando los sitios públicos más importantes de una ciudad negada para esta paseante que sale de la casa de citas para exhibirse y aprovecharse de su misma posición marginal y subalterna.

Uno de los sitios que Santa visita es la Plaza de Armas (o Zócalo) donde se lleva a cabo la ceremonia del 15 de septiembre conocida como “El grito”. Dicho lugar es de vital importancia dentro del imaginario urbano porque:

It was where different classes of people mingled in a city that was divided into two worlds at the turn of the nineteenth century.... But the wealthy rarely visited the plaza for enjoyment, except on holydays. They packed the square on the night of 15 September to hear their president's *grito* and to marvel at the “immense Mexican flag” that was draped across the cathedral and lighted up

by “green white and red electric lights.” The next day they stood in their carriages to past Alameda park, and along Plateros Street, the main drag through the Zócalo’s fashionable west side.” (Fohn, 10-11)

Es ahí donde se lleva a cabo el rito de la afirmación de la nación. Al presidente de la República se le representa como “el ungido de un pueblo” (101). Su figura autoritaria es el símbolo del Padre, el único capaz de poner orden y apaciguar a la multitud “amenazadora, agresiva, con manifiestas ganas de armar broncas” (95), al “rebaño humano apiñado” (100), a la “mole intranquila” (101) a ese “monstruo” formado de “cien mil almas que inundan la Plaza” (101). Partiendo del hecho de que la presencia femenina en el espacio urbano fue en aumento durante el siglo XIX, no es difícil comprender el por qué a la muchedumbre se le asoció con el desorden el cual es, a su vez, símbolo de lo femenino en la sociedad patriarcal. Es por eso que, “Women were perceived as increasingly dangerous in the 1890s, evident in large numbers not only in organized groups of the suffrage or strike crowds but also in generalized groups such as shoppers, working girls, and spinsters.” (Parsons, 44)

Santa, sin embargo, se siente ajena a toda representación de la nación. De ahí que le diga al <<Jarameño>> “Pues usted es más feliz que yo, que hallándome en la mía, ni siquiera mía debo llamarla!... Mi patria, hoy por hoy, es la casa de Elvira, mañana será otra ¿quién lo sabe?... Y yo... yo seré siempre una...” (103) Al no sentirse parte de la construcción de nación, Santa está rechazando la figura del Padre, sustituto de aquél que perdió. Ella queda fuera de toda representación y, por tanto, subvierte el orden patriarcal.

Santa, como la cortesana más popular de la ciudad, se pasea por diferentes puntos de la misma pero todos ellos ubicados en las zonas más exclusivas. Ella frecuenta el Bosque de Chapultepec, lugar de recreo de las clases altas, y en especial la famosa calle Plateros donde, “All the small shops with imported goods from France and other European

countries were to be found, as well as La Esmeralda, the most magnificent of the street's jewelry shops. It was along Plateros, too, that French cafés and restaurants were located..." (Caistor, 204); así como varios teatros y centros de baile. Aunque sus paseos los realiza generalmente en carruaje, también hay varias ocasiones cuando camina por las calles observando todo lo que está a su alrededor. A pesar de esto, a Santa en su condición de prostituta no se le puede considerar un *flâneur* porque ella carece de la autoridad que éste posee; por tanto

The prostitute and the *passante* are figures in opposition to, rather than reflections of, the *flâneur*, and are objects of his gaze in the city... they are regarded as objects of the gaze and their own perspective of looking is not considered. In 'Some Motifs in Baudelaire', which was to replace the earlier essay in the proposed Baudelaire book, the significance of woman as object is accentuated. She is figure of erotic fascination for the urban poet, an urban woman who does not parallel him in detached observation but rather is part of the unseeing mass of the crowd." (Parsons, 37)

Ella más bien es una observadora que distraídamente menciona al mundo que le rodea y en que va sumergiéndose paulatinamente; ella es ese alguien que le permite al lector ver a la ciudad desde una perspectiva femenina producto de una mano masculina. A través de su mirada se aprecian los diversos espacios dentro de una misma ciudad cambiante:

Las cuatro de la tarde serían; las calles del Refugio y del Coliseo Viejo veíanse henchidas de copia de transeúntes y muchedumbre de vehículos, empapadas del riego que sobre su piso de *macadam* desparramaban los carros regadores del Ayuntamiento y los criados de tiendas y almacenes, empapadas de sol, un sol poniente que se hundía tras las azoteas de la Casa de Maternidad, allá en la calle de Revillagigedo que rompe la línea recta de las de la Independencia y Tarasquillo, hacia las que Santa miraba. (134)

Ella también observa los aparadores donde se exhiben los objetos de consumo, "Y distraídamente, púsose la chica á considerar despacio los cristales de las peluquerías que

albergaban máscaras y caretas, pelucas y barbas, postizos y disfraces, por ser primer domingo de carnaval”. (228) Como lo ha percibido también Néstor García Canclini en sus estudios sobre la ciudad de México:

Las crónicas periodísticas de fines del siglo XIX y principios del XX configuraban el sentido de la vida urbana sumando al orgullo monumental los signos del desarrollo comercial moderno. La ciudad de México se articulaba mediante el tejido de la traza urbana, las marca de los monumentos y las celebraciones hitóricas. A esa ritualidad trascendente, patriótica, se agregó otro modo -secular- de representar la ciudad: el paseo por ella y la crónica que lo registraba. Justo Sierra se preguntaba cómo podía traducirse en México la expresión flaneur, con que los franceses designan ese gusto por deambular por la ciudad. Julio Ramos ha visto que “flanear” los itinerarios urbanos es un modo de entretenimiento asociado a la mercantilización moderna y a su espectacularización en el consumo. (Canclini, 15)

Santa sufre tres expulsiones importantes en su vida: cuando su madre y sus hermanos la expulsan de su pueblo, cuando las beatas de la iglesia la hacen por medio del sacristán abandonar la Iglesia y cuando después de que la enfermedad y el vicio han devaluado su cuerpo a Santa no le es permitido continuar trabajando en los burdeles de lujo. Una vez ocurrido esto último, ella vaga por los barrios más pobres de la ciudad, con lo cual adquiere un conocimiento más preciso de ésta que ninguna autoridad incluyendo al mismo presidente:

Eso y más conoció Santa; conoció gentes y sucedidos que muchos ignoran hasta su muerte, á pesar de que han vivido siglos y años en la propia ciudad, leyendo sus diarios, concurriendo á los jurados, cultivando relaciones con autoridades y gendarmes. Santa lo conoció todo por exigencia de su oficio, que, en determinado nivel es el natural y discreto intermediario entre lo que ataca y lo que se defiende, entre el delito y la ley. (323)

A través del texto escrito por Gamboa, a Santa se le asocia con la piedra. Ella misma se compara con las piedras que de joven arrojaba en el Pedregal; y sabe que algún día tocará

fondo. Ella reflexiona sobre sí misma y piensa que “de piedra se necesita ser para el oficio y para aguantar insultos y desprecios (143). Su eterno enamorado Hipólito también la compara con una piedra, “Todos pasan sobre usted, Santita, como si fuera una piedra de la calle...” (318). Algo más que señala esta situación es de que en la Santa iglesia Católica, apostólica y romana al Papa se le llama el Pontífice; en directa relación entre el apóstol San Pedro y el llamado de Jesús, el Cristo redentor. Pedro o piedra es la persona sobre la cual se edifica la iglesia católica. Estas comparaciones son necesarias para poner en perspectiva la interrelación que existe entre Santa y la ciudad. Y resaltar que esta comparación está cargada de matices totalmente negativos; puesto que de acuerdo a los discursos producidos por la hegemonía androcéntrica, el hecho fundacional que crea a la ciudad de los hombres, es el poner la primera piedra. Y la misma debe ser una piedra cargada de alto valor y no como en el caso de Santa que es una piedra corrompida. Además,

The construction of the city of stone is parallel with the creation of an organised society -a ‘state’: from the Greek polis to the Roman urbs and later civitas. The architecture of stone reflects the architecture of society, as the concept of order belongs both to the real of artistic styles and to juridical-political principles. (Tocci, 31)

Por lo que se enfatiza el hecho de que si bien Santa pertenece a ese mismo orden social mexicano y mantiene un lugar dentro del mismo; a ella se le destina un lugar marginal por su condición de prostituta. Sin embargo, la importancia de esta comparación radica en el hecho de que por ser precisamente una mujer de la calle, tiene acceso a los distintos lugares que componen la ciudad. Esta práctica le otorga esa posición de observadora en la que, como vemos en la novela, puede discernir y analizar el por qué de su situación; así sea para denostar el repudio social a su pobre subjetividad ambulante. Por lo tanto, como afirma Patrick Tacussel, la

... story of individuals and of groups, when raised to a paroxysmal

and irremediable degree, is embedded in the memory of the stones, and its indelible stain remains accessible to the “seer”, that is to the person capable of picking up the psychic energy deposited in the area of these developments. In this case the near and the far lose all idea of distance and become categories of the “conscious dream”, of anticipating consciousness, for which the linearity of time, the flow of duration, no longer corresponds to an immutable order. This consciousness is thus dissimultaneous in its present experience in that it apprehends the scattered elements of a still active yesterday, or that it possesses the presentiment of what will come. (Tacussel, 57-8)

El núcleo de esta novela se centra en la vida de una prostituta, paradójicamente ella es la piedra angular y el punto de enlace entre los seres que pululan en esta narrativa que describe la vida del naciente México de finales del siglo XIX y principios del XX. Vista como una alegoría de la nación mexicana, la novela marca una tradición que copia del exterior no sólo los modelos económicos, sino también los culturales. El México afrancesado criticado por Gamboa es parte de su diario vivir. La noción de esa ciudad que se percibe en este texto, es la de un espacio corrupto debido a la industrialización donde la ley de la oferta y la demanda ha desvirtuado todos los valores morales. Como observa Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, Gamboa logra en su trabajo narrativo,

Articular artísticamente una imagen de la ciudad como un espacio de encuentro burgués y moderno regido por las leyes del intercambio material, mismo que detona las posibilidades genéticas, sanguíneas del hombre mismo para degradarse, más importante aún, para convertirse en un mero ser instintivo, desprovisto de los valores que le permiten establecer una unidad armónica con la naturaleza. De hecho, el proceso de la decadencia física y moral de Santa que presentan las acciones de la novela, revela que el conflicto ético así formalizado artísticamente remite de manera directa a la ruptura o disfuncionalidad del orden natural, de la unidad hombre/naturaleza, que hace posible la ciudad, como lugar de encuentro burgués; dicha ruptura, creo, tiene su origen en el choque de percepciones que se da entre la visión romántica del mundo y la búsqueda de la armonía universal que maneja el narrador... y los valores de un intercambio materialista burgués, que revela el tiempo-espacio citadino en el cual se ubica la acción.
(4)

El poder del dinero es el que prevalece en ese mundo material y aquellos que no lo poseen son consumidos paulatinamente, tal y como sucede con los hermanos de Santa a quienes la fábrica donde trabajaban “a modo de gigantesco vampiro, les chupa la libertad y la salud” (51). Una vez en la metrópolis, ellos son tragados por “la ciudad vorágine” (128). Es por todo lo hasta aquí expuesto que, Santa como testigo y protagonista de esta anómala situación que prevalece en la ciudad de México, se reapropia de dicho espacio urbano y genera su propia versión contradiciendo, así, al discurso hegemónico; el cual intenta mantener una visión falsa y mitificada de la urbe y que pretende negar la existencia de los males sociales que abundan en una ciudad racista, clasista y corrupta. La protagonista de Gamboa se erige como un sujeto transgresivo que va develando los puntos neurálgicos de una sociedad que le niega toda oportunidad a los seres que se encuentran en la periferia, pero que también son parte activa y determinante en ese mundo descrito por Gamboa; mismo que se haya dominado por un sistema económico que favorece solamente a unos cuantos.

Bibliografía

Albornoz Vásquez, María Eugenia, <<Núñez Becerra, Fernanda, La prostitución y su represión en la ciudad de México (siglo XIX). Prácticas y representaciones, Barcelona, Gedisa Editorial, 2002, 219p>> Nuevo Mundo Mundos Nuevos, 6, 2006. Mis en ligne le 11 juin 2006, référence du 10 decembre 2006, disponible sur :

<http://nuevomundo.revues.org/document2628.html>

Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. “Santa, de Federico Gamboa, o la redención artística del naturalismo mexicano”. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/santaga.html>

Caistor, Nick. Mexico City. A Cultural and Literary Companion. New York-Northampton: Interlink Books, 2000.

Castillo, Debra A. Easy Women. Sex and Gender in Modern Mexican Fiction. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1998.

Caws, Mary Ann. City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film. New York: Gordon and Breach, 1991.

Dávila, Roxanne Michelle. Mexico City as Urban Imaginary and Real City: Mapping the Metropolis Through Gutierrez Najera, Gamboa, Azuela and Novo. Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services, 1998.

Forster, Ricardo. "Borges y Benjamin. La ciudad como escritura y la pasión de la memoria". Cuadernos Hispanoamericanos. 505/507 (1992): 506-523.

Gamboa, Federico. Santa. México: Distribuciones Fontamara, S.A., 1992.

García Canclini, Néstor. "Narrar la Multiculturalidad". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. XXI. 42 (1995): 9-20.

Guerra, Lucía. "Las topografías de la casa como matriz transgresiva en la narrativa de la mujer latinoamericana" en En otras palabras. (julio-Diciembre 1999): 66-79

González, María R. Imagen de la prostituta en la novela mexicana. Madrid: Editorial Pliegos, 1996.

Johns, Michael. The City of Mexico in the Age of Díaz. Austin: University of Texas Press, 1997.

Lara Tamburrino, Amelia. La Ciudad de México Espacio y Sociedad, 1759-1910. México: Museo Nacional de Historia, 1984.

Leys Stepan, Nancy. "The Hour of Eugenics" Race, Gender, and Nation in Latin America. Ithaca and London: Cornell

University Press, 1991.

Longust, Bridgett. Reconstructing Urban Space: Twentieth-Century Women Writers of French Expression. Ann Arbor, Michigan: UMI, Dissertation Services, 1996.

Parsons, Deborah L. Streetwalking the Metropolis. Women, the City, and Modernity. USA: Oxford University Press, 2000.

Sedycias, Joao. The Naturalistic Novel of the New World. A Comparative Study of Stephen Crane, Aluísio Azevedo, and Federico Gamboa. Lanham-New York-London: University Press of America, 1993.

Schönfeld, Christiane. Commodities of Desire. The Prostitute in Modern German Literature. USA: Camden House, 2000.

Tacussel, Patrick. "The City, the Player. Walter Benjamin and the Origin of Figurative Sociology". Diogenes. 134 (1986): 45-59.

Tocci, Giovanni. "Perceiving the City: Reflections On Early Modern Age". Critical Quarterly 36.4 (1994): 30-38.

Lenguas madrinas: *Nuestra Señora de la noche* y el bilingüismo de *Sirena Selena*

Juan Pablo Rivera
Harvard University

Padre, ¿es cierto lo que dicen por ahí?
Que soy hijo de una puta, dime ¿es cierto?

Nuestra Señora de la noche (p. 200)

En las dos novelas más importantes de Mayra Santos Febres, *Sirena Selena vestida de pena* (2000) y *Nuestra Señora de la noche* (2006), la voz narrativa reflexiona críticamente, por un lado, en torno a la falta o ausencia de madre biológica y, por el otro, en torno al habla y la escritura más o menos propia del Caribe hispanoparlante. En el Caribe de ambas novelas faltan las madres, pero abundan las madrinas. Hay malas madres y madres muertas; malas madrinas y, otras, mejores. Hay, también, una diversidad de idiomas que ocasionalmente interrumpen la escritura en castellano, enriqueciendo las reflexiones críticas de las voces narrativas sobre el lenguaje del Caribe llamado “hispanoparlante.” ¿Qué relaciones podemos sugerir entre la multiplicidad de madrinas en estas dos novelas, la reflexión presuntamente metalingüística sobre el analfabetismo en *Nuestra Señora de la noche* y el bilingüismo de *Sirena Selena*? ¿Sugieren estas novelas que no hay madres propias, sino sustitutas, así como no hay lenguas maternas que nos pertenezcan del todo, con quienes nos relacionemos con la supuesta naturalidad con la que nos relacionaríamos con una madre? ¿Hasta qué punto estas novelas nos invitan a reconocer la pérdida de nuestra lengua materna, su incompetencia, y empezar a tomarle cariño a nuestras lenguas madrinas (1)?

En el otoño de 2003, una publicación especial del prestigioso *Centro Journal* del Hunter College en Nueva York, dedicada casi en su totalidad a *Sirena Selena vestida de*

pena confirmó entre los caribeñistas la relevancia de la novela para la historia literaria de Puerto Rico y su diáspora. “Una novela para el Nuevo Milenio,” la llama Alberto Sandoval-Sánchez en su ensayo, anticipando con acierto la canonización de *Sirena Selena* y su autora. En el mismo volumen, Efraín Barradas analiza el performance del travestí Sirena Selena como una alegoría del turismo en el Caribe posmoderno, una alegoría que retoma, salvando las distancias, la utopía pan-antillanista que Eugenio María de Hostos propusiera casi 140 años antes en *La peregrinación de Bayoán*.

La publicación de una colección crítica dedicada enteramente a *Sirena Selena* es sólo uno de los eventos que apuntan hacia la creciente importancia de la obra y la figura de Santos Febres para las letras caribeñas. Su colección de ensayos, *Sobre piel y papel* (2005) se agotó en Puerto Rico a pocos meses de publicación y su tercera novela, *Nuestra Señora de la noche*, fue finalista en el Premio Primavera 2006 de la Editorial Espasa-Calpe. Estos éxitos editoriales, entre otros (2), confirman a Santos Febres como una de las escritoras puertorriqueñas más sobresalientes de la década del 1990 en adelante.

Por ser una de las escritoras más versátiles en Puerto Rico, Santos Febres ha logrado consolidar su figura de escritora y agente cultural a través de otros medios como la televisión, la Red y la prensa. Es una autora célebre que, sin embargo, ha roto con el modelo masculino del prócer que sirve para caracterizar a los intelectuales puertorriqueños de la primera mitad del siglo 20, como Hostos, Pedreira y Marqués (3). Su narrativa y ensayística se alejan de aquel discurso crítico que pretendía sellar el “trauma” de la invasión estadounidense o sanar las dolencias del cuerpo nacional, como, según Gelpí, pretendían nuestros próceres. A Santos Febres poco le importan la figura del padre y del prócer: su narrativa las ha descartado del todo. Las madrinan son los personajes que sustentan las familias en su obra, sin llegar a ser, como en los escritores de la generación anterior a ella, personajes tipo que hablen en nombre de una

marginalidad específica como la pobreza o la homosexualidad (Santos, *Antología* 19). En ese sentido, es realmente una escritora para el Nuevo Milenio, y para nuevos (y antiguos) modos de entender la familia.

Más allá de los méritos inmanentes a la escritura de Santos Febres, los medios de comunicación masiva han contribuido al éxito editorial de la autora y reflejan su deseo de identificarse como una intelectual “**con** la gente” (Piel 172), de “proponer el diálogo con los diversos, diferentes, contradictorios y complejos saberes que nunca se unificaron en nuestra sociedad.” La preposición “con” en negrilla (original de la autora) declara un deseo de conexión que está enmarcado por una cautela ante la llamada crítica posmoderna, a la que Santos Febres acusa de una “identificación mayoritaria y recalitrante con el pensamiento europeo, acusaciones del ‘atraso’ (o de la tardomodernidad) de otros pensadores del patio, uso de lenguaje como arma de poder y superioridad” (Piel 169).

Si bien Santos Febres se distancia de esta crítica “posmo,” como la llama en su ensayo “Leyendo lo posmoderno,” nunca llega a rechazarla del todo. Su aparición en diversos medios, su escritura conscientemente trans-genérica, su énfasis en la construcción de las sexualidades, su manejo del humor y la parodia, sus aproximaciones críticas al racismo y a las teorías sobre el deseo y el espectáculo y su intento por reconfigurar la labor intelectual, son netamente “posmo.” O, por lo menos, afines a un materialismo histórico que se ha nutrido de las lecturas de Bataille, Baudrillard, Foucault, Barthes, Derrida, Irigaray: las vacas sagradas del pensamiento posmoderno. “Sobre cómo hacerse mujer,” por ejemplo, uno de los ensayos de *Sobre piel y papel*, es una reflexión (una puesta en escena, más bien) en clave autobiográfica de las propuestas de Judith Butler en torno a los aspectos “performáticos” del género y la sexualidad. “Los usos de eros en el Caribe,” por otro lado, añade un componente racial e histórico- materialista a las propuestas de

Bataille sobre el erotismo. Allí, la autora resalta que en el Caribe lo erótico está ligado siempre al mercado, aunque a Bataille la idea de que lo erótico pueda tener un “uso” le resulte un oxímoro. Santos Febres arguye que en las sociedades esclavistas (y en el Caribe como paradigma de esa sociedad), lo que se compra y trafica como erótico es el cuerpo de la mujer y el hombre negro, sin que haya en este ensayo una elegía por la víctima y una diatriba contra el victimario.

Tal es el gesto que caracteriza la mejor ensayística de Santos Febres: particularizar aquello que se imagina (por francés o estadounidense) como universal, contextualizarlo con un componente histórico o autobiográfico y un deje lírico. En su método hay una sospecha crítica similar a la gula caníbal que Oswald de Andrade defendía: engullir sin vergüenza ni freno los restos del pensamiento Occidental, devolviendo un producto nuevo, aquellos “contradictorios y complejos saberes” que la autora declara “nunca se unificaron en nuestra sociedad.” Santos Febres devuelve al caníbal al Caribe, a un origen más o menos propio, asegurándonos, insistentemente, que el Caribe es otra cosa, esencialmente inapalabrable. No le interesa tanto la manida cuestión de la identidad caribeña como la puesta en escena de algunos de sus avatares. Isabel la Negra, los travestís que cantan boleros, los santeros y el inmigrante haitiano aparecen siempre con historias propias, con las dimensiones que raras veces encontramos en la obra de escritores anteriores a ella. En *Cualquier miércoles soy tuya* (2002), por ejemplo, la historia del fracaso del café y la caña en Puerto Rico está condensada en la biografía ficticia de Tadeo, el inmigrante haitiano, sin que jamás llegue a ser él caracterizado como representante ni de su país ni de su raza.

La piel (el sexo, la raza) y el papel (el dinero, la escritura, el analfabetismo) en el Caribe, desde el Caribe, son temas que la autora trata más extensamente en su novela histórica, *Nuestra Señora de la noche*. Esta novela, como los ensayos de Santos Febres, aboga

también porque una incierta particularidad caribeña sea tomada en cuenta. Su novela se inserta, así, en una corriente crítica y novelística que intenta identificar lo esencialmente caribeño, evocando siempre imágenes de la hibridez y lo movable, del ajiaco (Ortiz), de las islas que se repiten (Benítez Rojo), del resto o exceso (Carpentier y Lezama Lima). Por ejemplo, en la siguiente cita de *Nuestra Señora*, el joven y rico protagonista, Luis Arsenio Fornarís, encuentra lo indeterminable y esencial allí donde no debería estar, en el prostíbulo de Isabel la Negra, el Elizabeth's Dancing Place:

Pero Luis Arsenio había ido al Elizabeth's. Y era indudable que allí bullía otra cosa. En el Elizabeth's otro era el son al que se movían los cuerpos, y otras las leyes que regían las costumbres. Era otra la música que tejían las horas, y los ritos de estar sobre la tierra; otros los colores y las texturas de las pieles que se imponían a las miradas. ¿Aquella cosa, cómo se llamaba? ¿Aquello que le halaba la voluntad hacia la casa de Isabel La Negra, los meneos, las risas, el olor de la Minerva, cómo se llamaba? ¿Cuál era el nombre de aquello que le hacía temer porque rondaba por lo oscuro, mientras que en el claro de las plazas las miradas de sus pares aplaudían el espectáculo castizo de los ritos de su clan? (84).

La voz narrativa presenta otro caldo que pretende sentarle límites a cualquier lectura hispanófila de lo caribeño. Las preguntas que cierran esta cita resultan una invitación a la teoría, siendo, desde la (hetero)sexualidad, un comentario sobre la cultura. Para Luis Arsenio, la consciencia de lo cultural está atada a un despertar sexual en manos de Minerva. Ella lo desvirga y, en ese sentido, lo amadrina, pues hay en su desfloración una iniciación que es similar al bautismo. Su primera experiencia sexual es un sacramento. En ese rito hay una inversión interesante que la escritora ha comentado en sus presentaciones de la novela: no es la prostituta aquí quien necesita, quien carece. Es el cliente. No hay una madrina ya desvirgada, sino una que desvirga. Los hombres pueden ser también vírgenes impuras.

Pero Minerva no es, con certeza, la más prominente madrina en *Nuestra Señora de la noche*. Lo son, inicialmente, la lavandera que cría a Isabel Luberza Oppenheimer y, luego,

Montserrat, la que se encarga de criar a El Nene, fruto de un amor ilícito entre Isabel y Fernando Fornarís, aquel “dueño de los ojos más verdes de toda la ciudad” de quien habla la contraportada. Esta segunda madrina, Montserrat, es analfabeta y, por eso mismo, en relación a ella se da el comentario crítico sobre la escritura más extraordinario en toda la novela. La sintaxis violenta en esta cita delata el proyecto violento de reflexionar, desde la escritura, sobre la falta total de escritura. Es una lectura sobre la imposibilidad de la lectura:

Las letras, el carbón, la zozobra. Raya y redondeces, trazos tan negros como el hollín, el silencio es negro, el silencio es esa cosa que dibuja una palabra que ella no puede saber. No sabes nada, vieja tonta, no sabes que el susurro del pensamiento deja esa mancha, esa mácula tan negra como una piel, tan levantada como una cicatriz sobre la nívea piel del papel, ese sucio palabrero. . . (303)

La mujer no puede leer una carta que le envía su ahijado contándole que, por un pleito, lo han transferido de base militar. En este momento la narración se vuelve inevitablemente una reflexión meta-lingüística. La labia de la madrina ha quedado fijada desde antes, en cómo la madrina logra manejar su relación con el padre de El Nene, que todavía los visita de vez en cuando. El registro mítico que retorna insistentemente en la novela, y que incluye las oraciones y diatribas de esta madrina a la Virgen y a los Orishas revelan a una envidiable negociante. La madrina no podrá escribir ni leer, pero es versada en el lenguaje del negocio, en el humano y el divino. Y, como ha apuntado Rubén Ríos Ávila en “La virgen puta,” su presentación de la novela, lo que prima en la trama es el negocio, incluso más que el melodrama subyacente. Saber negociar es lo que cuenta. Por eso la novela resulta siendo menos sobre la escritura que sobre las escrituras, los documentos que ratificarían la pertenencia del burdel de Isabel (y la gruta adjunta) a ella, sólo a ella y a sus descendientes. La madrina maneja la lengua hablada (y de ahí, una particular oralidad que también la marca económica y racialmente), pero no la escrita, en una sociedad que le está prestando creciente atención a lo escrito, al documento.

Montserrat da paso fácil a una reflexión sobre “la lengua madrina” no sólo por ser madrina, claro, sino por su analfabetismo. Pero la lengua no le pertenece del todo no sólo porque sea ella analfabeta. Junto a Isabel, ella es la mejor negociante en la novela. El analfabetismo quizás sea la versión más dolorosa y la más mecánica de la no-pertenencia de un sujeto a su lengua, como sugiere la cita del raro encuentro de la madrina con la carta de su ahijado. Es la instancia más literal y más poderosa en la novela del desencuentro con la lengua propia: ¿Cómo se siente una analfabeta frente a “su” lengua escrita? ¿Cómo narrar ese encuentro?

El analfabetismo, así como la pobreza de la madrina, son los efectos más evidentes de un racismo que, si bien fundamentado en condiciones socio-históricas, no deja de tener vigencia hoy día. La lección que *Nuestra Señora* no esgrime ni machaca es que ese racismo hay que reconocerlo y hay que combatirlo, tanto hoy como entonces. Isabel, incluso sin quererlo, es una de sus guerreras, y su trinchera es los negocios, no la esfera política, como para Luisa Capetillo, mencionada en la novela.

El alfabetismo no les asegura a los otros personajes en la novela, ni a nosotros mismos, una pertenencia más directa al lenguaje, ni un acceso superior, ni un conocimiento más profundo ni más íntimo. Similarmente, aunque de forma muy distinta de la madrina analfabeta, los personajes en la novela que sí escriben y sí leen, los que son políglotas, comerciantes y abogados, se prestan para esta reflexión sobre la radical extrañeza de su presunta lengua materna. Aunque haga falta darle crédito a “Des Tours de Babel” de Jacques Derrida, y a su *El monolingüismo del otro*, quizás no haga falta citarlos, cuando el protagonista de *Nuestra Señora de la noche*, en otra escena de la novela, se encuentra más “en casa” al celebrar la Pascua Judía en casa de unos amigos en Washinton, D.C:

Se arremolinó el clan alrededor de la Patriarca, que comenzó a recitar una oración en hebreo, ‘Baruch atah adonai melech ha’olam.’ La entonación

le hizo bajar la cabeza. A Luis Arsenio le sonaba a canción de cuna, a encantamiento, a bendición. (169)

El hebreo le es ajeno a Luis Arsenio Fornarís, como le es también ajeno al universo léxico de la novela. No es aquí un encuentro con la lengua propia, sino con una lengua extranjera lo que revela la enajenación de lo propio, su extrañeza. Freud lo llamaría “unheimlich,” en particular por lo doméstico del encuentro, por lo cómodo e incómodo. Hay “algo” en ese hebreo a la vez foráneo e íntimo, iniciático e incantatorio, que remite a las reflexiones de Luis Arsenio en el burdel y que propone una identificación, una alianza insospechada entre esos dos espacios que presuntamente poco tendrían que ver el uno con el otro: el Elizabeth Dancing Place, más famoso prostíbulo de la naciente ciudad de Ponce, y el comedor de una familia judía en la capital americana durante el inicio de la Segunda Guerra Mundial. La lengua extranjera desata la reflexión y ata ambos espacios, sirve aquí de anfitriona a una memoria que une lo más lejano y lo más íntimo.

El hebreo en voz de esa Patriarca sirve, en otro sentido, de madrina, si construimos una doble metáfora de una de las definiciones que, desde 1780, ofrece un diccionario en “nuestra” lengua: “Madrina. met. La muger que favorece y patrocina la pretension de alguna persona.”

Relacionado también con “matrimonio,” “matrona” y “matriz,” el término “madrina” nos devuelve a dos importantes objetos críticos que la novela desmenuza: la “lengua matriz” (hoy “lengua materna”) y la “Iglesia matriz” (hoy la “Madre Iglesia,” la Iglesia Católica). En la novela, la narradora llama a la mujer judía “patriarca” no por su relación con el padre, sino porque ella también “patrocina.” Mientras la figura materna en la configuración psicoanalítica siempre es una madre fálica, la madrina sostiene una relación mucho menos directa, y mucho más problemática, con el padre. Ella bien podrá suplantar al padre cuando éste falte, por eso la madrina es un recordatorio de la mortalidad de los

padres. Existe para recordarle al falo que podría ser descartado. Por esta razón también las madrinas en las novelas de Santos Febres son tan fuertes, particularmente en su relación con los hombres de negocios, los grandes falos en la obra, los aspirantes a “bichotes,” para usar un anacronismo conveniente. Como nota Ríos Ávila, la gran controversia que marcó la muerte de Isabel Luberza Oppenheimer no fue tanto su misterioso asesinato como la negación de la Iglesia ponceña a que se le hicieran los honores funerarios en sus predios a esta “pecadora.” La ironía, que *Nuestra Señora* retrata con minucia, es que Isabel había sido una de sus benefactoras más generosas y más llamativas.

Isabel la Negra: la madama y la madrina, una tensión insoportable para la gente “bien” del pueblo. El cuento de *Papeles de Pandora*, de Rosario Ferré, que antecede por mucho a *Nuestra Señora*, “Cuando las mujeres quieren a los hombres,” retoma esta tensión. Pero si allí Isabel la Negra es la sombra de una sombra, sea del marido o de la mujer blanca, en la novela de Santos Febres Isabel es un personaje a la vez mejor matizado y de mayores extremos, gracias en parte a la amplitud que le ofrece el género novelístico. La Isabel de Santos Febres es, a veces, muy mala madre y siempre muy buena negociante. Sufre, pero se aleja mucho de ser víctima. Es una mujer que vive de la lengua, de la seducción, pero de una seducción inteligente. La novela insiste en esa inteligencia de Isabel. Ella no trata únicamente de lograr la seducción con el cuerpo, sino también con el cerebro, con la lengua como conjunción de cuerpo y pensamiento. Así, esta insistencia de la voz narrativa logra transformar a Isabel en un personaje excepcional, a la vez humano y mítico. Es la misma meta que la autora alcanza en su primera novela, *Sirena Selena vestida de pena*. Una de las diferencias principales sería que su tercera novela es histórica, y la primera no, aunque en ella se insinúa una historia del travestismo en el Caribe, de los espacios, de las opresiones y liberaciones asociados con esta práctica. Se insinúa una historia incluso más sepultada que la de Isabel la Negra.

Desde sus primeros libros y entrevistas, Santos Febres ha insistido en afiliarse con lo caribeño, en identificarse como escritora caribeña. Dentro de ese contexto, si bien sus discusiones sobre la construcción del género y las sexualidades la relacionan con Severo Sarduy (a quien *Sirena Selena* debe bastante), Santos Febres deja atrás la dificultad estilística, el aparato retórico, que caracteriza al autor cubano. *Sirena Selena* no es una novela “neo-barroca.” La mera inclusión de travestis y personajes transgénero no garantiza ese sello. La primacía de la trama y su accesibilidad aparente la asocian más a los proyectos del realismo social, un realismo que la exquisita voz de la protagonista resquebraja (4). Pero esa engañosa accesibilidad no quieren decir que sea una novela “lite” ni que sea por eso más legible.

Si la comparamos con la ya canónica y mucho menos realista *La guaracha del Macho Camacho* (1976), *Sirena Selena vestida de pena* comparte más que la eufonía del título. En ambas novelas abundan las madrinas. Ambas se enfocan en personajes relativamente marginales cuyas sexualidades aparecen, de entrada, como “problemáticas.” Tanto *La guaracha del Macho Camacho* como *Sirena Selena vestida de pena* han sido leídas como invectivas contra la relación colonial del Caribe con los Estados Unidos, aunque sea, paradójicamente, esa misma relación la que le dé a las novelas su motor narrativo, su punto de arranque. Como resultado de esa relación, también, en torno a estas dos novelas abundan las lecturas alegóricas. Por ejemplo, en el volumen del *Centro Journal* dedicado a *Sirena Selena*, y casi como complemento a la lectura de Barradas, Kristian Van Haesendock propone otra lectura alegórica de la novela, según la cual el cuerpo cambiante del travestí, colmado de signos inestables, alude a “la modernización vertiginosa de la isla cuando se puso en marcha la Operación Manos a la Obra en la década de los ’40” (82).

En sus lecturas, Barradas y Van Haesendock insertan la transformación genérico-sexual del sirenito en una meta-narración que parece otorgarle validez o “peso” a los procesos creativos del texto. El travesti es una “figura,” más en su acepción de que “representa o significa otra cosa” que en la de ser la “forma exterior de un cuerpo por la cual se diferencia del otro,” definiciones ambas del diccionario y consistentes con las más sofisticadas de la retórica aristotélica. Estratégicamente, la autora misma ha apoyado esa línea de lectura, acaso sin querer dar demasiados detalles. “Sirena Selenia es una metáfora del Caribe entero,” afirma en una entrevista, relacionando a Sirena con el Caribe menos por el concepto del travestismo (à la Barradas) que por su propia teoría del deseo, que, como discutimos, parte de Bataille y lo traiciona con cariño.

En sus respectivos análisis, tanto Efraín Barradas como Alberto Sandoval-Sánchez citan, para luego descartar, la desafortunada (y estimulante) hipótesis de Frederic Jameson sobre la necesaria condición alegórica de todos los textos tercermundistas. Según la generalización de Jameson, bastante refutada ya, la literatura del Tercer Mundo todavía no ha logrado zafarse de su deseo de contar alegorías como vehículo para inventarse lo nacional. Resulta curioso, por contradictorio, ese gesto de Barradas y Sandoval-Sánchez. Por un lado, refutan vehementemente la hipótesis de Jameson, llegando incluso a tildarla de imperialista (Barradas 57). Por otro lado, sin embargo, ofrecen una lectura de *Sirena Selenia* que no es sino alegórica. Así, le son fieles a Santos Febres, en el sentido de que adoptan una estrategia que la autora misma utiliza, estrategia ya clásica en el repertorio cultural latinoamericano: torcer la voz de los poderosos, contradecirla, para luego acomodarla a sus propios propósitos.

Pero dejando al lado la valiosa cuestión de si Puerto Rico pertenece al Tercer Mundo o no, incluso la de si resulta o no apropiado dividir al mundo en tres, en este ensayo propongo que, cónsona con los proyectos de la literatura puertorriqueña actual, la novela

de Santos Febres no ambiciona defender el cadáver de lo nacional mediante la alegoría. Sirena Selena, el travesti, bien puede ser una metáfora del Caribe entero. Pero (a diferencia de, por ejemplo, *La peregrinación de Bayoán*), la trama de la novela también funciona fuera de un modelo alegórico. La novela ofrece nuevas maneras de pensar las transacciones que toman lugar en un espacio caribeño profundamente globalizado y difícilmente localizable. Así la lee Iker González-Allende en su ensayo para *Chasqui*. *Sirena Selena*, además, da cuenta de algunos de los síntomas de la globalización en el Caribe hispanoparlante, como la creciente alternancia bilingüe entre el español y el inglés, y el auge del turismo (homo)sexual.

En *Sirena Selena* no hay madres, sólo madres sustitutas, y la segunda parte de la novela cuenta como Sirena llega a traicionar a Martha Devine, su madrina de turno, otra experta negociante. Como *Nuestra Señora de la noche*, esta también es una novela sobre el negocio, sobre la madre sustituta y el negocio, y sobre la negociación del poder entre dos lenguas que deberían odiarse, un español más (y) menos particular, caribeño, y un inglés también más y menos particular, canadiense. ¿Cómo irrumpe la alternancia lingüística, el “code-switching” en *Sirena Selena* para fomentar una alianza insospechada que socava oposiciones sencillas entre blanco y negro, rico y pobre, colonizador y colonizado, buena madre biológica y mala madre sustituta?

Un análisis textual del “excepcional” capítulo 35 de *Sirena Selena vestida de pena* sirve de buen caldo para cultivar esas interrogantes. De los 50 capítulos de variable extensión que componen la novela, el 35 se distingue por ser el único narrado en inglés y en primera persona. Se trata, para afinar más la cuestión, de un capítulo escrito en inglés que *pretende* ser “canadiense,” narrado por un joven homosexual que *presume* de ser canadiense. Pero no hay nada en el inglés de este capítulo que resulte particularmente canadiense: ni el léxico, ni los modismos que incorpora corresponden a ese particular

acento. Ese borrón de la particularidad lingüística tal vez se deba al hecho de que este capítulo consiste de un monólogo que, al transcribirse, no puede sino volverse estándar. Derrida confiesa, en *El molingüismo del otro*, que no cree que nadie, al leerlo, pueda detectar que él sea algeriano, si no es porque él mismo lo declara (46). La escritura en ese sentido se convierte en un medio de oclusión que clama por esa revelación. En el caso del monólogo canadiense de *Sirena Selena*, lo canadiense en la escritura quizás haya consistido de un acento, de un timbre o particular pronunciación que se pierden en el momento de la escritura, que la escritura, de entrada, nunca pudo capturar. En todo caso, a los lectores no nos queda más que esta insistente presunción del personaje para determinar su nacionalidad: “You see,” confiesa, “I’m from Canada, as well as most of these fairies. I live in Toronto. That place is almost in the freaking Artic Circle” (Sirena 191).

En un capítulo de apenas tres páginas, el personaje reitera su origen nacional cuatro veces, usándolo como punto de partida para yuxtaponer, por un lado, “the atrocities a gay man has to face in these countries” con, por otro lado, “all our liberal tradition and social programs, the overtly out of the closet scene in Toronto and Montreal” (190). Esta insistente reiteración de lo nacional por parte del único personaje norteamericano que habla en el texto en fin resulta sospechosa en una novela que insiste en la construcción de las identidades, tanto las sexuales como las nacionales. Recordemos que Sirena Selena y Marta viajan a Santo Domingo para escabullirse de las leyes federales que no le permiten a Sirena, menor de edad, trabajar en Puerto Rico. Por eso la situación colonial de la isla, esa bestia negra de los escritores de la Generación del ’70 en Puerto Rico, aquí se convierte en un brillante motor narrativo que, como nota Sandoval-Sánchez, invierte los circuitos tradicionales de inmigración entre Puerto Rico y la República Dominicana.

Igual que Marta y Sirena Selena, el turista canadiense viaja a Santo Domingo para procurar un goce que en su país no encuentra. Como tantos canadienses en la década de los '90, viaja a la República Dominicana para participar en una incierta forma de turismo, un turismo que lentamente va revelándosenos como sexual. ¿Qué es, en esta novela, el turismo sexual? Tal pregunta resulta capciosa porque presupone una respuesta fácil a otra: ¿Qué es el sexo? ¿Es Sirena Selena misma una turista sexual en la República Dominicana, cuando no va a comprar sexo, sino a venderlo?

Según el turista canadiense, su hotel, el mismo Hotel Colón en que se hospedan las protagonistas de la novela, (is) “perfect for our kind of tourism, and our kind of entertainment, you know what I mean” (190). Retengamos este “you know what I mean,” esta muletilla aparentemente vacía, pues aparte de constituir la primera aparición en la novela de la primera persona singular en inglés, la frase parece exigir la complicidad del lector. “You know what I mean,” nos dice el hablante, presuponiendo con este relleno verbal un saber que deberíamos compartir con él. Repite ese “you know what I mean” dos veces en su breve monólogo. El oyente no habla nunca, sino que está implícito tras la pregunta que le hace el hablante sobre otro hotel, el Nicolás de Ovando: “That’s the hotel you are staying at, isn’t it?” le pregunta hacia el final (192). Así, nuestro turista sin nombre se mueve entre la búsqueda de complicidad y confirmación, entre el “you know what I mean” inicial y la pregunta informal que casi acaba cerrando el capítulo.

Esa insistente búsqueda de complicidad entre el canadiense y su audiencia (aquí el narratorio frente a ese monólogo del parlanchín desconocido) resulta irónica en un capítulo escrito en inglés. Como sabemos, el efecto técnico más superficial de la inclusión de un capítulo en inglés en una novela que suponemos estar escrita toda en español, es el extrañamiento en sus dos denotaciones “apartar, privar a alguien del trato” y “ver u oír con admiración o extrañeza algo.” El capítulo queda vedado a los lectores monolingües,

fenómeno que resalta la falta de relevancia del capítulo para la trama de la novela. En cierto sentido, el capítulo 35 no resulta más que un exceso, un suplemento que nada añade al desarrollo y conclusión de la novela. No añade nada a la trama, más que confirmarla como tal al situarse fuera de ella. Pero en este situarse fuera de la trama, el capítulo también produce otro efecto más allá del extrañamiento. Convierte el monólogo entero del canadiense en un gran chiste, en una gran burla del homosexual neoliberal y bienintencionado, del sujeto gay que detenta el poder de regodearse en su propia normalidad:

Nowadays, it is easy for us to be what we are. Well, easy enough, if you are not one of those chip-in-the-shoulder Aids activists, a full-time drag queen, or a street boy. If you're sort of 'normal,' that is.

Yo soy normal y tú, querido, deberías serlo: el imperativo neo-liberal que el extranjerismo del hablante aquí convierte en paródico, situado como lo está él en una red de personajes que, como Sirena Selena, se distinguen por ser excepcionales, por estar más allá de lo normal. La normalidad es rara en la novela.

En este caso, esa parodia del afán normalizador que caracteriza al neoliberalismo surge casi exclusivamente como un efecto del bilingüismo del texto. Si bien los lectores bilingües no compartimos con los monolingües el destierro al que el capítulo los envía, sí compartimos la extrañeza. Nuestro bilingüismo, como nuestro alfabetismo frente a *Nuestra Señora de la noche*, no nos asegura, ni con mucho, un acceso supremo al texto, un entendimiento "total" o completo, ni siquiera superior. Aquí nuestro bilingüismo sólo conduce a más interrogantes, multiplica las dudas: ¿Por qué la autora puertorriqueña se ha tomado el trabajo de escribir en voz de un canadiense? ¿Por qué el referente "obvio" del Primer Mundo, los Estados Unidos, ha sido aquí desplazado hasta su vecino del Norte? Ya mencioné como nuestro turista reitera una y otra vez que viene del Canadá. Por eso sorprende, y no sorprende tanto, que Jossiana Arroyo, en uno de los ensayos más

responsables que se han escrito sobre la novela, identifique a este canadiense como un “turista europeo.” Arroyo escribe en una nota a su artículo que “la novela habla específicamente del turismo sexual en el Caribe hispano, y se le dedica un capítulo a las impresiones de un turista europeo sobre el Caribe como utopía turística. También se hace una alusión directa a las economías del turismo gay” (50). Este desplazamiento (ese “slip”) de Canadá a Europa en el ensayo de Arroyo no sorprende demasiado porque la novela misma enfatiza tales desplazamientos espaciales. Algunos ejemplos: Sirena y Marta, maestras del transformismo, se trasladan a la República Dominicana. La situación colonial de Puerto Rico se expresa en la novela mediante su evasión de la leyes federales. Parecería, finalmente, que los supuestos opresores neocoloniales no son ya estadounidenses, ni europeos, sino canadienses: blanquitos de clase media, al fin, enlazados metonímicamente con las superpotencias por su condición racial y económica.

Como ha notado Dara Goldman, a través de la novela Sirena Selena intenta alcanzar la movilidad utópica y la abolición de fronteras nacionales que caracteriza a las divas globales. Pero la “trans-excepcionalidad” de la bella Sirena, continúa Goldman, sólo hace patente las mismas fronteras que ella intenta subvertir. A nivel lingüístico, el capítulo 35 de Sirena Selena da cuenta de esta paradoja que nota Goldman. La inclusión de un capítulo entero en inglés parece fijar una frontera total e inamovible ante la novela y sus lectores monolingües. Parece instaurar una oposición fundamental entre el inglés de este excepcional capítulo y el “castellano” de los otros 49. Parece, simplistamente, identificar a unos como colonizados y a otros como colonizadores, atar una sola lengua a un solo origen nacional y de ahí a una identidad única.

A esas conclusiones llegaría el pensar bipolar, pero no el que ve en el bilingüismo una posibilidad creativa. La supuesta excepcionalidad de este capítulo más bien hace patente la imposibilidad ontológica del monolingüismo, la necesaria polinización entre idiomas.

Una lectura atenta de la novela después de leer el capítulo 35 revela que hay anglicismos casi en cada página, anglicismos particularmente referentes al maquillaje, a la música y la tecnología, al performance del travestí. Estos anglicismos y otros préstamos del inglés, directos e indirectos, no serían tan evidentes sin la inclusión de ese capítulo. Así, si el travestismo es uno de los temas privilegiados en esta novela, la alternancia lingüística es uno de sus vehículos, y resulta también uno de sus temas. En *Sirena Selena* hay palabra tras palabra incorporada del inglés, puesta sin cursiva y sin comillas en el texto, disfrutándose su extraña pertenencia al español del Caribe “hispanoparlante.” Es un texto bilingüe aunque nunca antes haya sido leído como tal.

Un ejemplo contundente de esa infiltración de un idioma en otro sería la primera frase de la narración: “En el avión, sentadito de chamaco con la Martha que es toda una señora veterana de miles candilejas: El Cotorrito, Boccaccio’s, Bachelors” (8). De entrada en la novela aparece la madrina, Martha Devine, ligada a la lengua madrina, el inglés, que a primera vista funciona en la novela más como una madrastra, como la lengua del Otro. A esta primera frase le falta un verbo principal, pero le sobran nombres propios en inglés: Martha, Boccaccio’s, Bachelors. La frase resume elocuentemente algunos temas de la novela: el desplazamiento en avión, el transformismo del “chamaco,” la atención a los espacios proscritos de la literatura edificante. Son espacios que, desde la primera línea de la novela, establecen conexiones entre lo bilingüe y lo “queer,” lo maricón, lo raro, atando una “impureza” lingüística a una identidad sexual también entendida como impura.

En un breve ensayo, Lawrence La Fountain-Stokes se pregunta cuáles pueden ser las relaciones entre las prácticas lingüísticas no-monolingües y las sexualidades alternas, “queer.” Una de las respuestas es su relación con “lo puro.” Otra respuesta también podría ser cómo echan luz y cómo opacan otras prácticas denominadas y valoradas como

normales y, por esa misma normalidad, descartadas por la crítica al aparentar ser invisibles: el monolingüismo y la heterosexualidad. En los debates en torno al estatus de Puerto Rico, sociólogos y políticos evocan frecuentemente el caso de Quebec como el modelo de un lugar donde dos idiomas conviven, tensamente, pero conviven. Por una línea similar, en un ensayo reciente Doris Sommer nos recuerda que la alternancia lingüística, el code-switching, “desborda la identidad anclada en una lengua y una cultura, y por lo tanto conlleva un malestar para los que no cabemos ni en un código cultural ni en otro.” A parte de provocar ese malestar del que habla Sommer (sea la risa, la sorpresa o la interrupción de una lectura monolingüe), el inglés del capítulo canadiense de *Sirena Selena* hace patente los intercambios entre idiomas y nacionalidades que siempre existieron a través de la narración. De forma extremadamente distinta, aunque acaso con resultados parecidos al del analfabetismo en *Nuestra Señora*, la extrañeza del bilingüismo nos fuerza a releer a *Sirena Selena*. La falta de escritura en un caso, y el exceso de escrituras en el otro, fuerzan ese desencuentro con la lengua propia que caracteriza lo literario. Ese desencuentro tiende un puente, aunque en terreno desigual, entre el analfabetismo en una novela y el bilingüismo en la otra, entre el Canadá y el Caribe, entre un inglés “impuro” en los márgenes de un imperio y un castellano “impuro” en los márgenes de otro. Es el tipo de puente, precioso por inestable, que tienden las lenguas madrinas.

Notas

(1). Debo a Rubén Ríos Ávila la sugerencia del concepto “lenguas madrinas,” así como la indagación general que motiva este trabajo. Gracias también a Anna Deeny, Doris Sommer, Diana Sorensen y Manolo Núñez Negrón por sus lecturas y sugerencias.

(2). Otros éxitos editoriales: El Premio de Cuento Juan Rulfo (1996), el Premio Letras de Oro, otorgado en 1994 por *Pez de vidrio*, la nominación de *Sirena Selena vestida de pena* para el Premio Rómulo Gallegos, el agotamiento de su poemario *Tercer mundo* (2000) en México, y la producción, en Cuba, de su obra *Matropofagia* (2000). Para otros detalles, ver la tesis de Alexandra Pagán Vélez.

(3). Sobre el jugoso tema de la celebridad literaria en los Estados Unidos, de mucho mayor escala que en Puerto Rico, ver *Authors, Inc.* y *Star Authors*. La autora de *Author's Inc.* liga la celebridad al elogio moderno de un "ethos" masculino (Hemingway, Faulkner) que se debilitó desde los años '60 cuando cobraron fuerza en Estados Unidos los movimientos por la reivindicación de los derechos de la mujer y los homosexuales. Curiosamente, en el Puerto Rico del '70 en adelante esa celebridad se asocia más con mujeres como Rosario Ferré y Santos Febres. Esta última, como ninguna de ellas, ha logrado servirse de los medios de comunicación masiva para su labor cultural. Es más, la dedicatoria de las Fiestas Patronales del municipio de Carolina en mayo de 2006 a Santos Febres insinúa el éxito de su identificación "con la gente." También, en 2006, la autora escribió un conjunto bilingüe de comentarios que acompañan las letras de las canciones en el CD "The Underdog/El subestimado" del reguetonero Tego Calderón. ¿Da cuenta esto de una nueva relación en Puerto Rico entre la figura del escritor y la sociedad de masas? Aunque la excepcionalidad y lo reciente de la prominencia de Santos Febres no permita todavía llegar a ninguna conclusión, sirve de motivación para mantenerse atento a la carrera de esta autora y otros autores noveles como Mayra Montero.

(4). Es esta falta de "compromiso" y el "exceso" lo que le molesta a Joshua Kors, según su reseña de la traducción al inglés de (la difícilmente pronunciable) *Sirena Selena* para la revista *Hopscotch*. Ese exceso que detecta está ligado a los elementos histriónicos que van componiendo al travesti, en una novela que, según él, debería ser una denuncia de la pobreza y el desarraigo. Pero, ¿Puede construirse una narración sobre el travestismo sin ese exceso que a Kors le molesta? O, ¿acaso una novela "sobre" el travestismo no estaría condenada de antemano ante los ojos de Kors? ¿No será ese exceso constitutivo de toda loca vestida?

Bibliografía

Andrade, Oswald de. "Manifiesto Antropófago." *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Ed Jorge Schwarz. México: Tierra Firme, 2002. 171-180.

Arroyo, Jossianna. "Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena* vestida de pena." *Centro Journal* 15.2 (2003): 39-51.

Barradas, Efraín. "Sirena Selena vestida de pena o el Caribe como travestí." *Centro Journal* 15.2 (2003): 53-65.

Derrida, Jacques. "Des Tours de Babel." *Difference in Translation*. Ithaca: Cornell, 1985.

---. *Monolingualism of the Other, or, The Prosthesis of Origin*. Trad. Patrick Mensah. Stanford: Stanford UP, 1998.

Díaz, Luis Felipe. "La narrativa de Mayra Santos y el travestismo cultural." *Centro Journal* 15.2 (2003): 25-36.

“Extrañamiento.” *Diccionario de la Real Academia Española*.

Ferré, Rosario. *Papeles de Pandora*. Nueva York: Vintage, 2000.

“Figura.” *Diccionario de la Real Academia Española*.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Trad. David McLintock. Nueva York: Penguin, 2003.

Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras: UPR, 1993.

Glass, Loren Daniel. *Authors, Inc.: Literary Celebrity in the Modern United States, 1880 -1980*. Nueva York: New York UP, 2004.

Goldman, Dara. “Global Divas and Border Patrol.” Ponencia presentada en 2003 en la conferencia de la PRSA en Nueva York. Cito de la versión enviada por correo electrónico a Juan Pablo Rivera.

González-Allende, Iker. “De la pasividad al poder sexual y económico: El sujeto activo en *Sirena Selena*.” *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 34.1 (2005): 51-64.

Jameson, Frederic. “Third-world Literature in the Era of Multinational Capitalism.” *The Jameson Reader*. Eds. Michael Hardt y Kathi Weeks. Oxford: Blackwell, 2000. 315-319.

Kors, Joshua. “Sirena Selena (reseña).” *Hopscotch: A Cultural Review* 2.4 (2001): 171.

La Fountain-Stokes, Lawrence. “The Queer Politics of Spanglish.” *Critical Moment* 9. (2005): <http://criticalmoment.org/issue9/articles/stokes.html>.

“Madrina.” *Diccionario de la Real Academia Española*, 1780.

Moran, Joe. *Star Authors: Literary Celebrity in America*. Londres y Sterling: Pluto, 2000.

Pagán Vélez, Alexandra. *La construcción del travesti en Sirena Selena vestida de pena*. Tesis de maestría disponible en línea. Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 2005.

Ríos Ávila, Rubén. “La virgen puta.” Presentación de *Nuestra Señora de la noche*, enviada por correo electrónico a Juan Pablo Rivera el 13 de octubre de 2006.

Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: La Flor, 1976.

Sandoval Sánchez, Alberto. “*Sirena Selena vestida de pena*: A Novel for the New Millenium and for New Critical Practices in Puerto Rican Literary and Cultural Studies.” *Centro Journal* 15.2 (2003): 5-23.

- Santos Febres, Mayra. *Cualquier miércoles soy tuya*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- . *Nuestra Señora de la Noche*. Madrid: Espasa-Calpe, 2006.
- . Prólogo. *Mal(h)ab(l)ar: Antología de nueva literatura puertorriqueña*. Ed. Mayra Santos-Febres. San Juan: Yagunzo, 1997. 13-25.
- . *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- . *Sobre piel y papel*. San Juan: Callejón, 2005.
- . "Tegology—Tegología." Comentario. *The Underdog/El subestimado*. Por Tego Calderón. Jiggiri Records, 2006.
- Sommer, Doris. *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education*. Londres y Durham: Duke UP, 2004.
- . "Lenguas del amor AC-DC." *El salto de Minerva: Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Eds. Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams. Frankfurt: Vervuert, 2005. Cito de la versión enviada por correo electrónico a Juan Pablo Rivera.
- Torres, Daniel. "La erótica de Mayra Santos-Febres." *Centro Journal* 15.2 (2003): 99-105.
- Van Haesendonck, Kristian. "Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres: ¿transgresiones de espacio o espacio de ansgresiones (sic)?" *Centro Journal* 15.2 (2003): 79-96.

Notas/Notes

Silencio, resistencia y despertar femenino en *Canto rodado*, de María Barbal

[Claudia García](#)
University of Florida

Este trabajo se centrará en la novela *Canto rodado* (1984, 1985), de María Barbal, en la cual se refiere la vida de una mujer campesina en Cataluña, desde comienzos de siglo hasta los años ochenta. El texto da paso a la voz de la protagonista, Conxa, quien, ya en su vejez, hilvana su pasado: su infancia en un pequeño pueblo de montaña, su partida a los trece años para establecerse con los tíos en una población cercana, su boda con Jaume, el nacimiento de sus hijos, la participación del marido en la República y su posterior ejecución, seguida del encarcelamiento temporario de Conxa y de las hijas. La posguerra, período de humillación y pobreza para toda la familia, marca el ocaso de la vida rural. Acompañando a su hijo que consigue trabajo como portero, Conxa se traslada a Barcelona.

Al seguir la subjetividad de la protagonista en su proceso de cambio, la novela se inscribe en el paradigma de la ficción del desarrollo femenino. Ese desarrollo, observado aquí en su intersección con el despertar de la conciencia política y de clase, constituye el punto de arranque de una actitud crítica más general, y puede leerse como un ejercicio de la memoria histórica. La novela registra las condiciones de vida en la España rural a comienzos de siglo, para sesgadamente dar cuenta de las transformaciones sociales impuestas por el proceso de modernización económica. Por una parte, el texto describe el costo --el sufrimiento-- que acompaña el despertar de la conciencia de Conxa y hasta qué punto éste es una imposición de las circunstancias. Por otra parte, muestra cómo, para el sujeto social representado (femenino, rural, oprimido económica y políticamente), esa

toma de conciencia constituye un proceso dinámico pero no lineal, que abarca varias generaciones de mujeres, y se caracteriza por la heterogeneidad de las posiciones de éstas. Por último, *Canto rodado* narra al mismo tiempo el silencio y la voz de Conxa, subrayando que la sumisión del personaje no implica falta de memoria histórica.

La lectura que propongo en estas páginas entiende la novela como un cuestionamiento de la Historia, ejecutado con extrema simplicidad. Tal cuestionamiento --principio constructivo de la novela-- genera un conjunto de estrategias narrativas: el examen de éstas me permitirá demostrar cómo el texto socava la historia de los héroes y de los grandes acontecimientos, a favor de otra cuyo tono menor es, en sí mismo, una toma de posición política. Las estrategias textuales convergen hacia dos núcleos aglutinantes: la deliberada hibridez genérica y el punto de vista elegido. Por un lado, esta hibridez (a) se vincula con la vacilación del texto, que comparte rasgos de la narración autobiográfica y de la testimonial, de modo que la novela se inscribe entre la aventura del sujeto individual y único, y la del individuo representativo de una comunidad; (b) se manifiesta como un tironeo entre escritura y oralidad, polos no excluyentes entre sí pero que generan múltiples opciones a la hora de interpretar la relación del conjunto textual con el sujeto que lo enuncia (¿voz interior? ¿relato escrito? ¿relato oral?).

Por otro lado, la elección del punto de vista dispara un cuestionamiento doble, tanto de la “gran narrativa” patriarcal como de la deconstrucción feminista de esa narrativa. El texto, en efecto, focaliza en Conxa, a quien definen su sumisión al esquema patriarcal hegemónico, y su amor por Jaume; los años de plenitud de Conxa, así como el inicio de su conciencia crítica están subordinados a esta relación. Conxa está lejos de ser una heroína feminista; más vale, su incipiente conciencia de género es una experiencia a regañadientes, vinculada con el desmoronamiento de un mundo en el que se consideró feliz. Gayle Greene señala cómo

[f]eminist fiction is not the same as “women’s fiction” or fiction by women. Not all women writers are women’s writers and not all women’s writers are feminist writers, since to write about “women’s issues” is not necessarily to address them from a feminist perspective... Yet whatever a writer’s relation to the women’s movement, a novel may be termed “feminist” for its analysis of gender as socially constructed and capable of being reconstructed and for its enlistment of narrative in the process of change. (199)

Con economía y reticencia características de su escritura (Glenn), Barbal plantea a través de su protagonista los elementos de un análisis de género que el discurso de Conxa articula sólo indirectamente (a través de otros personajes), o de modo parentético. Al mismo tiempo, el registro de esos elementos es el resultado de un proceso traumático, conflictivo, y violento, impuesto desde el exterior para la protagonista (relacionado con el proceso político de la República y de la Guerra Civil).⁽¹⁾ De esta forma, la construcción y reconstrucción social del género están captadas en lo que significan de restricción (y no de ampliación) para el sujeto femenino que las experimenta.

Con respecto a las estrategias movilizadas en función del punto de vista, será posible rastrear esa dualidad deconstructiva que señalé más arriba en varios planos: (a) en la estructuración temporal de la novela, que combina un tipo de organización cronológica del material narrativo con otro nucleado alrededor del despertar de la protagonista; (b) en la contraposición del tiempo de la enunciación y el tiempo del relato, la cual sostiene parcialmente el código hermenéutico, y refinando el instrumental de la memoria (lo que se recuerda desde el presente, lo que se recuerda que se recordaba en el pasado), inscribe una marcación femenina del transcurrir temporal; y (c) en la doble dialéctica de la voz del yo/ voces sociales, y voz/ silencio, que permite consignar tanto la heterogeneidad del sujeto social representado como el desarrollo de la visión crítica de la protagonista.

Antes de abordar el análisis más detallado de las estrategias textuales ya mencionadas, quiero repasar brevemente algunos aspectos del contexto histórico en que se desarrolla la novela. En los primeros treinta años del siglo XX, los procesos de industrialización y urbanización en España produjeron un grado de activismo político y de agitación social que la oligarquía fue incapaz de absorber. Las élites económicas delegaron el poder político en el ejército para controlar o eliminar las consecuencias de la transición de una sociedad agrícola a otra industrial (Richards 174). Así, el franquismo representa un intento de des-asociar la modernización económica de la modernidad cultural por medio de la represión, erradicando el pluralismo, e imponiendo una “purificación colectiva” a través del sacrificio, que castigó sobre todo a las clases populares y a los enemigos políticos (Graham 169, Richards 176-179).

Por otra parte, Barcelona, punto de referencia histórico del federalismo español, la “gran ciudad” que desafiaba la omnipotencia del estado, se convirtió en foco del descontento generalizado. En 1931 se crea Esquerra Republicana, coalición populista de republicanos (rurales y urbanos) y nacionalistas catalanes, que dominaría la política regional durante la guerra. La proximidad del conflicto, pese a los refugiados y al hambre, no se percibió hasta finales de 1937; sin embargo, la victoria franquista de febrero de 1939, después de un año de bombardeos feroces, fue aplastadora (Ucelay 144-151). Como mostraré el examen de las estrategias textuales a continuación, este conjunto de circunstancias son determinantes en el desarrollo de la historia de Conxa, a pesar de que rara vez ocupan el primer plano en la narración.

¿Es *Canto rodado* la historia de una mujer única o la de una campesina como muchas otras? Varios elementos subrayan un grado de hibridez genérica en el texto, entre lo autobiográfico y lo testimonial. La “Nota preliminar” establece claramente que se trata de un texto de ficción, en el que Conxa tiene categoría de personaje, texto que M.B., la

persona real que firma la “Nota” y el texto entero, asume como propio. Estamos, así, frente a una novela que se presenta como una narración autobiográfica, e implícitamente asume los supuestos del género (afirmación de un sujeto percibido como individual, único, coherente, por lo general de clase media o alta). De este modo, los elementos que confirman la extraordinariedad relativa de Conxa en su medio apuntan a lo autobiográfico, como su aspecto físico (13), su sensibilidad estética (25, 26), su acceso a la educación (10-11), y las cualidades personales que la vuelven centro de la atención ajena (28, 29, 66).

Sin embargo, la voz de la autora, justificando el modo de expresión de su protagonista ante la mirada de un lector urbano (heterogéneo con respecto al entorno rural que caracteriza a Conxa), evoca la función intermediaria del editor letrado del testimonio, a la vez que subraya el valor testimonial de la voz de Conxa para dar cuenta de su mundo.⁽²⁾ Por otra parte, el título de la novela enfatiza el aspecto representativo de la historia. La imagen del canto rodado, esa piedra pequeña y anónima en medio de muchas otras iguales, aproxima el texto de Conxa a la narración testimonial.

Rumbo a la cárcel de Montsent, aturdida por el arresto de Jaume, en un camión donde sólo mujeres y niños van prisioneros, Conxa afirma: “Tengo la sensación de ser una piedra en un pedregal. Si alguien o algo atina a moverlo, me deslizaré rodando hacia abajo con las otras piedras; de lo contrario, me quedaré aquí quieta durante días y días” (86). Como en el testimonio, se narra una toma de conciencia política; la imagen epifánica del canto rodado surge en esa instancia textual, subrayando la inclusión del sujeto individual Conxa en el sujeto colectivo. En tanto metáfora de una subjetividad masificada, sin embargo, la imagen del canto rodado adquiere otra valencia más adelante, cuando las prisioneras son trasladadas al albergue.

Nos llamaban “rojos”. En aquel pueblo, también habían matado a varios

hombres y otros muchos habían pasado a Francia... Un día, una chica más o menos de la edad de Elvira, la insultó porque los rojos habían matado a su novio... Había quienes hubieran deseado que, además de tanta pena, nos sintiéramos malvados. ¿Por qué las piedras van al pedregal? (95).

Así, el “canto rodado”, más que referirse a una posicionalidad política determinada, da cuenta de las identidades colectivas a las que el sujeto individual se incorpora, y frente a cuya dinámica o inercia resulta más fácil ceder que resistir.

Relacionado también con la hibridez genérica del texto, se presenta el doble régimen de la narración, que la hace oscilar entre la escritura (autobiografía) y la oralidad (testimonio). Por cierto, estos dos polos no se excluyen mutuamente. Sin embargo, como no hay en el texto una justificación explícita sobre cuál es la relación del sujeto de la enunciación con el enunciado, se generan al menos tres opciones interpretativas. El conjunto textual puede entenderse como (a) la voz interior de Conxa que rememora el itinerario de su vida, desde Ermita hasta Barcelona, en cuyo caso la división del todo en partes correspondería al autor implícito, diferenciado de la autora biográfica M.B.; (b) la narración que por escrito hace Conxa de su vida, de modo que es ella misma quien la divide en tres partes; y (c) el relato oral de Conxa a un interlocutor o interlocutora –quizás M.B.—que transcribe el texto y define sus partes. Ya sea como voz interior, escritura o voz oral que un mediador fija por escrito, el texto capta la intimidad de una voz caracterizada por su reticencia, que fluctúa entre dejarse organizar desde el exterior por las formas de la oralidad (9,11, 14, 21, 26, 82.), o desde su propia interioridad a través de la palabra escrita (19-20, 25, 63, 75, 109-110).

Me he referido antes a la importancia del punto de vista de Conxa para formular un doble cuestionamiento de la escritura de la historia, tanto en su versión patriarcal (que focalizaría en la figura de los héroes, las fechas, las batallas, el espacio público) como en sus versiones posmodernas, caracterizadas por el enfoque feminista y por los

procedimientos metatextuales.(3) Constrastando con esta mayor sofisticación, *Canto rodado* se mantiene dentro de las convenciones del realismo. Conxa es una mujer común y corriente, una campesina con escaso acceso a la educación, adaptada a la estructura patriarcal de la sociedad de su tiempo, y que, en concordancia con los límites del mundo rural donde vive, da cuenta de los procesos históricos a través de la inmediatez del espacio privado.(4) Por lo tanto, el cuestionamiento de la historia en el texto se despliega en el manejo predominantemente femenino de la temporalidad, en primer término, y, en segundo lugar, en la irrupción de las voces sociales en el seno del discurso de la protagonista.

Al examinar las diferencias de género en las novelas de autoformación personal (*Bildungsroman*), Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland identifican dos estructuras narrativas recurrentes en la ficción del desarrollo femenino.(5) La primera es una estructura de aprendizaje, cronológica, que sigue el modelo de crecimiento lineal masculino; en la otra, más específicamente femenina, el desarrollo está asociado a un despertar, que quiebra el marco temporal convencional instituyendo una ruptura con la autoridad de los padres o del marido (11-12). En *Canto rodado* se combinan los dos tipos de estructuración. En un nivel profundo, la novela progresa cronológicamente siguiendo el desarrollo de Conxa desde su infancia en Ermita, su juventud y madurez en Pallarès, hasta su vejez en Barcelona. En este plano, la protagonista se conforma a las expectativas sociales de su época, clase social y medio ambiente rural, y son numerosas las instancias textuales que manifiestan su sumisión y obediencia a la familia (11, 23, 26, 36, 42, 44, 68, 74, 76, 114). Abel et al. señalan cómo el esfuerzo de las protagonistas suele concentrarse en dar voz a sus aspiraciones (7). En el caso de Conxa, el llanto y la experiencia física de la angustia –literalmente, el angostamiento de la garganta— sustituyen la expresión de la voz, y coinciden con los momentos de ruptura, como la partida de la casa paterna y el fusilamiento de Jaume (14, 94, 97).

Este nivel cronológico, más cercano al modelo masculino, sirve de soporte para la estructuración del texto según el despertar de la protagonista. El ordenamiento cronológico rige la división de la novela en tres partes; pero el lapso que en cada una de ellas se narra es disímil, y está ligado a la toma de conciencia de Conxa. Se trata de un proceso paulatino, dependiente de la figura de Jaume, que llega a su clímax al fin de la segunda parte y comienzos de la tercera. En un primer momento, Conxa no puede entender a Jaume simplemente porque no ha sido expuesta a los estímulos ideológicos adecuados: esto es un efecto de la estructuración patriarcal de género, que favorece niveles desparejos de actividad pública y de conciencia política entre los sexos (44-46, 56, 71, 81-82). Sin embargo, como consecuencia del trauma de la guerra (exterminio, represión), Conxa despierta a una nueva comprensión del mundo. Así, la primera parte abarca unos cinco años (desde que Conxa, adolescente, llega a Pallarès hasta que conoce a Jaume); la segunda cubre desde su casamiento hasta el inicio de la Guerra Civil, es decir unos dieciséis años; y la tercera, desde la derrota republicana hasta el presente de la enunciación (aproximadamente cincuenta años).

La coexistencia en el texto de ambas formas de estructuración (cronológica y de despertar) subraya dos elementos. Por un lado, refleja la dualidad en la interioridad de la protagonista, quien comprendiéndose a sí misma como una mujer tradicional, adaptada al orden patriarcal de su mundo, se ve obligada, por causa de la violencia política, a hacer una revisión crítica de las circunstancias de su vida. Por otro lado, expresa el fluir liberador de la memoria crítica y emotiva, la cual, identificando núcleos significativos, se demora en ellos alterando la ecuanimidad del tiempo cronológico. Así, pese a que en la vida de Conxa ha primado su sumisión a las estructuras dominantes (patriarcales más que políticas) –y el texto da cuenta de ello empleando la organización cronológica como sedimento o sustrato del despertar—, el peso climático de los episodios rememorados

converge en la zona central del texto, cuando se inicia su distanciamiento crítico de esas estructuras.

Margaret Lourie, Domna Stanton y Martha Vicinus, a propósito de la relación específica de la mujer con la memoria, se preguntan si “women’s memories have a special relation to time” (1). La marcación del transcurrir temporal en *Canto rodado* parece ofrecer una respuesta afirmativa. En primer término, el texto introduce la discriminación entre el tiempo del relato y el tiempo de la enunciación (“Estaba claro que en casa éramos muchos. Y me digo que alguien sobraba” [9]), pero retiene la información acerca de cuál es, exactamente, el presente desde el que Conxa rememora. De este modo, un elemento del código hermenéutico –el planteamiento y desarrollo del enigma– está imbricado con la temporalidad en la novela. Nos enteramos de que la protagonista es octogenaria a pocas páginas del final, lo cual obliga a hacer un ajuste de perspectiva, enfatizando la disolución de las fronteras entre pasado y presente, y subrayando la actualidad del pasado:

No podía creer que aquellas dos mujeres con hijitos y aquel hombre que se casaba fueran mis hijos...Los años posteriores a la guerra formaban un punto fijo, inmóvil, siempre igual. Me había quedado detenida en aquella mañana en que los soldados llamaron a la puerta, o quizás me había perdido en el albergue aragonés...[P]or fin, empezaba a llegar la hora de morir, porque ya tenía más de cincuenta años y no deseaba nada del presente ni del futuro...Al pensar en ellos, ahora, sonrío. Me tocó vivir treinta años más y, aunque inútil, sigo respirando. (111)

La voz de Conxa, testigo de casi un siglo de historia, afirma la vigencia traumática del pasado para el sujeto social que ella representa, y –en relación con el contexto histórico en que se publica la novela-- solapadamente critica el discurso de la reconciliación, en que se basó la transición democrática después de la muerte de Franco. Por otra parte, Conxa también formula una visión crítica de los efectos de la modernización económica y del proceso de urbanización, que acentúa el contraste entre el elemento paradisiaco que aflora en sus memorias anteriores a la guerra (descripción de la casa, de la naturaleza,

registro del paso de las estaciones, libertad de movimientos), y el entorno urbano, regimentado y gris, de su vejez (117).

En segundo término, la interrelación entre la instancia de la enunciación (desde la cual se rememora) y la del enunciado (aquella del tiempo rememorado) se reproduce en el tiempo del relato. La memoria de la protagonista, como un refinado instrumento, va hilvanando sus recuerdos presentes con lo que ella recuerda que recordaba en el pasado (“Durante aquellas horas de caminata silenciosa..., sólo pensaba en las horas buenas vividas en el pueblo donde nací...Recuerdo los tres inviernos de escuela” [1]). Esta memoria telescópica, que colapsa todo pasado en la acción del rememorar, se engarza con un registro marcadamente femenino del transcurrir del tiempo, cuyos puntos de referencia privilegian los hitos del mundo familiar y del entorno campesino. Esto es sobre todo notorio en la segunda parte de la novela, en la que los acontecimientos de la vida personal-familiar de Conxa y los de la vida política del país se entrelazan profundamente, pero son los primeros los que sirven de anclaje a la memoria (43, 44, 45, 51). Incluso la mención de hitos como la exposición de Barcelona de 1929, el inicio de la República en el 31 y el comienzo de la Guerra Civil en el 36 ingresan en el texto subordinados a eventos del orden familiar: la visita de la tía a la exposición (55, 56), la muerte de la madre (60), y la cancelación de la estadía de los primos de Barcelona en Pallarès (79-80), respectivamente. Por otro lado, la estructura de la novela --enhebrada de secuencias narrativas-- establece el principio de equivalencia entre los episodios, rescatando la trascendencia de memorias en apariencia nimias desde la perspectiva de la Historia (como la excursión a recoger setas, 63-65), y poniéndolas en un mismo nivel con otros episodios más convencionalmente relevantes (59-61, 99-104). Los espacios en blanco que separan los fragmentos pueden leerse como silencios textuales, que expresan tanto saltos temporales como tiempos no narrados pero contemporáneos de los que se narran. En ambos casos, los blancos gráficos apuntan a la función del silencio en la novela, el cual constituye,

quizás, el desafío central del texto. ¿Cómo articular el cuestionamiento de la Historia desde la perspectiva de un sujeto social caracterizado por su sumisión y su silencio?

La crítica ha señalado el uso de estrategias de reticencia (silencios, omisiones, eufemismos, blancos tipográficos) en la escritura de muchas mujeres, entre ellas Barbal (Glenn). En *Canto rodado*, es posible rastrear una dialéctica entre la voz y el silencio: la voz sumergida de Conxa, cuyo registro, en el texto, está entretreído con otras voces femeninas y masculinas –las que a su vez moldean la de la protagonista--, y el silencio, que presenta funciones plurivalentes en el mundo de ficción representado.

Por una parte, el silencio es un atributo intrínseco de Conxa, que la define desde la adolescencia hasta la vejez, y del que ella es consciente: “Yo no opinaba lo mismo, pero no sabía cómo expresarme, cómo rebatir sus palabras” (46); “Yo creía que el mar de fondo que había en la casa le quitaba el apetito; pero, antes de decirlo, me hubiera mordido la lengua...Quizá me había convertido en una roca dura, sencillamente, quizá nunca supe rebelarme. Y decir: todavía no he muerto” (114). Su silencio la diferencia de otras figuras femeninas, como Delina (30, 52) o Elvira (89, 90, 95); y, en otras ocasiones, éste es expresión de su falta de conciencia política (“Jaume está exaltado...Salgo de estas conversaciones sofocada. Mejor será que no pregunte [qué es pueblo]. Hoy me ha regañado porque le he dicho que nos pedían a la niña” [82]). Por otra parte, el silencio en el texto tiene un valor cultural, que expresa comportamientos normales en la comunidad rural a la que pertenece Conxa, como indica la excepcional locuacidad de su madre al inicio de la novela (14), o la conducta de sus tíos (18, 22-23).

En tercer término, Conxa usa su silencio como un arma de resistencia: primero, en el mundo familiar, para influir sobre la decisión de sus tíos, opuestos a su boda con Jaume (42); luego, durante la represión política, su silencio será, además, una estrategia compartida de supervivencia: “Nos comportábamos como si fuéramos mudas y, cuando

parecía que Mundeta iba a abrir la boca, le cogí una mano con mucha fuerza” (99-100). Este silencio consciente, completamente distinto del silencio de sumisión que refleja la conducta aprendida y habitual de Conxa a lo largo de la novela (20, 23, 26,42), en la vejez funciona como refugio (“Barcelona es aprender a callar, a callar y a callar. Hasta que me preguntan algo” [118]). Frente a la desvalorización de la figura del anciano en el mundo moderno, el silencio del personaje adquiere el valor de un caparazón –una concha– desde donde sólo la memoria le permite desplegar y rearticular su identidad.(6)

Como en una partitura, la voz de Concha, siendo casi subterránea en el universo representado, es la melodía que da coherencia y continuidad al discurso de la novela. Sin embargo, su voz deja aflorar las voces de otros personajes, tanto por medio del discurso directo libre (10-11, 14, 18, 22, 52, 76, 77), como del indirecto libre (34, 44), en un procedimiento muy cercano a las formas de la oralidad. A través de la fagocitación de las voces ajenas en el discurso propio –no hay marcas tipográficas que distingan lo que dicen ellos de la propia voz de Conxa– la narradora da cuenta de la ambivalencia constitutiva del despertar de Conxa personaje, que oscila entre asumir ese discurso como propio e indicar al mismo tiempo que es ajeno.(7) Así, registra la heterogeneidad del sujeto social representado, y despliega elementos de una crítica de género y de clase cuya articulación esboza (45) o realiza indirectamente, a través del discurso de otros personajes (74). Las figuras de Elvira y de su tía, que presentan rasgos de ruptura con respecto al modelo tradicional de mujer sometido al esquema patriarcal (16, 71, 105), están balanceadas por el mayor número de personajes femeninos que, como la protagonista, se conforman a las expectativas hegemónicas (Delina, Angeleta, la madre de Conxa).

En conclusión, *Canto rodado* ofrece una visión de la historia española del siglo veinte desde la perspectiva de un sujeto social oprimido y silenciado, tanto por sus circunstancias de género, clase y afiliación política, como por su pertenencia al entorno rural. Con un

lenguaje estético que hace hincapié en la transparencia y en la recuperación de la oralidad, el texto despliega la voz de Conxa quien, al hilvanar sus memorias, cuestiona implícitamente otras versiones de la Historia. La vida de la protagonista, indisolublemente ligada a los procesos políticos y sociales que se pusieron en marcha con la modernización económica de España, ha sido marcada –y, en un sentido profundo, detenida— para siempre por el trauma de la guerra. Siendo una mujer campesina, tradicional, que ha asumido pasivamente y sin rebeliones el orden patriarcal de su mundo, Conxa experimenta el despertar de su conciencia política y de género a causa de la violencia del conflicto y de la posguerra franquista, que cuidadosamente castigó a los vencidos. La novela capta la intimidad de una subjetividad femenina cuyo silencio es muchas veces expresivo de su sumisión a las estructuras hegemónicas, pero que, en tanto arma de resistencia y refugio de su interioridad, ha favorecido el ejercicio de su conciencia crítica.

Notas

- (1). A diferencia de Jaume, que tiene inquietudes políticas y una participación activa durante la República, lo que ocasionará su fusilamiento, Conxa aparece como recipiente pasiva de los cambios políticos que impactan en su vida y en su medio. En este nivel, se mezclan rasgos de género con otros dependientes de la clase social y de la pertenencia al medio rural.
- (2). Es preciso aclarar que la “Nota preliminar” aparece sólo en la versión en catalán del texto. Su ausencia en la traducción al castellano puede reducir la eficacia de mi argumento, en el sentido de que éste no sería consistente con una deliberada intención autoral de presentarse como “mediadora” del texto. Creo, sin embargo, que el argumento no resulta invalidado; la nota ausente remitiría a la inevitable pérdida expresiva ocasionada por la versión al castellano.
- (3). A modo de ejemplo, quiero mencionar dos textos que contrastan con Canto rodado desde esos parámetros: Soldados de Salamina (2001), de Javier Cercas y El cuarto de atrás (1984), de Carmen Martín Gaité. Ambas novellas ejecutan sus propias deconstrucciones de la historia con singular calidad literaria; sin embargo, ambas se contraponen al texto de Barbal, que está definido por su cuidadoso tono menor y por la transparencia de su escritura.

(4). “Cuando nos metíamos por tales vericuetos [el futuro del país, la justicia] siempre ocurría lo mismo. Una espesa niebla avanzaba hacia mi cerebro y, de allí, pasaba al corazón, dejándolo helado y a oscuras. Yo estaba acostumbrada a conocer lo que veía, a hablar de lo que sentía. No sabía nada que quedara lejos de Pallarès o de Montsent o de Ermita” (56).

(5). Las obras estudiadas por las autoras pertenecen principalmente a la tradición anglosajona.

(6). Cabe señalar que el silencio de sometimiento aparece asociado al llanto y la angustia, en tanto que el silencio estratégico está vinculado a la catarsis y al grito (102).

(7). Por el contrario, el texto indica claramente a través del uso de comillas y cursiva las ocasiones en que el discurso referido se percibe y se incorpora como ajeno. Es el caso de la carta del primo de Barcelona (179-80), y las voces de los soldados (85, 91, 99).

Obras citadas

Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch, and Elizabeth Langland, eds. Introduction. The Voyage In. Fictions of Female Development. Hanover, NH: University Press of New England, 1983. 3-19.

Barbal, Maria. Canto rodado. Barcelona: Lumen, 1994.

Cercas, Javier. Soldados de Salamina. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.

Glenn, Kathleen. Discourse of Silence in *Alcanfor* and “*Te deix, amor, la mar com a penyora*”.

Graham, Helen and Jo Labanyi. Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity. New York: Oxford University Press, 1995.

Graham, Helen and Jo Labanyi. “Building the State and the Practice of Power 1940-1959”. Graham 169-171.

Greene, Gayle. “Feminist Fiction and the Uses of Memory”. Signs 16 (1991): 290-321.
Lourie, Margaret, Domna Stanton, and Martha Vicinus. “Introduction”. Michigan Quarterly Review 26.1 (1987): 1-8.

Martín Gaité, Carmen. El cuarto de atrás. Barcelona: Destino, 2001.

Richards, Mike. “The Material Reality of State Power”. Graham 173-195.

Ucelay Da Cal, Enric. “Catalan Nationalism: Cultural Plurality and Political Ambiguity”. Graham 144-151.

Ficciones sexuales latinoamericanas y la constitución del sujeto masculino

Alfredo Villanueva Collado
The City university of New York

En un estudio sobre la auto-representación en la literatura homosexual norteamericana, David Bergman ha propuesto una nueva categoría de homosexualidad, que ha llamado "Euroamericana" (39) para distinguirla del "sexo intramasculino" que, según él, ocurre en otras culturas. Esta "sexualidad Euroamericana" tiene cuatro características: otredad, autenticidad, permanencia e igualdad, que juntas constituyen el "discurso homosexual" (31-32). Kaja Silverman, escribiendo sobre "la subjetividad masculina en los márgenes" propone la sorprendente teoría de que los varones (y por ende todos los seres humanos) no tienen una identidad esencial; que "nuestros deseos y nuestra identidad nos vienen de afuera, y se fundan sobre un vacío" (50). Para Bergman, los homosexuales funcionan como "sirvientes de la muerte" en sus respectivas culturas y lo que deben hacer es "ayudar a los vivos en el proceso de la muerte (208), roles que en mi cultura-- o lo que queda de ella--siempre se habían asignado a los militares o los sacerdotes.

Las citas de Bergman y de Silverman muestran el derrotero que ha tomado el concepto de la homosexualidad desde que, a finales del siglo XIX fuera denominada "el amor que no osa mencionar su nombre." Por un lado, se trata ya menos de una tendencia de la psique o un conjunto de prácticas sexuales específicas que de una modalidad de identidad esencial humana con profundas connotaciones políticas-- en el caso de Bergman, liberales o libertarias. Por otro lado, tal identidad homosexual cae bajo ataque por aquellos críticos postmodernistas que cuestionan la noción misma de identidad innata o "natural" (lo que llamaríamos esencialismo), alegando que no es algo inmutable o prefijado—como alegan la mayoría de las religiones organizadas-- sino una construcción cultural que (co)responde a la infraestructura ideológica imperante.

En cuanto a la cultura latinoamericana se refiere, es sólo recientemente, y debido a los estudios e investigaciones de profesionales residentes en Europa y los Estados Unidos

que el tema de la sexualidad ha venido a estudiarse. Mis propios estudios me han llevado al estudio sistemático de la constitución del sujeto masculino. Digo "sujeto masculino" y no "sujeto homosexual" porque encuentro esencial definir el primero para entonces poder definir el segundo. Existen tópicos que los críticos literarios heterosexuales, de ambos sexos, no van a cubrir por causa de tabúes culturales muy arraigados, aparte de toda la teoría o parámetros ideológicos: entre ellos, la posibilidad de que exista una versión masculina de "jouissance" precisamente a través de actos sexuales "políticamente incorrectos" tales como el voyeurismo, el sexo anal y el sexo en grupo. También puede ser posible que, a través de estos actos, el varón, no sólo NO pierda su masculinidad sino que de alguna forma la reafirme y fortalezca precisamente porque permiten la expresión de los contenidos "pasivos" o "femeninos" de la psique masculina, y de la necesidad de fluir y exceder que la caracteriza.

Esto no quiere decir los que los homosexuales tengan "egos débiles" como sugiere Bergman acerca de Walt Whitman y John Ashbury, sino que han adquirido la capacidad de crear identidades inclusivas, que ya no operan desde las ataduras del binomio masculino/femenino. Un hombre que pueda ser "activo" y "pasivo" física y psicológicamente sin tener que cambiar géneros constituirá una verdadera amenaza a la cultura basada en el Falo como agente exclusivamente masculino, ya que tal individuo ejemplificará una nueva noción de masculinidad que incluye su propio componente femenino sin proyectarlo negativamente hacia la criatura llamada "mujer".

Quisiera ahora resumir algunas de mis observaciones sobre la constitución del sujeto masculino en la narrativa latinoamericana, pero antes deseo examinar algunos de los problemas que he encontrado intentado desarrollar tal investigación. Bergman señala que "la ficción no es simplemente reportaje. No importa cuán realista pretenda ser un texto ficcional, está fundamentalmente relacionado a un mito, y provoca a que sus lectores imiten las acciones del protagonista, eviten sus errores y acepten su suerte predestinada" (208). En otras palabras, funciona como un artefacto de instrucción y socialización. Pero, y a veces sin proponérselo, al exponer los parámetros normativos de una cultura, el texto se transforma en una "critique" contradiscursiva. He intentado examinar los textos bajo estudio desde ambos ángulos, siempre tomando en cuenta si lo que he encontrado en mis

lecturas corresponde a mi propia experiencia como participante en la cultura que examino y analizo. Es de suma importancia tomar la autodefinición de un autor en cuenta, cuando es necesario, junto a las circunstancias socio-históricas en el momento de la aparición del texto, en especial si se ha autoidentificado como homosexual, o si ha sido culturalmente percibido(a) o denominado(a) como tal, aún cuando no exista evidencia definitiva de su preferencia sexual.

El encontrar los textos pertenece a la fase primaria de la crítica literaria latinoamericana, lo que he llamado "arqueología literaria". Comparto la frustración de las críticas feministas que, necesitando establecer una tradición literaria independiente, encuentran coartados sus esfuerzos por (a) la desaparición de textos, referencias a los cuales se encuentran en crónicas y revistas epocales; (b) la escasez y pobres condiciones de las primeras y únicas ediciones, cuando se encuentran; (c) dada la expansión geográfica (no se trata aquí de literaturas nacionales), la pobre o inexistente circulación de los textos.

En términos de estrategias textuales, he ya comentado sobre la naturaleza palimpséstica de los textos escritos por homosexuales. Por un lado, reflejan el deseo del autor de lograr un lugar en el canon, que es, por su propia naturaleza, un instrumento de socialización, normativo cultural-mente. Por otro lado, puede que contengan un mensaje contradiscursivo que, para sobrevivir, tenga que expresarse en un lenguaje en clave-- y debo señalar que es mucho más fácil que una escritora heterosexual exponga las condiciones de desigualdad que afectan su condición de mujer y de artista que un(a) escritor(a) homosexual pueda hacerlo-- ya que, en su caso, su orientación sexual lo (la) coloca fuera de la estructura binaria hombre/mujer o lo (la) reasigna, arbitrariamente, a la categoría suplementaria.

En otras palabras, si culturalmente no se percibe al homosexual como "masculino," habrá de percibirse como "femenino," (y viceversa, en el caso del lesbianismo), lo que quizás explique el por qué el travestismo (y, hoy en día, el transexualismo) ocupa un lugar tan prominente en la novela latinoamericana, desde *El lugar sin límites* de José Donoso y *El sexto*, de José María Arguedas, a *Rosa mística* de Carlos Varo y *Eva Luna* de Isabel Allende, a la vez que ocupa el mismo lugar en la subcultura homosexual latinoamericana.

Examinar e interpretar novelas que reafirmen la Otredad del homosexual y su estatus marginal determinado culturalmente es menos subversivo que leer e interpretar novelas donde pueda que exista una tensión entre el contenido superficial y la infraestructura, tensión creada por la necesidad que experimenta el escritor homosexual de producir textos que "engañen" a los críticos (heterosexuales), funcionando como agentes de "pureza cultural", y que entren al canon llevando sus contenidos (heréticos, subversivos) contradiscursivos. La llamada "pureza cultural" es también una "pureza textual", y envuelve la fetichización de la masculinidad como "ethos" nacional.

Un simposio sobre Martí y los Estados Unidos en el Centro de Estudios Graduados de la Universidad de la Ciudad de Nueva York fue groseramente interrumpido por exilados cubanos protestando la presencia de críticos de la Cuba de Castro, debido a una presentación que los irritó en particular. Era sobre Martí, García Lorca y Manuel Ramos Otero, escritor homosexual puertorriqueño. La protesta se centró en el hecho de que el nombre de Martí, de acuerdo a estos protestantes, no podía asociarse de ninguna forma con "maricones" como Ramos Otero y García Lorca. Este incidente no sólo revela la hipocresía fundamental que suscribe los valores de la identidad sexual masculina en Latinoamérica, sino cuán presente y actualmente operante es la identificación de "virilidad" e identidad nacional en la cultura latinoamericana.

El escritor homosexual latinoamericano crea un problema para sus críticos: culturalmente ocupa, en virtud de su masculinidad biológica, el lugar privilegiado que se le da a su sexo; por otro lado, en virtud de su homosexualidad, se supone que no tenga estatus o visibilidad en absoluto, extensión de la típica práctica latinoamericana de atribuir la presencia de la homosexualidad en territorios nacionales a influencias extranjeras y el negar su existencia, exacerbada por el culto castrense—probablemente derivado del ideal masculino propuesto por la Alemania fascista-- que en muchos países se ha tomado y ha sido aceptado como el modelo de la normatividad masculina (recuerdo la aseveración de un general haitiano: "Haití es el ejército y el ejército es Haití").

Todo lo cual conduce a otro obstáculo primario en la reevaluación de textos sobre/por homosexuales en Latinoamérica. Se encuentra muy poco trabajo crítico acerca de ellos,

y cuando se le halla, refleja los prejuicios sexuales de los eruditos--basándose, una vez más, en su función, culturalmente impuesta, de agentes de pureza textual/cultural. La noción de pureza está inextricablemente ligada a la noción de identidad nacional.

Diversas estrategias se derivan de tal unión de conceptos. La primera y más obvia es la de ignorar el contenido contradiscursivo del texto y evaluarlo puramente por su contenido superficial. Una segunda consiste en aceptar tal contenido pero dejarlo a un lado, clasificándolo como periférico al "contenido real" (esto es, culturalmente correcto en cuanto a la (re)presentación de identidades sexuales). Añadamos la estrategia de obliterar cualquier información biográfica que pueda iluminar el sentido del texto, desasociándolo de su autor, algo como "presenta personajes/situaciones homosexuales pero no es maricón"--técnica utilizada, sin mucho éxito, por críticos examinando la obra de escritores desde Miguel Ángel y Shakespeare a Emily Dickinson y Whitman, entre otros. Una variante consiste en "exponer" la presunta heterosexualidad del autor mientras se juzga su obra de acuerdo a la premisa, oculta pero significativa y críticamente relevante, de su desviación sexual, estrategia que he trazado en la recepción crítica a la obra de José Asunción Silva, el poeta colombiano.

Una cuarta estrategia envuelve el cuestionar las categorías mismas (gracias al postmodernismo), con preguntas tales como: ¿quién puede definir qué es y qué no es un homosexual? o aseveraciones categóricas: "no hay tal cosa como una identidad homosexual." En casos extremos, se llega a desvalorizar tanto al autor como a su obra en cuanto al peligro que encierran para la cultura; el caso más obvio es el de Vargas Vila, que merece un estudio a fondo. Debo señalar que en otras literaturas esto no ocurre; a nadie se le ocurre echar a un lado a Wilde, Verlaine, Proust, Stephan George o Rimbaud como productores de "literatura inferior" o negarles estatus canónico.

De hecho, el enfoque comparativo que hoy en día se le da a la crítica literaria ha obligado a una reevaluación de la literatura latinoamericana de acuerdo a parámetros que algunos de sus críticos preferirían pasar por alto por "irrelevantes." Aquellos críticos que utilizan estrategias de investigación derivadas de la sexocrítica y el feminismo están explorando nuevos territorios discursivos, lo que provoca una última línea de defensa por parte de los

críticos desafectados: tales estudios son ajenos a la cultura latinoamericana, tienden a contaminarla con ideas "extranjerizantes" y, por lo tanto, su aplicación constituye un acto de "agresión imperialista" si el crítico es extranjero, o una traición cultural si no lo es.

La primera tarea que me impuse fue el examinar los parámetros de la masculinidad normativa, y en particular la que se puede clasificar como la más virulenta de sus manifestaciones, el machismo. También quise, siguiendo pautas iniciadas por Eve Sedgwick, investigar las configuraciones denominadas "homosociales," esto es, relaciones libidinales entre hombres mediadas a través de un cuerpo femenino o a través de las estructuras de grupos masculinos. Utilicé los instrumentos de trabajo provistos por la teoría psicoanalítica en el análisis que hace Freud de la segunda fase del complejo de Edipo, en la que el niño desea al padre y odia a la madre, y en su exploración, intrigante pero en último caso incompleta, del componente libidinal presente, como elemento cohesivo, en sociedades y grupos masculinos.

Al examinar los personajes en *Jauría*, de David Viñas, encontré lo que parece existir en el "hombre macho" un miedo obsesivo a todo lo clasificado como femenino, comenzando a nivel somático, es decir, lo femenino proyectado a zonas de sus propios cuerpos. En otras palabras, partes del cuerpo masculino no lo son tal; son femeninas y pueden "traicionar" al macho actuando de manera no masculina. Los orificios corporales todos caen bajo esta categoría. En términos de una topografía corporal, la parte frontal es masculina, particularmente el "frente/abajo;" la parte trasera es femenina. La penetración es masculina; ser penetrado, no importa el tipo de penetración, ocasiona una feminización del cuerpo masculino-- se trate de una violación o de una herida de cuchillo o bala. Por lo tanto, el matar--como forma de penetración-- conlleva una carga libidinal. Conquistar, ya sea a un enemigo, una mujer o una ciudad, quiere decir penetrar.

El "pánico homosexual" no es otra cosa que el terror de lo femenino desplazado hacia el macho, ya como sujeto o como objeto; el terror de "la mujer que se lleva adentro," sea manifestada en el cuerpo mismo del macho o en el cuerpo de otro macho. Aún en relaciones heterosexuales existen partes del cuerpo masculino que una mujer no puede tocar, y que no pueden jugar parte alguna en la excitación sexual masculina. Por ejemplo,

en *Dar la cara*, de Viñas, un personaje femenino intenta jugar con las tetillas de su novio durante el prelude al sexo; es rechazada violentamente, con la advertencia de que tal caricia es solo para "maricones."

Las configuraciones homosociales que Sedgwick ha encontrado en la novela inglesa se repiten, predeciblemente, en la novela latinoamericana. Para citar sólo dos ejemplos, en *Jauría*, la relación entre el protagonista, Simón, y un personaje llamado "El general" o simplemente "Él" se efectúan a través de la mediación del cuerpo de Arminia, la prostituta que ambos comparten. En *Canaima*, Marcos Vargas comenta sobre el hecho de que Maigualida, la hermana de su novia, tiene las mismas expresiones faciales que su novio Manuel Ureña, quien es el íntimo amigo de Marcos.

El "hombre macho" no debe sentir dolor y no debe mostrar ninguna emoción--su meta en la vida es evitar "lo femenino" excepto en las relaciones sexuales, que jamás deben llevar a un plano emocional. La única mujer en la vida del macho es su madre, como objeto de adoración fetichista. El hombre macho prefiere la compañía de otros machos, pero nada más que hasta cierto punto. Dado el código sexual operante, cada intento de acercamiento emocional entre hombres machos lleva inevitablemente a la confrontación violenta, aún a la muerte, como se muestra en la relación entre el Sute Cúpira y Marcos Vargas en *Canaima*. Opera un principio darwiniano: no hay espacio que pueda contener dos hombres machos, tanto como un gallinero sólo provee espacio para un gallo. Los hombres machos son solitarios; pero en grupos se organizan de acuerdo a una estricta jerarquía que sólo admite un macho dominante en el tope; sin embargo, esa posición dominante es inestable, sujeta a desafíos de otros hombres machos.

Las jerarquías, como Freud llega a sospechar pero no se atreve a confirmar, proveen a los hombres machos con una forma de dar expresión a sus corrientes libidinales pasivas de maneras culturalmente aprobadas y seguras. En la cultura latinoamericana, las organizaciones militares proveen el mejor ejemplo de o que he llamado "relaciones de vasallaje" entre hombres, esto es, relaciones en las que se le permite al "macho" mostrar comportamientos pasivos que la cultura asocia con la femineidad--obediencia, lealtad, dependencia--y que definen sus estatus como "vasallo" de un líder a quien sigue

ciegamente. *Al vencedor*, de la argentina Marta Lynch, muestra tal configuración al describir los lazos libidinales que unen al protagonista, un soldado raso, a su superior, un teniente. El líder, para poder comandar a sus subalternos, les tiene que demostrar su superior masculinidad, como sucede en el episodio de *Doña Bárbara* donde Santos Luzardo, cuyos vaqueros han cuestionado su masculinidad porque viene de Caracas y ha recibido una educación, muestra que es tan "hombre" como ellos al participar en la doma de potros salvajes.

El "hombre macho" también aparece en novelas que describen relaciones sexuales entre hombres blancos y negros. Tanto en *Boum-Crioulo*, del brasileño Adolfo Caminha, y en *Hombres sin mujer*, del cubano Carlos Montenegro, el hombre negro aparece como un "macho" que se enamora de un adolescente blanco. El modelo literario para este tipo de relación viene nada menos que del *Otelo*, y como éste, termina en tragedia: los protagonistas negros asesinan a sus amantes blancos en un ataque de celos. Ambas novelas muestran cómo los escritores se aprovechan de los parámetros de un género específico (en este caso, la novela naturalista) para explorar temas ausentes del canon literario. *Hombres sin mujer* va más allá, trazando el crecimiento psicológico y espiritual del negro Pascasio a través de su amor por Andresito, el chico que asesina.

En muchas novelas, incluyendo las dos que acabo de mencionar, el personaje "homosexual," o el personaje masculino capaz de provocar reacciones eróticas en otros de su sexo (como el soldado violado por sus compañeros de barraca en *Dar la cara de Viñas*) exhibe un grupo de particulares características físicas, tales como el ser blanco, rubio y de ojos azules; parece existir un prejuicio o percepción cultural en cuanto a que estos rasgos físicos de alguna forma "incorporan" una sensibilidad o una propensión femenina.

Por otro lado, a los hombres morenos, hirsutos, no se les percibe como "homosexuales"; todavía recuerdo haber llevado a un visitante peruano (heterosexual) a la calle Christopher en Nueva York a "mirar los maricones." Simplemente no podía creer que esos tipos musculosos, barbudos, cubiertos de cuero, eran homosexuales. De hecho, comentó que parecían "policías o militares," dando así, sin proponérselo, en uno de los mayores puntos

ciegos de la cultura latinoamericana: la asociación de la masculinidad normativa con lo militar (aún en sus manifestaciones externas, como los uniformes).

La muerte como el destino de los homosexuales ha sido durante mucho tiempo un lugar común del canon literario occidental, y ocurre en textos latinoamericanos, desde *La pasión y muerte del cura Deusto* de Augusto D'Halmar hasta *Pájaro de mar por tierra*, de Isaac Chocrón y *Sergio*, de Manuel Mujica Lainez. En *Mal don*, la argentina Silvina Bullrich expone las "mafias homosexuales" que, según ella, rigen la vida literaria en su país, al mismo tiempo que examina la estructura jerárquica de las relaciones homosexuales en la cultura latinoamericana. Cuando se encuentran parejas homosexuales, son descritas desde los parámetros de una asimetría social, económica, educacional y de edades. El miembro "dominante" de la pareja es generalmente mayor, mejor educado, socialmente prominente y de una clase social superior al miembro "pasivo"--el mismo patrón que Cornelia Butler Flora ha encontrado descrito como "ideal" en las relaciones heterosexuales que forman la trama de fotonovelas dirigidas a un público femenino latinoamericano. Generalmente, el miembro más joven de la pareja ocupa una posición de sirviente con relación al miembro mayor, quien es casado y con niños (como en *Conversación en la catedral*, de Mario Vargas Llosa). No parecen ocurrir relaciones inter/pares-- y es esencial que se mantenga la apariencia de la heterosexualidad; por lo tanto, los parámetros sexuales latinoamericanos obligan a la bisexualidad como la única forma que tienen los homosexuales de entrar a una vida pública, dado que su comportamiento a/normal deba quedar tan en secreto como sea posible.

Tal patrón corresponde a lo que he encontrado entre homosexuales cuando he viajado por países como Argentina, Uruguay y Chile, hombres que en muchos casos ni siquiera viven con sus esposas pero que no se divorcian. Un patrón relacionado con éste tiene que ver con la existencia de cines pornográficos donde las películas son heterosexuales (cada ciudad que he visitado los tiene) y donde los hombres casados pueden encontrar salida a sus necesidades (homo)sexuales antes de llegar a casa. La pornografía homosexual no juega ningún rol en la vida de estos individuos. En Paraguay, conocí hombres jóvenes que no se atrevían a salir del cine acompañados; explicaron que en la plaza de enfrente siempre había "alguien" que los reconocería y hablaría si los veían en compañía de

extraños. Sin embargo, casi invariablemente, cada uno de ellos me pidió ayuda para emigrar a los Estados Unidos. Las relaciones de paridad y el activismo homosexual son tan raros que Ian Lumsden, en *Homosexuality, Society and the State in Mexico*, señala que los mexicanos utilizan el término "los internacionales" para describir a los homosexuales que practican el activismo político y social (que envuelve el derecho a compartir responsabilidades y roles sexuales dentro de la relación), lo que subraya la creencia de que cualquier cosa que tenga que ver con la homosexualidad, sea buena o mala, tiene que venir de afuera (en este caso, específicamente los Estados Unidos).

En el film "Doña Herlinda y su hijo" de Humberto Hermosillo se ilustra muy claramente la imposición de una bisexualidad como condición de entrada en la vida pública; la relación entre un médico y su amante músico es negociada por la madre del primero, quien le arregla un matrimonio y resuelve el "problema" haciendo que tanto la esposa como el amante del hijo vivan juntos en su casa. Aunque puede que esta solución les parezca utópica a algunos (y en todo caso, indeseable), no es de hecho improbable y señala tres factores importantes en relación a los homosexuales y sus familias en Latinoamérica: los hijos solteros siguen viviendo con los padres y cuidando de ellos; para poder moverse en la esfera pública, el homosexual tiene que probar su "heterosexualidad"; cuando se acepta la homosexualidad del hijo (lo que no sucede a menudo), puede que al amante, si la relación refleja un patrón monogámico, binario (estilo heterosexual), se le incorpore a la "familia".

Desgraciadamente, estas son las excepciones; durante un viaje a Colombia conocí a un muchacho que vivía con el terror de ser institucionalizado en un asilo mental por su propia madre, quien, cuando llegó a vivir con él a Nueva York, le buscaba los calzoncillos para ver si contenían manchas de semen. En Colombia, y también en Brasil, "escuadrones de la muerte" llevan a cabo campañas de exterminio de homosexuales "públicos" como los travestís y los prostituidos (u homosexuales activistas, como sucedió en México) en nombre de "la pureza social."

El discurso dominante latinoamericano mantiene que la homosexualidad se equipara a la feminidad (algo que señala Edward A. Lacey en su ensayo: "Latin America: Myths and

Realities"). También mantiene que la homosexualidad es una práctica foránea; Silvia Molloy, estudiando el "pánico homosexual" en Martí y Darío, ha encontrado que en la Argentina finisecular la presencia de la homosexualidad se atribuía a la migración de las clases bajas italianas, al igual que la prostitución se atribuía a la migración judía en el estudio hecho por Donna J. Guy. Richard Parker, en su estudio sobre las costumbres sexuales contemporáneas en Brasil, ha encontrado que las prácticas homosexuales de los indígenas se atribuyeron históricamente a la nefasta influencia de los portugueses. Por otro lado, los cronistas españoles le echaron la culpa a los indígenas por la corrupción (homo)sexual de los colonos (Taylor, "Homosexuality" 10).

Así, se ha construido una explicación "histórica" de la presencia de la homosexualidad en la cultura latinoamericana, explicación sujeta a revisiones mediadas por diferentes agendas ideológicas. En una mesa redonda en la que participé con el fino poeta chicano Francisco X. Alarcón, sobre los problemas que confrontan los escritores latinos homosexuales, Alarcón rechazó indignado la teoría de que las culturas nativas mexicanas, como la Azteca, hubieran sido homofóbicas, a pesar de la evidencia encontrada por Taylor en su estudio etnográfico de las prácticas sexuales de los Aztecas.

La chilena Marta Brunet, en *Amasijo*, ilustra la posición psicoanalítica sobre la homosexualidad: los homosexuales son "hechos" por sus madres--posición a la que se suscribe nada menos que Gabriel García Márquez en su descripción del último José Arcadio en *Cien años de soledad*. García Márquez asocia la aparición de este personaje con la decadencia de la familia Buendía. Lo mismo ocurre en *El ángel de Sodoma*, del cubano Alfonso Hernández Catá pero en este caso el modelo médico a seguir es el pre-freudiano—hombres varoniles y mujeres femeninas-- incorporado a la novelística latinoamericana a través de la obra y los escritos del sexólogo español Gregorio Marañón, quien prologó la segunda edición de la novela de Hernández Catá después que éste le dedicara la primera.

La novela izquierdista peruana, como *Duque*, de José Diez-Canseco y *En octubre no hay milagros* de Oswaldo Reynoso, también explora la conexión explícita (y pre-freudiana) entre decadencia y homosexualidad, presentando personajes homosexuales que son los

responsables por toda clase de males sociales y que sirven para ilustrar la decadencia social necesaria asociada en la ideología izquierdista con el capitalismo de la clase media. He encontrado muy pocas novelas que presenten una visión positiva de la homosexualidad. Mis tres ejemplos vienen de la literatura mexicana: *Después de todo*, de José Ceballos Maldonado, una trama en primera persona en la que el narrador/protagonista describe sus aventuras sexuales y finaliza su narración en una nota desafiante que le da el título a la novela; *Memorias de Amadís*, de Luisa Josefina Hernández, en la que una pareja heterosexual contrasta desfavorablemente con una pareja homosexual; y la exquisita novela de Luis Zapata, *Melodrama*, quizás la única novela latinoamericana donde, al final, se les ofrece a los personajes homosexuales la posibilidad de vivir "felices para siempre." Las novelas de Zapata (como las del colombiano Gustavo Álvarez Gardeazábal) merecen estudios a fondo; sin embargo en su caso median algunos de los obstáculos que he mencionado, tales como la falta de acceso a los textos. He tenido la suerte de que amigos me hayan proporcionado fotocopias; lo que demuestra la necesidad de redes de comunicación entre aquellos interesados en la sexocrítica y la literatura latinoamericana, tanto como la de recuperar estos textos primarios sin los que no es posible la investigación.

Esta pequeña e incompleta exploración de las ficciones sexuales en/de la literatura latinoamericana no puede terminar sin considerar la suerte del escritor/crítico homosexual latinoamericano residente en los Estados Unidos. Si bien en la sociedad de la que se ha abstraído se le asigna una identidad mayormente negativa, al emigrar a Norteamérica se encuentra con otro problema: su identidad es sometida tanto a los caprichos del mercado postmoderno de teoría como a las ficciones políticas que informan las estructuras de poder (lo que le sucede a los inmigrantes hispanos en general, pero que se agrava en el caso de los homosexuales, ya que también entra en juego su identidad sexual). Amy Kaminsky, en un penetrante y lúcido estudio sobre las escritoras latinoamericanas, señala que la Academia norteamericana siempre se excusa por no poder traducir correctamente del francés, pero no siente esa necesidad cuando la traducción proviene del español, dado su estatus inferior como lenguaje crítico y literario (1).

Por otro lado, se le urge al crítico latinoamericano que escriba en inglés, para que sus trabajos tengan mayor difusión. El término "hispano" ha caído en desgracia; ahora para ser "políticamente correcto" hay que utilizar "Latino". En la presentación de *Papiros de Babel: Antología de poetas puertorriqueños en Nueva York*, editada por Pedro López Adorno, el crítico puertorriqueño Efraín Barradas creyó necesario llamarle la atención a la concurrencia (y al editor) en cuanto al uso del término mismo de "puertorriqueño" ya que no existe tal cosa como una identidad nacional; ésta, como la identidad individual, es "una construcción cultural y por lo tanto arbitraria."

Se pueden tomar dos caminos: el confundirse totalmente por la atmósfera lunática de las teorías posmodernas antiesencialistas, que enmascaran nuevas penetraciones culturales y nuevas ideologías de poder—por algo señala Barbara Heinrich que aparecen en Europa y Norteamérica en el momento preciso en que las minorías—sexuales, étnicas, culturales--comienzan a definir lo que son-- o el rechazarlas al estilo de Popeye: soy lo que soy lo que soy. El escritor homosexual se encuentra teniendo que aprender a usar los artefactos y modas de la cultura dominante a la vez que resiste sus intentos de (des/re)definirlo y absorberlo.

Sin embargo, el hecho de que tantos escritores homosexuales hayan emigrado ha ayudado el estatus de los estudios sobre sexualidad y literatura latinoamericana. La obra de Reynaldo Arenas, Sylvia Molloy, Manuel Ramos Otero, Jaime Manrique, Miguel Falqués Certain, Alberto Sandoval, Carlos Rodríguez Matos y otros, se enmarca en el contexto de la emigración. La selección del idioma de trabajo se convierte en el problema principal. Se debe escribir en inglés, para que así la obra pase a los cánones del "multiculturalismo" y el "pluralismo" (ficciones con las que el Imperio intenta absorber a las minorías desplazadas de los territorios que explota)? ¿Qué opciones presentan las ediciones bilingües, y que trampas ideológicas presentan? ¿Deben los escritores someterse a las incertidumbres e indignidades de las traducciones?

Y si el trabajo es traducido o escrito en inglés, ¿qué garantía hay de que sea aceptado en el mercado comercial de la literatura homosexual norteamericana? ¿Se debe renunciar al lugar de origen e intentar llegar a ser otra minoría más en el mosaico étnico/sexual

norteamericano? Una reseña de lo que las editoriales y las antologías de literatura homosexual norteamericana publican revela la ausencia de nombres latinos/hispanos; pero en esto, sólo reflejan lo que ya sucede en las "antologías de literatura universal" usadas en las universidades (la "canonización" envuelve traducción y aceptación transnacional, lo que le ha ocurrido nada más que a Borges y García Márquez).

Estas preguntas que definen la encrucijada con/textual del escritor latinoamericano emigrado, se hacen más profundas y más urgentes en el caso de los escritores/críticos homosexuales, que por otra parte, desde su condición de doble Otredad, sufren los efectos de parámetros ideológicos también dobles: aquellos de la sociedad latinoamericana, que los rechaza, pero de la que no pueden/desean separarse; y aquellos de la sociedad norteamericana, que los acoge tan sólo para añadirlos, como especímenes, al gran zoológico de la posmodernidad.

Bibliografía Escogida

La siguiente lista incluye textos que se han citado en el artículo y textos que no se han citado pero que puede ser de interés para los lectores que deseen explorar el tema de la homosexualidad/ masculinidad en América Latina. No pretendo que sea completa, pero es un comienzo.

Novelas

Nota: desde que compilé esta lista, han salido muchas otras, las más notables (o notorias) siendo las del peruano Jaime Bayly. Recomiendo todas las novelas del mexicano Luis Zapata y la obra completa del chileno Augusto D'Halmar.

Allende, Isabel. *Eva Luna*. Barcelona: Plaza & Janes, Editores 1987.

Arguedas, José María. *El sexto*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1974.

Bullrich, Silvina. *Mal don*. Buenos Aires: EMECE Editores, 1973.

Brunet, Marta. *Amasijo*. Santiago de Chile: Editorial Impresora Zig-Zag, 1962.

Caminha, Adolfo. *Bom-Crioulo: The Black Man and the Cabin Boy*. E.A. Lacey, trans. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1992.

Ceballos Maldonado, José. *Después de todo*. México City: Premiá, Red de Jonés, 1986.

Chocrón, Isaac. *Pájaro de mar por tierra*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

D'Halmar, Augusto. *La pasión y muerte del cura Deusto*. Santiago: Editorial Nacimiento, 1969.

Diez Canseco, José. *Duque*. Lima: Biblioteca Peruana, 1973.

Gallegos, Rómulo. *Canaima*. Obras completas II•. Madrid: Aguilar, 1969.

---. *Doña Bárbara*. Obras completas I. Madrid: Aguilar, 1969.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

Hernández, Luisa Josefina. *Las memorias de Amadís*. Mexico: Joaquín Mortiz, Editores, 1969.

Hernández-Cata, *El ángel de sodoma*. Madrid: Mundo latino, 1928.

Lozada, Ángel. *La patografía*. México: Planeta, 1999

Marqués, René. *La mirada*. Río Piedras: Antillana, 1975.

Mujica Lainez, Manuel. *Sergio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.

Reynoso, Oswaldo. *En octubre no hay milagros*. Lima: Ediciones Wuaman Puma, 1966.

Varo, Carlos. *Rosa mystica*. Barcelona: Seix Barral, 1987.

Viñas, David. *Jauría*. Buenos Aires: Granica Editor, S.A., 1974.

---. *Dar la cara*. Buenos Aires: Editorial Jancana, 1962.

Zapata, Luis. *Melodrama*. México: Editorial Enjambre, 1983.

Bibliografía secundaria

Nuevamente, advierto que esta lista no pretende ser completa.

Acevedo, Carlos Aníbal. *Cristianismo y homosexualidad: Una perspectiva puertorriqueña*. Vega Alta: Gongolí, 1992.

Bazán, Oswaldo. *Historia de la homosexualidad en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Marea, 2004.

Bergman, David. *Gaiety Transfigured: Gay Self-Representation in American Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1991.

Biron, Rebecca E. *Murder and Masculinity: Violent Fictions of Twentieth-Century Latin America*. Liverpool: Liverpool UP, 2000.

Brandes, Stanley. *Metaphors of Masculinity: Sex and Status in Andalusian Folklore*. Philadelphia: U. of Pennsylvania Press, 1982

Brod, Harry, ed. *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*. Boston: Unwin Hyman, 1987.

Carrier, Joseph. *De Los Otros: Intimacy and Homosexuality Among Mexican Men*. New York: Columbia University Press, 1995.

Flora, Cornelia Butler. "The Passive Female and Social Change: A Crosscultural Comparison of Women's Magazine Fiction." *Female and Male in Latin America: Essays*. Ann Pescatello, ed. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1973: 59-85.

Foster, David William. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1991.

---. ed. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Biocritical Sourcebook*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1994.

---. *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*. Texas: Texas UP, 1997.

Foster, David William and Robert Reis, eds. *Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures*. Minneapolis: Minnesota UP, 1996

Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras: UPR, 2005

Grimes, Larry M. *El tabú lingüístico en México: El lenguaje erótico de los mexicanos*. NY: Bilingual Press, 1978.

Gutmann, Mathew C., ed. *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Durham and London: Duke UP, 2003.

Guy, Donna J. *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family and Nation in Argentina*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1991.

Jiménez, Félix. *Las prácticas de la carne: construcción y representación de las masculinidades puertorriqueñas*. San Juan: Ediciones Vértigo, 2004.

Kaminsky, Amy K. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women.Writers*. Minneapolis and London:University of Minnesota Press, 1993

Lacey, Edward A. "Latin America: Myth and Realities." In Leyland, 481-502.

Leyland, Winston, ed. *Gay Roots: Twenty Years of Gay Sunshine*. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1991.

Melhuus, Marit, and Kristianne Stolen, eds. *Machos, Mistresses, Madonnas: contesting the Power of Latin American Gender Imagery*. London: Verso, 1996

Mirandé, Alfredo. *Hombres y Machos: Masculinity and Latino Culture*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1997.

Molloy, Silvia. "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-siècle Spanish America." *Social Text* 31-32 (1992): 187-201.

Molloy, Silvia, and Robert Mckee, eds. *Hispanisms and Homosexualities*. Durham: Duke UP, 1998.

Moore Robert and Douglas Gilette. *King, Warrior, magician, Lover: Rediscovering the Archetypes of the MatureMasculine*. San Francisco: Harper Collins, 1990.

Muñoz, Carlos Basilio. *Uruguay homosexual*. Montevideo: Trilce, 1996.

Murray, Stephen O., ed. *Male Homosexuality in Central and South America*. San Francisco:Instituto Obregón, 1987.

Nunokawa, Jeff. *Tame Passions of Wilde: The Styles of manageable Desire*. Princeton: Princeton UP, 2003.

Parker, Richard G. *Bodies, Pleasures and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brasil*. Boston: Beacon Press, 1991.

Patton, Cindy, and Benigno Sánchez –Eppler, eds. *Queer Diasporas*. Dirham: Duke UP, 2000.

Ramírez, Rafael. *What It Means to Be a Man: Reflections on Puertorrican Masculinity*. New Brunswick: Rutgers UP, 1999.

---. *Dime capitán: reflexiones sobre la masculinidad puertorriqueña*. San Juan de PR: Ediciones Huracán, 1993.

Reddock, Rhoda E., ed. *Interrogating Caribbean Masculinities*. Jamaica, Barbados, Trinidad and Tobago: University of the West Indies press, 2004.

Salessi, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Buenos Aires: Editorial Viterbo, 1995

Schiffer, Jacobo, and Johnny Madrigal Pana. *Hombres que aman hombres*. San José, Costa Rica: Ediciones Ilep-Sida, 1992.

Sedgwick, Eve K. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

Schifter, Jacobo and Hohnny Madrigal. *The Sexual Construction of Latino Youth: Implications for the spread of HIV/AIDS*. Binghamton: Hayworth Press, 2000.

Sicard, Alain, y Fernando Moreno, eds. *Coloquio Internacional: Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. Poitiers: Centre de Recherches Latino Americaines, Université de Poitiers, 1990.

Sifuentes-Jáuregui, Ben *Transvestism: Masculinity and Latin American Literature*. NY: Palgrave, 2002

Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York and London: Routledge, 1992.

Smith, Paul Julian. *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Sexuality*. Oxford: oxford UP, 1989.

Taylor, Clark L. "Homosexuality in Precolumbian and Colonial Mexico." In Murray, 4-21.

----. "Mexican Gay Life in Historical Perspective." In Leyland, 190-204.

Trevisan, Joao. *Perverts in Paradise*. London: GMP Publishers, Ltd., 1986.

Twinam, Ann. *Public Lives, Private Secrets: Gender, Honor and Illegitimacy in Colonial Spanish America*. Stanford: Stanford UP, 1999.

Villanueva-Collado, Alfredo. "Machismo vs. Gayness: Latin American Fiction." *Gay Sunshine* 29-30 (1976): 22.

--- "Política y sexualidad en *Jauría* de David Viñas." *Explicación de textos literarios*, Vol. XVI, N.2 (Número ordinario, 1987-88):22-33. [PMLA 88040031]

---. "(Homo)sexualidad y periferia en la novelística de Marta Brunet y Silvina Bullrich." *El descubrimiento y los desplazamientos: La literatura hispanoamericana como diálogo entre centros y periferias*. V Simposio Internacional de Literatura. Juana Alcira Arancibia, ed. Argentina: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1990: 79-94. [PMLA 95000944]

---."Gender Ideology and Latin American Critical Practice: José Asunción Silva's Case." *Translating Latin America: Culture as Text. Translation Perspectives VI: 1991*. Binghamton, N.Y.: Center for Research in Translation, SUNY at Binghamton, 1991: 113- 126.[PMLA 91001663]Reprinted in *From Romanticism to Modernismo*, David Foster, ed., New York: Garland, 1997: 269-281.

---. "Metasexualidad y mestizaje en *Los amos del valle* de Francisco Herrera Luque." *INTI*, número 32-33 (Spring -Fall 1991): 95-105. [PMLA 91002497]

---."Machos and Locas: Homosexuality Down Mexico Way." A review of Ian Lumsden's *Homosexuality, Society and the State in Mexico*. *Lesbian and Gay Studies Newsletter*, V.19, n.1 (March 1992): 33-35.

---."Of Latin Vampires and Other Creatures of the Night." Review of David William Foster's *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. *Lesbian and Gay Studies Newsletter*, V.19, n.1 (March 1992): 35-37.

---."Meta(homo)sexualidad e ideología en dos novelas antiburguesas peruanas." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. V.7, n.2 (Spring 1992): 55-64. [PMLA 92006722]

---. "Metasexualidad, vasallaje y parasitismo en *Al vencedor* de Marta Lynch". *Hispanófila* 108 (Mayo 1993): 59-74. [PMLA 94, 11817]

---. "Marta Brunet", pp.86-87; "Silvina Bullrich", pp.87-88; "Augusto D'Halmar", pp. 137-139; "José Diez Canseco". 141-142; "Carlos Montenegro", pp.260-261; "David Viñas", pp. 452-454. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes*. David William Foster, ed. Westport, Conn. and London: Greenwood Press, 1994.

---."El macho, la otredad, la historia: *Canaima*, de Rómulo Gallegos". *Alba de América*, 13:24/25. (Julio 1995):105-113. [PMLA 96, 14333]

---."Homoerotic, Heteroracial Relationships in the Latin American Naturalist Novel: *Bom-Crioulo* and *Hombres sin mujer*. *Romance Languages Annual*, VII (1995): 647-652. [PMLA 96029544]

---. "El Puer Virginal y el Doble: configuraciones arquetípicas en *La pasión y muerte del cura Deusto*, por Augusto D'Halmar". *Chasqui; Revista de Literatura Latinoamericana*. 25 1 (mayo 1996): 3-11 [PMLA 97, 14834]

---."Pasión carnal y falta de higiene: *Primitivo* de Carlos Reyles". *Río de la Plata* 15-16: Actas del IV Congreso Internacional del C.E.L.C.I.R.P., "Encuentros y Desencuentros" (Canarias1992):421-433. [Aparecido en 1996] IV Congreso Internacional del C.E.L.C.I.R.P., "Encuentros y Desencuentros" (Canarias 1992):421-433. [Aparecido en 1996]

---. "A Cock is Another Word for Rooster." *Annual Notes and Queries*. Vol.10, n. 3 (Summer1997): 50-51 [PMLA 97, 16019]

---."Cultura "viril", modernismo "feminoide": José Asunción Silva y *El mal metafísico*." *Confluencia*, Spring 2004

---."José Asunción Silva y Marie Bashkirtseff: ¿Intertextualidad o patología?" *CiberLetras*, n.11 (Summer 2004).

---. "Max Nordau, cultura helénica e inversión sexual en *De Sobremesa*, de José Asunción Silva." *CiberLetras*, Número 12, January 2005

Young, Allen. *Gays under the Cuban Revolution*. San Francisco: Gay Fox Press, 1981.

Reseñas/Reviews

De memorias y de olvido: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano

Premio Anagrama de ensayo 2006, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2006, 505 páginas) es el último libro del historiador cubano Rafael Rojas (Santa Clara 1965) quien ha residido en México por más de una década. Autor de una docena de libros, entre sus obras se destacan *El arte de la espera* (1998), *Isla sin fin: contribución a la crítica del nacionalismo cubano* (1999), *La invención de Cuba* (2000), y *La política del adiós* (2003).

A través de una introducción y tres extensos capítulos (Políticas intelectuales, Perfiles inacabados y Memorias armadas) Rojas pasa cuenta a la historia intelectual cubana contemporánea y plantea como una sensación de muerte y de funeral acompañadas por la melancolía y el duelo, caracterizan a la cultura cubana de hoy. El ensayista hace un detallado y riguroso análisis de la historia contemporánea de Cuba enfocándose en las variadas formas en que los intelectuales se enfrentaron al cambio y al proceso revolucionario a la vez que aborda el tema de “la construcción de una política de la memoria que permita una representación equitativa de los sujetos involucrados en dicho drama y que facilite algún acceso a la democracia” (Rojas 11).

Presenta cómo Cuba es una nación fracturada por lo que el llama una guerra civil en el sentido de polarizaciones a distintos niveles: militar, cultural, político, ideológico y diplomático. Esos binarismos se proyectan sobre la memoria del pueblo cubano y marcan un conflicto a nivel simbólico; lo cual lleva al autor a hablar de “una guerra de la memoria” donde “la sensación de supervivencia y de duelo es bastante acentuada” (15).

En el capítulo “Perfiles inacabados” se ocupa de figuras literarias de distintas épocas, de las respuestas literarias a los acontecimientos del 59 y finalmente de sus circunstancias políticas. Entre estos escritores hay algunos que permanecieron en Cuba como Cintio Vitier y Fernández Retamar, aliados, al régimen de Castro; otros que salieron al exilio como Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, y un tercer grupo cuyos ejemplos paradigmáticos son Jesús Díaz -quien rompió con el régimen en las dos pasadas décadas- y Raúl Rivero, poeta y cronista encarcelado en la primavera del 2003.

El autor termina su estudio con planteamientos sobre la ciudadanía posnacional, la ideología después del comunismo y la transición a la democracia y el papel de la diáspora cubana en el proceso de reconstrucción cultural. Esta sección, como el resto del libro, muestra deslumbrante erudición y rigor académico.

Tumbas sin sosiego es un libro riguroso y sugerente. Propone nuevas perspectivas para entender la historia intelectual cubana y los procesos culturales y políticos de la isla.

[Elena Martínez](#)

Baruch College, *City University of New York*

La nueva edición de *En el país del sol* de José Juan Tablada. Obras VIII – *En el país del sol*. Edición crítica, prólogo y notas de Jorge Ruedas de la Serna. México: UNAM, 2006. Pp. 294

Desde 1971, el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México comenzó a publicar las obras completas de José Juan Tablada (1871-1945). *En el país del sol* es el VIII volumen de las obras del escritor mexicano.

En el país del sol está compuesto de crónicas y artículos que primero fueron publicados en la *Revista de México* durante 1900 y 1901. Esos artículos y crónicas, veintiuno en total, son sobre el viaje del poeta a Japón y también sobre aspectos culturales de ese país. Todos éstos más tarde fueron reunidos en un solo volumen y se publicaron bajo ese título, *En el país del sol*, por D. Appleton y Cía. en Nueva York y Londres, en 1919.

Antes de la presente edición de la Universidad Nacional Autónoma de México, el público lector tenía dos opciones: hacer una extenuante labor de exhumación al rastrear las crónicas individualmente en la *Revista de México* o valerse de la edición publicada en 1919 en Londres y Nueva York. El estudioso Jorge Ruedas de la Serna, responsable de esta última edición de la UNAM, señala con lucidez en el prólogo:

El texto [de 1919] está contaminado de múltiples erratas, debidas a que presumiblemente el editor norteamericano desconocía la lengua española. Las erratas, primero, obedecen a la premura con que fue impresa la obra, como si hubiese sido dictada a la hora de su composición en el linotipo, pues hay faltas elementales de ortografía, que son fácilmente detectables a primera vista sobre todo en la acentuación, pero eventualmente también en el uso incorrecto de algunas consonantes. (58)

Aquí es necesario enfatizar que José Juan Tablada no se tomaba la edición de sus libros a la ligera. Una ojeada a los dibujos de sus libros *Un día* (1919), *Li-Po y otros poemas* (1920) y *El jarro de flores* (1922) comprueban este hecho porque cada texto fue delineado e iluminado por el autor mismo. De la misma forma, las ilustraciones que

acompañan su poemario *La feria (Poemas mexicanos)* [1928], producidas por Miguel Covarrubias, M. Santoyo y George (Pop) Hart, subrayan cuán importante era para Tablada hacer llegar al lector textos de un alto valor tanto estético como literario. Por lo tanto, lo primero que resalta al hojear la presente edición de la UNAM son las fotos e ilustraciones que originalmente acompañaron las crónicas de la *Revista de México*.

La crónica titulada “Hacia el país del sol. Sitios, impresiones, episodios” (65) fue ilustrada por Julio Ruelas. El dibujo muestra que el artista quiso dibujar a la manera de Hiroshigue (el pintor japonés que tanto admiró Tablada). (1) Se aprecia un gran barco de altísimas velas acercándose a la tierra; en la orilla se ven unas chozas y un japonés observando la marea. En medio de la ilustración aparece un retrato (acaso de Tablada) y en lo alto se ve el cielo tapizado de nubes. En el dibujo hay una fusión de técnica oriental y estética occidental. Es decir, los trazos simétricos se asemejan a la técnica tan comúnmente usada por los artistas orientales mientras que la falta de espacio en el cuadro afirman la tradición occidental.

Las crónicas “En el país del sol. Un entierro en Japón” (109) y “En el país del sol. Cha-No-Yu” [La ceremonia del té] (127) van acompañadas de fotos cuya temática obedece al título de cada crónica. Pero, lo más interesante son las ilustraciones de Tablada. El dibujo de “Alborada japonesa” (77) no está firmado por el autor pero si lo comparamos con las demás ilustraciones es fácil comprobar que fue producido por Tablada. En el fondo un sol radiante ocupa más de la mitad del cuadro. En medio de éste figura un ave en movimiento: pareciera ser una garza que está a punto de aterrizar en una mata de bambú. Debajo del ave y entre el bambú aparece la frase “EN EL PAÍS DEL SOL.” Al igual que Julio Ruelas, Tablada trata de fusionar la técnica oriental y estética occidental. Eso sobre todo se hace factible por la forma en que está pintada la mata del bambú. De la misma manera, llama la atención el dibujo de la crónica “At Home” (81). Es un dibujo trazado verticalmente, a la manera de un pergamino oriental. Además está firmado por el autor:

en el ángulo inferior derecho se lee la inscripción “JJT” dentro de un círculo, como si hubiera utilizado un sello de tinta roja tal como lo hacen los artistas orientales (y la gente en general) para autenticar una obra o un documento. El dibujo muestra dos garzas inclinadas que se deleitan al ver la tierra cubierta de secuelas de matas de bambú y de agujas de pino. En el fondo se pueden apreciar las hojas de bambú que caen cual persiana veraniega y evocan una sensación de frescura. Y, una de las particularidades de este dibujo es la preferencia que se le da al espacio en blanco. Aunque la naturaleza y las garzas ocupan un poco más de la mitad del cuadro, es precisamente el espacio en blanco lo que hace que esta obra se asemeje a la elaborada por un artista oriental.

En la crónica “En el país del sol. Un Matzuri” (119) Tablada va un paso más allá. Esta vez el dibujo abarca toda la superficie del cuadro y nos presenta una escena japonesa digna de admiración. Es decir, anteriormente dije que la simetría y el uso del espacio le daban a los dibujos de Rueda y Tablada una suerte de aire oriental por la fusión de elementos tanto occidentales como orientales. Bien, en este caso Tablada presenta “Un Matzuri” (un festival) y lo que llama la atención es el detalle con que está trazado el templo que ocupa más de la mitad del cuadro. Cinco faroles cuelgan afuera del templo y en cada uno de éstos está inscrita una de las siguientes palabras en este orden: “EN EL PAÍS DEL SOL.” Es curioso que el número de palabras obedece a un número de suerte en Japón. Es decir, el número cinco es de buena suerte mientras que el número seis es de mala suerte; por esa razón las vajillas y cualquier juego de objetos que se compra vienen en juegos de cinco y no de seis como en occidente. Pero volviendo al cuadro, frente al templo están dos japonesas saludándose a su manera, inclinándose, vestidas en kimono y cuidadosamente peinadas. Los kimonos están muy bien detallados con diversas flores y ambos llevan sus respectivos cinturones (obi). Asimismo, las sandalias (tabi) que calzan no pudieron haber sido presentadas con más precisión. Y, la naturaleza no podía faltar: a la izquierda del cuadro se aprecia un pino y debajo de éste el sello de Tablada.

En fin, los dibujos originales que acompañan la nueva edición son una verdadera aportación ya que de ese modo el público lector puede apreciar la producción pictórica del escritor.

Esta edición de *En el país del sol* contiene un amplio y detallado prólogo donde Ruedas de la Serna explica con agudeza crítica el contexto de las crónicas escritas por Tablada. Todos los artículos y crónicas fueron estudiados con profundidad. De hecho, a través de extensas explicaciones en las notas al pie de página se documentan vocablos japoneses, nombres de personajes históricos, nombres de lugares y una serie de detalles que desembrollan las dudas más oscuras que el lector pueda tener. En el apéndice se han incorporado textos que no fueron parte de la edición de 1919 pero que se publicaron en la serie “En el país del sol” de la *Revista Moderna* en 1900 y 1901. Y, por último, aparte de la extensa bibliohemerografía, el libro tiene incorporado un glosario de palabras japonesas (en cursivas y en el alfabeto japonés) utilizadas por José Juan Tablada. Éste último, fue elaborado por la estudiosa Seiko Ota de la Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto.

En el prólogo Ruedas de la Serna explica la problemática social que hacía casi imposible emprender un viaje a Japón en aquella época finisecular. Además, esboza en los diferentes diarios de la época: *El Correo Español*, *El Diario del Hogar*, *El Diario de México*, *El Mundo Ilustrado*, *El Nacional*, *El Popular*, *El Tiempo*, *El Universal* y *La Voz de México* un panorama más completo del contexto en que se escribieron esas crónicas. De la misma manera, el crítico nos informa de las lecturas que emprendió el escritor; lecturas de Chamberlain, Goncourt, Hearn, Hepburn, Loti, Regamey y otros más. Además, la crítica de los contemporáneos de Tablada es presentada sin discriminación: es posible leer lo que sus amigos (o enemigos) como Enrique C. Creel, Rubén M. Campos, Federico

Gamboa, Jesús Luján, Julio Ruelas, Jesús Valenzuela y otros más decían del joven escritor mexicano.

Ocupa una parte del prólogo la trayectoria de la aclamada geisha y actriz japonesa Sada Koyama, conocida como Sadayakko, de quien Tablada escribió en su crónica “En el país del sol. Un teatro popular.” Ruedas de la Serna investigó la crítica del momento y presenta las versiones de Enrique Gómez Carrillo y Jean Lorrain en torno a la famosa actriz. Más adelante, el crítico explica en detalle en una nota al pie de página:

Sadayakko, la más famosa geisha y actriz japonesa de todos los tiempos. Sada Koyama, su verdadero nombre, nació en Tokio en 1871, el mismo año que Tablada. Hija de una familia de viejos samuráis, arruinada económicamente, fue vendida a los cuatro años a una matrona, llamada Kamekichi, dueña de una de las casas de té más frecuentadas por la nueva burguesía japonesa, para que la formara como geisha. Recibió la más primorosa educación a que podía aspirar una geisha, además de música e interpretación. Casada con un actor de teatro de vanguardia, Otojiro Kawakami, viajó el 30 de abril de 1899 a San Francisco. En California obtuvo sus primeros grandes éxitos, de público y de crítica periodística. ... Convertida ya en una celebridad, viajó a Europa, el 28 de abril de 1900, triunfando en Londres y después en París, a donde llegó el 29 de junio de 1900. (139-140)

Con esa claridad y brillantez está explicada la nueva edición. Pero hay algo más. Parte del prólogo presenta la problemática de la peste bubónica en algunos países asiáticos y cómo el miedo a una epidemia desató una suerte de xenofobia en contra de todos aquellos que salieran de Asia. Basándose en estudios recientes, Ruedas de la Serna subraya que “la peste bubónica en Chinatown [de San Francisco] contribuyó de manera evidente a crear la injusta visión negativa de los orientales en los Estados Unidos, la misma que se fue extendiendo a otros países de Occidente como una forma de discriminación” (41). Todo ese contexto es presentado para comprender cuán difícil habría sido para Tablada emprender un viaje a Japón, sobre todo porque el poeta se dirigió primero a San Francisco.

La parte central del prólogo está dedicada al viaje. Aquí, Ruedas de la Serna sigue paso por paso el itinerario del escritor. Como ha habido una gran controversia sobre si en realidad Tablada fue a Japón o no, el investigador tuvo que hacer una extenuante labor para presentarle al lector los diferentes hechos, fases y posturas críticas. A propósito no elaboro en este apartado con la esperanza de que el público lector tenga la última palabra después de leer esta bien lograda edición.

Por último, como con todo buen estudio, Ruedas de la Serna le deja el paso abierto a nuevas líneas de investigación. Éste sugiere que un estudio de las crónicas del brasileño Aluísio Azevedo que vivió en Japón en 1900, recopiladas en su libro *O Japão*, enriquecerían el diálogo cultural entre los escritores latinoamericanos que viajaron o escribieron sobre el Oriente. No. José Juan Tablada no fue un gran prosista, sobre todo si lo comparamos con modernistas del calibre de Darío, Gómez Carrillo, Martí, Nájera o Rodó. Tampoco hay que olvidar que tuvo agudos críticos como Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes.⁽²⁾ Pero sus crónicas y sus dibujos, como los presenta esta edición de la UNAM, merecen ser releídos y reevaluados desde nuestra propia postura ahora que han pasado más de cien años.

[Araceli Tinajero](#)

The City College of New York – CUNY

Notas

(1). Veáse el cuarto capítulo donde estudio con detalle el acercamiento de Tablada a ese pintor japonés. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Lafayette, IN: Purdue University Press, 2004.

(2). Paz, *El signo y el garabato*. México; Joaquín Mortiz, 1973.: p. 189